

De ahora en adelante, desde el principio Sema D'Acosta

En la era del *homo photographicus*, que se caracteriza porque todo el mundo es a la vez productor y consumidor de imágenes, ¿dónde reside el valor de una fotografía? (...) La respuesta parece simple: en la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido, en hacer esa imagen significativa.¹

Joan Fontcuberta, 2011

Cuando se trata de enfrentarse a una imagen hoy, comprometerse con el futuro resulta harto complicado. Por eso es lógico entender que desde un punto equidistante del presente, sea más sencillo mirar atrás que apostar por lo que vendrá. En ese trance instintivo entre aventurarse hacia la incertidumbre o mantenerse con holgura en terreno firme, la mayoría de los que usan la fotografía como herramienta prefieren no desmarcarse mucho de las coordenadas establecidas y asentar sus posiciones a partir de lo trillado. Las más de las veces, para permanecer guarecido y no acabar en situaciones comprometidas. Caso aparte en estas contingencias sobre la representación-interpretación del mundo merece alguien como Tete Álvarez (Cádiz, 1964), pionero de la experimentación audiovisual en Andalucía y uno de los creadores con más perceptibilidad para absorber el palpito de las cosas que de verdad están ocurriendo en torno a los lenguajes actuales del arte. Sin exageraciones, podría considerarse de los pocos que con criterio capaz de adentrarse con atrevimiento por los bordes de la praxis contemporánea, zonas de difícil acceso que se sitúan exactamente en el límite entre lo que está sucediendo y todavía no se ha afianzado.

Como un escalador que se motiva sondeando rutas alternativas que preluden los derroteros del camino, en su obra existe desde el principio una preocupación intrínseca en ir por delante, auscultando la realidad desde las distintas problemáticas que ha generado la imagen en su devenir tecnológico desde

los años noventa hasta nuestros días, un recorrido que sin caer en etiquetas ni dejarse llevar por las modas, ha hollado en las dos últimas décadas regiones inestables que oscilan desde la videoinstalación hasta el Net-art. Así, siguiendo con estas exploraciones indagatorias, sus series finales desde 2012 hasta ahora -prácticamente todas las que componen el proyecto *Desplazamientos*-, han acabado desarrollándose en el territorio de lo vernáculo digital, una demarcación establecida por Joan Fontcuberta en 2011 para designar algunos aspectos de uno de los movimientos más interesantes en torno a las derivas ontológicas de la imagen a principios del siglo XXI, la *Postfotografía*. Esta nueva categoría originada de forma espontánea tras la consolidación de Internet como yacimiento inagotable de sustancia visual, propicia una reconciliación entre alta y baja cultura en la medida en que la producción compulsiva de fotografías ya no genera obras, sino sobre todo materiales de trabajo. Las imágenes por tanto dejan de actuar entonces como un muestrario fiduciario del entorno y se convierten en actos de experiencia, excedentes capaces de favorecer la generación subordinada de más representaciones. De hecho, esas instantáneas concebidas en la mayoría de las ocasiones como acto comunicativo antes que como documento, ya no se refieren a una realidad física concreta, sino sobre todo a otras imágenes. En consecuencia, y aquí hallamos su principal rasgo diferenciador con lo anterior, expresan más ideas que acontecimientos.²

Uno de los primeros teóricos que vaticinó el final del modelo analógico tradicional y la llegada de una nueva era postfotográfica fue Martin Lister en 1997. Sorprende constatar cómo sus conjeturas en torno a los cruces y convergencias de la imagen fotográfica, videográfica y web pueden ser aplicables a toda la trayectoria de Tete Álvarez desde sus comienzos. Su progresión ha ido paralela no sólo a la evolución del modo en que entendemos y asimilamos una pieza visual, sino también al desarrollo técnico de los medios que han sido capaces de generarla, desde una cinta en formato *Betacam*

