

El Progreso Fotográfico

*Revista mensual ilustrada de
Fotografía y Cinematografía*

Año VII

Barcelona, Junio 1926

Núm. 72

LA PRIMAVERA



HEMOS llegado ya a la época más risueña del año, en que la naturaleza jÚntase a la vida social para brindar sus encantos al aficionado.

Han pasado ya el clásico Domingo de Ramos, con sus típicas notas de color y de armonía; los días severos de Semana Santa, con sus cuadros de recogimiento y solemnidad, y Pascua Florida, invitando a todos a la expansión y a la alegría. ¿Qué aficionado habrá que teniendo a mano una cámara fotográfica resista a la tentación de trasladar a la placa o película algunos de los asuntos que más le cautivan?

Y los que se dedican al colorido, a la reproducción de los asuntos con placas autocromas, ¿pueden escoger mejor época?

Por otra parte, las circunstancias en que estas escenas se desarrollan no pueden ser más propicias.

Tenemos en esa época doce horas completas de luz; desde las diez hasta las dos el valor actínico de la luz rivaliza casi con la de junio, requiriendo el mismo tiempo de exposición.

Aunque este año se nos ha presentado una primavera lluviosa, es siempre agradable por su temperatura cálida, el aire más sutil, la diafanidad y fresca del ambiente, todo contribuye a proporcionarnos el mejor de los tónicos; el entusiasmo.

El desarrollo de las placas deja de ser en este tiempo una ocupación desagradable por las mismas causas descritas anteriormente.

Las fotografías de interiores se presentan tanto más atractivas cuanto las exposiciones pueden ser más cortas, y como las condiciones de luz son más favorables, ellas permiten que el objetivo sea un ejecutor más perfecto.

Innumerables son los asuntos de que puede echar mano el aficionado.



Concurso de la A. F. de C. : Medalla de oro

CLAUDIO CARBONELL

Si habita en la ciudad podrá fotografiar escenas callejeras, buques, construcciones arquitectónicas, etc. ; pero lo que más llamará su atención es la gran variedad de vistas que se pueden sacar en los parques públicos.

En el campo es el mejor tiempo para el estudio de árboles y conjuntos de ovejas y corderos, que constituyen cuadros verdaderamente interesantes.

Muchas flores silvestres están en su más exuberante desarrollo y las operaciones agrícolas en todo su vigor, siendo, por lo tanto, motivo de infinidad de interesantes composiciones.

Por el actinismo de la luz no es necesario usar placas de extremada rapidez, excepto, naturalmente, en casos especiales.

La nueva placa Lumière S. E. es una de las más indicadas.

La placa Lumière S. E. se caracteriza por su sensibilidad al amarillo y verde, mucho más que la que tienen con respecto a las radiaciones azules y violetas, prestando, con sus buenas condiciones generales, los mayores servicios, tanto a los aficionados como a los profesionales.

Quedamos, pues, en que es esta época una de las más propicias para hacer fotografías.

MIGUEL HUERTAS

CONSIDERACIONES ACERCA LA FOTOGRAFÍA AMBULANTE

Los fotógrafos ambulantes, conocidos generalmente por el nombre de *Minuterios*, son legión en nuestro país, y a pesar de que están obligados a trabajar en condiciones excepcionalmente malas no se ha escrito nada para ellos en vistas a facilitar su trabajo, a hacerlos operarios conocedores del material que manipulan, a guiarlos entre los fracasos que fácilmente pueden encontrarse y a explicarles cómo pueden suprimir ciertos defectos que tienen que aparecer forzosamente en las diversas operaciones que hay que realizar hasta llegar a obtener la prueba final.

En estas líneas nos proponemos llenar este vacío convencidos de que los *Minuterios* encontrarán, en las ideas expuestas, un motivo constante de perfección para su trabajo.

* * *

Las condiciones favorables de luz de que disfrutamos en España han hecho que la fotografía ambulante haya adquirido aquí un desarrollo extraordinario, como no ocurre en ninguno de los demás países.

No sólo hay posibilidad de trabajar durante el verano, en cuyo tiempo es posible hacer fotografías todo el día, sino también durante la primavera y otoño, ya que en ellos contamos con buena luz durante un número suficiente de horas, y, en cuanto al invierno, se ha hecho también posible con el uso del material fotográfico de gran sensibilidad, que se encuentra actualmente en el mercado.

Por este motivo, pues, puede decirse

que la fotografía *al minuto* puede trabajarse en España durante todo el año, aunque con mayor desarrollo desde abril a octubre.

Es agradable ver cómo los profesionales de esta clase de trabajo han sabido mantener remunerativo este oficio sosteniendo los precios imperantes y buscando para sus actividades nuevos campos donde desarrollarse, de modo que en la actualidad podríamos decir que existe una repartición de *Minuterios* en todas las regiones.

La manera como se ha ido divulgando el sistema de trabajo ha sido por comunicación directa entre ellos, y esto explica la unanimidad existente en la forma de trabajar, en el tipo de cámaras, etc., y explica, también, el porqué de ciertas prevenciones respecto a los detalles operatorios, ya que, según su opinión, gozan de la *sanción de la práctica*.

Nosotros presentaremos en estas notas, no sólo la mejor manera de trabajar para obtener buenos resultados, sino, también, el porqué de las distintas operaciones, para que se tenga un conocimiento cabal de ellas.

Principio del procedimiento utilizado. — Aunque hace ya muchos años se aplicaban, para la fotografía rápida, las placas ferrotípicas, en la actualidad no las emplea ya nadie, porque el moderno material sensible a base de emulsiones al gelatinobromuro de plata ha resuelto de una manera mucho más perfecta el problema de obtener copias rápidas, incluso en malas condiciones de luz.

Los fotógrafos *Minuterios* disponen

esencialmente de una cámara fotográfica en el interior de la cual pueden colocar el material sensible a utilizar, que generalmente consiste en postales al gelatinobromuro especiales para este tipo de fotografía. Esta misma cámara lleva, en cubetas especiales, los baños para los tratamientos.

Se empieza por obtener la fotografía del original sobre una de estas postales, en la cual la imagen se presentará en negativo. Esta imagen se reproducirá mediante otra postal en la misma cámara, obteniéndose así el positivo. Por este procedimiento hay posibilidad de obtener cuantas copias se deseen.

Veamos ahora en detalle el material a utilizar para el trabajo del Minutero.

