

Lecturas fotográficas

Lo visible y lo latente en la fotografía latinoamericana

Se trata de considerar a la fotografía como un texto, como una narración que tiene que ser leída no solo en función de lo que ella nos muestra y expresa, sino que debe ser percibida desde lecturas previas. Desde ahí, el texto trata de mostrarnos una revisión de las lecturas más extendidas acerca de la producción fotográfica latinoamericana reciente.

■ JUAN PERAZA GUERRERO

Repito que he perdido solamente la vana superficie de las cosas

J. L. BORGES, 1975

Borges-Man Ray es el título de una obra de León Ferrari que formó parte de la muestra organizada por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) en 2012: *Brailles y relecturas de la Biblia*. Esta es el resultado de la doble apropiación de la fotografía de un desnudo femenino del vanguardista estadounidense y de un poema de Borges. El artista incorporó las palabras al retrato a través del sistema de lectura y escritura táctil para invidentes, de modo que para decodificarlas era necesario acariciar la piel de la mujer con la punta de los dedos.

De acuerdo con el rótulo de la pieza, el texto se trataba de *Un ciego*, poema del argentino en el que un anciano recorre su rostro con las manos frente a un espejo, pero solo consigue atisbar el recuerdo de una amante. Sin este, no sería posible completar el sentido de la propuesta.

La estrategia pone en juego algunas metáforas propias de la disciplina fotográfica que tienen que ver con lo visible y lo invisible, aquello que se manifiesta o que solo permanece latente. Permite explorar la relación entre imágenes y palabras, entre fotografías y escritos que investigadores, curadores, críticos, comunicadores y gestores culturales elaboran a propósito de estas, así como el papel del espectador al momento de la recepción. Finalmente, da pie a una revisión de las lecturas más extendidas acerca de la producción fotográfica latinoamericana reciente.