hasta la pantalla del ordenador, pasando por el monitor de televisión o *Cibachromes* a partir de diapositivas. Esta evolución tecnológica ha culminado ahora con un posicionamiento apropiacionista que rastrea y captura en la red aquello que ya existe para re-significarlo, incorporando para el arte un hecho habitual en las dinámicas de interacción que aplican los usuarios de la *Web 2.0*. Comenta al respecto Clément Chéroux, conservador especialista en fotografía del Centro Pompidou: “el desarrollo de Internet, la multiplicación de los portales de búsqueda o para compartir imágenes en línea – *Flickr*, *Photobucket*, *Facebook*, *Google Images*, *eBay*, por citar tan sólo los más famosos- permiten una accesibilidad a los recursos visuales inimaginable hace tan solo diez años. Nos encontramos ante un fenómeno comparable a la instalación, en el siglo XIX, de las redes de agua corriente y más tarde de gas en los edificios de grandes capitales como París. Ya sabemos cuán profundamente estas nuevas comodidades en el hábitat moderno han llegado a modificar las formas de vida. Ahora tenemos en casa un grifo de imágenes que también modifica radicalmente nuestros hábitos visuales. (...) Ciertamente, desde la llegada del nuevo milenio, los artistas se han apoderado de la tecnología. Y, desde entonces, cada día son más numerosos los que aprovechan la riqueza que les ofrece Internet. De la forma más desacomplejada, sustraen lo que descubren en la pantalla, lo editan, lo transforman, lo desplazan, lo unen o suprimen. Lo que en otros tiempos buscaban en la Naturaleza, deambulando por las ciudades, ojeando las revistas o hurgando en las cajas de cartón de los encantos, hoy lo hallan en las redes. Internet es una nueva fuente de lo vernáculo, un pozo sin fondo de ideas y de maravillas.”³

Juan Martín Prada, autor de *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (2012), incide en estos aspectos novedosos que afectan al estatus de una fotografía hoy. “Lo que más me interesa son las vías apropiacionistas que han surgido a través de los trabajos recientes de artistas como Joan Fontcuberta, Penelope Umbrico, Kevin Bewers-

dorf, Jon Rafman, Roc Herms... Muchas de sus obras se nutren de fotografías que ‘raptan’ en la web. Fotógrafos sin cámara, *internet surfers*, observadores de las miradas compartidas de la multitud que convierten en tema de trabajo las formas de circulación y experiencia de las imágenes en un mundo hiperconectado”⁴. El propio Fontcuberta explica de forma sencilla la situación utilizando la terminología de Bauman: “Los valores de la fotografía ‘sólida’ que respondían a la cultura tecno-científica y a una economía industrial del siglo XIX son sustituidos por los valores de una fotografía ‘líquida’ o postfotografía, basada en la cultura de lo virtual y en las economías de la información del siglo XXI. Para la postfotografía, la verdad es una opción, y la memoria sucumbe a la inmediatez y a la conectividad”⁵. Y asevera consciente de la naturalidad con la que convivimos en nuestra época con las imágenes, asumiendo que es inevitable adueñarse de ellas: “están demasiado fácilmente al alcance de nuestra mano. El ecosistema icónico nos fuerza al reciclaje y el *remix*”⁶.

Sin duda, la exposición *From Here On. La postfotografía en la era de Internet y la telefonía móvil* producida por *Les Rencontres Internationales de Photographie de Arles* en 2011 es la muestra más paradigmática celebrada hasta la fecha sobre este recién estrenado campo de operaciones para la esfera del arte. Posteriormente, esta ambiciosa colectiva pudo verse en Amberes y finalmente itineró hasta el Arts Santa Mònica de Barcelona en 2013. Aunque conceptualmente el proyecto resultaba apasionante y muy pertinente -entraba de pleno en un debate en caliente sobre el mañana de los usos de la imagen-, su consecución final adolecía de un cierto carácter topográfico. Digamos que delineaba detalladamente la superficie de un terreno y trazaba un mapa que escudriñaba las vetas infinitas de un yacimiento visual novedoso e inagotable, pero en general, se imponía la seducción por el medio antes que el análisis crítico, predominando en más ocasiones de las necesarias las lógicas de archivo y el azar antes que la reflexión. Evidentemente, esto no es reprochable y más