Cámara.—Varias son las formas que adopta la cámara de los Minuteros, muchas de las cuales están construidas por ellos mismos y cuya perfección depende de su mayor o menor inventiva y de los medios de que han dispuesto. No vamos a detenernos en ellas, y sólo describiremos un tipo que se encuentra en el mercado, bien cons-

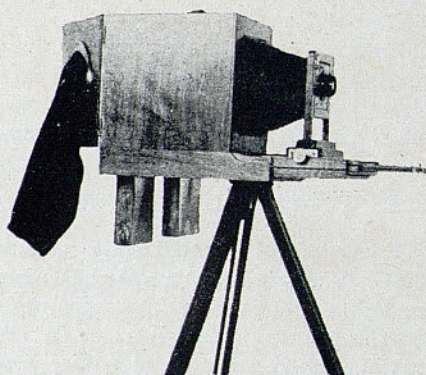


FIG. 1

truido, que ha demostrado su eficacia y que está fabricada en España (V. Caldes Arús; Salmerón, 140, Barcelona). Este modelo es muy superior al que han querido fabricar al-

gunas casas extranjeras, las cuales no conocen tan a fondo las necesidades de nuestros Minuteros.

Está constituida (figs. 1 y 2) por una caja de madera, barnizada por fuera y ennegrecida por dentro, de 24 x 24 x 24

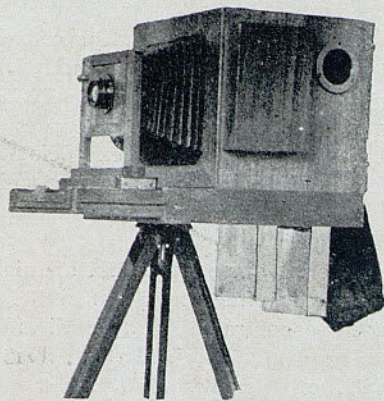


FIG. 2

centímetros, fijada sobre unos largueiros que contienen las guías para el desplazamiento del fuelle y para el soporte del negativo al hacer las reproducciones. En la cara delantera de esta caja está fijado el fuelle, que será de los de largo tiraje, y en la parte posterior hay la puerta de la cámara, la cual tiene un agujero para el paso de la mano, provisto de un manchón de tela negra para evitar que entre la luz durante las manipulaciones.

En la cara de la derecha hay el almacén de postales, capaz para cien, provisto de una puertecilla que se abre por el interior de la caja. Hay, además, un agujero con su correspondiente vidrio rojo que sirve para seguir el revelado de las postales, las cuales, durante la observación, serán iluminadas por la luz que penetra por una ventana que tiene la caja en su parte superior y que va provista, también, de su correspondiente vidrio rojo.

En la cara inferior están dispuestas unas aberturas y unas guías para la

colocación y desplazamiento de las cubetas que contienen el revelador y el fijador.

Aplicado a la cara delantera, y dispuesto en el interior, hay un chasis especial muy bien ideado que, llevando un vidrio esmerilado, permite el enfoque del sujeto y, además, asegura que la postal, en el momento de ser impresionada, ocupará la misma posición para la que el enfoque fué hecho. Este chasis permite hacer vistas en el sentido vertical y horizontal por el solo giro de 90° del mismo.

La tablilla portaobjetivo aplicada al fuelle puede moverse en sus guías arriba y abajo según las conveniencias del trabajo, fijándose con un tornillo en la posición deseada. En cuanto al tiraje del fuelle puede variarse cómodamente por un sistema de cremallera, como en los tipos corrientes de cámaras.

Toda la cámara va fijada a un trípode de madera de suficiente resistencia. El peso de la cámara es de unos 4 kilos.

(Continuará.)

LAS LEYES DE LA COMPOSICIÓN

(Conclusión)

Esta ley de principalidad, en su sentido más estricto, requiere solamente que haya en el cuadro un punto cerca del cual quede concentrado el mayor interés de la composición (nótese que no se trata de un punto central en el cuadro y que tenga el interés máximo), y esta regla es puramente mecánica. No se trata, propiamente hablando, de una ley de composición, sino de una regla derivada de las leyes de composición y que, por consiguiente, tiene todas las desventajas que van asociadas a tales conceptos vagos de sí; particularmente tiene las desventajas de una negación. Siempre que tratemos de sacar, de las leyes de composición, reglas para cumplir dichas leyes, iremos a parar al siguiente inconveniente: que nuestras conclusiones deben necesariamente incluir un «No harás», que inevitablemente implica una restricción injustificada.

Yo creo que se podrían encontrar un buen número de buenos cuadros de los cuales no se puede decir con certeza «en este punto el interés alcanza su máximo valor»: lo más que podríamos decir de ellos es que «la atención queda inevitablemente concentrada en algún punto de aquí cerca, por más que pueda divagar libremente». Y con todo, estos cuadros habrán cumplido las leyes de la principalidad: lo único que habrá transgredido será simplemente la regla, con la cual se había dicho que se tenía de cumplir la ley. En su entusiasmo por las leyes de la armonía el artista habrá barrido a un lado las reglas que los críticos dan para la composición.

La ley de principalidad, luego, no se refiere a los elementos del



A. ZERKOWITZ (Barcelona)

cuadro (ni más ni menos que las otras leyes de la composición), se refiere al cuadro mismo: exige que el cuadro tenga un motivo. Una de las más extrañas equivocaciones que se han hecho alguna vez en relación con las leyes de la composición han sido con referencia a esta ley de principalidad; y, a causa de haberse dicho que el cuadro debía tener un sujeto, se entendió que el cuadro debía ser objetivo.

La ley de principalidad es negativa, en tanto que implica que no debemos hacer un cuadro por el solo hecho de haber encontrado o fabricado lo que a nosotros nos parece una ordenación agradable: es positiva cuando dice que tal como la ley por sí misma apunta hacia un grande propósito de armonía, y tal como la misma ley de armonía es tan sólo un medio para alcanzar un gran fin que no conocemos, así debe nuestro cuadro cumplir dichas leyes: ella debe tomar existencia sólo porque es necesaria, porque el mundo no podría subsistir sin ella.

