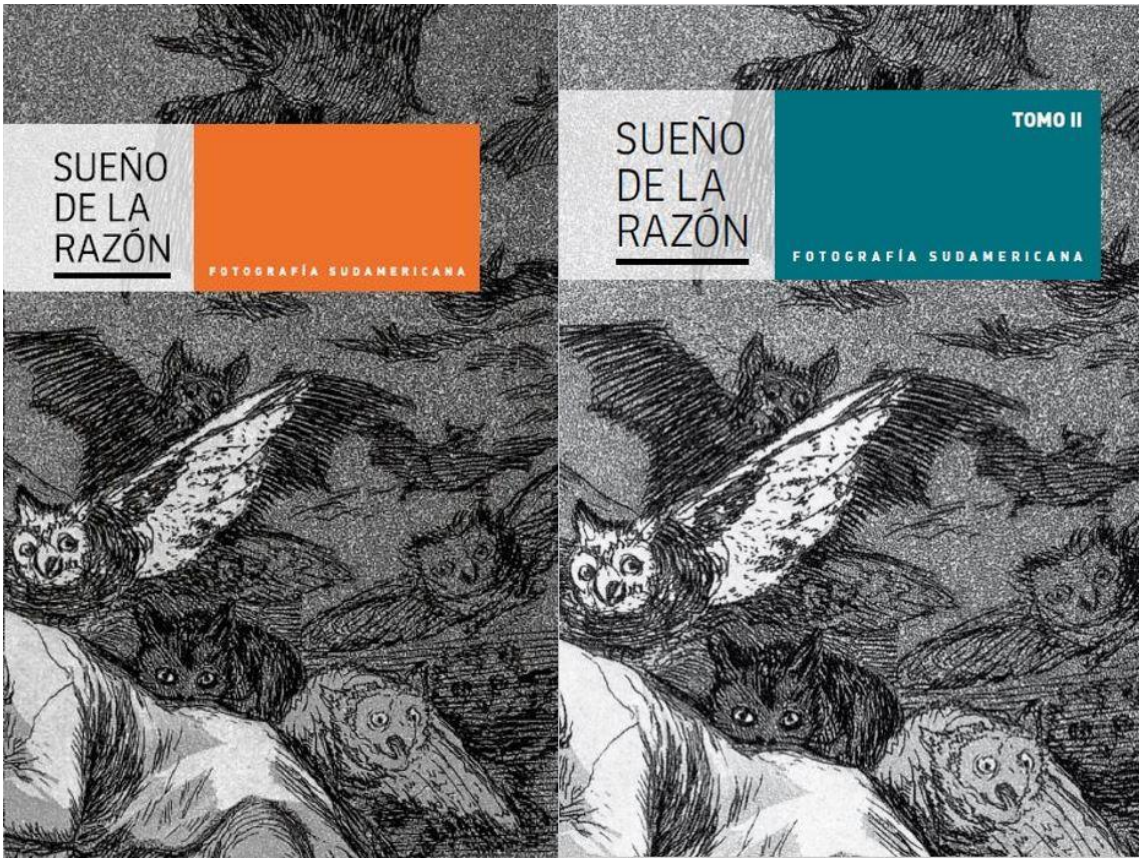


Centro de Fotografía de Montevideo. "Jornadas: 12. Fotografía Latinoamericana. Confluencias y derivaciones 1978-2018".
Título. ¿Qué deseos se *manifiestan* en los sueños de nuestra razón? Arqueología audiovisual de la revista *Sueño de la razón* (2009-2016).
Autor. Alejandro León Cannock (Lima, Perú, 1980).
Versión final

"El Sueño de la Razón se centra en la posibilidad de construcción de una identidad, a través del reconocimiento, análisis e investigación de la producción local sudamericana, asumiendo aquello por medio de esas imágenes fotográficas que hablan sobre nuestro contexto y contemporaneidad, pues es ahí donde consideramos que las culturas pueden llegar a reflejarse, a través de una producción fotográfica que se hace cargo de su entorno social, cultural, geográfico, económico, territorial. Es una forma de poner en contexto la producción y el problema de la imagen" (*Sueño de la razón*, editorial vol. 1, p. 7).

Introducción

01. Antes de entrar al tema de mi ponencia no quería dejar pasar la ocasión de agradecer la oportunidad de estar acá esta tarde. Es un honor poder compartir con ustedes algunas ideas y, especialmente, formar parte del anhelado proyecto que busca formar una comunidad latinoamericana de fotografía. Quiero, asimismo, felicitar al Centro de Fotografía de Montevideo por su ardua labor orientada a promover la reflexión teórica, crítica e histórica en torno a la fotografía. Sabemos que la creación sin reflexión es ciega; y que el presente que no es capaz de reconocer su pasado es impotente para proyectarse hacia el futuro. Por ello, no es poca cosa encontrarnos en medio de la decimosegunda edición de las Jornadas Latinoamericanas de Fotografía; las que, a su manera, han retomado los principios y las tareas que nos legó el evento pionero en esta empresa: el I Coloquio de Fotografía Latinoamericana realizado en México hace 40 años[1].

02. Mi relación con la fotografía es relativamente reciente. Llegué a ella un poco por azar, pero también movido por fuerzas inconscientes que me exigían observar más de cerca el mundo que habitaba. La filosofía, profesión a la que me dediqué por varios años, se había vuelto para mí una disciplina cerrada sobre sí misma, con un lenguaje hermético y esquizofrénico. La realidad se escapaba frente a la abstracción reduccionista de sus conceptos. En este contexto vital y profesional de enajenación, hallé en la fotografía una herramienta capaz de re-conectar la reflexión con la experiencia, logrando, gracias a ello, pensar la realidad "desde las cosas mismas"[2], como exigía la fenomenología de Husserl.

[1] Según la mayoría de críticos e historiadores de la fotografía latinoamericana, fue este evento el que inauguró la reflexión sobre el medio en nuestro continente. Véase Corp 2013: 3; Villares Ferrer 2015: 1 y 2016; Kossoy 1993: nota 1; Castellanos 2001: 1 y s/f: 3.
[2] *Cfr*. Husserl 1999: 218.

03. Gracias a este encuentro comprendí que la imagen técnica debía convertirse en un objeto de análisis fundamental para el pensamiento contemporáneo, pues, gracias a ella podríamos acceder a una comprensión más compleja de nosotros mismos, de los otros y de la realidad que habitamos[3]. Y por si esto fuera poco, comprendí que la fotografía no solo es una invalorable herramienta de análisis de la cultura, sino que, en tanto práctica creativa, también tiene la capacidad, como señala Claudia Lihnares Sanz en el primer número de *Sueño de la razón*, de multiplicar nuestra subjetividad y transformar nuestro mundo[4].

05. Les cuento esta pequeña historia porque creo que quienes estamos acá reunidos para pensar sobre la fotografía tenemos algo en común: estamos interesados en otorgarle continuidad al espíritu que ha guiado a la mayoría de reflexiones que sobre ella se han hecho desde Latinoamérica. ¿Cuál es dicho espíritu? Aquel que concibe a la fotografía no como una simple actividad productora de "objetos autónomos"[5] al servicio de las corporaciones, de los gobiernos o del arte; sino, por el contrario, como una compleja actividad creadora de significado y de valor. Por tanto, como uno de los campos en los que se debe ejercer la reflexión crítica y, por qué no animarnos a decirlo, la acción revolucionaria[6].

06. La presentación que realizaré a continuación está dividida en dos secciones. En la primera, buscaré sistematizar la estructura y los contenidos de *Sueño de la razón*. En la segunda, haré lo mismo con el discurso que fluye en ella en relación a tres temas específicos: la naturaleza y la función social de la fotografía, la identidad de la fotografía latinoamericana y sobre ella misma.

---

[3] Los estudios visuales nacen en la década de 1990 con el fin de usar las imágenes como medio de análisis de la cultura que se (re)produce en ellas. Véase Mitchell 1994; Boehm 1994; Moxey 2009; Guasch 2003.
[4] *Cfr*. Lihnares Sanz, en: *Sueño de la razón*, #00, vol. 1, 2013 (2009), p. 27.
[5] En la historia de la fotografía esta posición está vinculada a un fundamento "idealista". Tal vez el caso más destacado es el de la teoría modernista desarrollada en el MoMA. Véase Philips 2003.
[6] Esta afirmación resume la posición de los críticos posmodernos en torno a la fotografía. Véanse los libros *Thinking Photography* (Burgin 1982) y *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (Ribalta 2004).

Primera parte. Ordenando el archivo: lo que *Sueño de la razón* "muestra"

01. Los ocho números que se han publicado entre el año 2009 y el 2016 están conformados por proyectos fotográficos heterogéneos: en sus estéticas, temáticas, intenciones, relevancia. Sin embargo, todos coinciden en un aspecto: su *origen exógeno*. Ninguno ha sido realizado expresamente para existir bajo las determinaciones materiales e ideológicas de la revista. En tal sentido, han sido desplazados de sus espacios discursivos originales (prensa, antropología, arte), lo que ha implicado una transformación en su modo de existencia, es decir, en su sentido, valor y potencia[7]. *Sueño de la razón* constituye, entonces, un dispositivo[8] que selecciona, incluye, sistematiza y promueve proyectos que considera *representativos* de la actividad fotográfica en Sudamérica. Un archivo[9].

02. ¿Representativos en qué sentido? El criterio fundamental es que los proyectos "(…) interpel[e]n desde la fotografía sudamericana a la realidad cultural donde vivimos"[10]. Esta frase sintetiza el posicionamiento epistemológico y político que ha guiado a *Sueño de la razón* desde su primer número: las fotografías que se integran al archivo lo hacen porque son capaces, *supuestamente*, de detonar en los espectadores una reflexión crítica sobre la realidad que habitan.

03. Para ello, cada número ha sido articulado en torno a un tema de relevancia socio-política: *Transformación social*, *Territorios posibles*, *Guerra: conflicto y violencia*, *Fiesta*, *Viaje*, *Frontera*, *Propaganda* y *Ciudad maravillosa*[11]. Que el primer tema sea "transformación social" confirma la orientación crítica de *Sueño de la razón*: concebir a la fotografía no como un simple instrumento para *mostrar* la realidad, sino, por el contrario, como una actividad que participa en sus procesos de *transformación*[12]. Por

---

[7] Sobre los desplazamientos de significado de las fotografías véase "Los espacios discursivos de la fotografía" (Krauss 1990) y "On the Invention of Photographic Meaning" (Sekula 1982).

[8] Entendemos el término "dispositivo" en el sentido que le dan Agamben, Deleuze y Foucault. Para un análisis específico de este problema véase Déotte 2012 y 2013.

[9] La cuestión del archivo es clave en el contexto contemporáneo, en el arte y más allá de este. Véase Foster 2016; Guasch 2005; Deleuze 1987.

[10] *Cfr*. Editorial, en: *Sueño de la razón* #00, vol. 1, 2013 (2009), p. 23.

[11] ¿Estos temas aluden a experiencias "universales"? Esto nos hace pensar, inevitablemente, en la exposición *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen en 1955 en el MoMA.

[12] Desde el primer número se perfila el lugar de enunciación de *Sueño de la razón*. Aquella diferencia (mostrar/transformar) se remonta a Benjamin cuando, parafraseando a Brecht, sostuvo que la foto de una

ello, como veremos, para *Sueño de la razón* el medio de las imágenes es clave en la lucha ideológica: es el lugar donde se ejerce la dominación pero, también, donde los actos de resistencia y de liberación son posibles[13].

