

FERNANDO LA ROSA

FOTÓGRAFO

El lugar que ocupa Fernando La Rosa en la fotografía peruana de las últimas tres décadas es de singular importancia. Fue a partir de su contacto con la fotografía norteamericana y a su voluntad de enseñar que se articuló la fotografía en los años setenta. Fue en torno a él que se formaron muchos de los que son ahora nombres de importancia en nuestra fotografía. Suyo fue el impulso que creó Secuencia, galería dedicada exclusivamente a la fotografía en torno a la cual se desarrolló la conciencia de la especificidad y el valor que ahora le reconocemos a la fotografía entre las artes visuales. Después de dieciocho años de residencia en Estados Unidos estuvo, hace unos meses, entre nosotros. A continuación reproducimos la entrevista que gentilmente nos concedió.

¿Cómo te inicias en la fotografía ?

Bueno, a principios de los años sesenta yo estudiaba en Bellas Artes ; ahí seguí un poco de todo, fue un poco desordenado todo. Seguí dibujo, seguí grabado, un poco de pintura, no acabé, luego lo retomé y acabé después. Eran unos años un poco desordenados. El hecho es que no había fotografía en Bellas Artes, pero había un egresado, Jesús Ruiz Durand, que iba mucho y que fue el que me introdujo al medio. Él nos presentaba slides, nos explicaba cosas... digamos que fue la primera vez en que vi posibilidades creativas con la cámara. Él hacía unos documentales muy interesantes sobre el Rímac. Ese fue mi primer contacto.

En esa época no había escuelas de fotografía, ¿cómo aprendiste ?

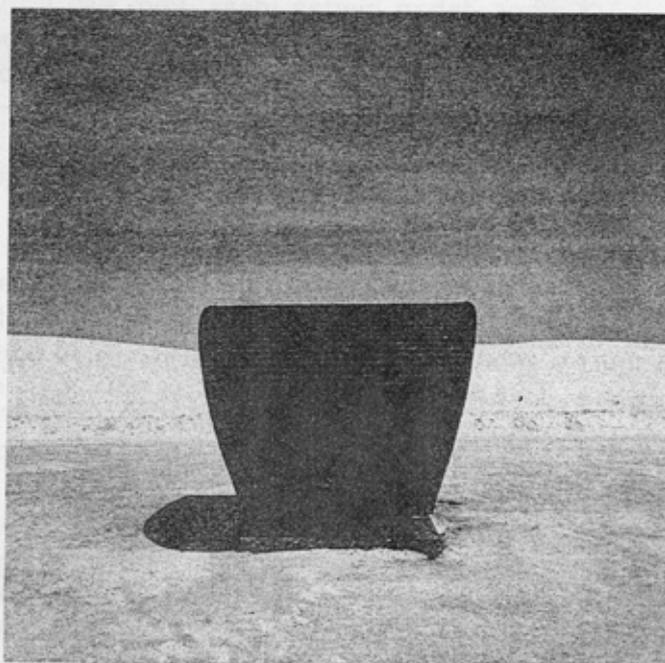
Bueno, como no había escuelas, buscabas libros, buscabas información, hablabas con fotógrafos ; yo no tuve mucha suerte en ese aspecto porque los fotógrafos eran muy celosos en aquella época ; la idea era que si te enseñaban algo te convertías en la competencia. Era una cosa bien mezquina pero humana, después de todo. Esa es una de las razones por las cuales cuando yo pude estudiar regresé a enseñar. Porque sentía que si todos teníamos la información, todos avanzábamos. Y ése fue mi interés cuando regresé de Estados Unidos, enseñar.

¿Cómo era, en cuanto a la fotografía, el Perú de esa época ?

Bueno, el Perú tuvo una gran tradición fotográfica que dura aproximadamente hasta los años cuarenta. Había revistas excelentes, *Variedades*, *Mundial*, cada una con sus propios intereses en fotografía y sus propios estilos, de tal modo que incluso demandaban que cierto tipo de imágenes se produjera. Si las ves ahora hay cosas muy sofisticadas en cuanto a fotografía ; se nota que estaban bien informados, además, de lo que pasaba en el resto del mundo. Pero a partir de los cuarenta yo no sé lo que pasó. Te digo, yo no soy un historiador, pero supongo que hubo cambios políticos en el Perú, supongo que ciertas revistas quebraron, supongo que hubo una menor demanda de imágenes y así es como desaparece una tradición. Yo no la conocía. Yo he conocido esto después...

Pero en la época en que te inicias como fotógrafo, ¿qué había, qué se sabía, qué se hacía?

Cuando yo comienzo, bueno, estaba Pestana que hacía retratos de intelectuales o artistas pe-



Paisaje en Alabama. 1995

ruanos, muy buenos. Pepe Casals que hacía más bien el retrato tipo Avedon de la sociedad limeña, tú sabes, mujeres elegantes... y también hacía otras cosas ; sacó un libro de fotografía, hizo su trabajo en acerca de Puruchuco también, que me parece muy bueno. Estaba Cartier Bresson. Teníamos libros, veíamos libros. En verdad no había mucho ; todo era en base a revistas, datos, chismes, retazos de cosas.

En ese proceso, me imagino que gran parte de tu aprendizaje pasaba por trabajar como fotógrafo...

Sí. Yo me asocié en esa época con Billy Hare. Éramos amigos y llegamos a tener un diálogo que nos enriqueció a ambos, porque trabajamos juntos un año haciendo fotografía comercial y además nuestro propio trabajo; fue una simbiosis interesante entre los dos. Pero además, el hecho es que no teníamos alternativa. Es decir, si yo sabía algo y él sabía algo, teníamos que compartirlo porque esa era la única manera de sobrevivir. Por mucho tiempo esto ha sido un problema, el no tener información.

