



---

**FOTOFIA / GUARDAR COMO...**  
La fotografía venezolana en la era digital

## Las imágenes eran crudas, imperfectas, rotas, pero igual eran imágenes<sup>1</sup>

*...la similitud se ha convertido en la simultaneidad; [la imagen digital] se ha transformado en un asunto radicado totalmente en el tiempo: la sincronización del tiempo y el control del tiempo.*  
Florian Schneider<sup>2</sup>

### / Botón de encendido

A mediados de los años veinte del siglo pasado, en un pequeño estudio en la calle Frith de la bohemia zona de Soho, Londres, el inventor escocés, John Logie Baird, alcanza un logro inédito para la visualidad de la época. Utilizando equipos variopintos como una caja de té, tijeras, agujas y lentes de las luces de una bicicleta, Baird realiza la primera transmisión en vivo de imágenes en movimiento de la cabeza de un muñeco de ventrilocuo. Mientras titilaban por la pantalla, las imágenes del ahora famoso "Stookie Bill" (ver figura 1) inauguraban la incipiente y ambigua "realidad" de la televisión.<sup>3</sup> Vale poner en duda el concepto de realidad cuando se trata de pantallas y de la reproducción mecánica de imágenes, dado que la demostración de Baird en sí subraya la porosidad de las franjas entre lo real y lo representado. Las imágenes fragmentadas fundaron un nuevo marco visual para el simulacro de lo tangible a través de una imagen ambigua y rota: la pantalla estratificada en treinta líneas

verticales (ver figura 2) contenía un "sujeto" o referente inestable que fluctuaba al ritmo de la precaria información visual que lo constituía. Así, las distancias que el televisor (literalmente la "lejos-visión") medió entre referente físico e imagen, entre espectador y realidad, inauguraron, con el estado primitivo de estos medios, un estado perceptivo de lo indeterminado.

<sup>1</sup> La frase proviene de un artículo de prensa del *New York Times* publicado el 9 de febrero 1928 sobre la primera transmisión televisiva transatlántica que realiza el inventor escocés John Logie Baird desde Londres. Reza la cita original: "The images were crude, imperfect, broken, but they were images none the less". Ver "Transatlantic Television in 1928", <http://www.bairdtelevision.com/1928.html>

<sup>2</sup> La traducción es nuestra. Florian Schneider, "Theses on the Concept of the Digital Simulation", 28 de octubre 2011. <http://www.kit.ntnu.no/nb/node/1358>

<sup>3</sup> Para ver un video donde se aprecia al muñeco del ventrilocuo, visite: "The 'Televisor'. Successful Test of New Apparatus", <http://www.bairdtelevision.com/firstdemo.html>



Figura 1. "Stookie Bill". Colección: National Media Museum, Londres. Tomado de: <http://www.nationalmediamuseum.org.uk><sup>4</sup>



Figura 2. Primera fotografía tomada de una televisión. Registra la imagen en movimiento y en pantalla de la cabeza del socio del inventor John Logie Baird. Circa 1926. Tomada de: <http://www.bairdtelevision.com/firstdemo.html>

Claro está que esta historia del simulacro y del registro mecánico de lo real no inicia con los inventos de Baird. Al contrario, en su análisis de los desarrollos de la tecnología, enmarcado dentro del campo de los *media studies*, el teórico alemán Friedrich A. Kittler identifica un desarraigo inherente en las técnicas de registro y de escritura mecánica creadas durante

la "revolución mediática" del siglo XIX, que abren una brecha en la que la "esencia" del hombre "se escapa hacia los aparatos".<sup>5</sup> En esta transición (que Kittler dice remonta al abandono del lápiz por la máquina de escribir) se crea "una clara división entre la materia y la información, lo real y lo simbólico", a la vez que las tecnologías visuales —el caso que nos atañe aquí— empiezan a generar sus propias pautas que incidirán en la producción visual y la cultura de su consumo.