04. Para alcanzar este objetivo, *Sueño de la razón* ha buscado abarcar la producción fotográfica de todo el continente. Así, de los proyectos publicados en los ocho números, Brasil y Chile van a la cabeza con 22, seguidos por Perú con 17 y Argentina con 15. Luego se ubican Colombia y Venezuela con 10, Paraguay con 9, Bolivia con 7, Ecuador con 6 y Uruguay con 5. Además, hay 3 publicaciones dedicadas a México, 1 a Vietnam y 1 a España. Finalmente, 13 no pertenecen a ningún país (entrevistas o artículos sin referencia geopolítica específica). Como se aprecia, existe un ligero desequilibrio que podría contradecir los objetivos propuestos por la misma revista: "Este proyecto no es sólo una revista (www.suenodelarazon.org), es también una política de difusión de la fotografía sudamericana, arraigada en principios de integración. Sueño de la Razón es colaborativo y su objetivo es la difusión, investigación y puesta en valor de la fotografía sudamericana"[14]. ¿Esta disparidad responde a la evolución del medio en los distintos países de la región? ¿A decisiones políticas e institucionales? ¿Se está logrando que *Sueño de la razón* funcione como una "política de difusión de la fotografía sudamericana"? ¿Cómo se está usando este archivo concretamente en escuelas, centros de investigación, bibliotecas, universidades, etc.?[15]

05. Otro aspecto que llama la atención es que muchos proyectos carecen de suficiente información para que *Sueño de la razón* funcione efectivamente como una plataforma de

---

fábrica no dice nada sobre la explotación a la que están sometidos los trabajadores de dicha fábrica. Esto se enmarca en una crítica mayor al carácter pasivo e ilustrativo de la fotografía documental humanista. Para Benjamin, por el contrario, la foto debe ser activamente construida para poder interpelar al espectador (*cfr*. Benjamin 1937: 20).

[13] Esto muestra la relación directa entre *Sueño de la razón* y los teóricos y artistas de los años 70's y 80's para quienes la representación fotográfica debía entenderse como un campo de lucha ideológica. Los trabajos de Barbara Kruger, Cindy Sherman y Martha Rosler son ejemplares al respecto. Asimismo, como veremos, las reflexiones sobre la imagen fotográfica realizadas en nuestro continente en dicho periodo van en la misma línea. Véase, especialmente, el texto de Edmundo Desnoes en el libro *Para verte mejor, América Latina* de Gasparini (1972) y las reflexiones de Nestor García Canclini en su conferencia "Fotografía e ideología: sus lugares comunes" desarrollada en el II Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1982).

[14] Editorial, en: *Sueño de la razón*, vol. 1, 2013, p. 7.

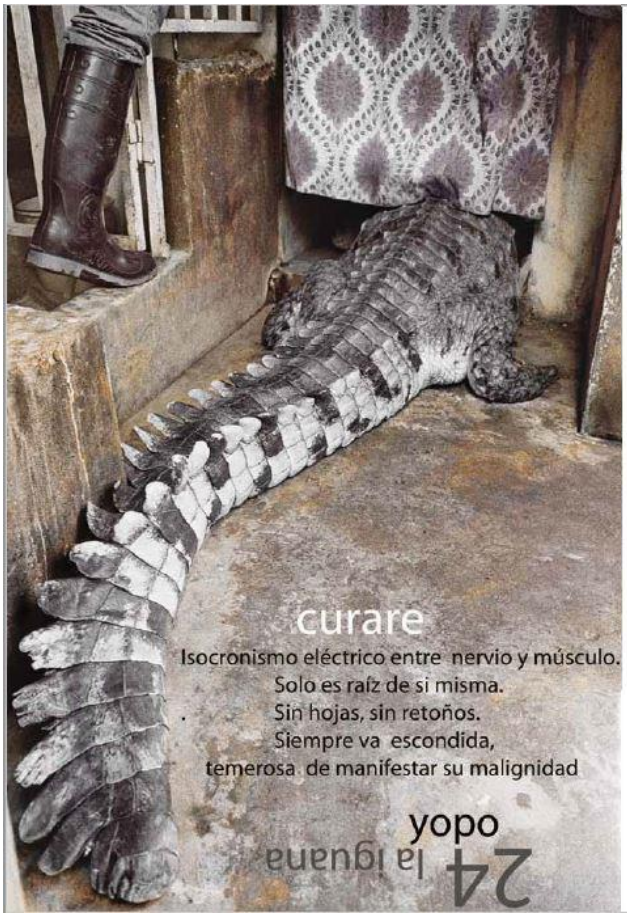
[15] Un proyecto interesante sería contrastar el nivel de desarrollo de las historiografías locales. Lo que hace actualmente el CdF de Montevideo en Uruguay es importante. ¿Qué ocurre en los otros países?

difusión de la foto y para que, a su vez, esta opere en los lectores como un medio de interpelación. En muchos casos se ofrecen pocas imágenes y un texto breve o críptico, situación que produce una experiencia abstracta e indeterminada en el lector. Asimismo, la clasificación de los contenidos en categorías (ensayo, proyecto, artículo) dejó de realizarse a partir del cuarto número. Por ello, surgen algunas preguntas: ¿qué son todas estas imágenes? ¿Constituyen espacios de representación homogéneos? ¿Mantienen las mismas relaciones (ontológicas, epistemológicas) entre referente y representación? ¿Poseen similares intenciones ético-políticas?[16]

A continuación: 3 proyectos visualmente atractivos, pero que carecen de información para hacer una lectura que vaya más allá del carácter estético y representacional de las imágenes. ¿De qué manera pueden interpelar a los lectores si no es posible ir más allá de lo que la imagen muestra?

Ernesto Benavides, *Gallos del Perú*, #03

[16] Este punto es parece de gran relevancia, especialmente teniendo en mente la forma en que la misma revista concibe a la fotografía. La imagen sin texto y sin contexto es abierta, polisémica y ambigua. Se requieren determinaciones, entonces, que la anclen (*cfr*. Barthes 1986: 35-37) en uno u otro sentido para que pueda convertirse en un verdadero vehículo de conocimiento e interpelación para el espectador.



Los animales de verdad y los otros

Fotografías y texto EDGAR MORENO

El bingo de animalitos. Otra cosmogonía

Puerto Ayacucho, Amazonas 2012

Glosario de términos

ÁPAROS: Pequeños duendes, ranas; viajan entre nieblas. Según los indígenas arahuacos del alto Río Negro, los áparos disparan centellas portadoras de desgracias.

ARAHUACO: Uno de los grupos lingüísticos más importante de América del Sur, incluye a los banivas wakuénai, baré y warekenas.

BANIVA: Arahuaco.

BAQUIRO: Pecarí o cochino de monte.

BARÉ: Etnia del grupo lingüístico arahuaco.

CUIBA: Etnia del grupo lingüístico guahibas que habitan el Casanare colombiano y los llanos venezolanos.

CUNAGUARO: Felino americano de piel moteada, más pequeño que un jaguar.

CURIARA: Embarcación hecha a partir de un tronco de árbol, es común entre los indígenas de los ríos venezolanos.

CHURUATA: Casa hecha de madera y hojas; típica de los indígenas de Venezuela.

DANTO: Tapir, herbívoro de gran tamaño que habita las selvas de América del Sur.

DAÑERO: Brujo malévolo que se esconde en los senderos y sopla polvos nocivos a los viajeros incautos. Por lo general andan en grupos de tres: uno que prepara el polvo, otro que carga el tubo por donde se sopla el polvo o veneno y un tercero quien lo sopla.

E´ÑAPA: Gente indígena, grupo de lengua caribe conocidos también como Panare. Habitan en las márgenes izquierdas del Orinoco Medio

GERAL: La lengua geral o fieengatu, fue un sistema lingüístico creado en el siglo XVI por los curas jesuitas para unificar las muchas lenguas habladas en Brasil y la Amazonia, por los diferentes naciones indígenas.

GUAINÍ: Río colombiano que forma parte del sistema hídrico amazónico.

HIWI: Grupo indígena que vive entre Venezuela y Colombia. Hiwi significa "hombre", algunos se autodenominan wayapopihiwi "gente de la sabana".

KULIRRIMA: Trompetas sagradas para celebrar las fiestas Madzéru.

MACANAS: Arma ceremonial en forma de remo con cantos afilados.

MAGÍZERU: Baile que en la actualidad solo se celebra en el Bajo Guainí, para fomentar la integración cultural de los grupos que hablan arahuaco y geral; es decir los baré, baniwa, y warekena.

MAREOKA: Héroe cultural de las tribus E´ñapa.

PANARAWACO: Unión política de alianzas entre las tribus de lengua arahuaca.

RUWA: Dueño de los cantos de sanación y responsable del ritual warime de los indígenas de aruwas o piaroas.

WAREKENA: Arahuaco.

WARIME: Ritual de danza con máscaras y orquesta de flautas de las tribus de aruwas o piaroas.

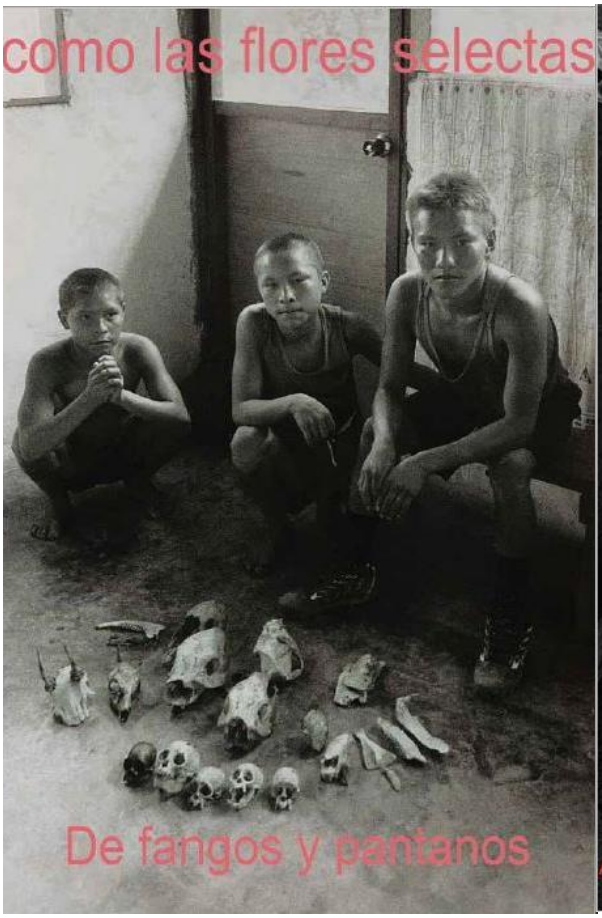
WÓTUJA: Piaroas.

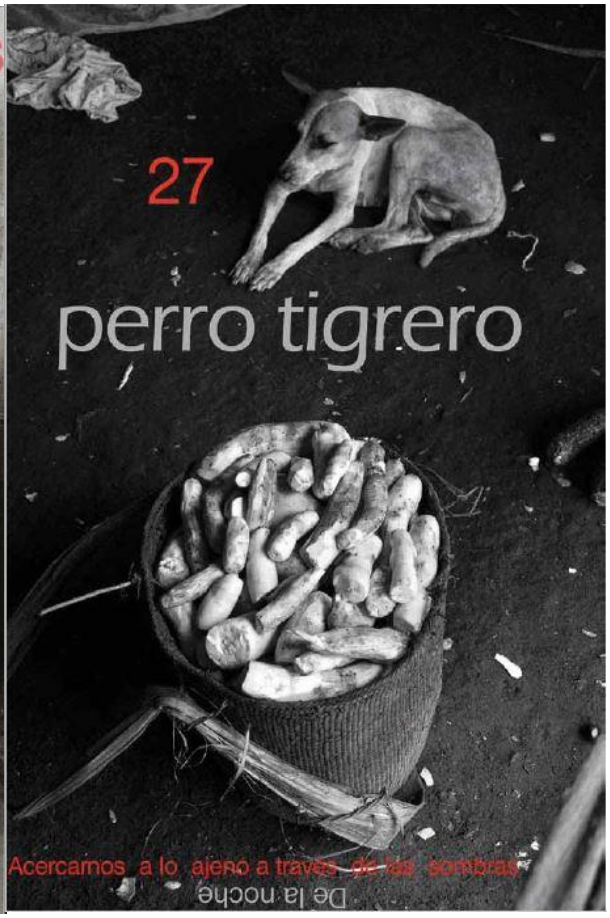
YANOMAMI: "Habitante de la casa"; grupo étnico del Alto Orinoco de lengua aislada. Algunos grupos se hallan todavía en estado paleolítico y son una de las tribus más estudiadas por los antropólogos de todo el mundo.