bien forma parte del atrevimiento y la premura con la que los comisarios se enfrentaron a la urgencia de intentar desvelar algunos indicios, aun borrosos, del insospechado paisaje que nos acogerá a partir de ahora⁷. A fin de cuentas, una herramienta como Internet no es más que un mecanismo como otro cualquiera que permite hacer patente, desde un punto de vista inédito hasta no hace mucho, aspectos del mundo contemporáneo y la actividad humana que nos atañen como ciudadanos, señalando zonas de fricción que deben ser tenidas en cuenta o abscesos colectivos que son necesarios considerar con detenimiento.

Llegados a este punto, es obvio precisar que las series que componen *Desplazamientos* se ubican en el contexto que define un proyecto como *Fron Here On*, cuya tesis discursiva viene avalada por algunos de los nombres más admirados de la fotografía actual en Europa (Erik Kessels, Joachim Schmid, Clément Chéroux, Martin Parr y Joan Fontcuberta) y se genera en el ámbito de uno de los festivales especializados más respetados del mundo. Si nos adentramos con detalle en la selección de propuestas, de entre las elegidas, las más interesantes resultaban aquellas en las que detrás de su componente online, encontrábamos un factor de calado sobre la sociedad de hoy; ora centrándose en cuestiones relacionadas con el territorio y su control (*Dutch Landscapes* de Mishka Henner, 2011), ora pulsando estereotipos en función de nuestro tiempo de ocio donde se mezclan lo simbólico y lo político (*Photo Opportunities* de Corinne Vionnet, 2011), ora desviando la atención a zonas veladas de la realidad (*ISPs* de Jon Haddock, 1999), ora evidenciando conflictos entre las grietas que surgen entre lo individual y lo público (*Showroom* de Willen Popelier, 2010), ora hurgando en la realidad virtual que permite *Google Street View* (Jon Rafman, *16 Google Street Views booklet*, 2009; Doug Rickard, #76.652068, *Baltimore, MD*, 2009).

Grosso modo, el trabajo de Tete Álvarez enlaza particular-

mente con este grupo de artistas no sólo porque coincide con la mayoría de sus inquietudes, sino especialmente por el compromiso que establecen con aquello que pretenden contar. Su obra lejos de caer en la anécdota o la fascinación que despiertan estos rutilantes escenarios virtuales, se adentra en las formas cotidianas acudiendo a su propia materia para ponerlas en evidencia. Hoy asistimos impávidos, e incluso gozosos, al paroxismo de la sociedad del espectáculo tal como preconizó Guy Debord en su libro homónimo, escrito en 1967. Para el pensador francés, una de las características de la Posmodernidad es que todo lo que es vivido directamente se convierte en representación, imágenes que son opuestas al diálogo y la capacidad de abstracción. “En el mundo *realmente invertido* lo verdadero es un momento de lo falso”⁸, afirma tajante en uno de sus axiomas, advirtiéndonos de manera premonitrice hace casi medio siglo sobre la futilidad de un espejo distorsionado como Internet, universo incandescente de apariencias donde los internautas quedan alienados ante su propia contemplación, atrapados de forma absorta en una emboscada hedonista como Narciso ante su reflejo. “Cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en esas imágenes dominantes menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas”⁹.

Aunque el lugar ha sido un asunto recurrente y continuado en el corpus artístico de Álvarez, su mirada se ha detenido con especial inclinación en los límites entre lo rural y lo urbano -dos dimensiones en colisión donde se encuentran de manera forzada el campo y la ciudad-, será a partir de 2010 cuando se concentre en las representaciones del territorio acudiendo a su especificidad histórica, simbólica e incluso física. Las tres series que componen *Topografías* son el tránsito hacia sus últimos trabajos de estos años, particularmente