Indudablemente, la fotografía está íntimamente ligada a esta estandarización de las formas de registro y al matrimonio de la tecnología con la mirada y los usos sociales de la imagen. Además, remontarse a los inicios de la fotografía nos arroja luces sobre los discursos que la normalizaron como un medio eminentemente pragmático y forense. Cuando Kittler asegura que: "En los textos estandarizados, los papeles y el cuerpo, la escritura y el alma se separan", recordamos las reflexiones de uno de los pioneros de la fotografía, William Fox-Talbot, quien en 1844 la denominó "el lápiz de la naturaleza" cuyo "ojo mecánico" produciría representaciones sin las inexactitudes y las torpezas de la mano humana y sus trazos.<sup>6</sup>

Sin embargo, la misma insistencia sobre la fidelidad documental de la fotografía como calco de la realidad revela —aunque sea involuntariamente— sus orígenes en la visualidad ambigua propia de las tecnologías embrionarias. Mientras Baird se las ingeniaba con sus televisores caseros y experimentaba con las líneas de la imagen y los lentes, los diferentes precursores de la fotografía transitaban el camino de la experimentación

y los intentos fallidos. En este sentido, quizás la tenaz insistencia del siglo XIX sobre la legitimidad de la fotografía como registro científico, evidencia forense, y soporte para la controvertible ciencia de la fisonomía, tenga —paradójicamente— su origen en la *carencia* de exactitud que esta tecnología visual padecía en sus inicios.

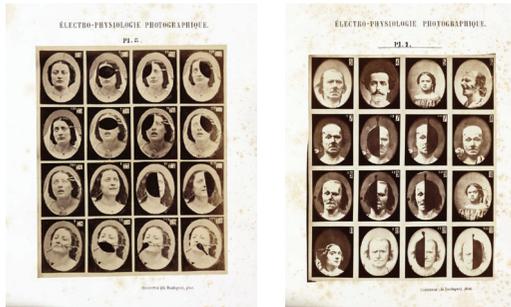


Figura 3. *Mecanisme de la Physionomie Humaine*, Duchenne de la Boulogne, París, 1862  
 Colección: National Media Museum, Londres. Páginas reproducidas bajo licencia libre de Creative Commons vía el perfil del museo en la plataforma digital Flickr.

De este modo, acaso el discurso tecno-céntrico (la idealización de la tecnología por encima de la subjetividad de la fotografía) que se erige alrededor de la fotografía como índice de la realidad responda —veladamente— a su propia precariedad y a una duda razonable que subyace sus convincentes simulacros de lo real. Según este planteamiento, más que un espejo producido objetivamente por el “ojo mecánico”, la tecnología fotográfica se puede entender como un proceso inexacto

de ensayo y error que acontece en el presente continuo y que siempre negocia visiblemente su relación con lo real. Es precisamente este punto de la fragilidad de la tecnología que forma el centro de la investigación que sustenta la presente exposición.

### // Buscador

Si bien la creación de medios de reproducción mecánica impuso un distanciamiento entre sujeto y realidad que es mediado por la imagen, éstos también fueron el útero de una nueva cultura material de objetos asociados a la fotografía que paliaron la brecha entre experiencia e imagen al convertir la fotografía en algo tangible que podría ser coleccionado, circulado y exhibido. No obstante, el desarrollo de cámaras digitales a partir de los años setenta, su comercialización en los noventa y su abrumadora masificación actual, han marcado un umbral histórico y estético que, luego de haberse logrado un nivel importantísimo de desarrollo analógico, ha producido diversos desarraigos internos en la fotografía. Han surgido nuevas preguntas: ¿Cómo debería ser la fotografía digital? ¿Cuáles son los valores que sustentan su “calidad” como imagen? ¿Cómo guardarla? ¿Dónde?

<sup>4</sup> Cabe notar que dado que este texto se centrará en la fotografía como medio digital, cuando es posible se citarán fuentes electrónicas y se usarán imágenes tomadas de páginas de Internet, bien sea bajo la modalidad de Creative Commons o, como se trata de un texto informativo, no-comercial, citando las fuentes correspondientes.