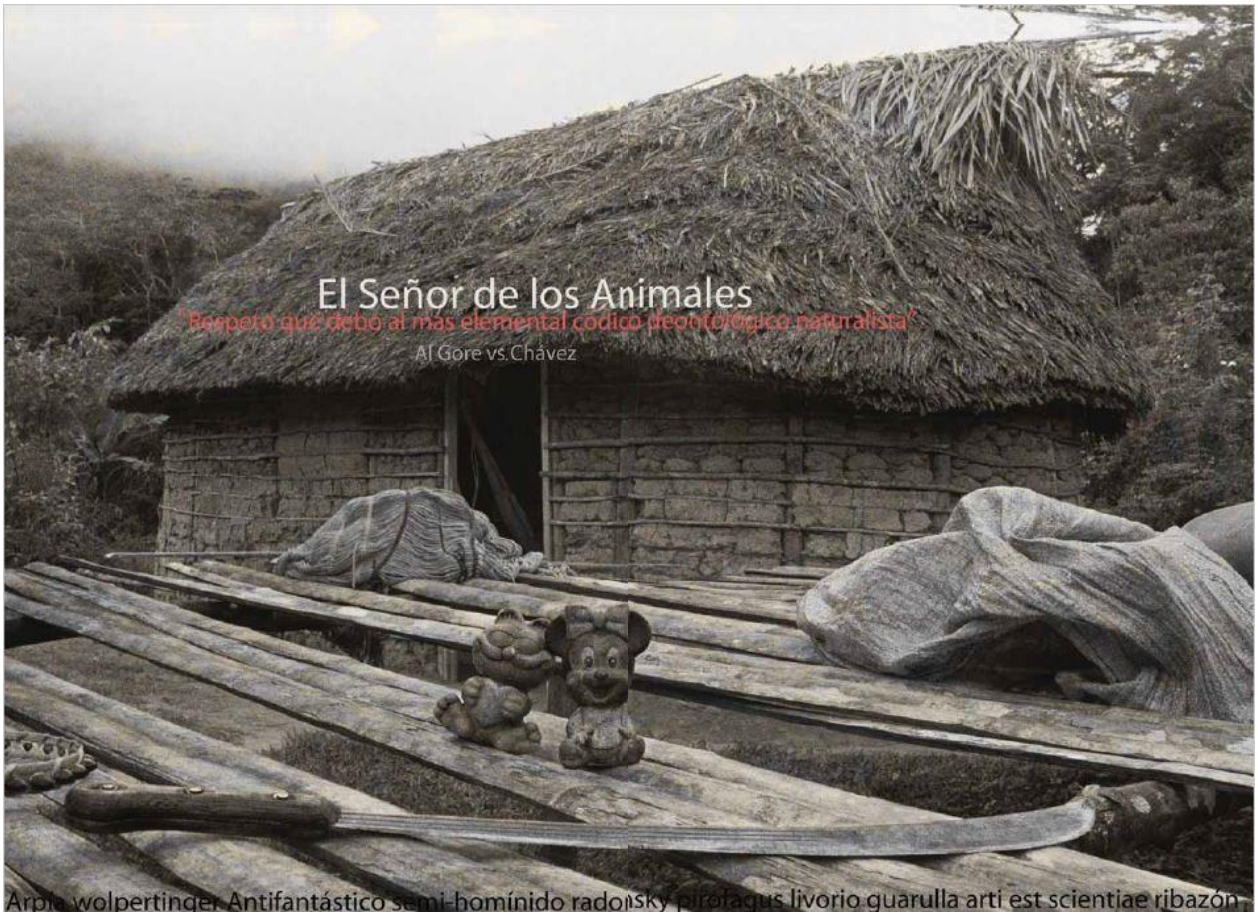
YOPO: Droga alucinógena que se consumen por la mucosa nasal. Es usada para entrar en trance por muchas tribus de la amazonia venezolana.

YE´KUANAS: "Gente de madera o de embarcaciones, curiaras", habitantes indígenas del territorio amazónico de Venezuela.

103


como las flores selectas
De fangos y pantanos


De la noche
Acercamos a lo ajeno a través de las sombras
27
perro tigrero


El Señor de los Animales
'Respeto que debo al más elemental codico deontológico naturalista'
Al Gore vs.Chávez
Arpia wolpertinger. Antifantástico semi-homínido radonsky pirofagus livorio guarulla arti est scientiae ribazón

Eduardo Osorio M., *Ángeles, #03*

Imágenes de apertura de los 8 números publicados. ¿Hacia dónde dirigen nuestro pensamiento estas imágenes desprovistas de información complementaria? ¿Lo que muestran estas imágenes es suficiente para invitarnos a la reflexión?

▲
RENÉ GONZÁLEZ
2007

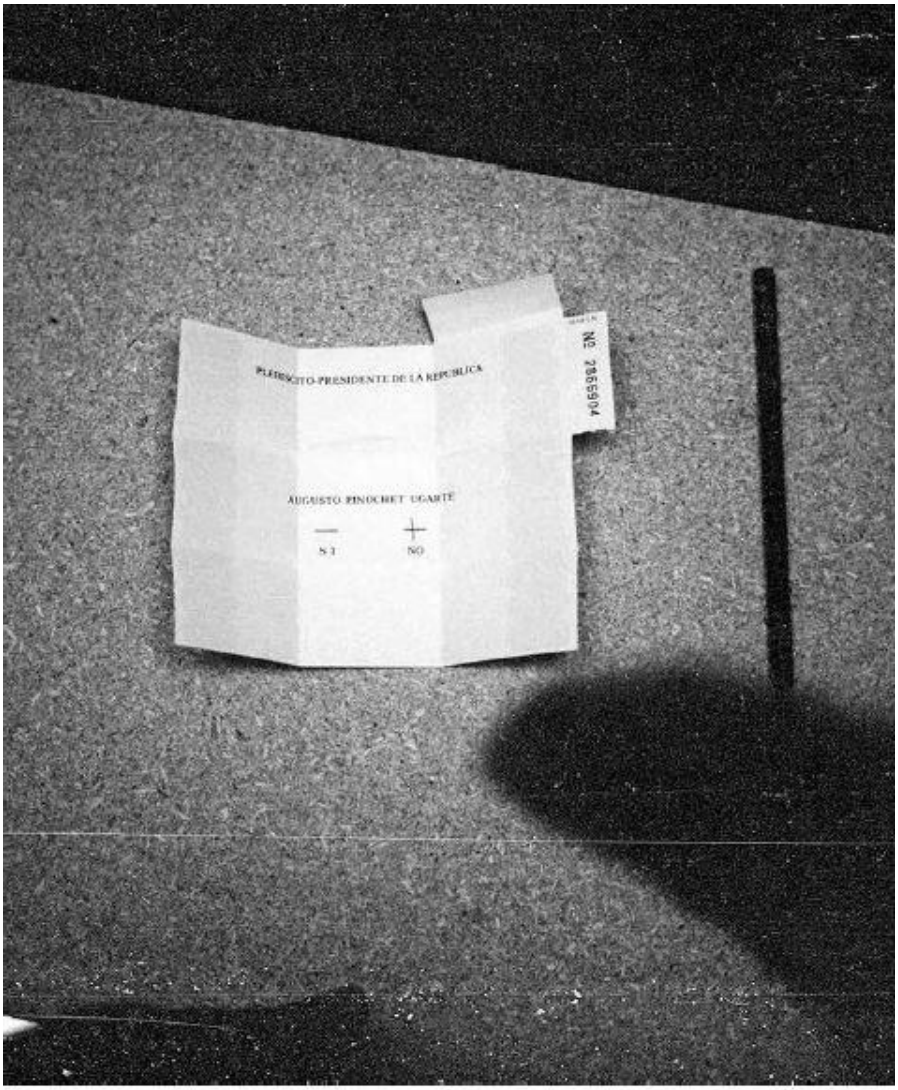
▲
FERNANDO MELO P.
2010

▲
LEONARDO COSTA
BRAGA, 2007

▲
MAX CABELLO

▲
PATRICIA MARIACA

▲
FERNANDO ROSA



▲
LUIS WEINSTEIN

▲
MILENA BONILLA

06. A pesar de esta ligera carencia, ha sido posible clasificar los contenidos del archivo. Para ello, he tomado en cuenta qué es lo que todas las entradas de la revista hacen con la fotografía. Así, he establecido tres grandes categorías. En primer lugar, los *proyectos fotográficos* (102) son aquellos en los que la fotografía ocupa el lugar protagónico como medio para referirse a la realidad, ya sea registrándola, problematizándola, etc. En segundo lugar, las *investigaciones* (28) constituyen proyectos de reflexión sobre alguna dimensión relativa a la fotografía: sus instituciones, su historia, sus usos, etc. En tercer lugar, los *diálogos* (10) están conformados por las secciones dedicadas al intercambio sobre alguna dimensión de la fotografía: puede ser de información, experiencia, conocimiento, anécdotas, historias, etc. Por su naturaleza dialéctica, los diálogos constituyen, también, espacios ideales para la polémica[17].

07. Quisiera finalizar esta sección realizando dos remarcas sobre el primer grupo: los *proyectos fotográficos*. Por un lado, es necesario resaltar la importancia que le otorgan a la historia de la fotografía: 98 proyectos abordan el presente, mientras que 30 hacen lo propio con el pasado[18]. Esta preocupación por la historia hace que *Sueño de la razón*, en consonancia con una tendencia clave de los estudios visuales contemporáneos[19] y con los principios rectores del Centro de Fotografía de Montevideo[20], defienda la necesidad de comprender el pasado de la fotografía para poder interpelar al presente reflejado en, y producido por, ella. De tal forma, retoma la preocupación por las relaciones entre identidad e historia presente en las reflexiones sobre fotografía latinoamericana al menos desde el *I Coloquio latinoamericano de fotografía de México* (1978) y el libro *Para verte mejor, América Latina* (1972) de Gasparini, hasta proyectos más recientes que, a pesar de su heterogeneidad, señalan la misma tendencia: *Canto a la realidad* (1993) de Erika Billeter y *Mapas abiertos* (2003) de Alejandro Castellote. Asimismo, ensayos críticos como

[17] Un cuarto grupo estaría conformado por la presentación de instituciones (3). Estas entradas constituyen un intento por promocionar las diferentes iniciativas que en la región se vienen realizando para formalizar la actividad fotográfica.
[18] Ciertamente esta diferencia es problemática. ¿A partir de cuándo se considera que un trabajo pertenece al "pasado" y otro al "presente", que uno es "contemporáneo" y otro "histórico"?
[19] Véase la nota 9.
[20] En su web, el CdF de Montevideo sostiene: "Por esta razón, gestionamos bajo normas internacionales un acervo que contiene imágenes de los siglos XIX, XX y XXI, en permanente ampliación y con énfasis en la ciudad de Montevideo y, a la vez promovemos la realización, el acceso y la difusión de fotografías que, por sus temas, autores o productores, sean de interés patrimonial e identitario, en especial para uruguayos y latinoamericanos".

los de Mathieu Corp (2013, 2015 y 2018), Alejandro Castellano o Juan Antonio Molina (2005) coinciden en señalar la importancia de estos temas para la fotografía producida en nuestra región[21].