LA LEY DEL CONTRASTE. — Quizás la mejor explicación de lo que es la ley del contraste está contenida en el ejemplo del palo (que he tomado de una historieta de Mr. Chesteron). En esa historia se dice que el inconveniente de un palo que apunta erguido era que el otro cabo del mismo apuntaba siempre en dirección opuesta. Yo no convengo en que esto sea un inconveniente, pero la idea es magnífica, y sobre ella puede descansar toda una filosofía. Lo interesante del caso es que el palo, u otra cosa cualquiera, ha de señalar necesariamente en dos direcciones;



Concurso de la A. F. de C. : Medalla vermeil JOSÉ ESCAYOLA

o, de otro modo, no tendría significado la indicación. Cuando nosotros apuntamos a una cosa y decimos «mirad eso» apuntamos implícitamente a todo lo demás diciendo «eso no importa». El solo acto de apuntar implica no sólo que hay algo para apuntar a ello, sino que hay una multitud de cosas que no son apuntadas ; y si no se hubiesen de tener en cuenta estas últimas ciertamente no habrían motivos para apuntar.

Todo el secreto de la ley del contraste está en apuntar hacia los dos lados : da significación a los elementos del cuadro aislándolos en su calidad. Si el ambiente de un cuadro ha de ser sombrío podemos estar seguros de que en algún sitio de él habrá una reminiscencia de alegría : si en el cuadro figuran encumbradas montañas o altos edificios, entonces se habrán creado en algún sitio del cuadro algo que dé la sensación de pequeñez. No es una cuestión de sola colocación de un tono en con-

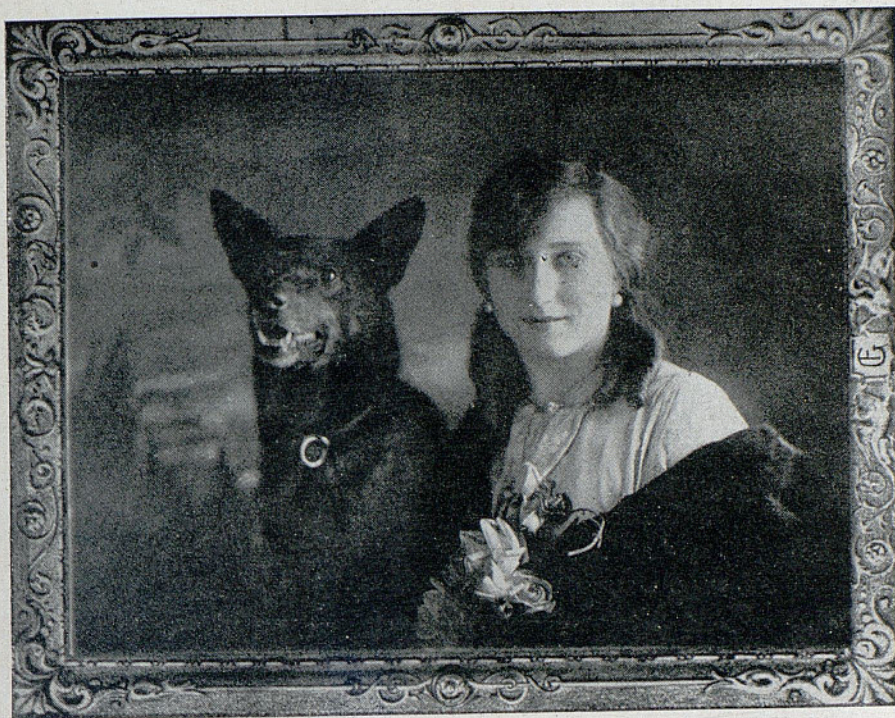
traposición con otro, o de una línea en contra de otra, para evitar la monotonía : para dar expresión hemos de contraponer un objeto ante otro objeto, oponer un interés a otro interés y una sensación contra otra sensación. No hemos de suponer que podamos ser optimistas mirando siempre el lado bonito de las cosas : sólo podemos ser optimistas cuando tenemos porqué alegrarnos ante algo miserable.

Pero la ley del contraste llega más lejos : su influencia no se restringe a los elementos del cuadro ; gobierna dicho cuadro en su conjunto. En una palabra : el cuadro por sí mismo es un contraste ; y, fiel a esta ley del contraste, cuanto menos contrastado sea menos tenderá a tener expresión. El cuadro, dentro de los cuatro lados de su marco, sostiene un contraste en oposición con todas las cosas del mundo que no están pintadas : da una peculiar expresión a todo lo que está dentro del cuadro, porque deja todo lo demás afuera. E, incidentalmente, con ello da una nueva expresión a lo que queda fuera del cuadro.

Se verá que esta más amplia acción de la ley del contraste depende mucho de ese importante misterio de la vida que llamamos memoria. El contraste es creado, no por oposición, sino por ausencia ; y esto envuelve necesariamente la contribución de la memoria en las ideas pintadas. La facilidad con que esta contribución se haga efectiva no depende solamente del cuadro ; si la composición no está hecha con un pleno conocimiento, consciente o inconsciente, del gran papel que la memoria juega en las leyes de armonía, el cuadro dejará de inquirir a la memoria, y el contraste vital estará perdido.

La ley del contraste es la más fuerte de las leyes de la composición, porque funda su dependencia en ser independiente y encuentra su armonía en la oposición. Y es paradójico que esta ley sea la que más claramente demuestre la ley de armonía ; porque prueba de una vez para siempre que precisamente la cosa más unitaria puede ser sólo unitaria en relación con las cosas coexistentes ; prueba que el más encumbrado monte depende del más hondo valle ; que la variedad depende precisamente de la monotonía : es la proclamación definitiva de que nada tiene significación de sí solo ; su credo es que precisamente las leyes de la naturaleza han de tener objetos a que referirse.

LA LEY DEL EQUILIBRIO. — La ley del equilibrio es la ley de las recompensas y castigos : es la más sutil de todas las leyes de la composición, porque aparece como la más sencilla. Es probable que nadie haya nunca entendido con toda propiedad la ley de las recompensas y castigos : en efecto, mucha gente deja de entenderla por completo, y cuando comprueba que se trata de una ley de equilibrio sólo piensa en el del bien con el mal, de la luz con la obscuridad. Pero la ley de



J. FREUDENTHAL (Zaragoza)

las recompensas y castigos no siempre enfoca las cosas de este modo : también junta un premio con otro premio y un castigo con otro castigo : dice, dentro de su misterio, que a quien tiene se le ha de dar, y a quien no tiene hasta lo que tiene se le ha de quitar.

La ley del equilibrio, extraña en verdad, está enlazada muy estrechamente con la del contraste, y no siempre es fácil distinguirla. Hay, no obstante, una diferencia bastante fácil de expresar pero bastante difícil de comprobar en la práctica ; porque así como la actuación de la ley de contraste consiste en dar expresión a las cosas poniendo ante ellas, efectivamente o sólo por sugestión, otro elemento opuesto, la ley del equilibrio es más pacífica, y su objetivo principal no estriba en enseñarnos, sino en asegurarnos. En ella encontramos una respuesta a la anhelosa pregunta de si una cosa buena puede, con algo de suerte, volver a ocurrir, o si lo que ocupa un sitio en nuestra memoria puede también tomar su lugar en nuestra futura vida.