<sup>5</sup> La traducción es nuestra. Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford: Stanford University Press, 1999), pág. 16

<sup>6</sup> William Fox-Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, 1844

De este modo, lo digital inauguró una bifurcación que tendría que partir de una tecnología incipiente y precaria dentro de un campo fotográfico analógico ya consolidado. Más que entender este desarrollo como una ruptura negativa que exigiera la afiliación pasional del fotógrafo a uno de dos bandos opuestos (el incansable debate ¿digital vs analógico?), es imprescindible reconocer los grandes aportes que esta situación ofrece para *reflexionar* sobre la imagen. Esto, justamente, porque el cambio hace visibles paradigmas canónicos que siempre es válido y sano cuestionar, en la medida que se van creando nuevos escenarios donde urge replantear cómo se piensa la fotografía.

*Guardar como...*, la nueva edición de fotoFIA que se realiza en el marco de la Feria Iberoamericana de Arte, parte de una serie de interrogantes sobre los estatutos e iteraciones de la imagen fotográfica o pos-fotográfica en la era digital. Más que crear una taxonomía, el objetivo fue trazar y explorar múltiples usos de imágenes en el contexto digital y entenderlas como entes difusos que divergen de algunos de sus fundamentos tradicionales mientras que conservan y dialogan con otros. De este modo, la convocatoria entre artistas —en su mayoría jóvenes y emergentes— arrojó fotografías de celulares y cámaras, imágenes pos-producidas y manipuladas, fotografías apropiadas, refotografiadas, archivadas, entre otras. Además, se propone cuestionar la predominancia de la noción que la fotografía es una ventana que *transparenta* el marco de la realidad, que plantea Roland Barthes cuando escribe: “Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”.<sup>7</sup> En síntesis, las obras

seleccionadas se enmarcan dentro de la auto-referencialidad de la fotografía como un medio que sugiere y hasta re-presenta sus propias condiciones de producción y reproducción donde lo digital no se entiende como una categoría meramente tecnológica, sino un desarraigo y un desarrollo de la imagen fotográfica situado dentro de una larga historia cultural.

### /// Hyperlinks

Los usos tradicionales de la fotografía que están arraigados en la cultura visual y material surgen como uno de los ejes de las obras de **Katherine Di Turi** y **Beto Gutiérrez**. La serie *Silverware Archive* de **Di Turi** establece un puente con ciertas imágenes de los comienzos de la historia de la fotografía, cuando ésta —en su función tautológica— servía de índice de la realidad que subrayaba el valor de determinados objetos. Así sucede en los objetos que **Di Turi** fotografía, que son parte de la iconografía de las colecciones públicas o privadas de objetos relacionados con las aspiraciones sociales, pero con una diferencia. **Di Turi** crea una tautología de una tautología al re-fotografiar imágenes existentes; re-escenifica el inventario fotográfico como una tradición que testimonia la adquisición y la visibilización de bienes como un código de ascenso social. Además, el hecho de que los negativos que **Di Turi** re-fotografía provienen de sus pesquisas en mercados de pulgas indica los cambios que sufren los códigos asociados con estos objetos de valor (que quizás hayan tenido mejor desenlace que los negativos) mientras que también resalta el uso instrumental de la fotografía, cuya función inicial de ser mero registro aquí se traspone al ámbito de la producción artística. El trabajo de **Gutiérrez**

también evoca parte de la casi pretérita cultura material asociada a la fotografía como objeto impreso y alude sutilmente a las transformaciones que ésta presenta. Mientras nuestros álbumes de fotografía recogen el polvo de la desmemoria o quizás —por arcaicos— cobren mayor valor para convertirse en antigüedades precoces, **Gutiérrez** se detiene a registrar y luego solapar cantidades de portarretratos. Genera una suerte de aglomerado tipológico donde en vez de desplegar la iconografía de lo material, la comprime en un solo ensamblaje digital que se vuelve espectro de una costumbre —la de la exposición doméstica— que si bien no desaparece del todo sí se traslada a la pantalla de la computadora, al televisor o al portarretrato digital.