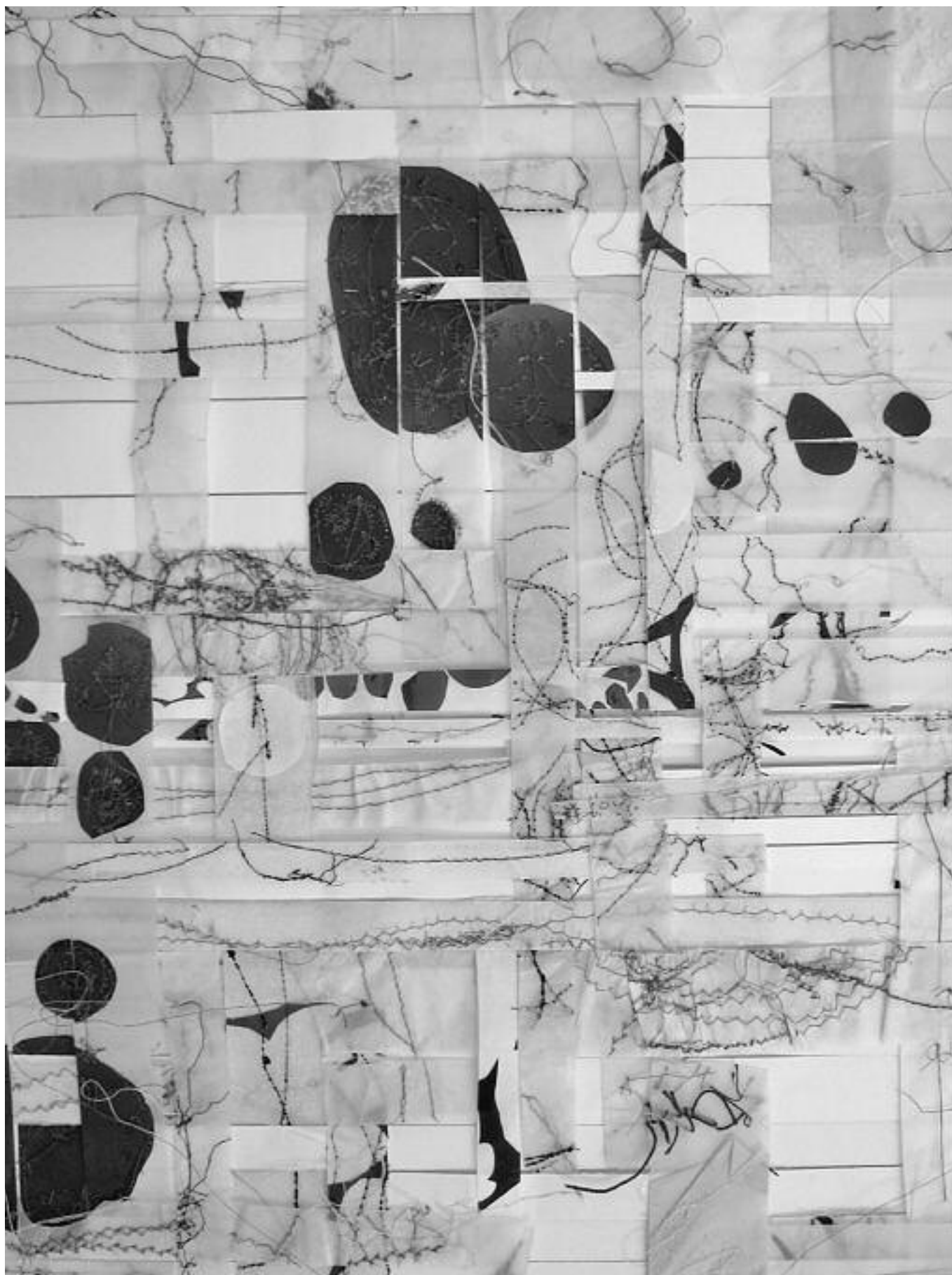
Otro cuarto oscuro

La producción de imágenes en Latinoamérica no se aparta de la tendencia global. En la región, como en todo el mundo, el alcance de los documentos fotográficos es otro, excede cualquier inventario. En un parpadeo, dos palabras, Marcos-López, por ejemplo, arrojan millones de resultados en Google. La web acumula fotografías en diferentes tamaños y resoluciones, *Asado en Mendiolaza* (2001), *La autopsia* (2005) y todas las demás, pero también escritos, videos y noticias vinculadas con el cuerpo de trabajo del artista argentino.

La nuestra es una época de creación acelerada de contenidos visuales. Las tecnologías digitales cuestionan el funcionamiento del campo artístico como hasta hace poco lo comprendíamos, reprogramando las fronteras entre productores, consumidores e intermediarios. En la actualidad, ellos parecen ocupar roles más cercanos e intercambiables, lo cual exige una mayor agudeza por parte de todos. Este desplazamiento concibe un público capaz de asumir más responsabilidades con menos certezas. La reflexión alrededor de los paisajes en continuo desplazamiento de la producción visual contemporánea resulta, pues, una tarea pendiente.

La redacción de textos vinculados con los discursos estéticos de nuestro tiempo es también incalculable.

Muchos de estos escritos complementan (y a veces sustituyen) la visita a los lu-



GALERÍA DE PAPEL. Bienvenida Núñez (2013).

gares tradicionales de exhibición. Debido a que el préstamo de las grandes obras se encuentra sujeto a condiciones que pocos espacios pueden asumir, la mayor parte del mundo está obligada a construir su propia visión de la producción artística global a partir de las propuestas menores a las que tiene acceso directo y a través de la mediación de terceros.

En la contemporaneidad, se da el paso de la experiencia estética íntima a la lectura sobre las experiencias de otros.

Libros, catálogos, revistas especializadas, prensa y sitios web ofrecen acceso a interpretaciones parciales de la creación cultural de acuerdo con líneas de estudio y divulgación propias.

En el caso particular de los documentos fotográficos, estas lecturas, a la manera de un dedo que apunta a qué mirar, regulan la recepción de las propuestas en función de un significado o constelación de significados que ha de percibirse en lugar de otros. Se trata de una suerte de segundo cuarto oscuro. La analogía viene a expresar que todo ejercicio hermenéutico constituye a la vez una forma de censura: ciertos contenidos permanecen latentes y solo algunos alcanzan visibilidad.

La imagen latente

La palabra *fotofobia* nombra una condición de relativa intolerancia a la luz. El fotógrafo venezolano Beto Gutiérrez la utilizó para presentar un amplio registro visual de personas albinas. El resplandor lumínico de estas genera un retrato expandido del espectador, abrumado por la cegadora experiencia de un mundo cargado de imágenes. La serie forma parte de una línea de creación que contempla la poética de la disciplina en virtud de su carácter místico, es decir, como la práctica de la lucidez.

Considerar la fotografía como una verdadera revelación equivale a pensar en sus resultados como el producto de velamientos sucesivos.