Probablemente es la más optimista de todas las leyes de la composición ; porque así como en el contraste encontramos la risa dando som-

bra a las lágrimas, en el equilibrio hallamos que la risa cobija a otra alegría.

No se crea con ello que las dos leyes se contradicen: por el contrario, se complementan. Por lo mismo que son complementarias, a veces no son distinguibles una de otra. Después de todo, podemos formar el equilibrio con blanco contra negro tan bien como con blanco contra blanco. Pero si equilibramos dos blancos hemos de interponer en cualquier sitio un negro para dar valor a aquéllos; no podemos tener equilibrio sin contraste. Hemos de añadir a una recompensa otra recompensa posterior, pero en algún sitio ha de haber el castigo que avalore la anterior.

Puede que sea en esta ley, más que en las otras, donde vemos que dichas leyes no son recursos mecánicos que pueden ser aplicados en la formación del cuadro, sino más bien leyes que gobiernan el cuadro, tanto si queremos como si no; por lo que se puede decir con verdad, no que el mejor cuadro sea el que haya cumplido las leyes de la composición, sino que no hay cuadro hasta que éste no cumple las leyes. En el equilibrio encontramos algo evidentemente esencial de todo cuadro acabado; es muy claro que la composición desequilibrada resulta ser la composición en la que se ha omitido algo, o en la que se ha incluido algo superfluo.

En esta ley, como en todas las otras, hallamos que lo que ha sido influido no han sido tanto los elementos del cuadro como el mismo cuadro. La ley dice que una composición no está completa hasta que queda equilibrada; y dice esto, no porque la simetría sea esencial (el equilibrio es algo más que la simetría), sino porque una composición desequilibrada es una composición unilateral: y todas las cosas tienen por lo menos dos lados.

Queda bien claro, por lo tanto, que la ley del equilibrio es algo más que un recurso para crear el placer de la repetición. El que una cosa sea recuerdo de otra no es sólo una fuente de placer, es también un hecho sobre el que podemos descansar, porque nos acaba de asegurar en esa armonía que es continuidad: de tal modo, que encontremos una conexión entre los más remotos acontecimientos de nuestra vida y comprobemos que tales sucesores están ligados con algo más que una sucesión; que están ligados por un poder que puede darles vida y que puede hacer una mañana exactamente igual que la primera.

LA LEY DE LATITUD. — La ley de latitud está en estrecha relación con la ley de principalidad: las leyes se dan las manos, y cuando se percibe la actuación de una en el cuadro puede decirse con seguridad, en muchas ocasiones, que la otra está también en acción. La ley de



J. FREUDENTHAL (Zaragoza)

principalidad es la ley que dice que es un verdadero cuadro aquel que tiene un motivo : es la ley que requiere que el cuadro tenga un sujeto. La ley de latitud lleva este precepto un paso más lejos : dice que es un verdadero cuadro el que sólo tiene un sujeto : dice que si hallamos una composición que parezca hacerse pedazos en un vano intento de acentuar más ideas de las que el cuadro puede soportar debemos condenar la composición y rechazarla en nombre del arte.

La ley de la latitud es, por una paradoja, la más angosta de todas ; y es la que más se aproxima a un precepto completamente negativo. Es un ejemplo de la profunda verdad sobre la cual se fundan todas las artes y filosofías. Si no se reconoce y acepta esta verdad es imposible crear nada que sea artístico ni desenvolver ninguna filosofía ; porque, así como el arte es un proceso de exclusión, cuyo propósito es dar alguna nueva cualidad a aquello que abraza, así es la filosofía un trabajo de acentuación cuyo fin es dar algún nuevo significado al aspecto no aparente. El solo hecho de la existencia de esas obras que, exagerando tanto el realce de las cosas, llegan a excluir todo lo demás, hasta incluso la misma construcción, es una demostración de lo incompletas

que son las filosofías completas. En relación con esto resulta bien significativo la notable objeción que se puede hacer a algunas publicaciones modernas, no de que relaten las cosas dándoles absurdas proporciones, sino de que relaten las cosas absurdas dándoles proporciones también absurdas. Cuando más libre ha resultado ser un arte es cuando lo ha sido dentro de sus propios límites, y cuando más completa está una filosofía es cuando lo es en sí misma.

Así, encontramos que lo último que se podría decir de esta ley de latitud es que fuese amplia: pues sólo es liberal cuando dice que el cuadro más amplio es el que es restringido. Esta ley es el último precepto de la filosofía de la estructura. La ley de la principalidad nos da la verdad de que ha de haber algo en la estructura del cuadro; la ley del contraste nos da la verdad de que ha de haber algo fuera de la estructura del cuadro; la ley del equilibrio nos da la verdad de que debe haber una cosa completa dentro de la estructura; y la ley de la latitud nos da la verdad de que no deben estar todas las cosas o hasta muchas cosas dentro de la estructura del cuadro.

La ley de latitud exige que hagamos nuestro cuadro de tal manera, que sea, una vez concluido, no una cosa con muchas partes puestas juntas con un hábil arreglo, sino que las líneas de una parte se entrelacen con las líneas de otra parte, el interés de una parte con el interés de otra, y que la repetición de una parte la haga miembro de la familia de las otras partes: la ley de latitud requiere que haya continuidad a través de todo el cuadro; requiere que haya un cuadro entero. La ley pide unidad, y, finalmente, filosofar algo sobre las leyes de la composición: nos pide que digamos que después de todo nuestro difícil trato con las leyes individuales todavía conservemos nuestra idea sobre la importancia de la ley final de armonía, que comprendamos que las leyes actúan, no independientemente, sino al unísono. Nos pide que dejemos bien sentado, una vez para siempre, la perversidad y mentira de eso que llaman independencia.

LA LEY DESCONOCIDA. — La ciencia de la composición puede expresarse en muchas leyes: y de estas leyes se pueden deducir numerosas reglas para su cumplimiento. Pero llegamos al final de todo a un punto en que, a pesar de que sabemos que no lo hemos dicho todo, sabemos que ya no podemos decir más. Por más que estudiemos las leyes de la composición estemos ciertos que tarde o temprano nos rozaremos con este misterio; constantemente seremos rechazados de algún punto de nuestra investigación porque estaremos cerca del punto en donde el velo no se ha levantado ni se puede levantar; y donde más cerca estaremos de entender esta razón es en nuestros más acertados cuadros.