La memoria como dilema digital también permea *Olvido*, trabajo de **Gerardo Rojas** que consiste en 91 fotografías seleccionadas de un total de 983 que retiene la memoria de un teléfono celular que usaba de 2009 a 2012. Hoy la cámara del celular es omnipresente en la fotografía: hace de la realidad una imagen potencial y centraliza los usos múltiples de la fotografía (registro, recuerdo, reflexión, retrato, paisaje, etc.) en un solo dispositivo de estética *low-fi*. La “memoria” del *chip* del celular no respeta otro orden discursivo que la secuencialidad y constituye, de este modo, un archivo entrópico. Animadas casi como un Gif, las imágenes de **Rojas** emulan la rapidez con la que acontecen los momentos fotografiables que ya no responden a momentos-hitos, sino a un momento-planicie. Con la creación de cámaras como *Memoto* (que se lleva en el cuello como un accesorio y que registra la vida cada 30 segundos) y la masificación del modo ráfaga (que prometen que “nunca perderás un momento”) parece

que la elasticidad del tiempo fotografiable está llegando a su máxima extensión.<sup>8</sup> Aunque siguen existiendo códigos estéticos y ritos fotográficos que conforman la sintaxis de un lenguaje común, y aunque se siguen generando nuevas fotos-modelos que reiteran momentos-clichés en plataformas digitales, las imágenes de **Rojas** subrayan las claves sumamente individuales que se requieren para descifrar su archivo entrópico, sin narrativa, que se presenta inaccesible —o quizás sin interés— para el otro, el espectador.

Partiendo, también, de su identidad individual, pero para explorar la inmisericordia como fenómeno colectivo actual, el trabajo de **Gabriela García** —de una serie más extensa— aprovecha la antes citada facilidad e inmediatez que ofrece el medio digital para homologar objetos, pertenencias, recuerdos, y fotos viejas en un imaginario que evoca la necesidad de hacer de lo inasible, un archivo personal y portátil. No obstante, la captura de pantalla de su cara trasfigurada (por una falla de conexión) evoca no solamente una identidad que se muta, sino las vicisitudes de la imagen tecno-céntrica mencionada arriba (ver figura 4). Tal como los espectadores del “sonido de una cara” que Baird transmitía de Inglaterra

<sup>7</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, (Barcelona: Paidós, 1980)

<sup>8</sup> Jenna Wortham, “Meet Memoto, the Lifelogging Camera”, *New York Times*, 8 de marzo 2013, <http://bits.blogs.nytimes.com/2013/03/08/meet-memoto-the-lifelogging-camera/> Ahora las cámaras compactas no-profesionales, como la Fuji FinePixF750EXR, vienen con el modo ráfaga integrado y estándar. De ahí el lema “Faster so you never miss a moment” (más rápida para que nunca pierdas un momento”) del equipo mencionado. Ver: [http://www.fujifilm.ca/products/digital\\_cameras/f/finepix\\_f750exr/features/page\\_07.html](http://www.fujifilm.ca/products/digital_cameras/f/finepix_f750exr/features/page_07.html)

a Nueva York en 1928 veían imágenes crudas y rotas, pero imágenes al fin, para el interlocutor de **García** en su conversación por *Skype*, aunque el “sonido” de su cara no se fijaba, igual había imagen y, en este sentido, lo verosímil es suplantado por lo simultáneo.



Figura 4. Gabriela García, de la serie *Semi-inmigrantes*, 2012

Y es que la imagen digital parece habitar un lugar ambiguo, entre lo tangible y lo intangible. Desde la negociación de la cultura material y el anclaje de la memoria en el objeto fotográfico, **Diana Rangel** elabora una serie intimista y melancólica sobre un amor fugaz donde explora la función de la fotografía como archivo: un espacio para almacenar y mantener viva la memoria. El trabajo aborda la paradójica relación entre ese nuevo *lieu de mémoire* semi-tangible (la computadora, el disco duro) y el ser querido, cuya ausencia es magnificada contradictoriamente por su omnipresencia en las numerosas fotografías que documentaron la relación, donde se intuye, además, que el acto de fotografiar formó uno de los ritos constituyentes de ese diálogo amoroso. La brecha entre ella, él y la experiencia que compartieron, en este caso lo suplanta una pantalla y unas imágenes que fungen como memorias ni enteramente tangibles ni

tampoco del todo intangibles. Así se manifiesta una dinámica propia de la imagen digital, donde la percepción de nuestra experiencia pasada ya no depende de la imagen como “cosa” con la que interactuamos a través del tacto y que envejece —materialmente— como lo hacemos nosotros, sino de una imagen muchas veces almacenada e inmaterial que solamente envejece en función de lo obsoletas que devienen las tecnologías que la produjeron.<sup>9</sup>