un conjunto como *Vértices* (2010), que retrata los hitos geodésicos que sirven para establecer las coordenadas con las que se establecen las distancias reales en cualquier punto de la tierra, una reivindicación oportuna sobre el valor del espacio concreto y su medición en la época de las comunicaciones globales. Ahora que las distancias ya no poseen corporeidad y han quedado reducidas a horas de coche, tren o vuelo, estas obras que determinan longitudes exactas sobre el terreno denotan ritmos que desaparecen, un pasado donde el hombre era capaz de dialogar con el entorno y entender la escala de los trayectos que hacía. De forma inevitable, desde hace unos años contemplamos el fin de la geografía y el triunfo de la ubicuidad, una máxima que constata una pieza como *Traslaciones* (2012), video realizado a partir de retales de carreteras y audios anónimos con coordenadas *GPS* obtenidos en la red, una secuencia que sirve para construir un *road trip* irreal que peregrina sin rumbo por paisajes diversos e indeterminados. Este itinerario virtual será su primera experiencia apropiacionista con imágenes web, una senda abierta hasta hoy que prosiguen todos los trabajos que se incluyen en *Desplazamientos*.

Primero, el sociólogo Daniel Bell anunció el fin de las ideologías¹⁰. Advertía que el agotamiento de las ideas nos llevaba por la senda del pragmatismo político. Los resultados empezaban a ser más importantes que los pensamientos. Y eran sobre todo las nuevas derivaciones económicas en materia de crecimiento y bienestar social las que implantaban su supremacía. Luego Francis Fukuyama proclamó el fin de la historia¹¹. Literalmente. Para el politólogo la desintegración de la URSS significaba (y demostraba de facto) que la luchas doctrinales definitivamente habían concluido en este epílogo finisecular. La única opción factible que les quedaba a las sociedades desarrolladas era el liberalismo político, el marxismo-leninismo había naufragado en sus pretensiones. Tras la Guerra Fría, el neoliberalismo económico se acabó imponiendo a las utopías sociales, convirtiendo las democracias libres de hoy en adap-

taciones acomodaticias, estructuras estables y seguras que se sustentan en un manejable estado de confort. Arredradas las motivaciones por el pensamiento único (los idearios ya no son necesarios, dispone la economía) vivimos remolcados en comunidades ociosas que desechan el esfuerzo y batallan, reivindicando con despotismo, más tiempo libre. Ahí está el peligro, ése es el problema. El tiempo de ocio no sólo ha sustituido al tiempo de trabajo, sino que también se ha impuesto al tiempo de la familia, al de las relaciones sociales, al de la inteligencia y al de la cultura. Nos dejamos llevar hacia no sabemos dónde. “Los jugadores no tienen ninguna oportunidad” dice la *voz en off* del protagonista de *Casino* (1995) en la película de Martin Scorsese. Efectivamente eso es lo que ocurre. Los ciudadanos no tenemos ninguna oportunidad, estamos atrapados entre gobiernos, bancos y grandes multinacionales. A expensas de su demagogia y felicidad engañosa. Yendo de los centros comerciales al esparcimiento inocuo de las videoconsolas, de las hechizantes opciones de los dispositivos móviles y las *tablets* a los parques de atracciones.

En este uso ufano de los momentos disponibles, viajar por placer se ha situado entre uno de los principales alicientes, convirtiendo el turismo en un fenómeno de masas que genera una ingente cantidad de divisas en aquellos enclaves que son capaces de atraer visitantes foráneos, normalmente por su relevancia patrimonial. Tanto es así, que los centros históricos se han entregado a este público deseoso de itinerarios preparados que les acerquen, aunque sólo sea de manera superficial, a los monumentos que ansían conocer. Las hordas de extranjeros tienen poco margen de tiempo para recorrer las calles o descubrir con paciencia. Los que llegan en crucero apenas unas horas; por eso se hacen imprescindibles, sumidos en este ritmo frenético, los autobuses turísticos, medios de transporte especializados, con audioguías y paradas concertadas, que llevan y traen gente a los lugares emblemáticos. A veces no es necesario ni bajarse, una foto rápida o una grabación con la videocámara constantan el encuentro. Esta