08. Por otro lado, es necesario intentar discernir el universo visual conformado por los proyectos incluidos en *Sueño de la razón*. Para ello, he realizado una clasificación de los proyectos fotográficos en función de la estética de las imágenes (lo que muestran y cómo lo muestran, su visualidad) y los discursos que las acompañan (lo que dicen y cómo lo dicen, su legibilidad). Este ejercicio, tal vez imprudente[22], ha dado lugar a una categoría general y a nueve sub-categorías. Todos los proyectos que conforman el archivo *Sueño de la razón* se agrupan bajo la categoría "documental"[23]. La razón radica en que todos ellos, siguiendo la consigna fundamental de la revista, esto es, operar como un dispositivo de análisis de la cultura, se pueden definir como respuestas visuales ante diferentes problemáticas que surgen de las dinámicas de poder que animan al territorio latinoamericano. Desde las propuestas más íntimas hasta aquellas con un claro interés público, todas poseen una matriz socio-política. En este sentido, la revista se alinea con la concepción dominante en Latinoamérica que ve en la imagen fotográfica un instrumento al servicio de la documentación de la realidad. Veamos, brevemente para cerrar esta sección, en qué consiste cada una de las sub-categorías que modulan dicha idea de lo documental[24].

---

[21] En un siguiente ensayo nos ocuparemos de las relaciones de continuidad y discontinuidad entre estas obras.

[22] Soy consciente de que en el contexto actual se levantan muchas voces en contra de las categorías y "etiquetas". Pienso, sin embargo, que estas son necesarias en términos epistemológicos, metodológicos e incluso políticos. Sin ellas no podemos pensar y la realidad frente a nosotros se convierte en una masa indiferenciada donde, precisamente, todo termina siendo y valiendo más o menos lo mismo. Se necesitan categorías, pero no esencialistas, rígidas, sino pragmáticas, plásticas. Esto es particularmente relevante en relación a las imágenes debido a la gran cantidad que se producen hoy en día. Es cierto que todas son igualmente valiosas, en principio, para el análisis de la cultura. Lo que no es cierto es que todas ellas sean iguales en la forma en que se relacionan con dicha cultura. Hay, por tanto, que diferenciarlas para poder captar sus singularidades y el particular matiz que cada una aporta en su relación con la realidad que representa. Sobre esta cuestión véase *Thetarum philosophicum* (1995) de Foucault.

[23] La cuestión de lo documental ha sido un aspecto clave de la fotografía desde sus orígenes, debido a su carácter maquínico, icónico e indicial. Es necesario diferenciar, sin embargo, lo documental en tanto rasgo ontológico y epistemológico de las imágenes analógicas del llamado "estilo documental" (Lugon 2010). Si bien ambos están relacionados, no aluden a lo mismo, ni teórica, ni estética ni históricamente.

[24] Juan Antonio Molina, en relación a la fotografía que se produce en Latinoamérica a partir de los años 90 habla de un "nuevo documentalismo" (*cfr*. Molina 2005: 14).

- El **documental periodístico (8)** se define como un tipo de fotografía que tiene como objetivo registrar eventos de relevancia para el cuerpo político, es decir, para la ciudadanía. El eje de este tipo de fotografía es el acontecimiento histórico que se despliega en el presente y que constituye, por tanto, el motivo y objetivo para el fotógrafo. Los recursos estilísticos usados deben estar al servicio de la veracidad, la información y el conocimiento.

Oscar Carrillo*, La Maquinaria*, #06

Oscar Carrillo, *La Maquinaria*, #06

Jesús Abad Colorado, *Municipio de Granada, Antioquía. 9 de diciembre de 2000. Marcha de los habitantes,* #02

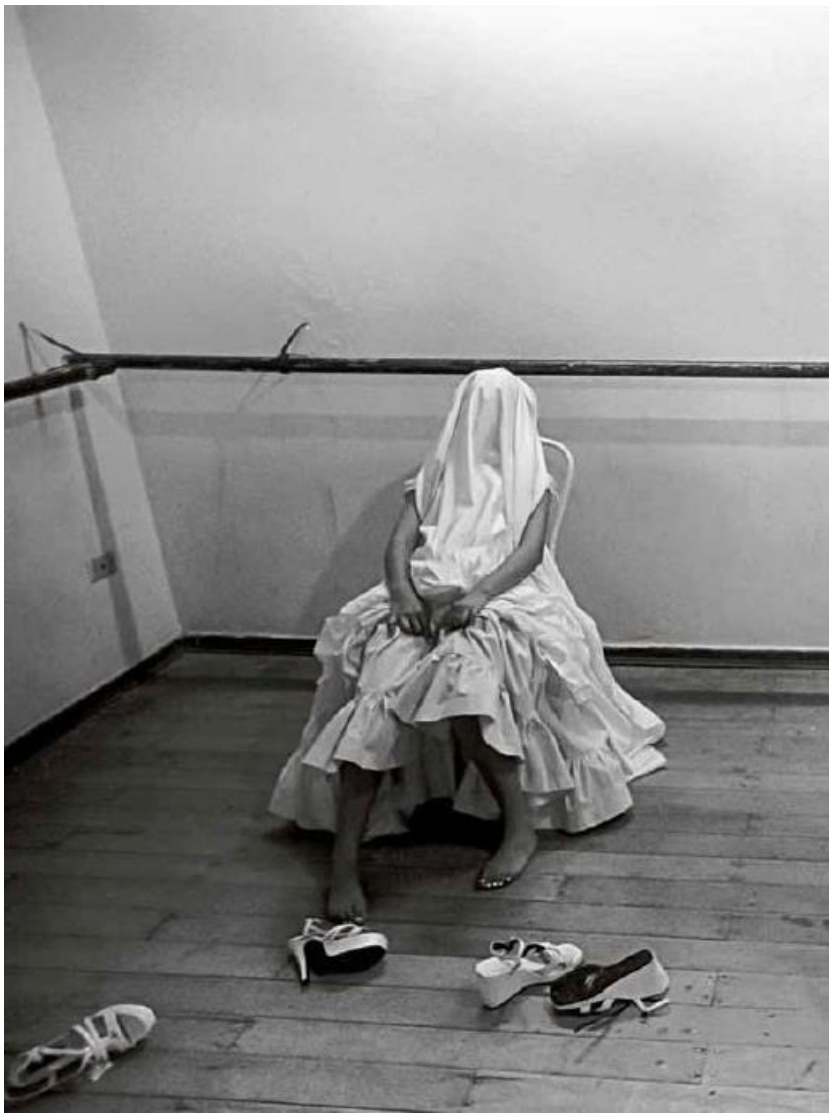
Jesús Abad Colorado*, Municipio de Granada, Antioquía. 9 de diciembre de 2000. Marcha de los habitantes,* #02

- El **documental narrativo (27)** se define como un tipo de fotografía que tiene como objetivo registrar un evento que no necesariamente es de relevancia actual para el conjunto de la ciudadanía. Puede ser importante solo para una comunidad o un grupo. Por ello, su objetivo no es informar sobre el presente. Busca, a través de una historia, transmitir una experiencia. Los recursos estilísticos usados deben estar al servicio de los hechos que pretende convertir en relato.

Adriana Lestido, *Mujeres presas,* #05

Adriana Lestido, *Mujeres presas,* #05

Juan Britos, *Cenicientas,* #03



Juan Britos, *Cenicientas,* #03

- El **documental objetivo (17)** se define como un tipo de fotografía que tiene como finalidad registrar de forma objetiva un evento de la realidad. No está ligado a la actualidad (información periodística), pero sí a la producción de conocimiento. La neutralidad perseguida lleva al fotógrafo a seguir protocolos de "supresión de la subjetividad", como si la mirada subjetiva del fotógrafo hubiese desaparecido dejándole su lugar al ojo de la máquina. Sin embargo, sabemos que dicha ausencia de estilo es, también, un estilo.

Pablo Hare, *Monumentos,* #06

Alexander Apóstol, *Av. Caracas, Bogotá,* #06

- El **documental participativo (5)** se define como un tipo de fotografía que tiene como objetivo involucrar a un determinado sector de la población para que participe activamente en la producción de representaciones del mundo. Generalmente, los proyectos que realizan están enfocados en visibilizar algún aspecto de su propia su forma de vida (personal, social, política). Su estética es amateur, pero tiene un marcado carácter ético y político.

Nelson Garrido, *La ONG, el espacio de los que no tienen espacio,* #01

Fundación PH15, 15 años de historias retratadas por sus propios, #07

- El **documental subjetivo (6)** se define como un tipo de fotografía que tiene como objetivo registrar de forma personal una dimensión específica del espacio vital del fotógrafo. El eje de este tipo de fotografía es el cuerpo histórico del sujeto que fotografía y su entorno existencial cotidiano, por ello siempre son imágenes que "hablan" en primera persona del singular. Su relevancia, aunque puede sobrepasar la esfera privada, generalmente depende de ella.