Destaca el hecho de que tantos de los trabajos estimulen la reflexión crítica acerca de la relación entre fotografía en la era digital y las tecnologías de archivo, sea éste último un archivo personal, como el de **Rangel**, o uno compartido en las plataformas navegables del Internet. Parece que la omnipresencia del momento fotografiable conlleva una crisis posterior de sobrecarga de memoria. La serie *Memoria colectiva* de **María Antonieta Pérez-Boza** presenta un experimento colectivo en el que la fotógrafa y un grupo de sus amigos compartían diariamente una imagen de su experiencia personal en el portal digital *Flickr*. **Pérez-Boza** luego recopiló las 96 imágenes para crear un archivo colectivo comprimido, donde la articulación narrativa de la imagen (su capacidad para *contar* la experiencia y para referirse a un tiempo pasado) se anula y se vuelve ilegible, ocultando la función denotativa (la representación de los referentes) para tornarse abstracta y connotativa: una connotación que remite a la imagen no como espejo, sino como concepto. De modo parecido, **Beatriz Bellorin** crea un archivo comprimido e ilegible de imágenes ensambladas que conceptualizan el incumplimiento de una promesa. **Bellorin** se apropia de imágenes de proyectos inconclusos del gobierno

venezolano tomados de periódicos digitales. Estas imágenes sirven de fondo para otras que están pobladas de lagunas y vacíos que evocan nuestra capacidad para discernir la realidad a la vez que sugieren una relación entre los espejismos y la política. **Marco Montiel-Soto** también parte de prácticas de apropiación y acumulación, pero no con el fin de examinar o cuestionar la imagen anecdótica-narrativa, sino para crear una tipología de un momento pos-imagen que señala el final de un determinado momento de consumo visual. En un mundo donde el hardware se acerca cada vez más a una tecnología del *multi-tasking* (la capacidad para desarrollar múltiples tareas simultáneamente), la pantalla de computadora funciona como TV, cine casero, equipo de sonido, teléfono y espacio que alberga infinitas otras operaciones paralelas. En ese sentido, se entiende que la pantalla no es la delimitación absoluta de lo que puede verse allí, sino que la imagen comparte espacio y compite con otras informaciones que también reclaman la atención de quien se coloca frente a su superficie. Visto así, el “Fin” que se repite en el trabajo de **Montiel-Soto** quizás también alude al desgaste de ciertas formas exclusivas de mirar o contemplar y la presencia de miradas esquivas, plurales y des-ubicadas.

La simultaneidad y la instantaneidad surgen como dos factores determinantes de la imagen digital y de sus andanzas en las plataformas de intercambio que le sirven de hábitat. En su archivo de imágenes, organizadas cronológicamente en una página de *Tumblr* que fue programada para recoger aquellas imágenes de *Instagram* con el *hashtag* **#Chávez**, **Xavier Luján** indaga justamente en esa disponibilidad instantánea de la fotografía en la era digital. Al generar un archivo en constante

crecimiento y sin patrones que no sean la existencia de la palabra clave, **Luján** también re-escenifica una característica fundamental de la cultura visual inmaterial: la facilidad que existe para acumular y archivar, pero la frecuente ausencia de discursos ordenados cuando se trata de resultados de buscadores cuyos algoritmos arrojan resultados variopintos para una sola palabra clave. En este sentido, la lógica de la palabra clave, el *hashtag*, o la meta-data, tiende a revivir el espectro del referente dogmático de Barthes a la vez que se nutre de la polisemia de la imagen: de ahí su ambigüedad. Aunque las cosas parecieran llamarse por su nombre, en el trabajo de **Luján** —lejos de constituirse un archivo de fotografías del ex-presidente de Venezuela— se muestran diversos puntos que constituyen una red avasallante de información visual donde una iconicidad unívoca es suplantada por el “retrato” plural creado por una cultura de usuarios que forjan, manipulan y recontextualizan imaginarios compartidos.