práctica enlatada y estereotipada que recoge la obra *Infinity Tour* (2013), muestra un video-*collage* que reproduce esta experiencia de consumo mutada en sucedáneo de un paseo. Seamos diligentes con el modo en que estas empresas del ocio legitiman estas rutas enpaquetadas como producto de venta. En su afán de lucro, no hay límite moral para los *touropedores*. Como recoge el fotógrafo francés Ambroise Tézénas en su serie *Yo estuve aquí* (2008), hasta desgracias y catástrofes como el accidente nuclear de Chernóbil, la matanza étnica de Ruanda, un terremoto en el área china de Sichuan donde murieron 90.000 personas o el magnicidio de John F. Kennedy, se han transformado en reclamo y negocio para las agencias turísticas, que para captar audiencia acuden al morbo como hacen los programas de las cadenas sensacionalistas.

Asimismo, de manera paralela Tete Álvarez en su proyecto *Location Shooting* (2014) encuentra a través del *Google Street View* este mismo punto de Dallas donde asesinaron al presidente norteamericano, pero esta vez escudriñando una realidad que sin ser cierta, asumimos. Este duplicado virtual que sobrecoge por su analogía, nos permite peregrinar a confines insospechados a través de la pantalla del ordenador, un modo de desplazamiento sin moverse de la silla que también localiza otros escenarios donde se produjeron atentados célebres como el de Carrero Blanco en Madrid o Ronald Reagan en Washington. Su naturaleza no deja de ser una ficción. Como tal, puede mezclarse con escenas extraídas del cine o la televisión, superponiendo al mismo nivel estos hechos verídicos de carácter histórico con acontecimientos inventados que se asientan en el imaginario colectivo, caso de la famosa cabecera de *Twink Peaks*, el sitio donde se emplaza la casa del protagonista de *Breaking Bad*, la insistente fotografía que toma a diario el personaje principal de *Smoke* o el restaurante Holsten's donde se grabó el final de *Los Soprano*. Sin que podamos evitarlo, el mundo contemporáneo se ha convertido en un solapamiento de simulacros, una fábula donde se mezclan

lo que de verdad ha acontecido con parábolas fantasiosas.

Ni siquiera hay dudas sobre las posibilidades de este ignoto horizonte cuando hasta la *street photography* abre vedas que son reconocidas por la oficialidad. “A partir de ahora, la mirada documental puede bifurcarse en dos metodologías complementarias que nos confrontan con las esencias profundas del medio. Pistas del debate que está por llegar afloran en el caso protagonizado por Michael Wolf, fotógrafo de la vieja escuela, alumno del legendario Otto Steinerty con una larga carrera en la fotografía documental y de ilustración editorial. Wolf se ha sentido seducido por las posibilidades de *Google Street View* y ha emprendido proyectos en su seno; uno de ellos, *A Series of Unfortunate Events*, recopila insólitos incidentes captados fortuitamente. Lo gracioso es que este proyecto ha recibido una mención honorífica en la convocatoria de 2011 del canónico *World Press Photo*, provocando la previsible consternación de la concurrencia. Obviamente es un premio que debe leerse en incipiente clave de bendición: los popes de la foto documental empiezan a rendirse a la evidencia postfotográfica.”¹² También el MoMA¹³ ese mismo año, señaló al mencionado Doug Rickard como uno de los fotógrafos a tener en cuenta en el futuro. Sus cuidadas imágenes callejeras no son más que capturas de pantalla obtenidas desde su casa, tras navegar con esa misma aplicación web a lo largo y ancho de Estados Unidos rebuscando *instantes decisivos*, como antaño hicieran cámara en ristre los reporteros urbanos. Hasta David Company, uno de los grandes teóricos de la fotografía de hoy, le hace el prólogo para su libro *A New American Picture* (2012), editado por *Aperture*.