Rodrigo Braga, *Desejo eremita*, #00

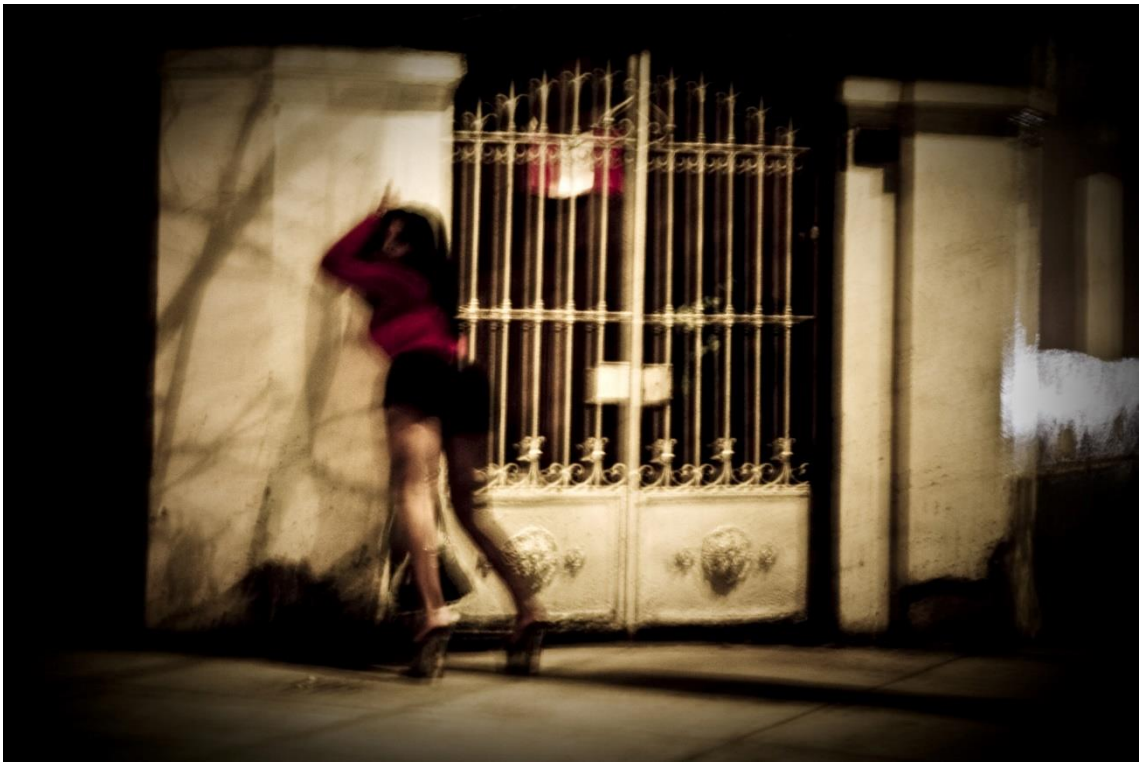
Rodrigo Braga, *Desejo eremita*, #00

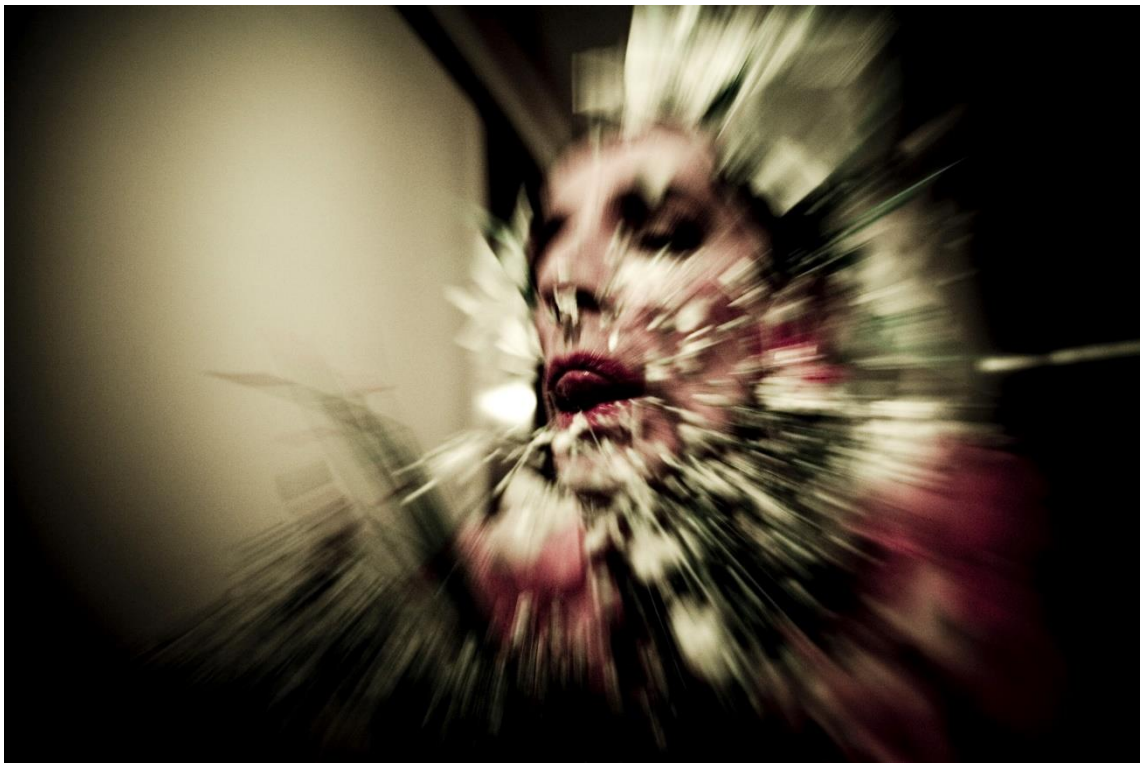
Ludmila Sackharoff Rotatori y Breno Rotatori, *Manélud*, #03

Ludmila Sackharoff Rotatori y Breno Rotatori, *Manélud*, #03

- El **documental expresivo (17)** se define como un tipo de fotografía que transmite la experiencia del fotógrafo ante el mundo. Si bien parte de una consideración realista, en este tipo de fotografía destaca la forma sobre el fondo, el modo de representación sobre el contenido. El fotógrafo usa el medio fotográfico para expresar el universo de afectos, emociones, percepciones, que alguna dimensión de la realidad genera en él. Ante este tipo de fotografías prima la visión del fotógrafo en detrimento de la realidad representada.

Musuk Nolte, *Shawis* #04





Gihan Tubbeh, *Noches de gracia,* #03

- El **documental escénico (4)** se define como un tipo de fotografía que tiene como objetivo re-crear un aspecto de la realidad para dar a ver mejor dicha realidad. Parte del principio de que para dar a ver en profundidad es necesario liberarnos de la tiranía del registro directo de la superficie. De tal forma, trabaja a partir de puestas en escena y el contenido de la imagen tiende hacia lo ficcional. Sin embargo, no por ello debe ser calificado como "falso". Al contrario, una imagen de esta naturaleza puede transmitir más "verdad" que un registro directo.

Violette Bule, *Caracas-Emmental,* #07

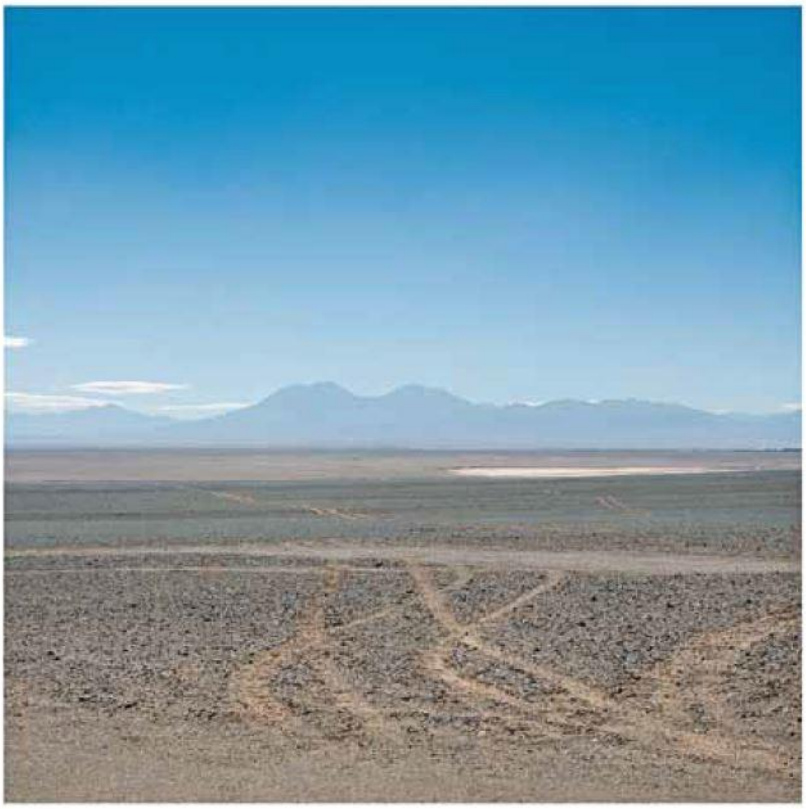
Violette Bule, *Caracas-Emmental,* #07

Alexandre Severo, *Sertanejos,* #01

Alexandre Severo, *Sertanejos,* #01

- El **documental conceptual (21)** se define como un tipo de fotografía que tiene como objetivo transmitir contenidos cognitivos mediante el uso de imágenes en relación con otros elementos. Esto le permite a dichas fotografías acceder a la reflexividad y, por tanto, al ámbito discursivo. Mezclando imágenes, textos, diagramas, objetos, este tipo de fotografía es la que más se aleja del registro común de los hechos hacia el ámbito de las ideas, pero lo hace, paradójicamente, para que podamos comprender mejor los acontecimientos del mundo, de forma conceptualmente más concreta y determinada.

FUNDO EL MORRO, MULCHÉN
5 de octubre 1973



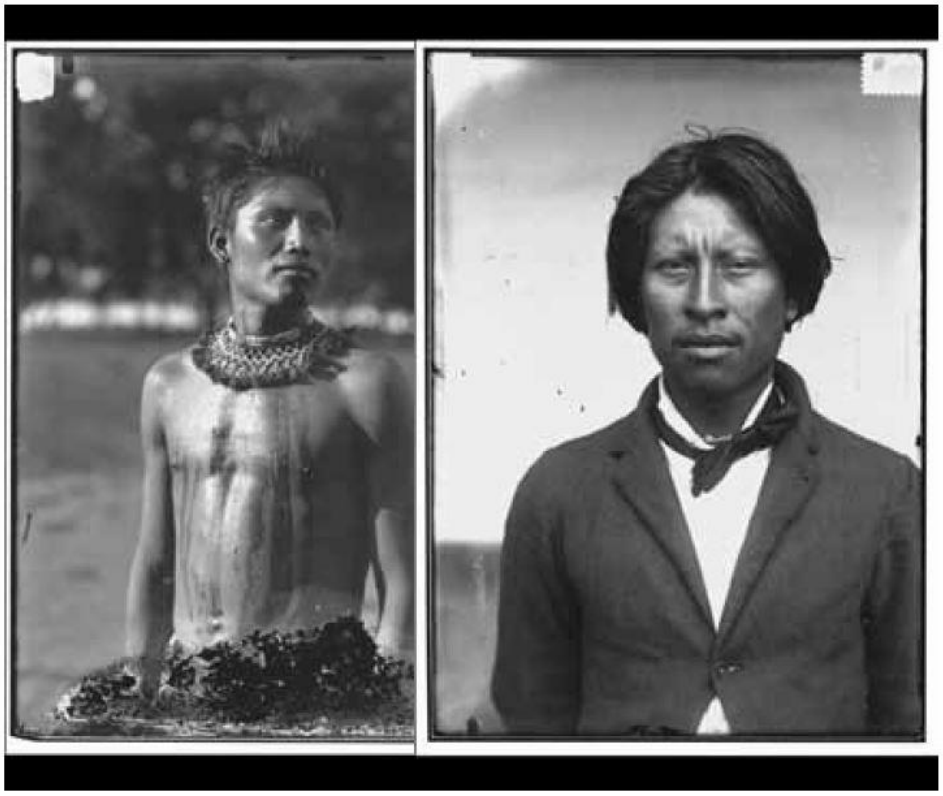
QUEBRADA DEL BUITRE, CALAMA
Julio 1990

Gastón Salas, *La memoria del paisaje,* #02

Héctor Mata, *Limbo,* #05

- El **documental histórico (18)** se define como el uso de fotografías de archivo –sistematizadas y puestas en valor– como testimonio de época. La mayoría de estas imágenes, debido a su contexto originario de producción, tenían funciones documentales ligadas al periodismo y la ciencia.

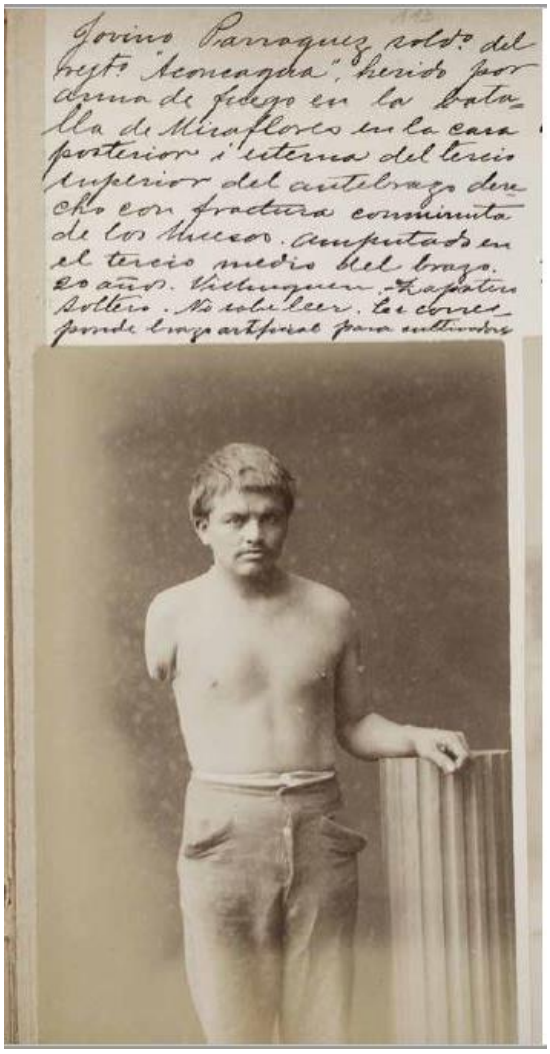
▲
TRE DONNE CON UFFICIALI DEL 'BRAGA'. PUERTO 14 DE MAYO, 18 X 24 CM. (CORTESÍA: PAVEL FRIC E YVONNA FRICOVÁ).