Los trabajos de **Érika Ordosgoitti** y **Julián Higuerey Núñez** también interrogan las formas en que la circulación en Internet potencia y afecta el contacto que establecemos con la fotografía. **Ordosgoitti** enfrenta la reiterada censura a la que ha sido sujeta sus fotografías de desnudo en la red social *Facebook* al engañar los algoritmos del buscador de *Google* para que lleve —con determinadas palabras claves— a otra publicación de la fotografía censurada en el blog de la artista. Por su parte, en su imagen apropiada, compuesta por tomas solapadas de *stills* de un video

<sup>9</sup> Una excepción evidente sería el desarrollo de computadoras personales con pantallas táctiles que actualmente están en el mercado y que promueven—o acaso apelan a— la necesidad de volver a lo material y al cuerpo como factor más determinante en la relación con la tecnología.

de música pop enmarcado por un filtro de *Instagram*, **Higuerey** produce una reflexión aguda acerca del contradictorio uso “post-nostálgico” de filtros fijos que aluden a tecnologías pretéritas y densamente analógicas, dentro de un videoclip de corte comercial y juvenil. Del trabajo se intuye la banalización de una visualidad instantánea, sin historia, donde la generación a quienes está dirigida el video probablemente ni recuerden la cultura material de la fotografía que los diversos filtros de *Instagram* aprovechan para estimular la nostalgia de sus usuarios.



Figura 5. Julián Higuerey Núñez, *Reflexiones en torno a la autenticidad y el uso post-nostálgico de filtros (...)*, 2013

Un desplazamiento visual también marca la serie de **Gabriel Méndez** pero esta vez porque el fotógrafo asume el documentalismo como una práctica vicaria que puede realizarse desde su silla frente a la pantalla de su computadora. Replantea la ubicación *in situ* del fotógrafo como prerrequisito para la imagen documental dado que contraviene los preceptos de Henri Cartier Bresson, quien abogaba por una fotografía que uniera mente, ojo y corazón y cuyas ideas se han convertido en algo que pareciera un evangelio dogmático del documentalismo. En contraste, **Méndez**

construye un discurso con un pie en el documentalismo y otro en la crítica de la representación. Así accede a una realidad filtrada previamente por el video para redundar en la visualidad y revelarla como el código constructor de la política contemporánea y —específicamente— de la sangrienta lucha contra los narcotraficantes en México.

Dentro de las obras seleccionadas también es posible trazar una línea de diversas manipulaciones de lugares o paisajes, que parten de la revelación de lo no-visto, la confusión y el solapamiento de espacios, hasta la alteración sistemática de la fotografía para cambiar su forma de enunciación y su enunciado. En un primer nivel, **Florencia Alvarado** crea pequeñas e íntimas cartografías sobre cuerpos ajenos, que realiza con una mínima intervención en pos-producción para develar trayectorias y constelaciones sutiles que sugieren una mirada detenida sobre el otro y una realidad que supera la denotación fotográfica. El trabajo de **Ángela Hernández** presenta una manipulación mayor donde el espacio representado —motivo tradicional de la fotografía— se altera sutilmente al acercar dos imágenes. Une dos territorios distintos para crear un nuevo paisaje que plantea una percepción visual ligeramente trastocada. La alteración de cómo se representa el espacio fotográficamente también figura en la serie Romanticismo de **Dario Utreras**, quien hace del bajo rendimiento y la comunicación inmediata de un teléfono celular ya obsoleto una herramienta para crear paisajes mínimos. La pixelación es propia de una estética que se ha hecho histórica y que acaso pronto podrá alcanzar su puesto como detonante de nostalgia. En la serie predominan motivos que rayan en lugares comunes (literal y fotográficamente), como paisajes

soleados o áreas verdes que resuenan adrede con un imaginario fotográfico y pictórico. Incluso, una de las imágenes (ver figura 6) recuerda la primera imagen registrada en 1826 (ver figura 7). Al trasladarlos a otro contexto (expositivo) pierden su función original como mensajes multimedia para asumir parte de una autopsia anticipada de una estética digital que ya pertenece a otra época.