Afortunadamente, siempre ha habido una demanda comercial por imágenes. Ya sea que tengas que fotografiar un carro o ir a una mina de la que necesitan fotos..., no sé, mil cosas. Hice trabajo de prensa, también ; trabajé en la revista *Textual*. Ese fue un buen periodo, cuando trabajaba para ellos. Fotografiaba en las calles, mimos y cosas así, arquitectura, arqueología eso me amplió el panorama. Así es que hacía trabajos comerciales y paralelamente mi propio trabajo. Eso sí, tratar de hacer algo que no fuera comercial y tratar de venderlo... bueno, ese era ya otro asunto.

Pero en general todo era una búsqueda para encontrar qué cosas se podía hacer. Las revistas nos daban ciertas ideas. Pero eso implicaba un desorden que existe hasta en el Perú todavía; las revistas traen imágenes de otros y no sabemos por qué las hicieron; eso crea problemas.

¿Es en este contexto que comienza *Secuencia*?

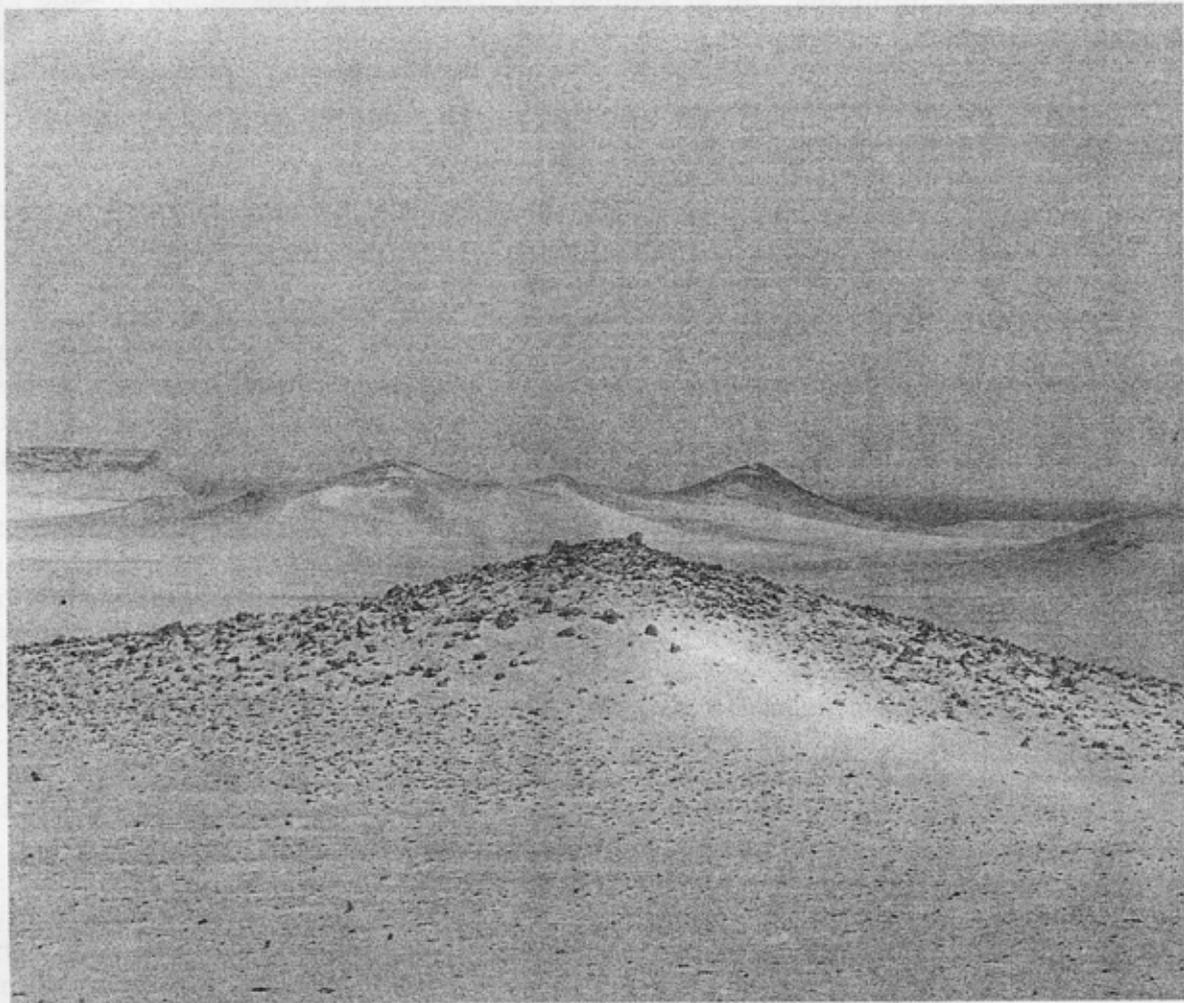
Bueno, *Secuencia* comienza un poco después de mi experiencia con el fotógrafo norteamericano Minor White. Gracias a él pude estudiar fuera. Fue posible ir allá y tomar clases con él directamente en una clase de talleres privados en su casa y además asistir a los cursos en el MIT. Fue un año muy productivo, muy intenso. Minor era un tipo muy místico ; él veía la imagen casi como un estado de revelación. Cada fotografía era una especie de epifanía. Las primeras experiencias que tuve con él fueron un poco desconcertantes. Nos dijo a los doce que estábamos ahí que buscáramos una planta en el jardín, cuando la elegíamos nos decía 'mírala, obsérvala, junta toda la informa-

ción posible' ; entonces claro, te echabas ahí en el suelo y comenzabas a mirarla, a tomar notas : características de la planta, la forma, de donde venían las hojas, si tenía flores, cómo era... y de pronto te dabas con que tenías una cantidad de información fabulosa, porque realmente nos pasamos casi dos horas mirando esta planta. Y entonces, cuando le dije lo que había observado, con una cierta excitación, por supuesto, porque nunca había mirado una planta de esa manera, entonces la pregunta que me hizo fue 'y ahora que sabes todo esto, ¿cómo lo vas a fotografiar ?' Claro que no tenía ni idea, pero eso te presentaba el problema de cómo acercarte a lo que vas a fotografiar. Minor tenía esa manera de mirar con gran intensidad. Él decía, 'si caminas por una calle, mirando, nunca acabas, porque hay demasiadas cosas'. Eso fue importante para mí, porque fue un descubrimiento completo. Fue darme cuenta de que no conocía el mundo que me rodea y que había que usar la fotografía como modo de conocimiento y como expresión personal también.