VICENTE COL PETTO INSANGUINATO, ½ FIG. CIAMACOCO. PUERTO 14 DE MAYO, 18 X 13 CM. (CORTESÍA: PAVEL FRIC E YVONNA FRICOVÁ).

UILILLI DI FR. ½ FIG. NABILÉCCHE, 18 X 13 CM. (CORTESÍA: PAVEL FRIC E YVONNA FRICOVÁ).

Guido Boggiani, *Viaje al gran Chaco Boreal*, #04



Museo Histórico Nacional de Chile, *El Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico, #02*

Segunda parte. Interpretando la voz del archivo: lo que *Sueño de la Razón* "dice"

01. Luego de este primer esbozo de lo que *muestra Sueño de la razón*, en esta sección me enfocaré en lo que *dice*. Partiré del principio según el cual nunca es un Yo el que *habla* sino más bien un impersonal *se habla*, es decir, un discurso colectivo que se actualiza en cada sujeto[25]. Mi objetivo será, por tanto, evidenciar qué orden de ideas se ha producido al agenciar en un solo dispositivo las voces de los colaboradores de la revista. En este universo he intentado rastrear tres temas: lo que *Sueño de la razón* piensa sobre la naturaleza de la fotografía, sobre la identidad de la fotografía latinoamericana y sobre sí misma. Mi metodología ha consistido en analizar los contenidos que corresponden a la categoría "investigaciones" según la clasificación realizada en la sección anterior.

Sobre la fotografía

02. En *Sueño de la razón* se aborda la actividad fotográfica desde un marco teórico historicista y materialista, con una clara orientación ético-política[26]. Así, desde una perspectiva epistemológica[27], no se define a las fotografías como objetos autónomos destinados a ser contemplados en sus cualidades estéticas; por el contrario, deben entenderse como el resultado de una práctica cultural compleja, que involucra no solo a imágenes, fotógrafos y espectadores, sino también instituciones, modelos económicos, principios políticos y valores éticos. Por ello, en *Sueño de la razón* se sostiene que para abordar críticamente a las fotografías es necesario considerar la totalidad de las

[25] Seguimos acá las críticas al sujeto moderno/cartesiano (Nietzsche) y las teorías de la muerte del autor desarrolladas en los años 60 y 70 por el estructuralismo y el post-estructuralismo (Barthes 1987, Foucault 1969 y Deleuze 1980 y 1987). Deleuze afirma en el capítulo siete de *La imagen-tiempo* que "[e]n cualquier caso ya no hay unidad del autor, los personajes y el mundo, esa unidad que el monólogo interior garantizaba. Hay formación de un 'discurso indirecto libre', de una 'visión indirecta libre' que va de los unos a los otros (...)" (1987: 245).

[26] En términos de historia de las ideas, el origen de esta posición está en la revolución epistemológica operada por los "maestros de la sospecha" (*cfr*. Ricoeur 1990: 32-35): Marx, Nietzsche y Freud. Según estos autores, los productos simbólicos de una cultura son expresión de relaciones materiales *humanas, demasiado humanas*. Gracias a este giro, se hizo posible pensar la teoría en relación a la práctica, y, por tanto, la ciencia en vínculo con la política.

[27] Esta perspectiva sobre la fotografía se funda en los análisis de la teoría fotográfica posmoderna ya mencionada, la cual bebe, a su vez, de la semiótica, el psicoanálisis, el feminismo, la crítica institucional, el post-estructuralismo, etc. Véase la nota 6.

determinaciones implicadas en su producción, circulación y consumo [Margen 1], pues es desde ellas de donde emana su significado, valor y potencia. El análisis no debe estar dirigido entonces solo a las imágenes (estética) sino a los campos institucionales en los que estas habitan (política) [M2].

03. Por otro lado, desde una perspectiva ontológica[28], en *Sueño de la razón* se sostiene que la realidad que habitamos, así como nuestra subjetividad, sus deseos y sus creencias, se produce en el *medio* de las imágenes. Por ello, las fotografías no deben entenderse según los postulados idealistas, es decir, como representaciones de un mundo pre-existente, sino, más bien, como una de las principales fuentes en la que toman forma las esferas sociales. La relación realidad-representación definida por Platón a partir de las nociones de *doble* y *copia* se complejiza[29]: ni las imágenes copian al mundo, ni este a ellas; ambos se (re)producen a partir de relaciones dialécticas que son, en última instancia, relaciones de poder [M3]. Por ello, la ontología de las imágenes es, al mismo tiempo, una política: en ellas se organiza el cuerpo común, se "reparte lo sensible"[30].

Margen 1. En la **#06** se sostiene que el método de análisis adecuado de las fotografías consiste en centrarse en sus formas de producción, circulación y consumo. Gracias a ello se puede responder quién escribe la historia, quién decide qué va y qué no, qué relaciones de poder y económicas se presentan, etc. **(*cfr*. Rubens Fernández Junior, pp. 296-301).**

M2. En la **#04** se afirma que descifrar fotografías implica comprender las condiciones culturales en que se tomaron para entender cómo fueron codificadas **(*cfr*. Livia Aquino, pp. 68-77).**

M3. En la **#00** se afirma que la fotografía no solo es registro, sino expresión de las relaciones de poder de un sistema social complejo. Por ello su análisis es importante para mantener una visión crítica de la realidad **(*cfr*. Andrea Jösch y Claudia Astete, pp. 82-95).**

M4. En la **#06** se sostiene que el sentido no depende de las intenciones del fotógrafo sino de las condiciones de circulación de la imagen. De dichas condiciones, se afirma, surge el poder de las imágenes en el campo social **(*cfr*. editorial, p. 267).**

[28] El problema de la ontología de las imágenes es tal vez uno de los que más se ha discutido. De Platón a Mitchell, se ha reflexionado infinitas veces sobre la relación que las imágenes mantienen con la realidad y sobre la naturaleza de las imágenes. Al respecto véase el volumen recopilatorio *L'image* (Lavaud 1999).
[29] La definición platónica de las imágenes funda la comprensión dominante en Occidente hasta muy entrado el siglo XX. Véase Sontag 2006: 215 y Vauday 2009: 23.
[30] Véase Rancière 2009

04. Finalmente, desde una perspectiva pragmática[31], en *Sueño de la razón* se deja entender que la dimensión primordial de las fotografías radica en su performatividad [M4]. La Iglesia, los Estados totalitarios y las corporaciones siempre han sido conscientes de dicho poder constituyente. Por tanto, han dedicado grandes esfuerzos a controlar sus contenidos y sus estrategias de difusión para influenciar a sus espectadores según sus intereses [M5]. Debido a ello, la lucha contra los poderes hegemónicos, la batalla ideológica [M6], debe darse en el medio de las imágenes y contra las imágenes, pero siempre con las imágenes y, de ser posible, a favor de nuevas imágenes. En consecuencia, se afirma que es necesario establecer estrategias de contra-visualidad [M7] que nos permitan ver de otra manera y, gracias a ello, pensar y actuar también de manera distinta [M8]. Solo así la fotografía podrá alcanzar su máxima función socio-política: criticar y transformar el mundo que habitamos [M9][32].

05. Ahora bien, a pesar de confiar en el poder crítico y transformador de la fotografía [M10], el discurso que fluye a través de la revista también transmite algunas dudas. En primer lugar, debido a que estamos anestesiados por la enorme cantidad de imágenes que vemos, la fotografía ha perdido la

M5. En la **#00** se afirma que si la imagen no fuera eficiente para influencia a los espectadores, entonces las compañías no invertirían millones en ellas **(*cfr.* Claudi Carreras, pp. 96-103).**

M6. En la **#00** se sostiene que la foto sirve para desmontar mitos, para simbolizar lo no dicho ni pensado **(*cfr.* Fredi Casco y Cía. De Foto, pp. 68-81)**.

M7. En la **#00** se afirma que la fotografía no solo opera como "testigo", también debe jugar un rol clave en las estrategias de los movimientos de lucha **(*cfr.* Jorge Saenz, pp. 44-55).**

M8. En la **#03** se afirma: "Una foto que aspira, no sé si a constituir una obra de arte, pero sí a provocar un hecho poético (lo que es más o menos lo mismo), tiene que ser capaz de poner en cuestión lo que muestra. (…). Pero estas mismas fotografías, y muchas otras, pueden problematizar lo mostrado: ponerlo en contingencia, abrirlo a la incertidumbre. Es decir, pueden involucrarlo en un gesto poético que lo abra a lo que no es o no está presente, a lo que podría haber sido o, quizá, a lo que podría ser (…)" **(Fernando Allen, p. 418).**

M9. En la **#00** se afirma que la práctica fotográfica es un ejercicio propicio para la generación de devenires y, gracias a ello, para la apertura de nuevas dimensiones de las subjetividades y los mundos **(*cfr.* Claudia Linhares, pp. 25-28)**.

[31] El problema de la performatividad de las imágenes es uno de los que más se ha discutido en los últimos 30 años, aunque no por ello ha tenido la suerte de alcanzar una divulgación masiva. Véase al respecto Bredekamp (2015) y Freedberg (1992).

[32] Vale la pena retomar lo afirmado en la nota 12 a partir de Banjamin, pero esta vez vinculando dicha idea con la undécima tesis sobre Feuerbach de Marx: la foto no debe solo interpretar el mundo, debe transformarlo (Marx 1981).

fuerza para despertar nuestras conciencias y empujarnos a la acción[33]. Por otro lado, la tecnología digital ha quebrado la relación indicial entre representación y referente, haciendo que la potencia documental de la foto para referirse verídicamente al mundo disminuya[34]. Finalmente, la lógica neoliberal, al convertir todo en mercancía, impide que las imágenes cumplan una función disruptiva[35]. Para contrarrestar estos peligros –anestesiamiento, distanciamiento y mercantilización–, en *Sueño de la razón* se sostiene que la fotografía debe buscar nuevas formas (estéticas, políticas). Para ello es necesaria, sin embargo, una pedagogía visual liberadora [M11][36].

M10. En la **#02** se defiende el poder del arte para generar cambios, aunque sean solo individuales; se concibe la imagen como medio de reflexión, no de compasión **(*cfr*. Jesus Abad, pp. 293-303).** En la **#00** se sostiene que la foto puede mostrar cosas que los medios no muestran. Así como la fotografía publicitaria influye y cambia a la sociedad, la documental también podría hacerlo **(*cfr*. Claudi Carreras, pp. 96-103).**

M11. En la **#00** se afirma: "En medio de millones de imágenes que inundan nuestra mirada a cada minuto, la imagen se convierte en un arma mortal, capaz de convencer, seducir, omitir, dictaminar, ejercer poder sobre nosotros. Es por ello la urgencia de una alfabetización visual" **(Andrea Jösch, p. 82).**

Sobre la fotografía sudamericana

06. Contrariamente a lo que se podría presuponer, el análisis de las voces que transitan por la revista muestra que no existe un discurso mayoritario en torno a la identidad de la fotografía sudamericana[37]. Esta ausencia no es, sin embargo, azarosa; es perfectamente congruente con el discurso materialista e historicista presente en *Sueño de la razón*, ajeno a la atribución de identidades fijas a los fenómenos sociales.

---

[33] Sobre este problema véase *Ante el dolor e los demás* (2003) de Sontag y, especialmente, "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?" (1997) de Robins.

[34] Sobre las relaciones entre imagen fotográfica, realidad, verdad y objetividad, véase el libro ya clásico *El acto fotográfico* (1986) de Dubois.