Sigüenza : La Alameda

Si los estudiamos e indagamos en ellos el porqué son acertados, encontraremos que será, no por el solo hecho de que cumplan lo más posible las leyes de la composición, sino por que han cumplido la última ley que no sabemos explicar, y que la han cumplido con el mismo misterio.

Encontramos que aunque el cuadro es factura nuestra no obstante encierra algo que no es nuestro, a pesar de haberlo hecho conscientemente prescindiendo de toda cosa ajena cuando limitándolo en su marco dijimos lo que se había de excluir. La ley ha hecho una cosa extraña : ha hecho que nuestros cuadros nos iluminen a nosotros mismos ; ha escondido algo en ellos que nos hace sentir el placer de vivir con ellos y amarlos tal como nos place vivir con nuestros niños, porque no los entendemos : ha creado para nosotros algo raro, así como un enemigo estimado ; ha creado un enigma que amemos.

La ley final de la composición no ha sido jamás definida, y pienso que nunca lo será. Está relacionada con el requisito final de la construcción, y aunque todas las buenas composiciones cumplen esta ley, jamás ha habido una que fuese capaz de decir lo que es esa ley : entre las muchas leyes que son casi completamente imposibles de definir ésta es indefinible.

Alguna razón de la dificultad que encierra se encontrará en el hecho

de que nadie ha encontrado jamás su opuesta. Para todas las leyes sería posible, sin demasiado trabajo, hallar una contraria. Verdaderamente, las otras leyes son muy susceptibles de este tratamiento, de tal modo, que cuando interviene el sujeto de la composición nos encontramos que en vez de sentar ciertas leyes indefectibles de la naturaleza lo que hacemos es estatuir toda clase de principios dogmáticos acerca de lo que los compositores no han de hacer. Pero esto no lo podemos hacer con la ley final; la ley final concierne al espíritu del cuadro y al espíritu de su autor, y no hay nada opuesto al espíritu; hasta un espíritu perverso es espíritu.

Aquí, por lo tanto, nos encontramos con la más grande dificultad del crítico, pues estamos llamados a juzgar, no meramente sobre cosas que apenas podemos definir, sino sobre cosas que no tienen patrón: se pretende que midamos sin regla y que comparemos sin base de comparación.

Es sólo cuando nos encontramos con esta última ley que nosotros empezamos propiamente a comprobar lo muy independiente que el verdadero compositor es respecto cualquier principio de las leyes de la composición: porque la última ley es la que da valor inmortal al cuadro, y nadie ha sido capaz de presentarla. El verdadero artista deja de lado todas las leyes de la composición en su filosofía, y si puede cumplirlas tan bien es porque sólo las sabe expresar mal. Ciertamente que no hay más gran verdad que la de que el crítico competente es aquel hombre que conoce todas las leyes de la composición y no las sabe usar, y que el artista competente es aquel que cumple todas las leyes pero no las conoce.

Yo no os puedo decir, por consiguiente, cuál es la ley final: todo lo que puedo decir es que ella se refiere a un elemento indefinible. Si lo encontramos en las mujeres lo llamamos encanto; si en los hombres, nobleza; si en una creencia, religión, y puede convertir un cuadro en una obra maestra.

DISPOSITIVOS DE ACCESO A LOS LABORATORIOS FOTOGRÁFICOS

por L. P. Clerc (publicado por *Science et Industrie Photographiques*)

EN todo laboratorio fotográfico industrial hay necesidad de prever la posibilidad de entrar y salir durante el trabajo sin que entre la luz de afuera. Se utiliza frecuentemente para ello un *torno*, como se indica en el esquema de la fig. 1, cuyas alas pueden plegarse una sobre otra para la ventilación fuera de las horas de trabajo o para acelerar, cuando sea necesario, la salida del personal. Se utiliza, también, corrientemente un corredor en laberinto de tabiques, como representa la fig. 2, en el que el tabique intermedio es conveniente sea móvil para dejar paso a los objetos grandes; en su defecto, a veces es suficiente un vestíbulo con dos puertas independientes o hasta, como en la fig. 3, con una puerta ordinaria precedida de una cortina de tejido negro opaco y, tanto como sea posible, situada detrás de un marco saliente.

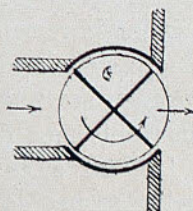


FIG. 1

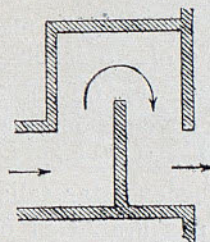


FIG. 2

Cualquiera que sea el dispositivo adoptado, las paredes del paso han de pintarse en negro mate, de modo que absorban lo más que se pueda la luz que pudiera penetrar; y son las solas paredes de la instalación que se han de pintar de negro, pues las paredes de un laboratorio deben ser de color claro, si es que no pueden revestirse de losetas de Valencia blancas.

El inconveniente ordinario del dispositivo con dos puertas es que se está siempre en peligro de una falsa maniobra, ya que podrían abrirse las dos puertas a la vez; se puede, no obstante, atenuar este peligro mediante un timbre que suene mientras estén abiertas tanto una como la otra puerta; es más fácil precaverse automáticamente contra toda

falsa maniobra adoptando un sistema de cierre tal que una puerta no pueda nunca estar abierta si la otra no está cerrada, con tal de disponer una puerta de escape para facilitar una rápida salida y una eventual ventilación.

