

## Una visión personal de la Diana, sus cualidades, defectos y parientes

Texto guía de la conferencia de Jorge Heredia en Fundación Telefónica de Lima el 28 de marzo de 2012

La fotografía es el medio de reproducción mecánica de imágenes por excelencia, madre de otras formas mecánicas de mirar el mundo, entre ellas, el cine, la televisión, y en buena medida de los medios digitales más recientes.

Desde su invención la cámara fotográfica ha ofrecido múltiples posibilidades de acercamiento al mundo dándole forma a nuestra mirada. Hay una complicidad entre el ojo y la máquina. El mundo se ve diferente, ya sea desde una Hasselblad o desde una cámara de plástico, como la Diana.

Uno puede transportarse en un Porsche o en bicicleta, y todavía llegar al mismo sitio. La tecnología determina la forma en que llegamos pero nuestra llegada es igual de inminente.

No estoy seguro si tuve una Diana cuando era chico, aunque recuerdo que la opción existía y de hecho debo haberla visto en acción en mis coetáneos. Sí tuve una Kodak Instamatic 44, una cámara básicamente de plástico pero con un lente que, si bien simple, era de vidrio. Poco o casi nada ha quedado de mis primeras fotografías de infancia que hice con esa cámara, en todo caso no pasan de ser las típicas imágenes amateur de la época que ahora están descoloridas por el tiempo.



Mi mamá y mi abuelo fotografiados con la Instamatic 44, Lima n.d.

Uno es uno y a la vez muchas cosas que le han dado forma, una amalgama de ideas, influencias, contradicciones y sucesos que con suerte termina pareciéndose a uno mismo. Es así es que he paseado por la vida, directa o indirectamente, de la mano de muchas personas.

En 1978 Mariella Agois fue mi profesora en la Escuela de Artes de la Católica reemplazando por un tiempo a Billy Hare que había viajado a EEUU. Vi la muestra del trabajo que por entonces Mariella hizo con Diana en la Galería La Rama Dorada. Por Mariela y también por Billy tuve las primeras noticias de que había todo un movimiento en EEUU y que también había habido un Diana Show.

Además, por mi formación en la Escuela de Artes Plásticas de la Católica, tenía cierta influencia en mí la pintura y las líneas maestras del expresionismo alemán transmitidas por Adolph Winternitz, quien fue mi profesor y director de la escuela hasta su muerte. De otro lado también me había familiarizado con las ideas de algunos personajes del romanticismo alemán, como Rilke, Hölderlin, Novalis y Heine. Winternitz hizo de las "Cartas a un joven poeta" de Rilke el libro de texto para su curso introductorio por el cual todos los alumnos de la Escuela teníamos que pasar.

Cuando llegué a Holanda en 1984 conocía ya el ensayo sobre el cine imperfecto de Julio García Espinoza. También conocí a Santiago Alvarez en La Habana, quien solía decir algo así como déjeme un par de fotos y una banda sonora y yo les devuelvo una película. De las muchas ideas de García Espinoza puedo todavía rescatar aquella que no discriminaba a la realización con recursos mínimos típicos de la periferia económica de entonces, arguyendo que se podía llegar a hacer un gran cine, si bien no perfectamente pulido en términos técnicos, rico en expresividad y representatividad por encima de cualquier carencia. Es más, esa imperfección podría ser una característica del nuevo cine que se estaba gestando mientras que la alta factura técnica de la metrópolis estaría tapando el desgaste de ideas y la banalidad del consumismo. O quizás querría decir que se debiera aspirar a liberarse de la presión que la tecnología imponía desequilibradamente sobre el desarrollo de los pueblos. La historia del cine, de Cuba y de la tecnología se fueron por otra parte, pero la idea de extraer lo máximo de lo mínimo siempre me pareció muy atractiva y aleccionadora.

De otro lado, sabía que por otro camino Robert Frank, un hito en la historia de la fotografía del siglo XX, había encontrado antes de 1950 una estética que no escatimaba en las imperfecciones como vehículo de expresión haciendo uso del desenfoque, el grano, mala iluminación, tomas movidas, y otros recursos, que si bien habían estado presentes desde casi los inicios de historia de la fotografía, lo novedoso era su instrumentación dentro de una fotografía documental con interés social. Alguna vez escuché a Colin Westerbeck contar que Frank se dió cuenta de la tremenda potencia del movimiento en 1947 cuando fotografiaba a mendigos con las piernas mutiladas impulsándose con las manos sobre carritos a ras del suelo por el centro de Lima. Unos años más tarde Frank produciría "Les Américains" o "The Americans", un trabajo donde decanta sus experiencias de la vida y el paisaje atravesando los EEUU, donde prima una manera subjetiva de interpretar la realidad, la emoción personal.