[35] Esta es una cuestión que ha estado muy presente en las discusiones sobre la función social del arte, especialmente a partir de los años 60 cuando muchos de los artistas de aquel entonces buscaban hacerle frente al poder del mercado para convertir todas las formas artísticas en mercancías. Para ellos surgieron medios expresivos que, en principio, buscaban romper con el carácter objetual para evitar ser convertidas en objeto de venta. Así nacen prácticas artísticas supuestamente invendibles: *land art*, *performance*, *body art*, etc. En el caso específico de la fotografía, la discusión está ligada a la incompatibilidad que existe entre realizar un proyecto de fotografía de denuncia que sea, al mismo tiempo, objeto de especulación financiera por coleccionistas. Surge acá el problema de la estetización de la política, ya denunciado por Benjamin.

[36] Esto se viene planteando desde hace mucho tiempo. Emblemática es la afirmación de Moholy-Nagy citada por Benjamín (2013: 12) y Roh (2013: 146).

[37] Que no haya un discurso mayoritario no significa, empero, que no existe un discurso al respecto. Por otro lado, tal vez esta sea la cuestión que con más recurrencia se ha planteado en las reflexiones sobre la historia de la fotografía latinoamericana. Véase, especialmente, Gasparini (1972), I Coloquio (1978), Corp (2013, 2015 y 2018), entre otros.

07. De tal forma, no se busca definir la identidad de la fotografía sudamericana porque se considera que la categoría idealista de "esencia" es epistemológicamente inconsistente y políticamente perjudicial, pues apunta a subsumir (¿oprimir?) bajo la universalidad abstracta de un concepto la diferencia y la multiplicidad inherentes a la fotografía en tanto ser-histórico[38]. Este intento sería aún más negativo en Sudamérica, donde la riqueza de la fotografía proviene justamente del carácter mestizo de nuestro continente [M12][39], condición que surge de la diversidad de pueblos pre-hispánicos, del proceso de colonización y de la globalización actual. Debido a estos procesos de hibridación, se hace imposible definir identidades estables, ya sean "nacionales" o "continentales", para la fotografía [M13]. No existiría, por tanto, un estilo homogéneo que unifique nuestra fotografía bajo una "estética sudamericana" [M14]. El pluralismo se impone.

M12. En la **#00** se afirma: "Es una fotografía de alguna forma... cómo te diría… es una fotografía que hierve! Que sale de un sustrato en movimiento" **(Claudi Carreras, p. 97).**

M13. En la **#05** se sostiene: "Puede que lo que planteáis aporte ciertas ventajas de puesta en valor y difusión, aunque yo veo un peligro de estrategia: el peligro de encerrarse en un sistema endogámico, un gueto continental pero gueto al fin y al cabo." **(Joan Fontcuberta, p. 214).**

M14. En la **#00** se afirma: "Entonces, así a nivel formal decir ¿hay una fotografía latinoamericana? No la hay. No existe UNA fotografía latinoamericana, porque hay influencias de todos lados. Pero hay realidades que son latinoamericanas y que no se dan en otros sitios. Y eso, yo creo que sí, sin duda produce una forma de ver los temas y una forma de enfrentarse a esa realidad muy particular" **(Claudi Carreras, p. 98).**

M15. En la **#05** se afirma: "La identidad es el hecho de compartir unas determinadas particularidades, es sólo un criterio de clasificación" **(Joan Fontcuberta, p. 216).**

08. En *Sueño de la razón*, entonces se desconfía de las empresas esencialistas. Esto no significa, sin embargo, que las prácticas fotográficas caigan en un caos indiferenciado [M15]. Sin duda, se dice, existen tendencias

[38] Esta frase plantea, de forma extremadamente resumida, el debate entre una pensamiento de la identidad (heredero del idealismo de Platón) y un pensamiento de la diferencia (heredero del pluralismo de Nietzsche).

[39] Varios especialista en fotografía latinoamericana coinciden en este mismo punto: « Au regard de l'évolution des pratiques, nous faisons l'hypothèse que ce qui pourrait paraître pour des obstacles structurels à la cohérence d'une histoire de la photographie (l'hétérogénéité culturelle du continent notamment), s'avère en fait être à l'origine de la richesse des pratiques photographiques contemporaines, comme nous tenterons de l'illustrer avec la sélection d'images présentées ici » (Corp 2013 : p. 2)

determinadas por circunstancias específicas: el mercado, la moda, la educación [M16], etc. En esta línea, en *Sueño de la razón* se crítica una tendencia histórica que ha reducido la fotografía latinoamericana al identificarla con una visión del mundo mágico-religiosa [M17], convirtiéndola por tanto en un objeto exótico para la curiosidad antropológica y en una mercancía extravagante para el mercado artístico[40]. Esta esencialización ha tenido, sin embargo, una consecuencia aún más grave: la "estetización de la miseria" [M18][41].

09. No obstante, la imposibilidad de encontrar una esencia común [M19] no debe confundirse, se afirma, con otra búsqueda urgente: aquella orientada a crear una comunidad fotográfica latinoamericana, unida por el reconocimiento de haber vivido experiencias similares, por recordar historias que se confunden y se conectan; y por imaginar anhelos que se reflejan y se enriquecen. En *Sueño de la razón* se insinúa, sin embargo, que la construcción de esta comunidad siempre ha sido una tarea compleja debido a las diferencias, geopolíticas e históricas, que han hecho de nosotros un continente ajeno a sí mismo. Aquí, se sostiene,

M16. En la **#04** se afirma: "Pero hay una estética, o algo que se puede llamar una estética, de Düsseldorf, pero no hay una estética que se pueda llamar estética alemana. Se habla de la escuela de Helsinki, y de una estética que uno puede asociar a la escuela de Helsinki, pero no se habla de una escuela finlandesa, con una estética finlandesa. Yo pienso que uno debe ser más modesto y al mismo tiempo más realista, más concreto y entender que en una misma ciudad, en un mismo país o en distintas ciudades de un mismo país, pueden haber estéticas diferentes, que no sé si aceptan o no ser reunidas bajo un rótulo que diga estética de un tal país. Eso me parece a mí muy difícil" **(Jorge Villacorta, p. 99).**

M17. En la **#00** se dice que foto latinoamericana sigue siendo un objeto de exportación ligado a lo mágico-religioso. Se critica a la foto que sigue exotizando nuestra región para "gustar" en Europa y USA **(*cfr.* Claudi Carreras, pp. 96-103)**

M18. En la **#00** se sostiene que hay mucha "estetización de la miseria" en nuestra fotografía documental **(*cfr*. Jorge Saenz, pp. 44-55).**

M19. En la **#05** se cuestiona la idea de identidades nacionales porque aspiran a un esencialismo **(*cfr*. Joan Fontcuberta, pp. 212-219).**

[40] Este es un asunto amplio y complejo. Latinoamérica, tanto en la primera como en la "segunda" colonización, ha sido objeto de reduccionismo y prejuicios. La fotografía jugó un rol clave en la construcción de esa imagen del nativo americano como otro extraño, ajeno, exótico, mágico, salvaje, etc. Hoy en día dicha situación no está de ninguna manera superada. Fotógrafos profesionales y amateurs siguen mirando exóticamente nuestro continente. Sobre las relaciones entre fotografía y exotización del otro véase el estudio de López Sanz (2017).

[41] Asunto clave en relación a los usos documentales de la fotografía en todo el mundo, pero sobre todo en las regiones marginales de América, Asia y África. Véase Morel 2007.

radica el desafío: cómo formar una comunidad fotográfica latinoamericana desde la diferencia y para la diferencia.

M20. En la **#05** se sostiene que la idea detrás de *Sueño de la razón* era superar el aislamiento de los circuitos fotográficos sudamericanos. No se buscó crear un dogmatismo sudamericano sino intentar ver qué había y visibilizar lo que estaba sucediendo **(*cfr*. Andrea Jösch, pp. 212-219).**

M21. En la **#01** se afirma: "(…) Nesse vai e vem estamos sempre tentando definir e redefinir uma fotografia Latino-Americana. Muitas vezes afirmamos não haver uma "Fotografia Latino Americana" mas não conseguimos parar de falar nela!" **(Lata Cannabrava, p. 167).**

10. Por tanto, la pregunta por la identidad de nuestra fotografía sigue siendo hoy absolutamente pertinente, siempre y cuando se plantee, como acabamos de señalar, no como el intento de hallar un concepto universal, sino como el intento de crear una comunidad plural [M20]. En este sentido, la identidad no se entiende ya como esencia sino como acontecimiento. La diferencia clave entre ambos radica en la relación que mantienen con el tiempo: la primera existe por fuera; la segunda es su producto[42]. De tal forma, determinar una identidad para la fotografía latinoamericana no significaría lanzarse a la búsqueda de una cualidad trans-histórica capaz de unificar a la diversidad de formas fotográficas; sino, más bien, en observar su devenir en el tiempo para encontrar en él las determinaciones históricas que eventualmente podrían permitir la conformación de la deseada comunidad. Por tanto, la actitud crítica no debe consistir, se afirma, en abandonar el problema de la identidad [M21] sino, por el contrario, en ser conscientes de que la pregunta debe ser planteada de tal forma que nos permita seguir el movimiento de la historia para, gracias a ello, lograr producir conocimiento (ciencia fotográfica) e instituciones (política fotográfica), esto es, comunidad (ética fotográfica).

Sobre sí misma

11. En los pocos pasajes en los que *Sueño de la razón* habla sobre sí misma se evidencia la claridad que tiene sobre su naturaleza y sus objetivos. A continuación presentaré algunos de sus rasgos principales, los que están al servicio, justamente, de la creación de una comunidad fotográfica latinoamericana crítica y reflexiva, capaz de poner en cuestión esencialismos como el del exotismo.

[42] Entendemos esencia en el sentido platónico; acontecimiento, en el deleuziano (Deleuze 2005).

M22. En la **editorial del vol. 1** se afirma: "(…) nos permite revisitar, releer y entregar una mirada profunda a nuestro continente, a través de las imágenes que han sido partícipes de su construcción, historia, territorio, comunidad y entorno" **(p. 7).**

12. En primer lugar, *Sueño de la razón* no se define como una revista, sino como una "(…) política de difusión de la fotografía sudamericana (…)"[43]. En este sentido, no sería un objeto destinado a mostrar imágenes (artísticas, documentales, periodísticas), sino un dispositivo colectivo que opera gracias a la participación colaborativa de diversos actores de la fotografía de nuestro continente. Gracias a esto puede penetrar en las redes fotográficas de los países sudamericanos, produciéndose así una conjunción continental de redes. Esta estructura rizomática[44] permite el contacto entre los diferentes puntos de la red, ampliando gracias a ello el conocimiento y la interacción entre los fotógrafos regionales. Funciona, entonces, como un dinamizador de la fotografía sudamericana: como una plataforma de "(…) difusión, puesta en valor e investigación (…)"[45]. Es decir, como un espacio compartido, como un escenario de visibilización y, finalmente, como estructura de lanzamiento. La creación de este dispositivo constituye la respuesta que los múltiples actores e instituciones de la fotografía sudamericana han encontrado para enfrentar el problema que ha impedido la formación de nuestra ansiada comunidad: el aislamiento geopolítico.

13. Como hemos señalado más de una vez, *Sueño de la razón* es consciente de que en el contexto contemporáneo la sociedad se (re)produce en las imágenes [M22]. Por tanto, se define a sí misma como una "herramienta" para investigar un "campo de trabajo" concreto: la "Cultura", es decir, las dimensiones materiales y simbólicas en las cuales los individuos encuentran y crean el sentido de su existencia. De ahí que el archivo conformado por los diferentes números de la revista sea una fuente valiosa de material

[43] Editorial, en: *Sueño de la razón*, vol. 1, p. 7.
[44] *Sueño de la razón* opera con la lógica del rizoma, según la categoría deleuziana (Deleuze y Guattari 2000).
[45] Editorial, en: *Sueño de la razón*, vol. 1, p. 7.

y un instrumento privilegiado de análisis para comprender las dinámicas de poder a partir de las cuales se instauran los diferentes órdenes de dominación de nuestra región [M23].