La imagen latente (del latín *latens*, escondido) constituye la invidencia original, la de apenas una constelación imperceptible de átomos de plata oxidados por efecto de la luz que, a través de su tratamiento en el laboratorio, encuentra su primera expresión en el negativo y después sobre el papel. De este modo, la cantidad de información que alcanza visibilidad depende de cuánta luz haya impresionado el material fotosensible, del tiempo en el que la película y el papel hayan permanecido en el revelador, de posibles reencua-



El autor nos pide imaginar una antiutopía que funciona como modelo de reflexión: la de una sociedad sin críticos en la que todo tipo de producción hermenéutica (crítica, pedagógica, documental, en fin, secundaria) estuviera prohibida

dres que descarten información visual y, en el caso de la fotografía digital o digitalizada, del uso de distintos programas de edición.

En el juego de invidencias naturales del dispositivo fotográfico, el pensamiento de George Steiner se vuelve luminoso. El autor nos pide imaginar una antiutopía que funciona como modelo de reflexión: la de una sociedad sin críticos en la que todo tipo de producción hermenéutica (crítica, pedagógica, documental, en fin, secundaria) estuviera prohibida. La propuesta representa un punto de partida para el estudio de las vinculaciones entre las imágenes y sus lecturas.

Aunque la política de lo primario requeriría la aplicación de controles que fuera de la ciencia ficción han resultado factibles, por oposición, el ejercicio conlleva una valoración de la palabra como insumo indispensable para el proceso de circulación y recepción de la imagen. Como en la pieza de León Ferrari, en la que el sistema de lectura para invidentes se introduce en el retrato asignándole nuevos alcances por mediación de lo escrito, la fotografía parece no poder escapar de cierta condición textual.

Y es que además de las implicaciones inmediatas que la palabra ejerce sobre la fotografía al encontrarse en una relación de montaje, es decir, al coincidir en un mismo plano, como en la obra de John Baldessari o Barbara Kruger, existen otras interacciones cuando se mantienen separadas espacial o temporalmente.

Los textos satelitales, externos a las propuestas fotográficas, estimulan la redacción de muchos más. En términos de Pierre Bourdieu (2003), el proyecto creador de un artista se consagra en la medida

en que figuras ubicadas en posiciones de influencia dentro del campo intelectual hagan eco de él. De esta manera, el que una obra sea comentada es conveniente para todos: los museos y galerías que la expongan ganarán prestigio institucional; los coleccionistas que la posean materialmente, el aumento de sus inversiones; el público que las reconozca, el beneficio de la distinción y del buen gusto.

En cuanto a la fotografía, esta afirmación general parece extenderse hasta el dispositivo mismo. Su carácter vacilante entre la tradición de las Bellas Artes y la cultura de los medios, así como el cambio de sus intenciones originales con la aparición de las tecnologías digitales, parece responsable de un cierto interés especial por parte de los investigadores hacia el oficio del fotógrafo.

Palabras mayores

Las reflexiones conceptuales y evocaciones poéticas dirigidas a legitimar la práctica fotográfica no se articulan con unas palabras cualesquiera. Por el contrario, las teorías del arte ofrecen los términos y criterios apropiados para hablar sobre sus objetos de estudio.

Adjetivos como documental, conceptual y formalista consignan un código más o menos hermético con el que se hilan los discursos dominantes sobre fotografía. Si bien suministran coordenadas de ubicación a sus lectores, estos constructos operacionales representan un encubrimiento adicional en el desarrollo de la disciplina.

Hace un par de años, en una exposición colectiva, alguien se refirió a un desnudo de Larry Clark como pornográfico. En la misma muestra pero en un día distinto, otra persona del público empleó el mismo adjetivo para describir una fotografía de Nan Goldin. Las imágenes de Martín Chambi, por su parte, siempre han sido percibidas a partir de su condición latinoamericana, pese a que en ellas resuena una auténtica mística universal. ¿Y dónde queda el interés del artista y crítico español por la ambigüedad intersticial entre realidad y ficción si explicamos la propuesta de Joan Fontcuberta con un término tan básico como *tecnológica*?

Las imágenes se perciben desde lecturas previas, dejando otros contenidos importantes por fuera del campo de la visión. En opinión de Steiner, nos encontramos frente a un fenómeno contemporáneo que afecta el funcionamiento de la palabra "... no sólo en los códigos especiales (...) de las ciencias exactas y aplicadas, sino tam-



bién en los de la filosofía, la lógica y las ciencias sociales.” Por ello, continuó el francés, “casi todo lo que dicen, oyen o leen los modernos hombres de la ciudad es una jerga vacía.” (1989, p.p. 5-6).