No me era extraño tampoco el pictorialismo de inicios del siglo XX en Norteamérica, cuando se puso en boga una manera de trabajar en que el artista a despecho del poder de la fotografía para documentar la realidad con precisión, instrumentaba la realidad imitando a la pintura insidiendo más en su calidad formal que en su contenido. Como decía antes, el arsenal de recursos que se catalogan como imperfecciones en la fotografía no era ninguna novedad.

Años después, a fines de la década de 1980, cuando retomé la fotografía luego de unos años trabajando en el cine, me pareció hallarme en un universo rodeado de Leicas y

Hasselblads en el cual las exigencias del mercado demandaban cierto tipo de resolución técnica, o cierta definición clara y conclusiva del sujeto fotografiado, un carácter documental ortodoxo de conexión directa de la fotografía con la realidad, e insidían mucho menos en aquello que el fotógrafo pudiera decir de sí mismo, su alrededor, y de la fotografía misma. En cierto modo habían dos caminos, uno el del fotoperiodismo y la fotografía comercial y publicitaria, y otro el de los artistas. Yo dejé la carrera del cine justamente por mi interés en el arte, mientras que en el cine estaba desarrollando casi sin darme cuenta una carrera técnica lejos de la creatividad y las decisiones cruciales que demanda la realización de un producto artístico. Así que era claro hacia donde iba. Estaba buscando alternativas cuando me tropecé casualmente con la Diana.

La primera Diana que tuve la conseguí en 1989 en Amsterdam en el tradicional baratillo del día de la Reina, 30 de abril, día nacional de Holanda. Pagué por ella un florín, el equivalente a más o menos cincuenta centavos de euro actuales. La tuve por años hasta que algún ladrón despistado la sustrajo por la ventana de mi auto mientras estaba arreglando una llanta en Lince. No debe haber sido el botín de su vida. Por más que pasé la voz de que daba una recompensa a quien me devuelva la cámara nunca la recuperé. Con fines de identificación yo numeraba mis cámaras. Esta cámara llevaba el número 1. Desde entonces ninguna otra cámara ha llevado el número 1.



La Diana

Cuando empecé a trabajar con la Diana en 1990 me imaginaba una frontera utópica en que la mirada estuviera libre de tecnología, no mediada o con el mínimo de presencia de la cámara.

Al mismo tiempo ambicionaba un contacto más directo con los sujetos, trataba de que en mi encuadre capture tanto contenido como forma de una manera libre y abierta a la creatividad. Trataba de elaborar mi propio discurso autónomo que representara lo que yo quería decir, mi contacto emocional con los sujetos que a la vez eran representados por la imagen. Atmósfera. Ilusión, sueño, quimera. Elucubraciones visuales para atravesar de un tajo el mundo que nos rodea.

Yo partía asumiendo que la cualidad intrínseca de la Diana era que cada una tenía su propia manera de ver o más bien distorsionar el mundo. Empecé a buscar cámaras en baratillos y también me volví un visitante asiduo de la feria anual de la Asociación Holandesa de Coleccionistas de Artículos Fotográficos en Houten. En 1995 apareció además Ebay en la internet, que pasó a ser el baratillo virtual más grande del mundo. Como la Diana todavía no era tan codiciada se podía conseguir a un precio razonable. Por esos tiempos ya había empezado a explorar otras cámaras alternativas también, que igualmente eran baratas. Así poco a poco fui haciéndome de una colección extensa y variopinta de cámaras defectivas.

Empecé a inventarme un sistema. Yo conocía la obra que Karlheinz Stockhausen había realizado desde los años 1950 y de sus métodos para determinar los límites de la música aleatoria dentro de parámetros estadísticos. Sin duda no era una experiencia muy extraña en la música, ya Bach dejaba espacio para la improvisación en algunas de sus partituras, y

en pleno siglo XX el jazz había hecho de la improvisación una de sus puntas de lanza. Stockhausen sin embargo iba un paso más lejos determinando estrictamente la posibilidad de las variables dentro de cierto campo definido. A pesar de que a primera vista parezca irreducible, confuso, y hasta caótico, en su universo de sonidos había una lógica discernible.