14. En tercer lugar, en congruencia con la idea recién esbozada de que la fotografía constituye, por un lado, el lugar de reproducción de la cultura y, por el otro, un instrumento de análisis de la misma, *Sueño de la razón* toma en cuenta las múltiples formas fotográficas que existen [M24]. Lejos estamos de la distinción entre imágenes nobles (arte) e imágenes populares (medios de comunicación), pues para penetrar en las dinámicas profundas que animan los significados y los valores de la vida de una sociedad hay que tomar en cuenta por igual a todas las imágenes que circulan por el campo social, ya sea que provengan del arte, de la prensa o de la publicidad [M25].

15. Finalmente, *Sueño de la razón* se plantea un objetivo: llegar a un público no especializado para mostrarle cómo los fotógrafos han interpretado la vida cultural de la región [M26]. Esta meta responde a una idea política y pedagógica de la fotografía. Si esta revista se dirigiese a un número reducido de profesionales, entonces no aportaría nada en términos sociales. La relación especialista-especialista es necesaria en los procesos de investigación; sin embargo, la relación especialista-público es fundamental porque es gracias a ella que se produce una democratización del saber y, por tanto, la posibilidad de un mayor desarrollo cultural.

M23. En la **editorial #00** se sostiene: "La edición de una revista que elabora una perspectiva de la fotografía como interpretación de la cultura de las sociedades donde se crea, opera como producto de investigaciones culturales. El espacio de trabajo son los países sudamericanos, reunidos en el centro geográfico" **(p. 23)**. Más adelante: "Un centenar de páginas que interpelan desde la fotografía sudamericana a la realidad cultural donde vivimos" **(p. 23)**.

M24. En la **editorial del vol. 1** se afirma que la revista opera con una línea editorial que busca abarcar distintas concepciones fotográficas de la región, desde la investigación histórica hasta el desarrollo de lenguajes contemporáneos **(*cfr.* p. 7).**

M25. En la **editorial del vol. 1** se afirma: "(…) con la intención de hacernos cargo, desde distintas dimensiones de lo fotográfico, de mirar aspectos que caracterizan a nuestras sociedades" **(p. 7).**

M26. En la **editorial #0** se afirma: "El mayor desafío es presentar estos mundos creados a un público mucho más amplio que los fotógrafos, seducir a los lectores con las búsquedas planteadas y los caminos desarrollados por fotógrafos y escritores para entender mejor las prácticas sociales, culturales o artísticas" **(p. 23).**

Cierre

01. No quisiera finalizar mi presentación sin mencionar que el análisis que he realizado es, simplemente, un corte estratigráfico singular. He pretendido, por un lado, desarrollar un levantamiento de información directamente vinculado a lo que el mismo dispositivo/archivo ofrece. Por ello, mis preguntas guías han sido "¿qué se ve?" y "¿qué se lee?". Sin embargo, por otro lado, sabemos que toda descripción es, al mismo tiempo, una toma de posición. Por ello, mi aproximación al objeto no ha estado exenta de una interpretación y una valoración personales. Es esto lo que ha determinado los énfasis y las decisiones tomadas al momento de "cortar" el archivo para mostrar algunas de sus capas. Con certeza el análisis de otros lectores/investigadores nos permitirá ver y oír cosas que mi presentación no ha sido capaz de reconocer.

02. Me gustaría, a modo de conclusión, mencionar dos cuestiones: a. Por un lado, destacar la claridad ideológica de la revista en relación a la función social de la fotografía y la necesidad de construir una comunidad fotográfica latinoamericana. b. Por otro lado, sugerir que i) se reformule materialmente la revista (tanto a nivel de diseño como de contenidos) y que ii) se refuercen sus canales de circulación a nivel regional. Todo esto para que pueda cumplir con sus objetivos de investigación, difusión y puesta en valor.

03. Finalmente, una tarea ha quedado a medio camino. Espero poder terminarla en un futuro próximo. *Sueño de la razón* no existe de forma aislada, abstraída del espacio y del tiempo. El análisis que he realizado ha buscado ofrecer pistas sobre la composición "interna", tanto material como ideológica, del dispositivo. Sin embargo, este archivo también pertenece a una historia. En tal sentido, un análisis comparativo que revele las relaciones, de continuidad y de ruptura, que existen entre *Sueño de la razón* y otras obras que se han publicado sobre fotografía latinoamericana[46], se impone con urgencia.

[46] El análisis comparativo se está realizando teniendo en cuenta las siguientes obras: *Para verte mejor, América Latina*, *I* y *II Coloquio Latinoamericano de fotografía*, *Canto a la realidad* y *Mapas abiertos*. El principio metodológico que se están siguiendo para realizar dicho análisis comparativo reside en comparar lo que estas obras dicen/muestra sobre: i. América Latina, ii. la fotografía latinoamericana, iii. la naturaleza de la fotografía y iv. la historiografía de la fotografía en América Latina.

Continuará…

SUEÑO DE LA RAZÓN
SUEÑO DE LA RAZÓN
MAPAS ABIERTOS
CANTO A LA REALIDAD
HECHO LATINO
HECHO LATINO
para v
am

Bibliografía

- BARBOSA, Carlos Alberto, *Balance historiográfico de la fotografía latinoamericana a partir de una perspectiva brasileña. Metodologías y ejes de análisis*, Universidade Estadual Paulista, Assis
- BILLETER, Erika (ed.), *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*, Barcelona: Lunwerg editores, 2003.
- BILLETER, Erika (ed.), *Fotografía Iberoamericana desde 1860 hasta nuestros días*, Madrid: Museu Español de Arte Contemporáneo, 1982.
- BARTHES, Roland, "La muerte del autor", en: *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987
- BOEHM, Gottfried, "Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen," Publicaciones Digitales, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. [http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/9]
- BOEHM, Gottfried, *Was ist ein Bild?*, Múnich: Fink, 1994.
- BREDEKAMP, Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris : Éditions La Découverte, 2015.
- BURGIN, Victor (ed.), *Thinking Photography*, London: MacMillan Press, 1982.
- CAMNITZER, Luis, Compagnon, Olivier y Morales, Alfonso (textos), *América Latina 1960-2013. Fotos + textos*, México D.F.: Editorial RM + Museo Amparo + Fondation Cartier, 2013.
- CASTELLANOS, Alejandro, *Transmigraciones La fotografía en México, 1989-2001*, 2001.[https://diplomadoenfotografia.files.wordpress.com/2011/03/transmigraciones.pdf].
- CASTELLANOS, Alejandro, "Espejos latinoamericanos", en: *Studium*, s/f [http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/castellano/Espejos_americanos.pdf].
- CASTELLOTE, Alejandro, *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Barcelona: Lunwerg, 2007.
- CARRERAS, Claudi (ed.), *Laberinto de Miradas. Un recorrido por la fotografía documental en Iberoamérica*, México D.F., Editorial RM, 2010.
- COLECCIÓN LETICIA Y STANISLAS PONIATOWSKI, *Urbes Mutantes 1941-2012. Latin American Photography*, México D.F.: Editorial RM + Toluca Éditions, 2014
- CORP, Mathieu, "Las relaciones al pasado en la fotografía latinoamericana: por un acercamiento estético y antropológico de la fotografía", en: *Artelogie* [Online], 7, 2015. [http://journals.openedition.org/artelogie/1151]
- CORP, Mathieu, "Experiencias del tiempo en la fotografía latinoamericana contemporánea", en: *Kaypunku. Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura*, vol. 4, núm. 1, 2018, pp. 327-381.
- COSTA, Eduardo Augusto y Zerwes Erika, "Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira", en: *Revista de estúdios brasileños*, segundo semestre 2017, volumen 4, número 8, 2017.
- DELEUZE, Gilles, *Diálogos*, Valencia: Pre-textos, 1980.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1987.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*, Valencia: Pre-Textos, 2000.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *La época de los aparatos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.
- DUBOIS, Phillippe, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986.
- FOSTER, Hal, "El impulso de archivo", en: *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (N.° 3), pp. 102-125, septiembre 2016 [http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio].
- FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Crisis de historia*, Barcelona: Actar, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Thetarum philosophicum*, Barcelona : Anagrama, 1995.
- FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», en : *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, págs 73- 104 (société française de philosophie, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.).
  FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra, 1992.
- GASPARINI, Paolo, *Para verte mejor, América Latina*, México D.F.: Siglo XXI editores, 1972.
- GUASCH, Ana María, "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión", en: *Revista estudios visuales*, n° 1, noviembre 2003.
- GUASCH, Ana María, "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar", en: *Materia* 5, 2005.
- HUSSERL, Edmund, *Investigaciones lógicas 1*, traducción de Manuel G. Morente y José Gaos, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- JÖSCH, Andrea y WEINSTEIN, Luis, *Sueño de la razón. Fotografía sudamericana*, Tomo I, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2013.
- JÖSCH, Andrea y WEINSTEIN, Luis, *Sueño de la razón. Fotografía sudamericana*, Tomo II, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016.
- KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (1990).
- KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires: La marca, 2001.
- LAVAUD, Luarent, *L'image*, París: Flammarion, 1999.
- Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Martínez Roca, 2008.
- LÓPEZ SANZ, Zoos humanos, *ethnic freaks* y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea, Valencia: Editorial Concreta, 2017.
- LUGON, Olivier, *El estilo documental de August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- MARX, Karl, Tesis sobre Feuerbach, undécima tesis, en: C. Marx/F. Engels: *Obras escogidas en tres tomos*, Editorial Progreso, Moscú, 1981, Tomo I, pp. 7-10.
- MITCHEL, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

- MOREL, Gaëlle, « Esthétique de l'auteur », Études photographiques, 20, Juin 2007, 2008. [http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1202].
- MOXEY, Keith, "Los estudios visuales y el giro icónio", en: *Revista estudios visuales*, n° 6, enero 2009 [http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf].
- NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Phillips, Christopher, "El tribunal de la fotografía" (1982), en: *Indiferencia y singularidad*, Picazo, Glòria y Ribalta, Jorge (eds.), Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI editories, 1990.
- RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- RIBALTA, Jorge, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- ROBINS, Kevin, "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?", en: LISTER, M. (compilador), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona: Paidós, 1997.
- ROH, Franz, "Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía", FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Estética de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara. Madrid, 2003.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México D.F.: Alfaguara, 2006.
- SZARKOWSI, John, *El ojo del fotógrafo* (1966), Madrid: La Fábrica, 2011.
- VAUDAY, Patrick, *La invención de lo visible*, Buenos Aires: Letranómada, 2009.
- VILLARES FERRER, *Mónica, Feito na America Latina 1978: Teoria e Imagen, um debate reflexivo sobre a fotografia de "Nossa America"*, tesis para optar el grado de doctor en Historia de Universidade Estadual de Campinas, 2016.
- VV.AA., *Hecho en América Latina. Memorias del I coloquio latinoamericano de fotografía*, México D.F.: Consejo Mexicano de Fotografía A. C., 1978.
- VV.AA., *Hecho en América Latina. Primera muestra de fotografía latinoamericana contemporánea*, México D.F.: Consejo Mexicano de Fotografía A. C., 1978.
- VV.AA., *Memorias del I coloquio latinoamericano de fotografía*, México D.F.: Consejo Mexicano de Fotografía A. C., 1978.
- VV.AA., *Hecho en América Latina 2. Segundo coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México D.F.: Consejo Mexicano de Fotografía A. C., 1982.
- VV.AA., *V coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México D.F.: Consejo Nacional para la cultura y las artes y Centro de la imagen, 1996.