Entonces podríamos decir que Minor White cambió tu modo de ver la fotografía, cambió tu visión fotográfica...

Antes de Minor no había una visión ; había miradas. Con Minor es que yo comienzo a trabajar en mi propia visión de las cosas, la que todavía está conmigo ; es un proceso muy largo. Pero ahí empieza algo, es un comienzo.

Ahora, cuando yo regresé, comencé a enseñar. La asociación cultural Jueves me prestó su local y comencé a dar clases ahí. Puse un aviso en el periódico y vino gente. Yo ya había trabajado con Javier Silva y él asistió a las clases; con él estaban también Carlos Montenegro, Fantozzi... Después me mudé al Jirón Ilo, en el centro, y tuve gente muy dispar, pero muy interesada ; por ponerte un ejemplo, Carlos Ferrand estaba en unas clases con el Sr. Salvador Majluf padre; eran personas que nunca se hubieran encontrado en un salón a menos que fuera por una cosa así. Fue un periodo interesante de bastante trabajo que dejó una cierta energía que fue lo que llegó a ser *Secuencia*. Después de tener un año y medio o casi dos años de trabajo organicé con algunos de mis alumnos una exhibición en la que todo el mundo expresaba lo que quería exponer desde el comienzo. Se llamó *Imagen x 10*. Y entonces todo el mundo criticaba la muestra en base a lo que el fotógrafo había expresado como su misión para esta exhibición. Y fue bien interesante porque fue un año de trabajo continuo de ver fotografías y discutir los portafolios, y ver si funcionaban o no funcionaban, y que pasaba con las ideas, ese tipo de cosas. Ese fue el precedente más inmediato a *Secuencia*, porque yo se sentía la necesidad entre los fotógrafos de tener un lugar para mirar sus trabajos dentro de un



Duna, Desierto de Paracas, Ica 1976.

contexto más grande, y poder expresar ideas y crear un lenguaje que no deviniera de la pintura.

Esto ocurre en plenos años setenta, cargados de ideología y de intentos por fundar cosas nuevas ¿qué relación veían entre hacer fotografía y hacer fotografía en el Perú? - hacer fotografía en un país subdesarrollado, con una cultura particular, con una identidad que buscar, ¿no era algo distinto a lo que traías tú de Minor White, que era un enfoque más personal?

Lo de Minor White se podía aplicar muy bien a cualquier medio, porque la cuestión estaba basada en la observación, en el conocimiento del medio y de ti mismo y de esta relación. Aunque claro que estaba desprovisto de todo contenido político. Pero en *Secuencia* hicimos una especie de simposio que se llamó *La lectura de la imagen*; invité a arquitectos, abogados, sociólogos, marxistas y no marxistas, lingüistas... había una cantidad de gente. Fueron unas peleas espantosas nuestras conversaciones ahí; tratábamos de ver qué elementos comunes tenemos como peruanos, en este medio, para poder hablar de la imagen desde cierta perspectiva. Claro, era una cosa terriblemente ambiciosa, difícil de hacer y que no llegamos a terminar porque el proyecto era demasiado com-

plicado. Además, habían grandes odios personales entre cierta gente, lo cual es siempre un lastre...

Pero claro, había esta necesidad de decir 'vivimos en cierta condición, ¿cómo podemos trabajar esto?'. La fotografía documental, por ejemplo, yo no la estaba haciendo pero quería que otra gente, que ya había demostrado interés por ella, la hiciera. Existe todavía la necesidad de vernos a nosotros mismos. Es algo que creo que los mexicanos han logrado hacer muy bien y creo que los brasileños también. En el Perú ha sido muy fracturada nuestra visión de nosotros mismos. Ha sido una mirada casi europea que ha ido a Europa y ha regresado. Es el caso de Chambi, por ejemplo. Yo pensé en una época que Chambi estaba muy aislado en el Cuzco y ahora no lo creo en absoluto. Creo que recibió influencias y que fueron muy buenas. Pero él hizo su cosa. Y cuando Irving Penn vino al Cuzco y se prestó el estudio y adoptó la cosa de Chambi y luego comenzó a armar estos estudios portátiles en todas partes del mundo, el tipo de trabajo de Chambi llega a Estados Unidos y nos regresa a nosotros casi como una moda, que, para empezar, había salido de acá. Es bien interesante, pero nos llega un modo de hacer fotografía que estaba acá pero a través de otros; es algo que dice mucho acerca de nosotros.

¿Vinculabas la experiencia de enseñar con la experiencia de la fotografía, en el sentido del descubrimiento... ?

No, no, yo no entré en la enseñanza del modo en que entró Minor, que tenía toda una visión muy, muy estructurada acerca de eso. Yo estaba consciente de que la necesidad de nosotros era más bien técnica. No teníamos tanto la necesidad de descubrirnos a nosotros mismos; esa era una opción que podría venir luego. Yo quería que todo el mundo tuviera acceso a la posibilidad de hacer imágenes y copiarlas y que estuvieran bien, que fueran creíbles, verosímiles.

Te preguntaba eso porque es más o menos opinión general el papel de guía que desempeñabas, no es raro escuchar que eras la fuerza detrás de Secuencia...