Figura 6. Dario Utreras, de la serie *Romanticismo*, 2009-2013



Figura 7. Nicéphore Niépce, *La cour du domaine du Gras*, 1826.

El ensamblaje de **Luis Poleo** presenta una alteración más evidente de la representación del espacio dado que dialoga con las formas más “avanzadas” de captura fotográfica (los satélites que nos sobrevuelan) que luego son alteradas y (de)vuelan al cuerpo en forma de imagen

transgénica que fusiona tecnología y humano. En la recomposición de **Poleo** se impone el orificio de la boca: vórtice hacia algunos de los instintos humanos primordiales (comer y besar) que permite *volver primitiva* la imagen tecnológica y alterar la relación entre visualidad tecnológica y desarrollo que ha existido durante siglos.

Los desarraigos internos que sufre la fotografía en su transición a lo digital pasan por un proceso generalizado que puntualiza Friedrich Kittler cuando describe cómo la digitación de información cambio los estatutos de lo tangible y del archivo. Apunta: “En la misma computadora todo se convierte en un número: la cantidad sin imagen, sonido o voz”, de ahí que, al conformarse de la misma manera, “cualquier medio puede traducirse en otro”.<sup>10</sup> Si distintos tipos de información (visual, sonora, textual) comparten un “territorio” digital (aunque éste sea un híbrido entre el lugar físico del *hardware* o servidor y la *nube* que flota en el ciberespacio), su intangibilidad digital permite desterritorializar sus códigos internos para producir data injerta. Es ésta la operación quizás de mayor penetración en la imagen digital y su arquitectura interna en la exposición, la cual determina la serie CCS\_CORRUP74 de **Katherine Sultan** y **Alex Acevedo**. Esta dupla descompone la metadata de fotografías documentales de Caracas o las filtran por programas foráneos de audio o texto con el fin de perpetrar un desarraigo en la representación de la capital, mientras que también arrojan dudas sobre la capacidad comunicativa de la imagen documental. En estas nuevas imágenes alteradas, la iconografía reconocible de la capital se corrompe adrede y la apariencia trastocada de la fotografía apunta a la conflictiva realidad que subyace algunas esté-

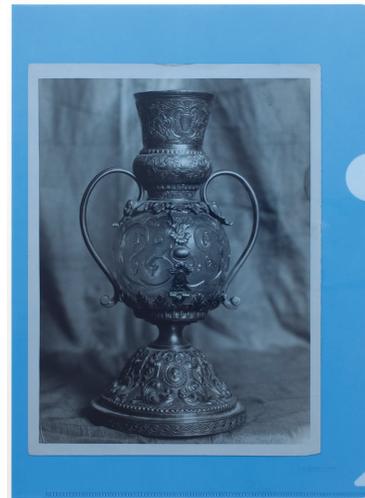
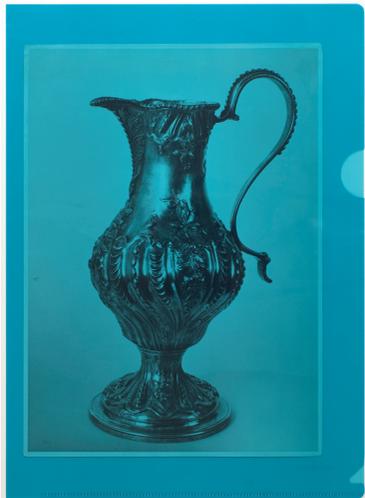
ticas complacientes y compensatorias que suelen usarse para representar la ciudad.