Tenía claro que lo que tenía que hacer era dominar de algún modo ese montón de posibilidades heteróneas que encerraba la colección de cámaras que iba armando. Cada cámara que ingresaba en mi haber pasaba una prueba por la cual identificaba el carácter de la cámara, la calidad de sus defectos o distorsiones, el rango de los errores posibles, entre ellos el error de paralelaje del visor y las filtraciones de luz, y la respuesta a los pocos mecanismos de control que tenía la cámara. De acuerdo a los resultados le asignaba un tipo de película y un proceso químico que mantenía fijo, en parte para ir cerrando las posibilidades, pero también para que el procesado defina o acentúe el carácter de la cámara. O, si no me convencían los resultados de la prueba, descartaba la cámara.

Es cierto que usar una de estas cámaras tiene algo de proceso aleatorio y que hay un margen de error sobre todo cálculo, pero también es cierto que se puede llegar a entender y manejar ese proceso según la voluntad creadora del que las opera.

Así fui haciendo una investigación de lo defectivo en la fotografía, que en el fondo era una empresa de tremenda humildad y un gran minimalismo, se trataba de llegar a producir lo máximo de expresión con la menor disponibilidad de medios y la menor cantidad de patrones determinantes del equipo sobre la imagen.

En cierto momento fui desarrollando una teoría de que todo el acto fotográfico sería como una especie de ritual cercano al misticismo medieval donde lo único que veríamos sería aquello que a su vez nos enceguece, la luz, o si se quiere, la nada, o el todo, depende como se le mire.

Al final de cuentas, todo el esfuerzo por controlar la técnica y el azar no servía para nada sin saber mirar, era la esencia.

Veía como necesario el desprendimiento de lo material para llegar a ver y ser.

Cierto es que por esos tiempos o hasta un poco antes de esto había algunos artistas serios que estaban explorando las posibilidades de las cámaras pobres o defectivas. En PhotoVision y European Photography había visto diferentes acercamientos al tema en Europa. También en México me había encontrado con fotógrafos que emprendían aventuras parecidas. En el Perú a su vez conocí a Juan Enrique Bedoya que por entonces fue un solitario compañero de ruta. No estoy seguro si fue por influencia mía que en Holanda algunos colegas, como Leo Divendal, también tuvieron alguna experiencia con la Diana.

Leo había organizado en 1991 una gran exposición en Amsterdam, *De Vierde Wand* (La cuarta pared). Un caso muy raro, a pesar de que había todo un marco referencial teórico para la muestra, en el fondo la muestra era todo un conjunto de fotografías cuyo común denominador era que le gustaban a Leo, eran fotos con las que se sentía de algún modo emocionalmente ligado. Allí estuvo la obra del francés Bernard Plossu, y gracias a Leo conocí a Plossu. Yo ya había visto en Photovision algunas de sus fotografías que sospechaba estaban hechas con Diana, sin embargo él me corrigió, las había hecho con una Agfamatic, que es una versión europea de la Instamatic de mi infancia. Más tarde me conseguí una Agfamatic Austostar, era una cámara que en su época había circulado mucho en Europa. En ese entonces todavía Kodak fabricaba la película 126 que utilizaban las Instamatics, ahora son virtualmente inconseguibles. Tomé algunas fotografías con algún aire experimental con la Agfamatic, pero nunca me satisfizo del todo.



Agfamatic Austostar y fotos tomadas con esta cámara en 1996 en Amsterdam



A mediados de la década de 1990, sobre todo en los EEUU renacía el interés por las cámaras Diana más bien como una iniciativa de aficionados entusiastas, algunos devenidos a artistas y por cierto, algunos artistas también. Por varias publicaciones que se hicieron por entonces el movimiento parecía autodenominarse "Toy Camera". De pronto en la palestra del arte fueron apareciendo artistas que si no instrumentaban cámaras defectivas, instrumentaban defectos parecidos obtenidos con otras técnicas. Mientras tanto en Europa ya había surgido Lomography, un movimiento a todas luces dirigido al público de aficionados, pero cuyo interés inicial fue en algunas cámaras rusas. Cuando a mediados de la década del 2000 adoptaron a la Diana y se agenciaron la manera de volver a producirla bajo sus propios parámetros yo ya estaba explorando otras cosas.

\* \* \*

Una ventaja de la Diana es que usa película 120 la cual desde que apareció en el mercado nunca se ha descontinuado, a pesar de que ya no se consigue en cualquier parte, como antes. Lo mismo va con su pariente la Diana de Luxe.