No, no es cierto. Lo que pasó es que en la galería tuve que bandeármelas solo, porque cada uno estaba ocupado con sus propias cosas y tratando de ganarse la vida. Al fin y al cabo yo había abierto la galería y era mi responsabilidad. Me empobrecí en esa galería porque la cantidad de trabajo era espantosa, y lo poco que ganábamos en la venta era para reinvertirlo y pagar los gastos de la galería. Claro que siempre peleábamos acerca de que yo quería más ayuda; pero, por mencionarte algunos nombres, Billy Hare y Mario Montalbetti colaboraron con *Secuencia Textos*, tuve mucha suerte de tener a Mariella Agois que trabajó muchísimo en la galería. Pero tú sabes, de alguna manera en nuestros países es relativamente fácil volverse 'famoso'.

No me interesaba tanto el asunto de la fama sino la capacidad de juntar a la gente, catalizar iniciativas...

Es que es un medio que responde. Si hay alguien que está trabajando y empujando, hay respuesta. Porque acá hay mucho talento y una gran sensibilidad. Claro que siempre nos falta la plata para hacer cosas, a diferencia de lo que sucede en Estados Unidos, en donde hay mucho dinero pero a veces te preguntas qué están haciendo; a veces simplemente no los entiendo.

Dejas la galería a fines de los setenta.

Sí, me voy el setenta y nueve. La razón por la cual me fui es porque estaba agotado. Agotado de pedir dinero a todo el mundo para mantener ese sueño. Y a pesar de que se vendía, era un esfuerzo continuo, como empujar un camión cuesta arriba, no podías parar; en el momento en que parabas todo se te venía encima, los gastos y demás. Era agotador. Y por otro lado yo sentía que mi propio proceso fotográfico empezaba a quedarse atrás,

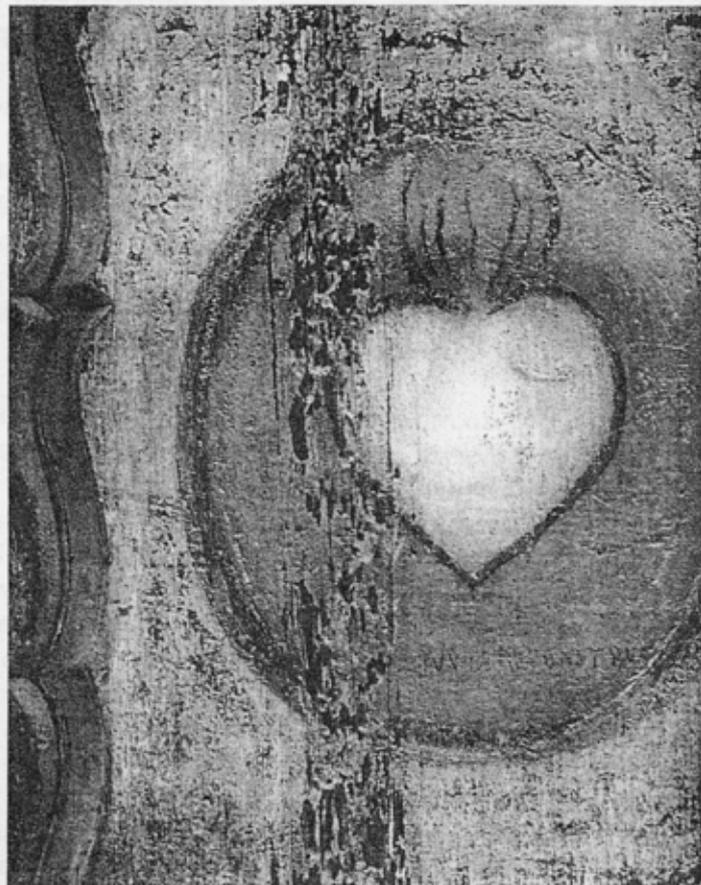
sentía que mi persona empezaba a crecer, que mi ego crecía más rápido que de lo que yo podía canalizar en mi trabajo; entonces me dije que era tiempo de salir. Mariella se hizo cargo de la galería, pero ella también quería irse a estudiar así es que la galería cierra en el ochenta.

Te vas a Estados Unidos y no regresas hasta ahora ¿cómo fue tu itinerario ?

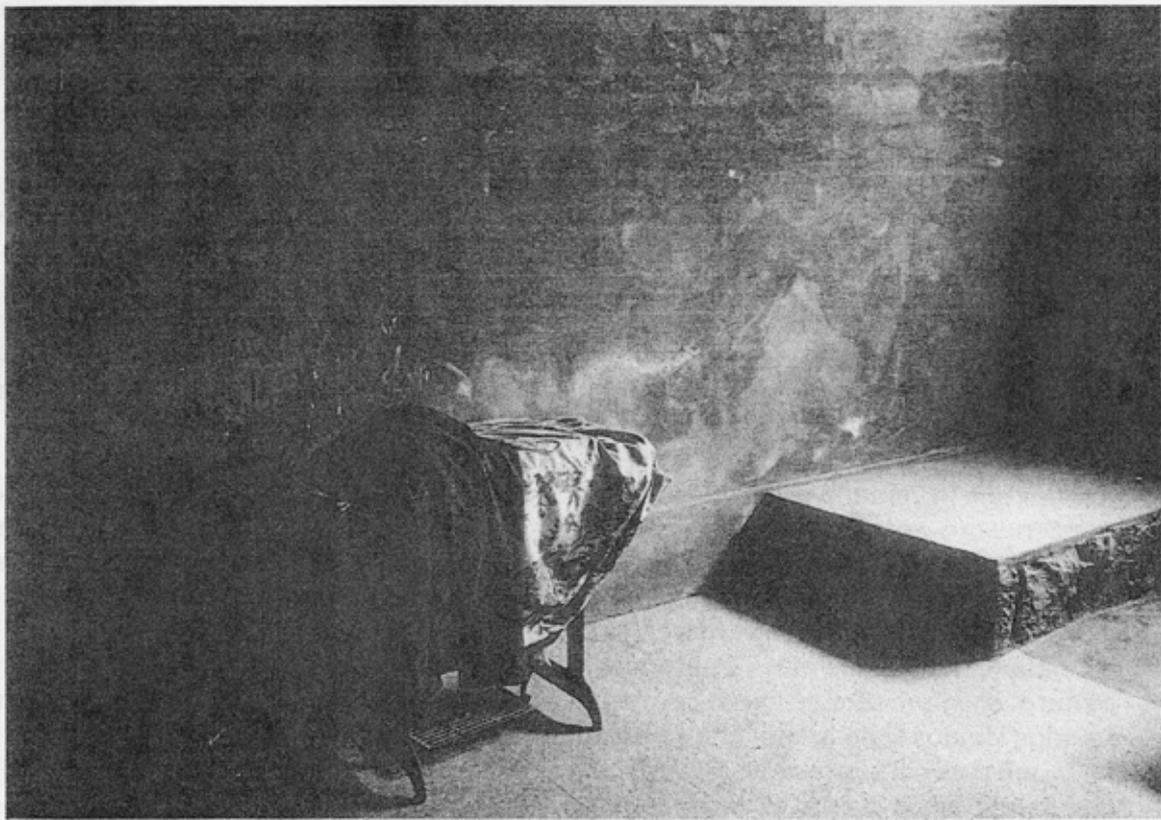
No he regresado en 18 años y no sé bien por qué. Es que cada vez que yo hablaba con mis amigos ellos me decían '¿cuándo vuelves?' y poco después me decían 'no vengas, esto está horrible'. Me asustaban por el teléfono (risas).