Además de meditar sobre el lugar y su situación en los álbumes del siglo XXI, Álvarez también lo hace sobre las personas y su identidad. *Ensayo para una multitud* (2014) explora en una larga panorámica el trasvase del individuo hasta su integración en el grupo. Este trayecto que parte de lo personal y acaba en lo colectivo, relata la relevancia del grupo en nues-

tra consideración social. Vivimos en pareja, rodeados de la familia, de los amigos, de los compañeros de clase o trabajo. Nuestro ser es compartido, plural. Por eso somos, también, aquellas personas que nos rodean. Aristóteles consideraba al ser humano un animal político (*Zoon politikon*). Un animal cívico que necesita de la vida social. Para el pensador griego la virtud, la justicia y la felicidad sólo podían alcanzarse en convivencia; es decir, al relacionarnos en grupos organizados dentro de una polis. La web, como polis virtual, es la última extensión del *Zoon Politikon*, un confín nuevo donde se prodigan modelos de comportamiento espontáneos que se suman a las maneras tradicionales de comunicación e interrelación. El hombre sólo puede ser en sociedad, por eso nuestra verdadera medida se asienta en el entendimiento con nuestros congéneres. En lo venidero, seguiremos necesitando a los demás, pero el giro radical que suponen Internet y la telefonía móvil cuestionan este comportamiento milenario, una paradoja que no sabemos hacia donde nos lleva y pone en jaque uno de los paradigmas que identifican nuestra sociedad contemporánea, que tendrá que afrontar de manera distinta asuntos como la disolución de la singularidad física en una multitud virtual de pronóstico incierto.

Los puntales alegóricos de la metrópoli del siglo XXI, retienen la memoria de un espacio común donde antaño se generaban intercambios y relaciones, un centro neurálgico heredero del ágora romana donde cada grupo muestra, o ha mostrado, sus credenciales identitarias. Este epicentro característico se ha ido convirtiendo con el paso de los siglos en un eje iconográfico que representa, de algún modo, una herencia relacionada con las imposiciones del poder y la sumisión del pueblo. Y pese a que esa importancia del locus se va desvaneciendo enajenada por la pérdida de vitalidad de esas plazas públicas, sigue conservando todavía su significación. En *Apropiaciones* (2013) se confrontan las dos posiciones que colisionan en ese enclave compartido. De un lado edificios o monumentos que salvaguardan la autoridad y ejemplifican la

organización del Estado, aunque también otros de carácter simbólico, sitios donde los ciudadanos se manifiestan y demuestran sus desacuerdos; de otro lado, forasteros ajenos, gente anónima que indiferente ante las problemáticas de la población local, posa satisfecha ante los monumentos autóctonos. El solapamiento evidencia cómo en las sociedades capitalistas la imagen se utiliza, ante todo, como agente del espectáculo, un barniz deliberado que tras la cara amable del turismo oculta cuestiones sociales profundas.

Como es evidente deducir, la política es otra de los temas transversales del trabajo de Tete. De trasfondo, muchas de estas obras últimas ahondan en los valores y actitudes del individuo en Democracia. Hoy en día una parte esencial de los asuntos que nos incumben se dirimen en ámbitos establecidos por los gobernantes, una corporación global que actúa como gremio y ha adquirido sus propios modos de funcionamiento y protocolo. En los *mass-media*, el bombardeo de personalidades es incesante. A diario vemos en los telediarios, periódicos o páginas web fotografías de encuentros bilaterales entre líderes mundiales, presidentes o ministros. Todos calcan, uno tras otro, un mismo acto de concordia y entendimiento. Su pose medida procura contagiar una imagen adecuada de firmeza y serenidad, una estampa estudiada que suelen facilitar y promover las propias instituciones. El escenario de estas entrevistas es constante, varía sólo en los matices: una habitación aseada y discreta con sillones o sofás, ambos separados por una pequeña mesita de acompañamiento; sobre ella, es habitual colocar algún tentempié de deferencia. A veces, se distingue algún detalle ornamental. Cambian los actores y los elementos del decorado, pero la posición de los personajes y los términos de su charla no varían. Nunca se improvisa. Ante la atenta mirada de la opinión pública, interpretan un papel inocuo que teatraliza un acto huero. Conscientes del momento y las circunstancias, para ellos sólo cobra trascendencia la efigie que se transmite, lo que piense el receptor final. Las cajas de luz que comportan

Atrezzo (2014) inciden en el contexto que circunscribe cada reunión de este tipo. Al desnaturalizar lo que acontece y focalizar una fracción aislada del episodio, aquello que habitualmente es secundario, el artista da importancia a la tramoya para desenmascarar un trance inservible y reincidente.

