



‘La imagen no es suficiente, hay que construir un pensamiento sobre lo visual’

Resumen

En abril de 2013 se realizó la primera edición del Premio de Fotoperiodismo por la Paz Juan Antonio Serrano. Este concurso entrega un incentivo económico para que el ganador desarrolle un proyecto de fotoperiodismo cuyo resultado sea una narrativa visual sobre la paz. Francois "Coco" Lasso, del colectivo Paradocs, es uno de los principales responsables de esta iniciativa. En su criterio, las imágenes modelan nuestra percepción del mundo, pero hace falta desarrollar una cultura y un pensamiento visual para entender mejor la realidad.

Palabras clave: visualidad, fotoperiodismo, imagen, pensamiento, cultura, paz

Resumo

Em abril de 2013 foi realizada a primeira edição do Prêmio de Fotojornalismo pela Paz Juan Antonio Serrano. Este concurso dá um incentivo econômico para que o ganhador desenvolva um projeto de fotojornalismo cujo resultado seja uma narrativa visual sobre a paz. Francois "Coco" Lasso, do coletivo Paradocs, é um dos principais responsáveis por esta iniciativa. Para ele, as imagens modelam nossa percepção de mundo, mas faz falta desenvolver uma cultura e um pensamento visual para entender melhor a realidade.

Palavras-chave: visualidade, fotojornalismo, imagem, pensamento, cultura, paz

Francois "Coco" Lasso

Lovaina, Bélgica, 1972. Fotógrafo y director de fotografía. Tiene estudios en la Escuela de Artes Plásticas –“Le 75” (Bruselas) y de Comunicación en la Universidad Central del Ecuador. Ha publicado: *La mirada y la memoria. Fotografías periodísticas del Ecuador* (Trama ediciones, 2006); *Los años viejos* (Fonsal, 2007); *Otro cielo no esperes* (Paradocs-Trama, 2009) Premio José Peralta 2008 (MDMQ) Premio Nacional de Fotografía Hugo Cifuentes 2009 (MCE) A través del colectivo Paradocs impulsa el Premio de Fotoperiodismo por la Paz Juan Antonio Serrano.

Correo:

francois_ec@yahoo.com

Texto

Gustavo Abad

Fotos

Lange Posso

Recibido: abril 2013

Aprobado: mayo 2013



Entrevista



GA: ¿Cuál es la función de un colectivo dedicado a la fotografía, como Paradocs, y cuáles son sus aportes a la cultura visual?

FL: Paradocs tiene dos momentos en su proceso de formación. Uno es la fotografía y otro es el sello. Originalmente, esta idea fue impulsada por Felipe Terán, quien buscaba constituir algo así como una pequeña empresa. Yo, más bien, estaba preocupado más por otros aspectos de la fotografía y menos por la empresa. Entonces decidimos separar esas expectativas. Él se llevó los equipos y yo me quedé con el nombre. Una de las grandes preocupaciones que he tenido en mi vida es la falta de una suerte de historiografía de la fotografía en nuestro medio y me pareció que Paradocs podía ser una pequeña institución de investigaciones en este tema. A esa idea se suman después Santiago Serrano y Juan Antonio Serrano y se consolida un espacio para pensar y debatir acerca de un oficio tan solitario como la fotografía, además de tomarnos un café y charlar. Producto de estas conversaciones resurgen algunos proyectos olvidados. Uno de ellos es el Taller de la Retina, cuya propuesta es contar historias con fotos, no necesariamente periodísticas para la prensa y tampoco artísticas para las galerías, sino imágenes con las que se pudiera recrear historias, cuentos, narraciones.

GA: ¿Significa que se quiere lograr mayor autonomía de la imagen con respecto al texto en el desarrollo de una historia?