Pero bueno; me fui a Nueva York y pasé años durísimos porque acá tenía un medio que me conocía y que me engrería y allá no era absolutamente nadie y nadie estaba interesado en mí, para empezar. Además, después de un tiempo me vi en la obligación de volver a estudiar —allá necesitas una maestría para poder enseñar— así es que hice mi *Master* en Tulane University, pero volver a estudiar cuando se tiene alrededor de 45 no es nada fácil.

Después de Nueva York pasé a enseñar en el Parsons School of Design, en donde me dejaban enseñar sin *master* porque yo era fotógrafo, porque les gustaba mi trabajo. Es que las escuelas de diseño son más dinámicas que las universidades,



Corazón, Mala, Ica-Perú 1975



Situación, Lima 1977

que son más rígidas, más académicas. Después estuve un tiempo en la República Dominicana; Parsons tiene escuelas en todas partes, en París, en Tokyo para diseño gráfico, en el África para diseño de telas... Y abrieron esta escuela de diseño en la República Dominicana y yo fui a abrir el departamento de fotografía, a hacer los planes de estudio. Me quedé año y medio, porque me gustó, porque era el caribe y podías ir a la playa (risas) y de ahí me casé con una americana y nos fuimos a Nueva Orleans. Después he estado en Atlanta dedicado a mi propio trabajo y de ahí Tulane me contrató así es que regresé como parte de la facultad para enseñar fotografía. Y de ahí ya con mi mujer conseguimos trabajo los dos en el mismo *college* en Alabama -lo cual es casi imposible en Estados Unidos- y he comprado una casa vieja, muy grande y maravillosa y me dedico a las dos cosas que hago ahora, a la fotografía y a escribir. He terminado una novela que va a publicar Campodónico ahora en octubre. He regresado a mi primer amor, la literatura...

¿Qué tanto cambió tu trabajo en Estados Unidos ?

Estados Unidos tiene cosas... difíciles, por no tener otra palabra mejor ; pero tiene cosas muy buenas, como cultura, que me han ayudado a ordenarme. Porque somos desordenados ; los latinos somos desordenados, difíciles de controlar, caóticos, y yo no soy una excepción a eso. Pero este país me ha ayudado a ordenar no solamente mi vida, a sacar mi título finalmente y esas cosas,

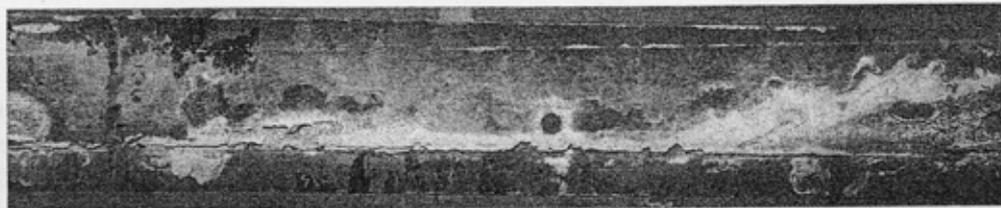
sino en cuanto a la manera de trabajar, en cuanto a la manera de acercarme a ideas y cómo trabajarlas. En ese sentido ha sido muy bueno.

Hace poco di una charla en el Instituto Gaudí y hablé de algo que a mí me interesa mucho y con lo que creo que acá tenemos problemas : mucha gente se queja de que otros los están copiando y eso... pero el hecho es que todos estamos copiando. Pongamos por ejemplo a Cervantes ; él escribe el Quijote y recupera esa gran tradición humanista de la imitación de los modelos : Virgilio imita a Homero cuando escribe la Eneida, y Cervantes imita a Virgilio y Homero. Abraza la tradición humanista, él abraza lo que esta gente ha hecho, es consciente de ello y quiere llevarlo más lejos. Ésta es la imitación del modelo, que no es la copia xerox, que no es el robo. Mi propuesta a los alumnos era que copiaran, pero que lo hicieran adoptando la tradición, que lean, que la entiendan bien, que la lleven más lejos. Porque al final los seres humanos tenemos las mismas ideas, traficamos con las mismas ideas por miles de años, y la razón es que las ideas son buenas. Entonces hay que explotarlas como una mina. Les dije, 'no las dejen, pero cuidado con la mezcla de ideas que lleva al terrible fin de la confusión'. Me gusta esta cosa de trabajar con ideas, las ideas son cosas complejas y uno gravita naturalmente con ciertas ideas -uno no puede trabajar todo, hay ciertas cosas con las cuales uno tiene una cierta afinidad y hay que acercarse a ellas y ver qué han hecho otros, sin negarlos. Si tú te encuentras con un fotógrafo y le preguntas de dónde viene esto y te

cuenta el gran cuento de que él descubrió el mundo, su trabajo comienza a basarse en la negación, se convierte en un trabajo negativo que oculta las fuentes y eso es malo y lleva a un *fin terrible* (risas), a una mezquindad con las ideas.