Hemos estudiado un dispositivo sumamente sencillo, que creemos es nuevo, para el cierre automático de dos puertas correderas que se abran en el mismo sentido; notemos, por otra parte, que es siempre más fácil asegurar un perfecto cierre con una puerta corredera que con una puerta con bisagras, pues se puede disponer una zanja en el suelo y recubrimientos en lo alto y lados. Este dispositivo de cierre está representado esquemáticamente en la fig. 4: del lado opuesto a la

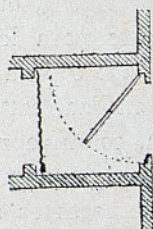


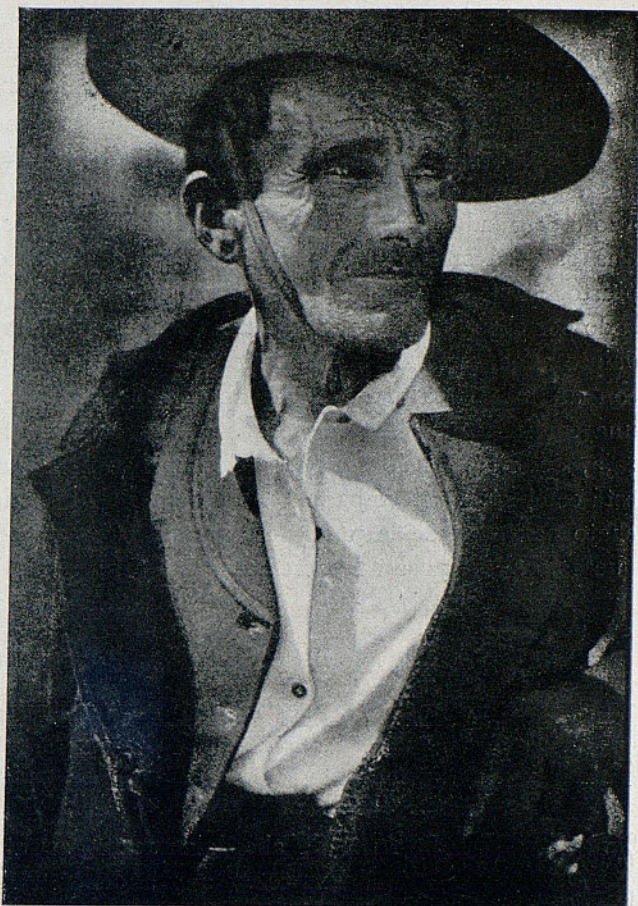
FIG. 3



FIG. 4

abertura se practican, en los bordes de las hojas de ambas puertas, dos cavidades encaradas una en cada puerta, de tal manera, que una barra horizontal de hierro redondo, y que puede resbalar libremente por dos cojinetes, se encaje en una u otra de las cavidades cuando ambas puertas están cerradas a fondo; estas cavidades pueden ser unas cazoletas metálicas encastradas en la madera, y los dos extremos de la barra de cierre pueden estar tallados en cono para facilitar el encaje en las cazoletas; dos arandelas de suficiente diámetro montadas en ambos extremos de la barra defenderán el paso de la luz; las cavidades que forman el encaje del cierre tienen su fondo taladrado con un agujero que llega al otro lado; por estos agujeros se introducen unas clavijas, suspendidas con una cadenilla, una al lado de cada puerta, para empujar la barra y permitir que se abra la puerta correspondiente. Cuando se haya entrado en esta especie de esclusa se cierra completamente la puerta y se estira la barra, la cual no dejará abrir la segunda puerta hasta haber asegurado el cierre de la primera; una vez abierta una de las puertas la otra queda inmóvil, porque la barra queda trabada contra la plancha de la primera.

En ciertos casos no es necesario asegurar la circulación permanente del personal entre un laboratorio y una pieza iluminada, pero hay que dejar paso a objetos pequeños, como los chasis o el almacén de un apa-



J. ORTIZ ECHAGÜE (Labriego castellano)

rato fotográfico o cinematográfico conteniendo placas o películas por revelar o, inversamente, los mismos chasis o almacenes cargados de nuevo (en tal caso, y para evitar toda confusión, es prudente utilizar dos dispositivos, uno para el paso del material para revelar y otro para el material recargado) o el paso de placas, pruebas o films para lavar, desde el laboratorio de revelado hasta el taller de lavado.

Según la naturaleza de los objetos y su bulto se podrá utilizar, entre otros, alguno de los dispositivos siguientes.

Cuando se usa un torno éste no lleva alas como en el caso del paso de las personas; el torno está constituido por una caja cilíndrica cerrada en toda su periferia, pero con una abertura sola que se presenta sucesivamente delante de las aberturas fijas de la caja en cuyo interior gira el torno.

El dispositivo ideado para puertas correderas es aplicable, también, a las puertas de guillotina de un ventanillo que puede comunicar alternativamente con el laboratorio y con el exterior mediante la acción de las clavijas.

Para el paso de pequeños objetos, chasis negativos o almacenes, desde ya tiempo que se usa un cajón que se estira, según se requiere, a uno u otro lado de la división, pues dicho cajón desliza en el interior de una cavidad suficientemente larga para que quede completamente cubierto. Este dispositivo, que ocupa bastante sitio, puede ser reemplazado por el siguiente, que tuvimos ocasión de hacer construir hace unos veinte años, pero del que nunca se ha hablado. Una caja de madera, con un falso fondo, lleva dos aberturas frente a frente una de otra; una cortina flexible, de maderas enlazadas con un lienzo, envuelve la caja, de la que sólo se puede descubrir una abertura cuando la otra está completamente tapada. Este dispositivo puede ser suficientemente chato para que se le pueda encajar en el grueso de una pared o para que sólo salga poco de parte y parte del muro de ladrillos.

EL TRANSPORTE POLICROMO

por M. R. LAMARRE



ANTES de abordar nuestro asunto recordaremos rápidamente, y a grandes rasgos, la preparación del bromóleo, advirtiendo que es indispensable dominar el procedimiento monocromo antes de dedicarse a la policromía.

Tirada del bromuro. — Para comenzar pártase de un negativo perfecto y agrándese invirtiendo el clisé.

Dése a la ampliación una exposición tal, que el revelado dure de dos a tres y medio minutos, empleando el siguiente baño a 18°:

Solución I

Sulfito de sodio anhidro	37 gr.
Hidroquinona	0'1 »
Agua	250 cc.

No se puede conservar esta solución más de un mes o dos. En el momento del empleo se prepara la siguiente solución:

Solución II

Solución I.	60 cc.
Agua	350 »
Clorhidrato de diamidofenol . . .	1'5 gr.
Solución de bromuro potásico al 10 por 100	3 cc.

En los clisés muy contrastados póngase sólo 20 cc. de la solución I.

Se fija en un baño de hiposulfito neutro y reciente, se lava como de costumbre y se pasa una muñeca de algodón sobre la gelatina antes de secar la prueba.

Blanqueo. — Se remoja la prueba en agua, pasándose luego por el baño de blanqueo siguiente :

Agua.	150 cc.
Solución de ácido crómico al 10 por 100	4 »
Solución de bromuro al 10 por 100.	35 »
Solución de sulfato cúprico al 10 por 100.	60 »

El baño ha de ser amarillo verdoso. En cuanto ha desaparecido la última traza de negro se saca la prueba, se lava y se pasa por un baño de hiposulfito ácido para borrar lo que pudiese quedar de la imagen amarilla, se lava de nuevo y se seca.