FL: Exacto, porque siempre nos dimos cuenta de que había una multiplicidad de miradas y que las miradas no se entienden a partir de una sola imagen, sino de varias. Entonces nos metimos a plantear esta posibilidad de hacer el Taller de la Retina y publicar sus tres primeros libros. Entonces vino otra necesidad: estaban las fotos, estaban los fotógrafos, pero había que hablar sobre las fotos. Y ahí se puso en evidencia que nos falta un pensamiento sobre la fotografía, es decir, no hablamos sobre las imágenes. Muchas veces las describimos, decimos están bonitas, están feas, pero no desarrollamos ideas más complejas, repetimos lo mismo que hemos heredado desde hace cien años. Entonces tuvimos que pedir a varios escritores que se involucraran con nuestro trabajo y llegáramos a un encuentro entre el discurso visual y el lingüístico porque el uno se potencia con el otro. Esa articulación entre palabra e imagen es

la clave de lo que Paradocs hace y quiere seguir haciendo. Hasta ahora hemos publicado dos libros individuales y dos series (de tres libros cada una) del Taller de la Retina. La idea es encontrar otras visualidades, otras maneras de entender la imagen.

GA: ¿Y crees que esas posibilidades de pensar la imagen la ofrecen los grupos más que los individuos solos?

CL: En unos aspectos sí, pero también hay trabajos individuales y hay pequeños colectivos que se articulan en un gran colectivo. Ahora mismo estamos conformando un grupo de 12 fotógrafos para trabajar un proyecto durante un año.

GA: Entre esos proyectos está el Premio de Fotoperiodismo por la Paz Juan Antonio Serrano. Cuéntanos sobre esta iniciativa.

CL: Despues de la muerte de Juan Antonio¹, su familia nos pide que encontremos el modo de mantener viva su memoria. Por otro lado, el premio era una idea que ya teníamos entre varios colegas fotógrafos. Así es que se juntaron una coyuntura terrible y una necesidad al mismo tiempo. La familia nos entregó el álbum de Juan Antonio y cinco mil dólares para esta iniciativa. Entonces comenzamos a pensar en qué íbamos a premiar. En nuestro medio hay cierta tradición de premios ligados al fotoperiodismo, de los cuales, quizá el más importante, por su trayectoria, es el Premio Jorge Mantilla, que se entrega al autor de un trabajo publicado. Entonces había que pensar en un premio para que los fotógrafos pudieran desarrollar proyectos a largo plazo, una de las cosas que faltan en esta área. Tenemos que reconocer que la inmediatez de las fotos hace que se pierdan sus sentidos. Todo el mundo puede hacer una foto y subirla a la red a una velocidad impresionante para que sean vistas con la misma velocidad. Eso genera un tipo de comprensión visual. Pero hay otras formas de trabajo ligadas a la posibilidad de construir narraciones lentas, a largo plazo, que responden a otra manera de mirar, a otra profundidad en la visión. Yo creo que esa duración necesariamente está ligada a una posición ética con respecto al otro, a tu involucramiento con la condición del otro.

GA: ¿A la búsqueda de otra textura, otro sentido, podríamos decir?

FL: Claro, otro ritmo mediante el cual uno puede impregnarse de ciertos matices, de cosas que hemos perdido con respecto al quehacer, a los oficios. Creo que nos hemos vuelto demasiado racionales y hemos perdido la posibilidad de darnos el tiempo para sentir los objetos y las presencias. La urgencia de los medios, de la web, hace que dejemos de lado todas esas cosas que necesitan un poco más de tiempo. Entonces, por ahí van las preocupaciones de Paradocs, que compartimos con otros colectivos. Creo que tenemos una generación que está tomando posición con respecto a la fotografía y la imagen.

GA: La fotografía ha sido generalmente usada como acompañante del texto, pero la fuerza discursiva siempre ha estado en la escritura. Ahora se busca una mayor autonomía de la imagen para construir discursos fuertes mediante fotografías ¿Cómo abordar un concepto tan amplio como el de la paz?

FL: El texto ha construido el mundo de las representaciones de una forma muy lógico-racional, con sus causas y consecuencias. Y la fotografía ha tenido que meterse ahí. Pero cuando planteas una narración en imágenes, planteas unas fisuras a ese racionalismo duro. Sin embargo, en ese proceso, la imagen misma se vuelve más compleja, más difícil de leer. Por tanto, necesitas una cultura visual, una especie de "alfabetismo" visual, lo cual es paradójico, porque mientras la imagen se aleja más del texto y se vuelve más compleja, necesita del texto que ayude a pensar y entender la imagen.