En cuanto a los temas, los objetos que fotografías, el modo de ver, ¿sientes que ha habido un cambio ?

Bueno hubo un gran cambio cuando me fui a Nueva York y fotografiaba estas ventanas. Usaba la ventana como forma. Me gustaba mucho como fragmentaba el espacio. Empecé a leer y a comprender que la ventana es en realidad un concepto renacentista ; antes de eso cumplía dos funciones : ventilación e iluminación. En el Renacimiento se convierte en un objeto estético porque se creaba la ventana con este marco grande y se diseñaba el paisaje de atrás y entonces veías una 'pintura' en la pared. Eso como concepto, pero en Estados Unidos todo lo que acá se podía fotografiar y que parecía interesante allá era como obvio, algo había en la luz, algo había que ya no me provocaba seguir fotografiando. Además no podía entrar a los edificios; no me dejaban entrar a los edificios y es que era extranjero, con acento, grande, feo... peligroso ¿no ? (risas). Entonces me vi en la circunstancia de que yo quería seguir trabajando la idea y mirando uno de mis trabajos me di cuenta de que podía crear mis propias ventanas colocando acetatos traslúcidos y transparentes dentro de la cámara y ahí fotografiar. Una vez más estaba dentro y no fuera. Hice mucho dibujo, a veces sacaba las ideas de los espacios entre los edificios, las formas que se creaban entre los edificios eran interesantes y las copiaba, las ponía en los acetatos y fotografiaba. En fin, fue un periodo de experimentación pero a nadie le gustaba ese trabajo, todo el mundo lo detestaba. Ahora les gusta, pero en esa época... Se lo llevé a Szarkowsky y él no entendió, no vio de qué se trataba; y su asistente que era curadora me dijo '¿por qué haces esto ? tu cosas anteriores son tan lindas...' (risas).



Av. Garcilazo de la Vega 1974

Después hice otro trabajo que se llama *Disparitas*, - 'disparidad' en latín-, que se basaba en imágenes dobles, una tomada en cada una de mis dos culturas, y en la incapacidad de conectarlas. Porque mi cultura latina nunca la he podido conectar con la otra; siempre han sido como vidas paralelas. *The Tale of Two Cities*... El trabajo respondía a esta división interna, esquizofrénica, de ser peruano, seguir siendo peruano y trabajar en

un medio americano y tratar de vender mi trabajo allá. Quería resolver esa dicotomía cultural ; algo que nunca he podido hacer. Ahora ya la acepto como dos cosas separadas. Me apropiaba de mis propias imágenes del pasado y ponía imágenes nuevas. Por ejemplo, tenía una foto que había tomado en Chavín de Huántar, de una cabeza clava en la pared del templo, horrible ella, y después tomé en New Orleans una foto de una casa en la que hay una virgen y un aviso que dice 'cuidado con el perro' ; me di cuenta de que las dos culturas hacían lo mismo : mantener a los malos espíritus afuera.

De alguna manera el no haber venido al Perú en 18 años te da una perspectiva especial, como un salto en el tiempo, ¿cómo has encontrado las cosas ahora que has regresado ?

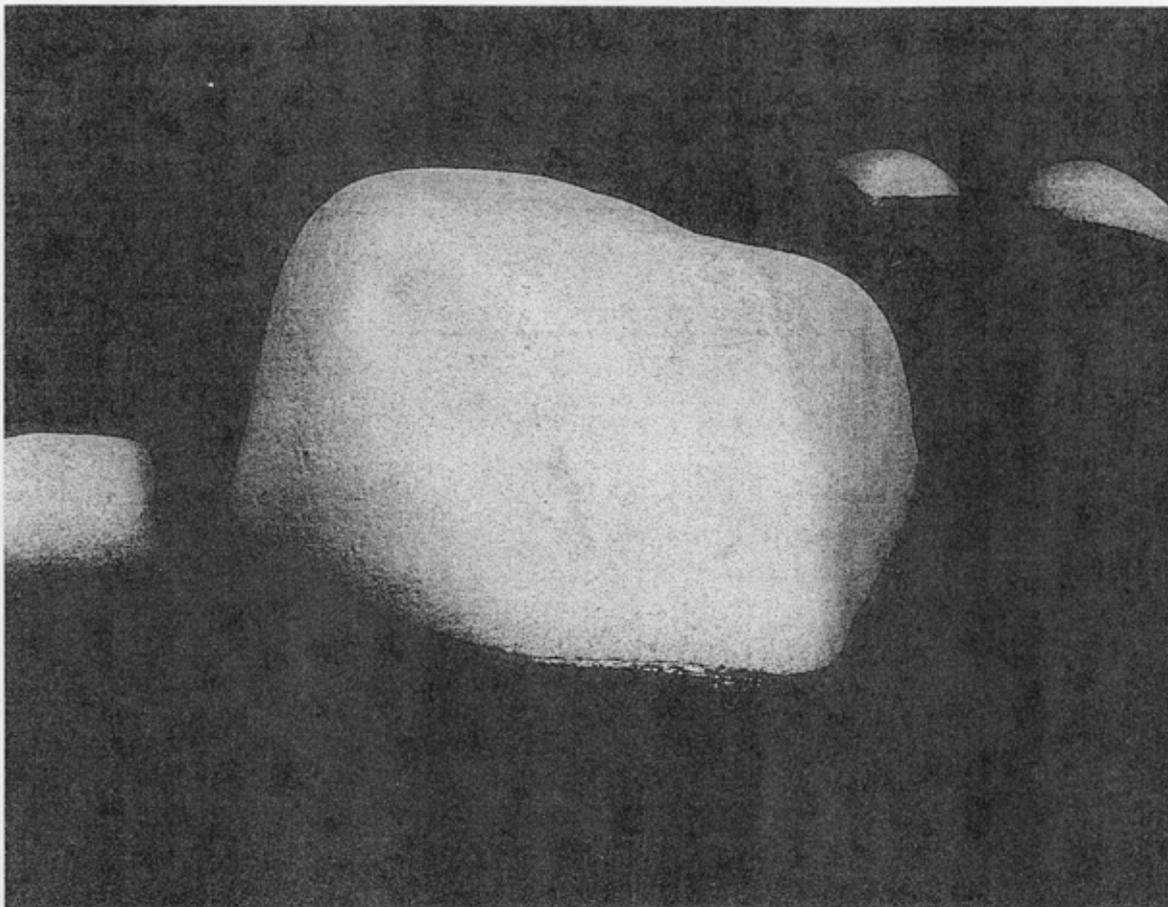
Caóticas. Mucho más que antes. Hay una enorme falta de civilidad... no sé si me podré acostumbrar o no. Pero creo que es el Perú, ahora veo el Perú como realmente es; yo dejé Miraflores con un cierto tipo de caras, reconozco Miraflores pero no reconozco las caras, lo que es interesante porque tengo dos ciudades idénticas en las que han cambiado las caras, profundamente. Creo que hay un gran deterioro, producto de los años pasados que han sido tan duros. No sé si nos vamos a recuperar; quizá no, simplemente hemos cambiado y vamos a avanzar desde donde estamos. Lo cierto es que hay una gran interacción. Antes Lima estaba de lo más dividida -los blanquitos por acá, estos otros por allá...-