No sólo las imágenes controladas e institucionales están expuestas a este flujo incesante de información. La gran mayoría de los usuarios de páginas web optan por la búsqueda inmediata para encontrar aquello que les interesa o les llama la atención, una aproximación a la realidad muy superficial que simplifica los canales de conocimiento a una fuente única. Esta herramienta que entrecruza lo semántico y lo icónico, no es novedosa para el arte. Ya en 2005, Joan Fontcuberta realizó un amplio conjunto de *Googleramas* a partir de miles de resultados indexados en mosaico asociadas a un término de sondeo. En 2007 una de las obras vencedoras de los premios de arte electrónico en ARCO fue una pieza de Christophe Bruno. Su instalación mostraba en tiempo real las noticias más visitadas por los internautas en España y otros países desarrollados a través de *Yahoo*. Igualmente, un artista como Juanli Carrión con su proyecto *Construyendo la interminable ruina del mundo* (2011) vuelve a incidir en las representaciones asociadas a la memoria dentro de una realidad ubicua. Para desarrollar este trabajo, tomó como punto de partida el rastreo en *Google* de imágenes que representaban el vocablo 'ruina' en diversas lenguas. Asimismo, poniendo el acento en el papel de filtro y determinación que la red ejerce en nuestras vidas, la obra *Buscando sentido* (2014) de Tete Álvarez asume esta misma lógica para aplicar un parámetro sencillo en una batida cualquiera, escribir la palabra 'Sentido' en castellano, inglés, francés y alemán hasta conseguir una colección de fotos inconexas tan arbitrarias como casuales. Los resultados obtenidos por hipervínculo acaban siendo un panóptico caprichoso que demuestra la arbitrariedad de las exploraciones aleatorias. En estos tiempos de indefinición, Internet se ha convertido en un canal omnímodo que traduce

aquello que acontece, una interpretación sesgada del mundo que generan pautas irreales y modelos fingidos.

¹ Fontcuberta, Joan. *From Here On. Apuntes introductorios*. Del catálogo 'From Here On'. Pg. 120. Arts Santa Mònica. Barcelona, 2013.

² *Ibidem*. Pg. 120.

³ Chéroux, Clément. *El oro del tiempo*. Del catálogo 'From Here On'. Pg. 102. Arts Santa Mònica. Barcelona, 2013.

⁴ Declaraciones de Juan Martín Prada para el reportaje *¿Qué tiene de especial la fotografía?* escrito por Elena Vozmediano. 'El Cultural', 6 de junio de 2014.

⁵ Declaraciones de Joan Fontcuberta para el reportaje *¿Qué tiene de especial la fotografía?* escrito por Elena Vozmediano. 'El Cultural', 6 de junio de 2014.

⁶ Fontcuberta, Joan. *From Here On. Apuntes introductorios*. Del catálogo 'From Here On'. Pg. 121. Arts Santa Mònica. Barcelona, 2013.

⁷ *Ibidem*. Pg. 128.

⁸ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo* Pg. 10. Ediciones Naufragio. Santiago de Chile, 1995.

⁹ *Ibidem*. Pg. 18.

¹⁰ En 1960 el sociólogo estadounidense Daniel Bell publicó un libro, que tuvo una importante repercusión en su momento, titulado precisamente 'El fin de las ideologías.'

¹¹ *El fin de la Historia y el último hombre* es un libro escrito por el politólogo norteamericano Francis Fukuyama en 1992.

¹² Fontcuberta, Joan. *Por un manifiesto postfotográfico*. 'La Vanguardia', 11 de mayo de 2011.

¹³ Exposición: *New Photography 2011*. Museum of Modern Art (MoMA). Nueva York, septiembre 2011