Esta misma película era utilizada por varias otras cámaras, entre ellas muchas Brownies, el nombre genérico que Kodak hizo extensivo a una gran variedad de cámaras sencillas. En Europa Agfa hizo también una serie que a pesar de ser muy diferente seguía un patrón parecido al modelo comercial de Kodak, con cámaras simples como la Click, la Clack, y la Isoly. Poco a poco fui encontrando muchas de estas cámaras que enriquecieron mi experiencia, con algunas las continuaba, otras las dejaba de lado pronto.



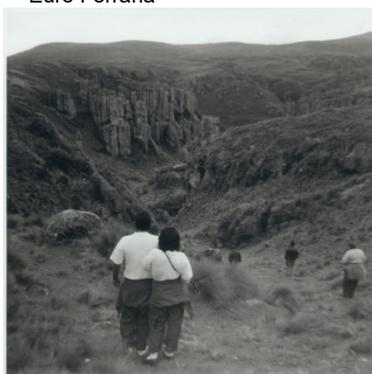
Agfa Clack



Euro Ferrara



Kodak Brownie Cresta 1



Retrato de mí en Cumbemayo 1996 portando una Diana y una Brownie y fotografía tomada allí mismo con la Brownie

Mientras que en Norteamérica y Europa de los años 1960 y 1970 proliferaban las cámaras defectivas, al otro lado de la cortina de hierro no se tenía acceso a ellas pero igualmente había que satisfacer las necesidades de la población para la producción de imágenes. En la antigua Unión Soviética se tuvo que crear una alternativa propia. En el campo de las cámaras para uso profesional se reprodujeron clones de la Hasselblad, como la Kiev 88; de la Pentacon 6, como la Kiev 60; y varios de la Leica M, como la Fed 3 y la Myr 4. En cambio, para uso popular crearon sus propias cámaras simples y baratas independientemente de lo que sucedía al otro lado del muro. Estas cámaras rusas parecen haber circulado en algunos países de Europa que conservaron lazos comerciales con la antigua Unión Soviética como una alternativa para la cámara infantil. Es así que de varios amigos holandeses recibí 2 Lubitel y 1 Holga que habían sido sus cámaras cuando niños. Sin embargo, estas cámaras nunca me llegaron a convencer. Había alguna ambición de que la cámara fuera algo que excedía a su diseño, algo demasiado serio y a su vez fantasioso, los lentes eran sencillos pero de vidrio y yo no veía mucho de especial en las imágenes que producían.



Un amigo mío que sabía de mi interés por las imperfecciones fotográficas en cierto momento me regaló una cámara rusa Zenith vieja que había comprado en un remate por deshaucio con la particularidad de que el lente estaba roto. Lo más especial del lente era que producía una curiosa distorsión, algo así como si la imagen estuviera implosionando. El efecto lo reforcé con un revelador de grano grueso de alta definición. Me conseguí el cuerpo de una Zenith nueva con visor reflex y le instalé el lente roto y terminé fotografiando con ella durante bastante tiempo, hasta que la abandoné porque me pareció que se había vuelto demasiado previsible.



Cuzco, 1992



Iquitos, 1992



Iquitos, 1992

A mediados de los años 1990, cuando la fotografía digital ya irrumpía en el mercado, encontré en Berlín a [Foto-Implex](#), que por suerte hasta hoy es una extraña isla paradisíaca de la fotografía analógica rodeada por un inmenso océano lleno de tiburones digitales. Gracias a ellos conseguí la película Efke 127 fabricada en Croacia, lo cual me abrió una cantera de nuevas cámaras. Este formato había sido un favorito de muchas cámaras sencillas a mediados del siglo XX y por lo menos hasta la aparición de las Instamatics.

### Roy



Amsterdam, 2002

### Empire Baby



Lima, 2002

### Empire Junior



Lima, 2002

### Impera



Amsterdam, 2004

### Orion



Praga 2010

Utilicé con mucho gusto las cámaras 127 entre otras tantas que tenía en mi colección como alternativas a la Diana.

\* \* \*

No es lo mismo una cámara defectiva que una cámara mala; no es lo mismo una cámara rota que una cámara malograda.

Una cámara defectiva no tiene ninguna pretensión de ser buena, está expuesta al mundo como lo que es.

Una cámara mala quiere ser o parecer una cámara buena, pero se queda a medio camino con toda clase de defectos.

Una cámara barata está hecha para que sea de bajo costo, pero no es necesariamente ni mala ni defectiva, hay cámaras baratas que toman fotos muy buenas y con apenas defectos, sobre todo considerando que los materiales de que están construidas no son los más nobles.