¿Y en cuanto a la fotografía, lo que has podido verme dices que estuviste en el Gaudí...?

Bueno el Gaudí me parece formidable, me parece que ellos van a crear algo propio, va a nacer una nueva generación... me parece interesantísimo lo que están haciendo. He visto algo de fotografía ; trabajos de gente que conozco, como Juan Enrique Bedoya, María Cecilia Piazza, Billy Hare tengo una especial debilidad por el trabajo de Billy-Javier Silva, Roberto Fantozzi, toda esta generación de gente con la que estuve en una época, y otros también. He visto trabajos de Ana María McCarthy de Milagros de la Torre sólo he visto algunas cosas por aquí y por allá. Bueno, y algunos otros.

¿Qué impresión tienes de lo que has visto ?

No voy a mencionar nombres, pero he visto cosas que son personales, que están muy bien y he



Piedra San Mateo, Perú 1976

visto cosas que son muy... 'trendy', como dirían en inglés, cosas que están muy a la moda y siguiendo esa onda que flota en el ambiente. Creo que hay todavía en el Perú una falta de rigor conceptual que es muy grave. El hecho de que la gente no se pregunte y que otra gente no pregunte. Hay preguntas que son fundamentales. ¿Cómo es que un fotógrafo llega a cierta idea? Es algo que tiene que preguntarse y necesitamos saber la respuesta. Necesitamos entender el proceso; es muy fácil tomar imágenes de otros, especialmente en fotografía. Por eso es que tiene que haber un poco más de rigor en ese sentido.

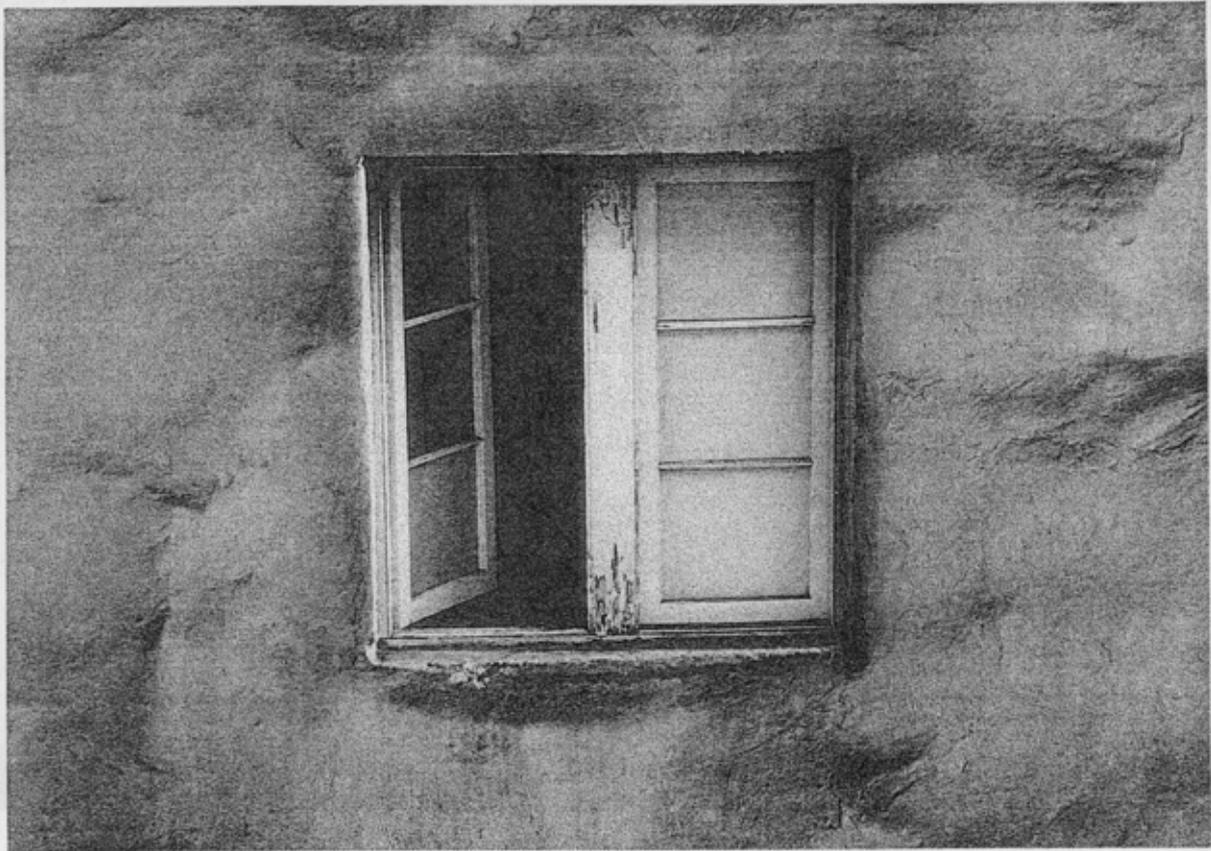
En cuanto a la dirección de la fotografía en relación con las otras artes, como la importancia que ha tenido la fotografía en la Bienal de la Habana, por ejemplo ¿cuál es tu idea...