El retiro de la palabra es más tangible en unos que en otros textos que reflexionan sobre las distintas producciones artísticas. Muchas veces, estos escritos parecen no tener nada que ver con las imágenes que pretender enmarcar, sino que más bien se presentan como fórmulas preconcebidas que son ligeramente alteradas a fin de que la obra encaje en su planteamiento, así sea tangencialmente, como un rompecabezas que arma y desarma a voluntad mutaciones sobre un mismo formulismo. Otras veces, tan solo se trata de textos que se contentan con describir lo que está al alcance de la mirada.

Lo cierto es que ya sea en la página impresa, la superficie de la pantalla o la pared de una exposición cualquiera, las lecturas en torno a la creación visual ayudan al espectador a ubicarse en mapas que no dejan de desplegarse, pero también colocan un velo frente a sus ojos.

Los textos interpretativos están en condiciones de imponer sus lecturas a una fracción más o menos amplia del campo intelectual y, en consecuencia, de dirigir la recepción del público hacia una dirección determinada. Como resultado, la palabra escrita a propósito de la práctica fotográfica reproduce los enmascaramientos de la captura y el revelado anteriores: ciertos contenidos permanecen latentes y solo algunos se manifiestan.

Para Steiner, ninguna lectura puede calificarse como correcta o incorrecta (...). “A lo sumo seleccionamos (por un tiempo al menos) la que nos impresiona como la más ingeniosa, la más rica en sorpresa, la más poderosa en descomponer y recrear el original o pre-texto.” (Ibíd., p. 8). Sin embargo, es inevitable reconocer que incluso esta constituye una visión reducida y provisional, beneficiada por un juego de factores que no están relacionados necesariamente con el acto de la creación.

Como una armadura, los conceptos y referencias vienen a aliviar la ansiedad del hombre contemporáneo. Pero, como señaló Roland Barthes (1989/2009), las imágenes hieren. Desafiar una buena foto es una pelea perdida desde el principio.

Una fotografía que hierve

Con estas palabras, el curador español Claudi Carreras (2009) resumió la lectura

Cada edición de Sueño de la razón es “propuesta en Chile, diseñada en Argentina, publicada e impresa en Bolivia y subida a Internet en Ecuador.” Su Comité Editorial está conformado por artistas e investigadores de importante trayectoria

más extendida sobre la producción fotográfica en Latinoamérica.

Con la intención de proseguir en el análisis, se escogió *Sueño de la razón* como principal fuente de información acerca del estado de la disciplina. Hasta el momento, esta publicación especializada en fotografía regional cuenta con cuatro números elaborados entre 2009 y 2011 (*Fotografía e transformação social; Territorios posibles; Guerra: conflicto e violência y Festa*). De acuerdo con el primero de estos, el propósito de sus creadores es “... la edición de una revista que elabore una perspectiva de la fotografía como interpretación de la cultura donde se crea.” (Ibíd., p. 5).

Cada edición de *Sueño de la razón* es “propuesta en Chile, diseñada en Argentina, publicada e impresa en Bolivia y subida a Internet en Ecuador.” (Ibíd., p. 5). Su Comité Editorial está conformado por artistas e investigadores de importante trayectoria, miembros activos de sus respectivas comunidades de origen: Fredi Casco, Paraguay; Cía de Foto, Brasil; Pablo Corral Vega, Ecuador; Nelson Garrido, Venezuela; Andrea Josch, Chile; Cecilia Lampo, Bolivia; Ataúlfo Pérez Aznar, Argentina; Daniel Sosa, Uruguay y Luis Weinstein, Chile.

Publicada en el N° 00, la entrevista a Carreras revisó la visión documental que agrupa la mayoría de lecturas sobre fotografía en América Latina. En opinión del curador, “la sociedad latinoamericana es una sociedad afectada por distintos ciclos. Ciclos económicos, subidas y bajadas. Eso genera una forma de narrar tu propia historia (...) ;Es una fotografía que hierve!

Que sale de un sustrato en movimiento.” (Ibíd., p. 79). Luego agregó: “No existe una fotografía latinoamericana (...), pero hay realidades que no se ven en otros sitios. Y yo creo que sí, sin duda produce una forma de ver los temas y de enfrentarse a la realidad muy particular.” (Ibíd., p. 82).