Hay cámaras malas porque simplemente no hacen fotos buenas, todo lo encasillan dentro de una camisa de fuerza visual. No son necesariamente baratas y a veces están hechas de muy buen material, pero algo falla en su diseño.

Las mejores cámaras no te dicen qué hacer. Están allí esperando a que alguien encuentre un encuadre y listo. Tienen una pureza esencial.

El carácter es lo más importante de una cámara. En la era analógica he escuchado muchas veces dividir el mundo entre los fotógrafos Nikon y los fotógrafos Leica, tomando como referencia dos líderes del mercado para equipo profesional. Por supuesto que esto era un reduccionismo, uno puede decir que había los fotógrafos Hasselblad, y los de formatos mayores, y otros tantos más que no cuadrarían en este corset. Lo curioso es como se tomaba el carácter de la cámara que usaba un fotógrafo para definir al fotógrafo.

El carácter de una cámara está en gran medida determinado por su lente, en el caso de la Diana un lente de plástico de baja calidad y con alguna clase de defecto. Estos defectos tenían que ser convertidos en virtud al ser elaborados dentro un sistema visual.

En la década de 1990 gracias a varias comisiones, becas y otras formas de financiamiento que recibí en Holanda pude dedicarme a explorar la Diana y sus parientes, y entre otras cosas, pasearme con la cámara, principalmente por el Perú, pero también por otras partes.



Cuzco, 1990



Madrid, 1990



Pto. Pizarro 1992



Puno, 1992



Chincha, 1993



Ayacucho, 1996



Ilo, 1996



Tacna, 1996



Lima, 1998



Lima, 1999



Amsterdam, 2001



Aosta, 2003



Madrid, 2003

\* \* \*

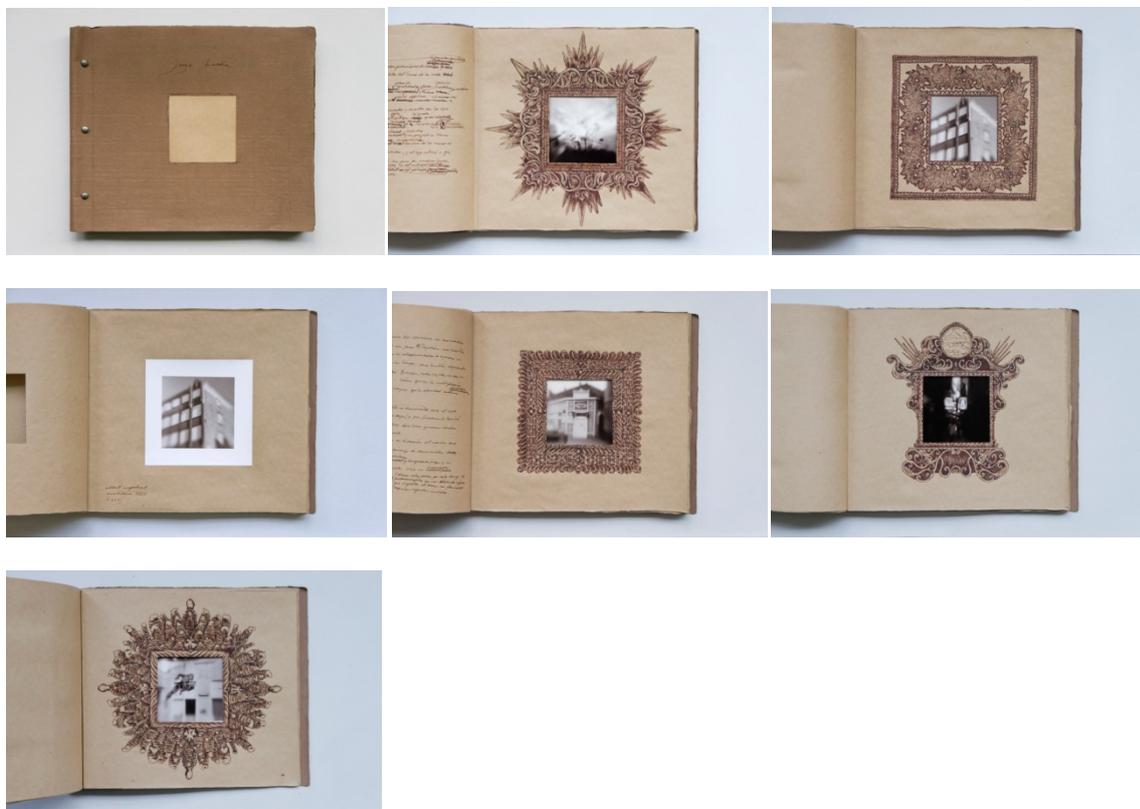
En 1993 la Provincia de Noord-Holland me confió documentar cambios en el paisaje urbano de la región, de lo cual resultó mi serie "Tijdelijke Landschappen" (Paisajes temporales).