GA: ¿Entonces, mientras más de complejizan, texto e imagen se necesitan más como lenguajes complementarios?

FL: Exacto, tienen que complementarse, tienen que lograr unos puntos de encuentro, una creación conjunta. El tema es dónde están esos puntos de encuentro. Por ejemplo, en la foto documental y en la foto periodística el punto de encuentro necesariamente está en el interior de la imagen, en el referente, que sirve de anclaje y desde el cual cada lenguaje dice lo suyo. En la fotografía artística, en cambio, los puntos de encuentro están en otros espacios, como el tema, el soporte...

¹ Juan Antonio Serrano, fotoperiodista ecuatoriano, fallecido en 2013

GA: ¿Crees que en nuestro medio se está consolidando una cultura visual, una capacidad de leer la realidad en las imágenes?

FL: Yo encuentro muchas paradojas al respecto. Siempre hemos tenido la capacidad de leer las imágenes y también una capacidad para resistirnos a ellas. Cuando vemos las imágenes religiosas que moldearon nuestras maneras de entender el mundo, vemos también las fisuras ocasionadas por otras prácticas no necesariamente ligadas a esas visiones religiosas. Sin embargo, esas visiones permanecen, son fuertes y circulan. Todavía hay millones de estampitas de la Virgen Dolorosa. Lo que ha pasado es que en los últimos años por fin nos hemos dado la oportunidad de pensar y escribir sobre las imágenes. Comienzan a publicarse textos que nos dicen que hay unos hilos de continuidad en la fotografía, que fotógrafos como Pablo Corral no surgen súbitamente, sino que antes de ellos hay un camino trazado por otros como Luis Mejía, Hugo Cifuentes... Comenzamos a tener una historia propia, porque antes los referentes eran europeos o gringos.

GA: Actualmente existen carreras como Antropología Visual, Cine Documental... ¿Cuál ha sido el aporte de la academia a esta comprensión?

FL: Todo esto coincide con la creación de facultades, escuelas de cine y otros espacios. Creo que en nuestro país el cine ha puesto sobre la mesa de discusión el tema de las imágenes. Nuestra tradicional historia del arte estaba constreñida a la pintura, tenía una comprensión muy formal, muy acartonada de las cosas. Dentro de esa historia clásica del arte y de las formas nunca se pensó el arte como un tema de la cultura y de la sociedad. Esa era una pregunta que nunca nos habíamos hecho y ha sido más compleja de lo que nos imaginábamos.

GA: Entonces tenemos un campo de acción y un campo de pensamiento al mismo tiempo. Haces imágenes, pero también las piensas, propones modos de entenderlas...

FL: Creo que ese campo se está ampliando, pero todavía falta pensar mucho y urgentemente. Una de las cosas complicadas de la visualidad es que, sin que nos demos cuenta, va modelando inconscientemente nuestras formas de ver. Muchas de las formas en que estamos viendo hoy el mundo tienen, en realidad, orígenes

muy antiguos, de cientos de años, de prejuicios raciales que se fueron construyendo mediante la fotografía. Los quiteños, en particular, tenemos una capacidad extraordinaria para clasificar visualmente al otro. Sabemos quién es del sur, quién es del norte, quién puede ser confiable, quién puede ser peligroso, y todo lo hacemos desde una visualidad aprendida, desde unos patrones moldeados por la fotografía. Hay en ello un prejuicio racial impresionante.

GA: Y los comportamientos muchas veces son reproducciones de imágenes grabadas en la mente...

FL: Yo creo que todo esto es un mundo poco explorado, que está ligado con la psiquis, con la manera cómo funcionan las imágenes en la mente. Todo esto no lo estamos pensando suficientemente y, sin embargo, está ahí moldeando nuestra comprensión.

GA: ¿Dentro de ese pensamiento, qué debemos esperar de un concurso de fotoperiodismo por la paz?