En un artículo publicado el año siguiente, José Pablo Conchas Lagos analizó la lectura documental más corriente; apuntó: “La práctica documental es una disposición existencial. Lo primero que cuenta es el desplazamiento, el movimiento; la intención de ir hacia el objeto. El viaje como fin en sí mismo.” (2010, p. 8). En su opinión, la interpretación a través de la lente documental “por un lado, se explica porque durante siglos hemos sido la marginalidad extravagante de Occidente y por eso objeto de curiosidad antropológica. Pero por otro, porque para los mismos latinoamericanos somos excéntricamente extravagantes. La variedad cultural presente en cada una de nuestras naciones hace que nos miremos con igual curiosidad (...), y desde aquí el viaje constante de fotógrafos documentales a las entrañas de nuestro territorio americano.” (Ibíd., p. 8).

Finalmente, el historiador uruguayo Mauricio Bruno dio una tercera explicación que, no obstante, se refiere al desarrollo de la disciplina no solo en América Latina. Al analizar el empleo de la imagen fotográfica durante la Guerra de la Triple Alianza, la cual enfrentó a Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay en 1856, destacó el impulso material que los gobiernos le han ofrecido a los fotógrafos en virtud de la promoción de nacionalismos. Bruno sostuvo: “... el gobierno uruguayo estaba interesado en la circulación de estas fotografías (...) en las cuales se glorificaba la actuación de las tropas aliadas –y de las uruguayas en particular– y se conformaba un retrato prosaico del Paraguay.” (2001, p. 27).

De lugares, gentes e historias

Los 58 artículos publicados en *Sueño de la razón*, hasta el momento, aluden casi todos a propuestas fotográficas documentales. En este sentido, es posible organizarlos en tres grandes grupos: investigaciones geográficas, etnográficas y de archivo.

Retratos fotográficos conforma el primer conjunto. En este artículo, Lorena González describió el recorrido visual del fotógrafo venezolano Ricardo Jiménez capturado desde el interior de un carro en

movimiento. Asimismo, en *Necah 1879*, Dardo Castro siguió al artista argentino Res en el proyecto de reproducir, un siglo más tarde, las vistas espaciadas con que Antonio Pozzo documentó la Conquista del Desierto, campaña militar que expandió el dominio de Buenos Aires en el siglo XIX.

Por su parte, *Visionario de la imagen* presenta un análisis a cargo de André Cypriano del registro que Carlos Germán Rojas hiciera de los personajes y costumbres de La Ceibita, barriada popular de Caracas y lugar de nacimiento del fotógrafo. Las imágenes de Andrés Figueroa en *Bailarines del desierto* también constituyen un estudio de tipo etnográfico. Mediante estas, el creador chileno representó las fiestas religiosas celebradas en el territorio desértico de Atacama y, en especial, la teatralidad de los vestuarios elaborados para la ocasión.

Por último, entre las investigaciones realizadas a partir de material de archivo, se distinguen *Resignificación del documento fotográfico* y *El álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico*. En una, Fredi Casco y Cía de Foto establecen un diálogo acerca de los trabajos documentales de Claudia Andújar y José María Blanch. En otra, Francisca Riera Schiapacasse pasó revista a los archivos conservados del Museo Histórico Nacional de Chile que evidencian los efectos del conflicto que enfrentó a Bolivia y Perú entre 1879 y 1883.

Es evidente que no toda la producción fotográfica en América Latina es documentalista, aunque las lecturas más comunes, incluyendo la de *Sueño de la razón*, así parezcan demostrarlo. Es cierto que muchas veces es complicado definir si un trabajo es documental o no. En rigor, toda imagen fotográfica lo es en tanto material indicial e icónico; no obstante, en algunas oportunidades adquiere tal definición durante el proceso de circulación y recepción. Como opinó Ticio Escobar en la entrevista que le concediera a Fredi Casco, “los límites entre la fotografía documental y la artística son vacilantes; es difícil determinar cuándo una fotografía queda atrapada en la inmediatez del objeto, cuándo fascinada por la pura forma y cuándo logra trascender lo representado mediante fisuras, fracturas y reordenamientos que permiten observar la diferencia.” (2011, p. 79).