En la década de 1990 fui ideando con mis fotografías formas de presentación ad hoc para mi trabajo.

Produje un par de libros de artista.

Marcos Temporales, 1992:



Y Un libro con mis propias traducciones al castellano del poeta holandés Hans Faverey ilustrado con mis fotografías que fue auspiciado por el Fondo Municipal para el Arte de la ciudad de Amsterdam en 1994. Más tarde mis traducciones fueron publicadas en la revista "Lienzo" de la Universidad de Lima:



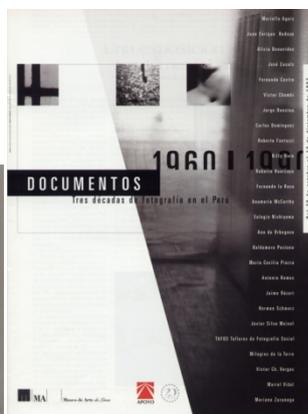
En 1997 hice una publicación en formato de libro que resumía mi obra hasta entonces, "Ritual".



También realicé instalaciones de mi trabajo. Para Galerie de Fabriek de Rotterdam produje "Las banderolas" en 1993, luego presentado en Lima:



De Fabriek, Rotterdam 1993



Documentos 1997 MALI

"El sacrificio" producido para el festival Noorderlicht de Groninga en 1997, luego presentado en Lima:



El sacrificio, Der Aa Kerk, Groninga, 1997



El Sacrificio, Municipalidad de Miraflores, 1998

Para hacer El sacrificio hice una serie de desnudos, algunos utilicé en la instalación, luego hice una serie independiente:



Un desnudo en mi dormitorio en Amsterdam. Al costado dos paisajes de Huancavelica también tomados con Diana.



Varias fotos con Diana en mi taller de Amsterdam.

A fines de la década de 1990 mi interés ya se dirigía a otros formatos y ahora miro con un poco de nostalgia los tiempos en que fotografiaba con una Diana.

Han sido años de búsquedas, ensayos, fracasos, y algunos pocos y efímeros logros. Años de un intenso romaticismo visual, de compromiso con la imagen. Largos recorridos por extensos paisajes de ilusiones.

El ejercicio de retrotraer la mirada hacia el pasado lleva en si mismo una necesidad de devolverla a nuestros tiempos y extenderla hacía el futuro.

Un pequeño capítulo de la historia de la fotografía toma especial relieve en un país con una historia de la fotografía si no pequeña al menos desigual e inconexa, y es justo donde me sorprende viéndome incluido en un capítulo aun más pequeño que empieza a escribirse de la historia de la fotografía de mi país. Dicen que la historia hoy en día sucede más rápido.



Diana esperando develarse para la exposición en Fundación Telefónica

Haber creído en la imagen quizás no fue lanzar botellas con mensajes al océano, tampoco fue tan solo un acto de fe, más bien visto ahora espero que haya sido un acto de esperanza en el futuro que está llegando, ahora que todo artificio para la producción de imágenes está a la mano para todos, y que se diluye el valor de uso de los soportes materiales en una historia de olvidos imprecisos, y en una época en que pareciera que el valor de la experiencia inmediata se impone sobre el resultado.

Que se reviva este evento del pasado es de un lado un homenaje a la simplicidad de mirar, a esa magia que era producir una fotografía por medios analógicos, y de otro, un pequeño reconocimiento al valor de la mirada como base de nuestra cultura. Nadie sabe a donde llegaremos pero persiste la esperanza de que el futuro será mejor.



Fotografía en el baño de mi casa en Amsterdam.

En el marco blanco hay una polaroid de mi familia tomada por un fotógrafo callejero en el atrio de la Iglesia de San Francisco en Lima en 2002. De mi pecho cuelga una cámara Empire Baby. En el marco de madera está la fotografía que le tomé al fotógrafo con la Empire Baby.

La escena también es reveladora del sincretismo cultural en la familia. A la izquierda hay un calendario judío y a la derecha una pila de agua bendita con la imagen del Corazón de Jesús.