Material necesario. — Tintas de color. Se han de emplear tintas litográficas que no se alteren ni a la luz ni por mezcla. Dan buenos resultados las siguientes :

Laca de granza, tierra de Siena quemada, tierra de Sena natural, amarillo indio, blanco de cinc, ultramar, negro de máquina, ocre amarillo, amarillo de cadmio, verde esmeralda, violeta permanente y azul cobalto.

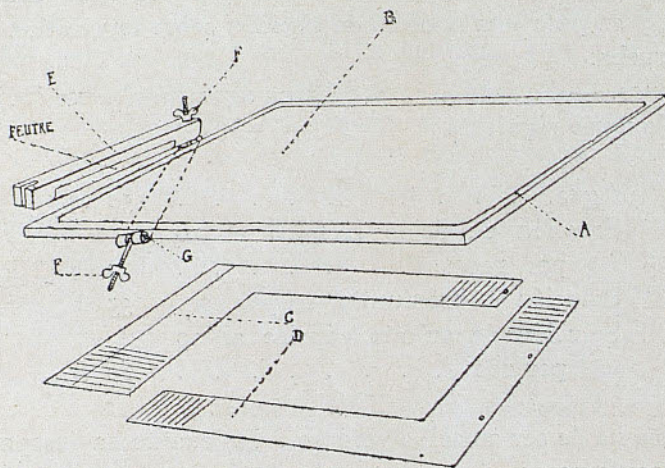
Pinceles. — Se necesitan cinco como mínimo, dos para la primera plancha y tres para la segunda. El n.º 20 es el más conveniente.

Tablero para el transporte. — Se emplea un tablero de dibujo que tenga de 2 a 3 cm. más que el formato máximo que se desee utilizar. Sobre este tablero se dispone una hoja de cinc y dos ángulos a escuadra, de cinc también, que sirven para limitar el papel a transportar en marcándolo (véase figura adjunta.) Finalmente se necesita una mordaza que permita sujetar al tablero en un punto, el conjunto de escuadras y hoja de cinc.

Papel transporte. — Ha de ser bastante fuerte y con poca cola. Como color es preferible el crema claro.

Operaciones preparatorias. — Se pone la prueba blanqueada a remojo durante tres o cuatro horas en agua a 18 ó 20°. El entintado se hace de noche sin dificultad empleando una bombilla de 100 bujías.

Dada la necesidad de tapotar (suave golpeteo) para modelar la imagen sobre la prueba, se comprende fácilmente que es imposible emplear dos colores complementarios sobre la misma plancha; se han de emplear colores puros contiguos sobre el círculo cromático, so pena de



obtener tonos sucios agrisados. Sea, por ejemplo, el empleo de amarillo, naranja y rojo para nuestra primera paleta; para el entintado se saca la prueba del agua y se extiende sobre un vidrio o mármol y se enjuga con una gamuza. Se entinta luego sin reparar en los detalles, pues esta plancha no ha de dar el dibujo, sino la luz, quitando, una vez concluído, con una goma blanda el color donde la luminosidad del asunto exija el blanco del papel.

Primer transporte. — Se pone sobre el cinc el bromóleo entintado, cuidando de hacer coincidir los dos ángulos con marcas trazadas sobre la barra de fijación; se delimita con las dos escuadras el rectángulo de la imagen a transportar, se coloca sobre este rectángulo la hoja de papel transporte, seca y cepillada, y se aprieta la barra de fijación.

Luego se frota con regularidad con el palillo, evitando rayas en lo posible, y, una vez concluído, se levanta la hoja de papel transporte y las escuadras, y el bromóleo liberado se mete en agua.

Una vez sacado de ésta, y bien mojado aún, se extiende y se frota con una muñeca de algodón empapada de esencia de petróleo; ésta



Resinotipia

P. RISTORI (Milán)

disuelve la tinta restante en la superficie de la gelatina, pero el agua que queda impide que la esencia penetre en el bromóleo.

Se seca a continuación con otra muñeca seca y se vuelve a meter en agua a 25°, dejándola de cinco a diez minutos.

Así como para la primera paleta empleamos colores calientes, como el rojo, para la segunda echamos mano de los fríos, como el azul y violeta, mezclándolos con negro sobre la paleta, con el fin de acentuar los contrastes.

Segundo entintado. — Volvemos a tomar el bromóleo que rechaza las tintas frías en los claros por estar más hinchado, y los toma en las sombras, y entintamos. Es aquí donde entra más en juego la habilidad

y sentido artístico del operador, pues se han de armonizar los colores con el asunto y evitar toda discordancia.

Segundo transporte. — Una vez concluido el entintado se levanta la extremidad libre de las escuadras y se coloca el bromóleo en el mismo lugar que antes, valiéndose de las marcas trazadas, y se procede como anteriormente para el segundo transporte; se obtienen resultados y gradaciones sorprendentes.

Retoque. — Cuando se obtengan colores dominantes se les rebajará ligeramente mediante lápices del color complementario. Es necesario ensayar previamente la fijeza a la luz del pigmento de dichos lápices; coloréase para ello una banda de papel, que se corta en dos, exponiendo la mitad al sol durante unos diez días y conservando la otra mitad en la obscuridad. En general, los rosas y violetas son poco sólidos, y los amarillos, azules, verdes y naranjas al revés.

(De la Rev. Franç. de Phot.)

Recetas y notas varias

El virado parcial al cobre sobre papel al gelatinobromuro.

Tal como se le emplea habitualmente, el virado rojo al cobre da resultados muy inferiores al virado al uranio. Tiene, sin embargo, una aplicación importantísima, y es la de virar parcialmente los retratos, dando en esto resultados muy superiores al virado al uranio.

Da un color muy exacto a la carne, a la vez que un bonito color pardo a las sombras, presentando, además, la ventaja de ser de aplicación muy sencilla.

Revelador que da grandes contrastes.

Muchas veces precisa, en la práctica, disponer de un revelador capaz de dar-

nos grandes contrastes, como ocurre en el caso de la obtención de fotograbados con placas al gelatinobromuro, en la fotografía astronómica, etc.

Para ello se usa muchas veces una fórmula a base de hidroquinona y álcali cáustico, pero además de hinchar la gelatina da una cierta granulación a los negativos.