Considérese en este sentido dos proyectos. El primero es *Ritualidad Queshwa*, del autor chileno Claudio Pérez, y su



Es evidente que no toda la producción fotográfica en América Latina es documentalista, aunque las lecturas más comunes, incluyendo la de Sueño de la razón, así parezcan demostrarlo. Es cierto que muchas veces es complicado definir si un trabajo es documental o no

acercamiento a una comunidad indígena a partir de las composiciones geométricas que encontró en el paisaje. El otro, más ilustrativo, es de la argentina María Antonia Rodríguez: *Paisaje N° 1 (Parque Nacional)*. Capturada en Venezuela, la imagen retrata a un indigente que duerme en la calle. La forma del sujeto recuerda la línea del horizonte del cerro Ávila, la cual todo caraqueño tiene grabada en su mirada. A través del título, la artista enfoca ágilmente las tensiones entre la fotografía documental y formalista, a la vez que define la preocupación que, desde los escritos capitales de Walter Benjamin, entraña la fotografía documental y que tiene que ver con la estetización dentro del marco de la relación entre arte y moralidad.

La fotografía fuera de sí

Continuando con la idea de que la fotografía posee una condición existencial que la arroja fuera de sí, Boris Kossoy, en un recomendable ensayo, examinó la pasión intransitiva de la fotografía por representar lo lejano y extravagante, así como los efectos que esto produjo en la identidad del latinoamericano.

De acuerdo con el investigador brasileño, la experiencia fotográfica en estas tierras durante el siglo XIX fue, en realidad, una experiencia europea. Lo anterior se debió a que la introducción de la disciplina en el continente consistió en la adopción de esquemas visuales e identitarios del Viejo Mundo. “Esto no se refiere únicamente a los equipos, materiales fotosensibles, procesos y técnicas (...), sino también en lo concerniente a los modelos

estereotipados de representación (poses, vestuarios, iluminación, adornos y accesorios.” (1998, p. 36). Como resultado, los viajeros europeos, en la búsqueda de lo diferente, crearon una imagen exótica que coincidiera con sus expectativas de alteridad, la cual fue asimilada por los locales como propia.

De la hipótesis de Kossoy se deduce el hecho de que América Latina se percibe a sí misma a través de una mirada europea. También encuentra su origen el que predomine una lectura documental sobre la producción de imágenes fotográficas, así como una parte importante de los conflictos identitarios de la región.

Discriminaciones institucionales

Parece que en la región la sucesión de evidencias adquiere la forma de una cierta discriminación institucional.

La pregunta acerca de la identidad latinoamericana posee tantas explicaciones como teóricos hay. Mari Carmen Ramírez, curadora del Museum of Fine Arts, Houston, diagnosticó lo que llamó una *neurosis de identidad* en el seminario

Diez años de cambios, perspectivas y proyecciones con que el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires celebró una década de trabajo ininterrumpido en 2012. En el mismo evento, Natalia Majluf, directora del Museo de Arte de Lima, señaló que la problemática categoría pertenece exclusivamente a las narrativas y que no debería convertirse en una preocupación para los artistas. Sin embargo, sí comienza a serlo cuando la palabra deja de constituir un simple rótulo funcional y deviene en instrumento de discriminación institucional.

En la entrevista que Luis Weinstein hiciera a Claudi Carreras para *Sueño de la razón*, el curador aseguró que las fotografías que mejor se venden en los mercados extranjeros son precisamente las que coinciden con la imagen de alteridad que todavía mantiene el imaginario mundial, es decir, la vinculada con temáticas mágico-religiosas y de intenciones claramente documentales. De ser cierto, los artistas que desarrollen líneas de creación diferentes estarían en riesgo de ser excluidos de los grandes relatos. Esta otra invidencia justificaría cualquier preocupación.

El principal efecto de esta situación fue detectado por Alejandro Castellote en el seminario *El ADN de la fotografía* (Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2012). A su juicio, es evidente que mu-



chos artistas han comenzado a generar obras que encajen intencionalmente en las lecturas más extendidas en torno a la fotografía regional, de manera de satisfacer a gestores culturales y coleccionistas, garantizando la visibilidad para sus trabajos.

En opinión de Néstor García Canclini (2011), un tipo de resistencia es posible. El autor criticó el que muchos de los integrantes del campo artístico insistan en comportarse como policías de migración. Para el argentino, el que China haya desplazado a Francia del tercer puesto en porcentajes globales de ventas de arte es indicio de un reordenamiento del orden mundial en el que las nociones de Occidente y Oriente, adentro y afuera, centro y periferia, habrían perdido consistencia a causa de las tecnologías de la información y comunicación.