FL: Es un tema difícil, pero está planteado, y el reto es construir un discurso visual sobre la paz. Creo que los fotoperiodistas son ahora la parte más visible en este tema. Ellos son un núcleo duro en esto de la visualidad, porque están en contacto con el otro, con el problema del otro, con el problema de la guerra, de la violencia, del prejuicio, el problema de la manipulación, de la cercanía. Es decir, estamos expuestos al dilema de cómo exponer la violencia sin reproducir patrones de violencia. En eso los fotoperiodistas han encontrado unas fórmulas difíciles de traducir. Por ejemplo, el manejo de la distancia, porque la distancia justa que tomamos con respecto al otro es producto de una ética. Esas son cosas sobre las que tenemos que escribir, proponer.

GA: Eso es lo que Pierre Bourdieu denomina un hábitus, es decir, una inclinación a actuar de una manera en lugar de otra, pero no de modo muy consciente...

FL: Claro, y eso se puede aplicar a dos aspectos. Por un lado, puedes desarrollar un hábitus desde los prejuicios y, por otro, ese mismo hábitus puede estar basado en un aprendizaje ético, de cómo mantener una distancia apropiada. Ahora, y con esto vuelvo al tema del premio, nos planteamos



la posibilidad de una narración. Los problemas éticos, generalmente, surgen cuando se usa una sola foto, porque puede ser manipulada y no habría nada más que decir. Pero cuando construimos una narración con muchas fotos, la cosa cambia. Una foto por sí sola no sirve de nada, tiene que estar unida a otras, tiene que haber una dialéctica entre muchas fotos, un discurso completo, y solo ahí se puede percibir si hay problemas éticos, si hay una relación cercana con otros sujetos, si se está realmente planteando un discurso sobre la paz desde la visualidad. Uno de los problemas que nos planteamos al iniciar esta propuesta era saber dónde nos ubicamos. Nosotros no somos una ONG de derechos humanos que hace un concurso de fotografía. Nosotros somos una organización de fotografía que propone un discurso sobre la paz. Entonces las preguntas cambian, porque buscamos otras respuestas que las que buscaría una entidad de derechos humanos.

GA: ¿Quizá las preguntas no sirven para resolver el tema de la paz sino para entenderlo mejor?

FL: Claro ¿qué quieres desde la fotografía?... ¿miles de fotos de banderitas blancas o de niños felices? No pues, hay que ir a enfrentar las imágenes de dolor y de violencia. De eso se trata. No puedes delegar. Una de las cosas más fabulosas que yo he leído es un libro de 300 páginas escritas a partir de cuatro fotografías, que son los restos de

un rollo que tomaron los sobrevivientes judíos de un campo de concentración casi al final de la Segunda Guerra Mundial. Es a partir de esos restitos que ellos pintan, dibujan todo un mundo y todo un problema complejo. Ese fotógrafo se jugó la vida para tomar la pila de cuerpos quemados. Esas imágenes hay que verlas, no hay que esconderlas y, sobre ellas, descubrir. Es algo que nos pasa con el diario *Extra*. Tenemos una cantidad de herramientas psíquicas para escapar de esas formas de violencia. No queremos ver una línea compositiva en un cuerpo degollado, pero es algo que tenemos que enfrentar.

GA: ¿Te refieres a una ética del entendimiento más que a una valoración positiva o negativa de las imágenes?

FL: Es una ética del entendimiento, que plantea mirar las cosas en su contexto, pensar y analizar. Las fotos del *Extra* hay que juntarlas con otras y compararlas para entender no el problema de la foto sino del mundo. Entonces puedes decir que esto es cosa seria. La foto solamente es el resultado, la puesta en evidencia de una ideología, una mentalidad, una cultura de violencia. Nos quedamos atacándole a una foto cuando en realidad hay un problema de la sociedad.

GA: Curiosamente, este tipo de reflexiones llegan en un momento en que las tecnologías ofrecen

un marco poco favorable a la reflexión ¿De qué manera el pensamiento acumulado en torno a la fotografía antes de ahora nos ayuda a entender mejor esta era digital?