En síntesis, el objetivo de este recorrido ha sido el de realizar un primer sondeo de trabajos fotográficos o pos-fotográficos que se articulan conscientemente desde los marcos movedizos de las tecnologías digitales. La diversidad de obras expuestas aquí no invita ni presume nuevas taxonomías programáticas para la cartografía de un campo específico, porque justamente la intención ha sido establecer algo de distancia con el persistente concepto de oficio que sigue caracterizando a la fotografía local. Al contrario, justamente lo que esta pluralidad de propuestas hace visible es, por un lado, el estado precario de la arquitectura interna de la imagen digital en función de su papel como contenedor de referentes identificables y, por otro, la promiscuidad visual de los entornos múltiples —íntimos, públicos, nacionales, colectivos, escondidos— en los cuales se mueve. Entendida desde la historia de la fotografía pero también de la tecnología y la visualidad, las imágenes expuestas aquí motivan a una mirada capaz de acceder —acaso por hyperlinks— a puntos de inflexión heterogéneos que permiten dialogar con lo visual y lo real para terminar de perder la inocencia y la utopía inherente que encierra la Doxa de imágenes cada vez más nítidas, más tecnológicamente avanzadas y más “reales”. Las imágenes embrionarias, intervenidas, pixeladas son igual imágenes.

Lisa Blackmore  
Caracas, mayo de 2013

---

<sup>10</sup> Kittler, i.



*Silverware Archive, #1, 2012*

*Silverware Archive, #2, 2012*

*Silverware Archive, #3, 2012*

Fotografía vintage refotografiada en hojas protectoras de colores translúcidos

## **FERIA IBEROAMERICANA DE ARTE**

Tamanaco InterContinental  
27 de junio al 1 de julio

### **Gala Inaugural**

Jueves 27 de junio, 7:00 pm  
A beneficio de la Asociación de Damas Salesianas

### **Exposición 27 de junio al 1 de julio**

Horario  
Viernes 28 - 2:00 a 9:00 pm  
Sábado 29 y domingo 30 - 11:00 am a 9:00 pm  
Lunes 1 clausura - 2:00 a 9:00 pm

## **fotoFIA**

*Guardar como... Fotografía venezolana en la era digital*  
Espacios de fia2013 / Tamanaco InterContinental  
27 de junio al 1 de julio

## **Salón SuperCable Jóvenes con fia / XVI edición**

*La Práctica de la Ficción*  
Centro Cultural BOD - Corp Banca  
Torre BOD - Corp Banca, Sótano 1, La Castellana  
exposición 23 de junio al 4 de agosto

## **Salón Jóvenes con fia 2.0/2**

23 de mayo al 30 de junio  
[www.jovenesconfia.com](http://www.jovenesconfia.com)

## **FIA Todo Terreno / Pedagogía Sensible**

Intervenciones artísticas en espacio públicos  
Las Minas, Casco Central de Baruta, Santa Cruz del Este



XXII feria iberoamericana de arte • iberoamerican art fair

#### **Comité Organizador**

Magdalena de Arria  
Zoraida Febres de Irazábal  
Ana Josefina Vicentini Castillo

#### **Consejero**

Nicomedes Febres Luces

#### **Asistente al Comité Organizador**

María Gabriela Arria de Arévalo

#### **Gerente General**

Hernán Giménez Campíns

#### **Diseño de espacios**

Arquitecto Gilberto Carauta

#### **Comunicaciones**

Marisela Montes

#### **Web Master**

Carlos I. Arévalo

#### **Diseño gráfico**

Luisa Ponte C.

#### **Montaje**

Spacio Visual 77, C.A.

#### **Servicios nacionales de aduanas**

SUNADCA

**fia 2013** agradece a todas aquellas personas e instituciones públicas y privadas que con su apoyo hicieron posible la realización de esta vigésima segunda edición.

#### **Catálogo fia 2013**

#### **Coordinación y dirección editorial**

María Gabriela Arria de Arévalo

#### **Diseño gráfico e imagen**

Luisa Ponte

#### **Fotolito digital**

PubliArte Free Lance

#### **Impresión y encuadernación**

Gráficas Lauki C.A.

#### **Depósito Legal**

If78320137002103

Caracas, Venezuela 2013