En ese sentido las bienales nunca son un buen ejemplo porque por principio pretenden romper los márgenes, irse a los extremos. Nunca te dan la idea del trabajo de un país, por ejemplo. Quizá la bienal de Lima sea más expresiva en el sentido de cuáles son las tendencias que hay. En este momento lo que tengo en mente son sólo algunos trabajos personales; no tengo una visión panorámica. Yo vuelvo en octubre para la presentación de mi libro y quiero ir al Museo de Arte para ver, para verme a mí mismo dentro de lo que pasó de los sesenta a los noventa; creo que va a ser una gran exhibición sobre todo en cuanto a su significado. Necesitamos vernos. Tengo mucha curiosidad de ver eso.

Pero sí hay esa gran pregunta. Todo el mundo se pregunta qué es la fotografía norteamericana, qué es la fotografía mexicana; existe la necesidad de definirlo de alguna. Yo lo veo como cierto tipo de ideas que un país, de alguna manera, adopta, casi de manera intuitiva. Si un fotógrafo local decide imitar a otro, y lo hace abiertamente, es interesante la decisión porque tiene que ver con nosotros. No es solamente porque le gustó, sino porque hay una intuición también, espero, creo, quisiera... me gustaría que sea de esa manera. Y esas influencias se juntan y crean otras, se da una química interesante. No podemos pretender que no hemos visto nada, porque nacemos con imágenes. Pero entonces lo que importa es ver qué es tomado de nuestro medio por nosotros. Es interesante poder ver por qué esas ideas han sido tomadas y no otras, que estaban por ahí también.

Con respecto a lo que mencionabas acerca del rigor conceptual, ¿qué tanto confías en la posibilidad de la 'lectura' de una imagen?

Claro que se puede, todo se puede descodificar, por principio. Enrique Ballón nos dio una conferencia muy interesante sobre fotografía. Lo que recuerdo al respecto es que la fotografía es casi como un ideograma chino. Digamos que tienes una línea que se parece al tronco de un árbol - más ancha abajo que arriba -; si le agregabas otra línea, lo que tienes es un hombre - al cruzar una línea con otra obtienes algo que parece un hombre con los brazos abiertos-; ahí ya hay una conexión. Si le agregas



Vecindad, Lima 1974

un rectángulo, que representa una casa -porque vivimos en rectángulos- entonces, tienes un ideograma que a partir de los tres elementos connota el amanecer ¿Cómo? Porque es el hombre en su casa que mira el sol a través de los árboles... Lo interesante es que el chino cuando ve el ideograma ve estos significados separados, cada uno de ellos, y ve su connotación. Creo que la fotografía se parece mucho a eso; tenemos elementos separados que en un momento van a connotar algo; esa es la interpretación de la imagen. Lo interesante es que es una interpretación; imagínate un fotógrafo que toma un *graffiti* porque tiene un contenido político que él quiere expresar; pero puede ser que en el borde de la foto haya una pareja que besándose, por ejemplo; y entonces tenemos que relacionar eso y a veces el mensaje es entendido a través de ese otro elemento. Ballón decía que había ciertas unidades de sentido, lo que él llamaba *sememas*, que de repente son tan fuertes que actúan casi como un gancho que agarra todo y entonces la interpretación venía de ahí.

¿Qué tanto consideras que quien hace la imagen tenga autoridad sobre lo que ésta 'dice', qué tanto control tiene el que hace imágenes?

Yo creo que no hay control, que uno quiere controlar y copia las fotos para dar a entender algo, pero no hay ninguna garantía de que eso vaya a

suceder. Tenemos el contraste, la textura, y todos estos elementos que tiene una imagen para producir cierto significado; en algunos casos uno consigue lo que quiere, en otros es muy difícil. Ni siquiera los pintores, que realmente construyen algo en el espacio pueden llegar a decirte 'bueno esto es esto'. Son sueños de opio, creer que nosotros podemos decidir sobre estas cosas. Ahora bien, una foto, decía Aaron Siskind, nunca quiere decir nada -cosa que tiene mucho sentido; ¿de qué se trata? Sin embargo, dos imágenes ahí ya hay un diálogo; tres, ahí comienza un sentido. Puedes ver lo que un fotógrafo está haciendo cuando ves muchas imágenes de él; puedes decir que hay ciertos contenidos. Utilizando sólo elementos descriptivos -la repetición de ciertos elementos...- puedes llegar a una interpretación; pero con sólo una foto, no. Yo veo las fotos como partes de una frase, como palabras. Pero no las veo como unidades aisladas; aunque a veces hay algunas que lo son. Por eso es importante todo el trabajo de organización en la muestra o en la publicación: la secuencia, la manera en que se presenta el trabajo, el orden, los títulos que pretenden dar un pie para entender. Pero la lectura de imágenes es básicamente cultura, un conjunto de referencias, haber visto mucho, haber leído, haber entendido la pintura. ¿qué cosa es la fotografía? ¿no la perspectiva renacentista? Con el lente estamos viendo. La fotografía es una manera de ver