La nueva dinámica global no sería la correspondencia de posibilidades para todos o la interdependencia ilimitada y constante. Al respecto, García Canclini apuntó que la globalización es "... asimétrica, selectiva y en la que participamos de manera desigual. Unas regiones aportan saberes e imágenes locales; otras, los dispositivos de interpretación, organización y financiamiento." (Ibíd., p. 22). El autor concluye que "... uno de los procedimientos de división que ejerce el poder interpretativo de la crítica entre arte metropolitano y periférico [es que]: mientras que las obras generadas en los centros son miradas como hechos estéticos, la producción de artistas africanos, asiáticos y latinoamericanos suele ser leída como cultura visual o patrimonio cultural." (Ibíd., p. 88).

La época de las nuevas visualidades está todavía por llegar. Para ello será necesario evaluar la posición de los artistas sin caer en la dislocación absoluta ni el mero regreso a la exaltación nacionalista. Los circuitos globales son poderosos. Las identidades seguirán siendo significativas en muchas regiones. Pero en un mundo contemporáneo, globalizado, interconectado, en el que los fenómenos migratorios son cada día más comunes y propician la formación de públicos sensibles, despreocupados por delimitar sus propias culturas, sino interesados en vincularlas con otras, las perspectivas son buenas. Algunas latencias alcanzarán su manifestación. No es más que cuestión de tiempo.

JUAN PERAZA GUERRERO
Venezolano. Crítico de arte visual.

(...) mientras que las obras generadas en los centros son miradas como hechos estéticos, la producción de artistas africanos, asiáticos y latinoamericanos suele ser leída como cultura visual o patrimonio cultural.

Referencias

Bibliográficas

- BARTHES, R. (1989/2009): *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- BOURDIEU, P. (2003): *Campo del poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2011): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Ciudad de México: Katz Editores.
- KOSSOY, B. (1998): "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica". En: *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Houston: University of Texas Press.
- STEINER, G. (1989). *Presencias reales*. Barcelona, España: Ediciones Destino.

Artículos en publicaciones periódicas

- BRUNO, M. (2011): "La guerra de los 200 años". En: *Sueño de la razón*. Número 2, p.p. 24-33.
- CASCO, F. y Cía de Foto (2009): "Resignificación del documento fotográfico". En: *Sueño de la razón*. Número 0, p.p. 50-63.
- CASTRO, D. (2010): "Necah 1879. Res, Antonio Pozzo y la desertización de La Pampa". En: *Sueño de la razón*. Número 1, p.p. 70-77.
- Comité Editorial (2009): "Editorial: Fotografía e transformação social". En: *Sueño de la razón*. Número 0, p. 5.

- CONCHA LAGOS, J. (2010): "Fotografía documental como disposición existencial". En: *Sueño de la razón*. Número 1, p.p. 6-9.
- CYPRIANO, A. (2011): "Carlos Germán Rojas: visionario de la imagen". En: *Sueño de la razón*. Número 3, p.p. 68-75.
- FIGUEROA, A. (2011): "Bailarines del desierto". En: *Sueño de la razón*. Número 3, p.p. 90-97.
- GONZÁLEZ, L. (2010): "Relatos fotográficos. Encuentros potenciales en la obra de Ricardo Jiménez". En: *Sueño de la razón*. Número 1, p.p. 26-33.
- PÉREZ, C. (2010): "Ritualidad Queshwa. Resistencia cultural de un pueblo que se niega a morir". En: *Sueño de la razón*. Número 1, p.p. 84-91.
- RIERA SCHIAPPACASSE, F. (2011): "El álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico". En: *Sueño de la razón*. Número 2, p.p. 34-43.
- WEINSTEIN, L. (2009): "La fotografía de América Latina es una fotografía que hierve, que sale de un sustrato en movimiento". En: *Sueño de la razón*. Número 0, p.p. 78-85.

Seminarios

- CASTELLOTE, A. (2012): *El ADN de la fotografía* (Centro Cultural de España en Buenos Aires, CCEBA).
- MAJLUF, N. (2012): *Arte latinoamericano. Diez años de cambios, perspectivas y proyecciones* (Museo de Arte Latinoamericano, Malba).
- RAMÍREZ, M. (2012): *Arte latinoamericano. Diez años de cambios, perspectivas y proyecciones* (Museo de Arte Latinoamericano, Malba).