FL: Yo creo que hay un camino recorrido. Las fotos de Hugo Cifuentes tuvieron un prefacio de Nela Martínez. Hay un texto fundador de la fotografía, que está perdido, oculto, porque las sociedades como la nuestra todavía tienen miedo de enfrentarse al otro y lo hacen ocultando cosas silenciosamente. Uno de esos textos lo escribió Jorge Enrique Adoum en 1982 como prefacio de un libro de Pocho Álvarez. Es un gran texto, escrito en Francia un año después de la publicación de *La Cámara Lúcida*, de Roland Barthes. Ahí Adoum desarrolla toda una idea muy poética y literaria, pero plantea que nosotros siempre hacemos imágenes en pretérito presente, es decir, estamos repitiendo cosas que ya hemos visto en el pasado. Muy en la línea de la izquierda de esos años, dice que los pobres que retrata Álvarez en los ochenta son los mismos desde hace cien años. Son supervivencias. No ha cambiado. La pregunta es ¿por qué ese tipo de textos no está en las facultades? Porque nos meten un dedo en la llaga. También son muy importantes las reflexiones planteadas, por ejemplo, desde el Taller Visual de Lucía Chiriboga, que nos ha permitido acercarnos desde las imágenes al colonialismo. Entonces, creo que están perdidos los textos, no las fotos, y creo que los chicos que actualmente aprenden fotografía no están leyendo la historia. Entonces la máquina programa nuestra visualidad. Los chicos compran una *Canon* y el ochenta por ciento de las fotos que hacen son iguales, compran el *photoshop* y estás dominado por este programa. Creemos que estamos descubriendo algo nuevo y nos damos cuenta de que las fotos son iguales, no proponemos nada.

GA: ¿Entonces hay que recuperar y construir pensamiento sobre la fotografía?

FL: Cuando estás frente a muchas interrogantes, tienes que volver los ojos al pasado y empezar a ver en ese pasado cómo respondieron los viejos. Entonces te das cuenta de que sí encontraron respuestas. Cada vez que me siento perdido, voy a las fotos de Lucho Mejía, al año 1965, y veo que en ese entonces se hacían cosas que no se hacen hoy en los periódicos: ensayos de cinco, seis fotos, con títulos increíbles, llenos de metáforas. Unas búsquedas impresionantes...

GA: Falta la palabra que enseñe sobre aquello...

FL: Que enseñe y que ayude a tener una historia de las imágenes más clara. Que nos diga cómo es que terminamos haciendo fotos como las hacemos ahora. Tenemos que confrontar las fotos de hoy con las de los noventa, de los ochenta, de los setenta y, más allá, con la música, con la escultura, con la pintura y con los textos. Ahí haremos una historia visual que no sea solo anecdótica. No es suficiente mostrar la foto de Quito de 1910 y la de 2010 sin otra reflexión de por medio, porque no estaríamos hablando de visualidad sino de transformación urbana, que es otro problema. La transformación urbana es un asunto de arquitectos. Lo que nosotros debemos buscar es la transformación de la mirada, que es una historia hermosísima.

GA: ¿Y en esa búsqueda qué has encontrado tú como fotógrafo?

FL: Yo estaba totalmente perdido y estoy recuperando esto desde hace unos cinco años. Llega un momento en que te planteas un montón de cosas en un mundo saturado de imágenes. Piensas qué hacer y no sabes cómo. Entonces tienes que hacer una vuelta al pasado porque las sociedades, las culturas y los pueblos tienen que buscar en su pasado y traer sus cosas de vuelta.

GA: ¿Tienes que buscar respuestas individuales o colectivas?

FL: Nosotros tenemos una larga tradición de colectivos en distintos campos. Los tzánzicos fueron un colectivo importantísimo en la cultura nacional. Eso es muy andino. No somos sociedades individualistas. En esto de buscar respuestas los colectivos han respondido y han traído respuestas propias, no importadas, porque son problemas propios que siempre hemos tenido. En eso somos poco occidentales, porque Occidente promueve más bien caminos solitarios. Sin embargo, esto de los colectivos también tiene su finitud. Poner demasiadas expectativas en un grupo puede también romper las cosas. Si hoy hacemos un proyecto, mañana haremos un segundo, muy bien, y si hay un tercero, también. Pero si no hay, nos vamos a casa y nos dedicamos a otra cosa. Así también funcionamos. 