Una fórmula que da muy buenos resultados es la recomendada por Baldet para los clisés astronómicos. La composición de la misma es la que se describe seguidamente:

Agua	1000 cc.
Metol	1 1/2 gr.
Sulfito sódico anhidro	50 »
Hidroquinona	12 »
Carbonato potásico	50 »
Bromuro potásico	1 »

La cámara Jos-Pe de triple imagen.

Cumpliendo con lo prometido de dar a nuestros lectores datos sobre el sistema Jos-Pe de fotografía en colores, extractamos a continuación lo que de más interesante presentan tres peticiones de patente hechas por dicha casa, a propósito de la cámara para la obtención de los negativos.

En la primera, ya aceptada, para la

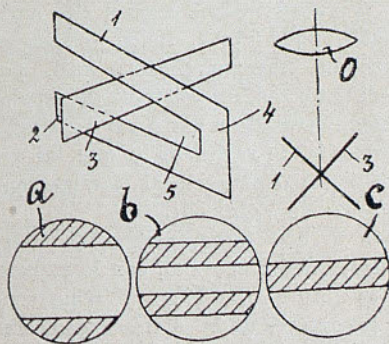


FIG. 1

producción simultánea de tres imágenes en sus respectivas cámaras, propone emplear detrás del objetivo, común a todas, el sistema de espejos cruzados, esquematizado en la fig. 1, de modo que formen un ángulo de 45° con el eje óptico. Con el fin de obtener buenas imágenes se utiliza tan sólo la porción central ejerciendo la montura del objetivo el papel de diafragma cuyo plano contiene el eje de intersección de los espejos. Cada espejo envía a su respectiva cámara un haz luminoso que atraviesa, en una, un filtro violado, en otra, anaranjado, y en la otra, verde, impresionando sendas placas sensibilizadas al color correspondiente.

En la segunda petición de patente preconiza el empleo de dos espejos S^1 y S^2 (fig. 2), que se cortan en o sobre el eje óptico y que bisectan los ángulos a' o a'' y a' o a''' . Los diafragmas

están constituidos por el anillo o pupila de salida r y los cantos afilados k^1 y k^2 de los espejos.

En la tercera petición de patente propone, finalmente, el empleo de una cámara en la cual se exponen simultá-

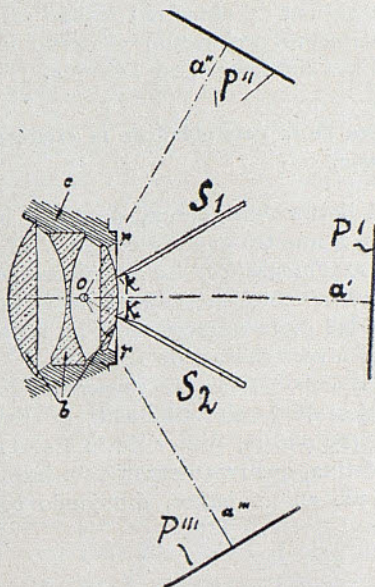


FIG. 2

neamente varias placas, contenidas en sus respectivos chasis, enfocándose todas simultáneamente mediante un plato de excéntricas movido con un piñón; las cámaras deslizan sobre el bastidor común.

Acerca del fracaso del virado al ferrocianuro.

Dado que a menudo se fracasa en el virado al ferrocianuro, estudia el profesor Namias, en una comunicación de la Escuela-laboratorio, su causa; ésta es la alteración que experimenta la plata, sea porque, por lavarse incompletamente, restos de hiposulfito oxidado la atacan, sea porque reaccione con trazas de sulfato de cobre, bicloruro de mercurio, etc.

De todos modos, el inconveniente no se produce cuando se opera como sigue :

Exposición justa y revelado normal, nunca demasiado prolongado ; lavado después del revelado ; fijado con solución fresca de hiposulfito, sin adición alguna de alumbre ; lavado suficientemente prolongado y virado inmediato sin dejar secar la copia.

Acerca de la paternidad de la estereoscopia.

El doctor Lutignerux, de Lille, ha dado, a nuestro querido colega *Il Progreso Fotografico*, las primicias del descubrimiento que, acerca de la paternidad de la estereoscopia, ha hecho en el Museo Wicar, de Lille.

En dicho Museo se conservan dos dibujos de Jacobo Chimenti de Empoli (1554-1640), pintor de la Escuela florentina, que representan a un joven, sentado en un banco, dibujando con

un compás. Un examen cuidadoso de estos dibujos reveló que las ligeras diferencias que entre ellos se notan responden a la deliberada intención de obtener dos estereogramas ; de ello es fácil convencerse observando en un estereoscopio la reproducción de dichos dibujos.

Cabe ahora preguntarse cuál sería en aquel tiempo el aparato empleado para observar los estereogramas ; tal vez se empleó un aparato parecido a los primeros estereoscopios del siglo pasado, pues Porta, físico contemporáneo de nuestro pintor, ideó, por aquel entonces, un «sistema de espejos dobles destinado a dar a los dibujos la apariencia de realidad» y que tal vez sería igual o parecido al estereoscopio sin lente de Volpicelli.

Sea lo que fuere, parece, de todos modos, quedar sentado, con lo expuesto, que no fueron Mayo y Wheatstone los inventores de la estereoscopia, sino Chimenti de Empoli.

Exposiciones y Concursos

Rogamos a todos los elementos organizadores de Concursos fotográficos se sirvan mandarnos las bases con la debida anticipación para que nuestros abonados puedan entrar en conocimiento de su celebración con el debido tiempo, permitiéndoles preparar el material que piensen mandar a tales Concursos.

Como se comprende, no nos guía en ello más que el deseo de informar debidamente a nuestros lectores y colaborar en lo posible al mejor éxito de los Concursos fotográficos.

Concurso Fotográfico 1926 de la casa Agfa - Berlín.

Mil setecientos premios, con un conjunto de 90,000 ptas.

Uno, de 4,125 ptas. (2,500 marcos oro) ; dos, de 2,470 (1,500), cada uno ; tres, de 1,650 (1,000), cada uno ; quince, de 825 (500), cada uno ; treinta, de 412 (250), cada uno ; cincuenta, de 164 (100), cada uno ; cien, de 82 (50), cada uno ; quinientos, de 41 (25), cada uno, y mil, de 16 (10), cada uno.

Condiciones. — 1.ª Pueden tomar

parte en este Concurso todos los aficionados que lo deseen.

2.^a Cada concursante puede hacer todos los envíos que guste durante el plazo del Concurso. Cada envío debe constar, por lo menos, de tres fotografías distintas. Los premios se concederán juzgando por conjunto de fotografías.

3.^a Únicamente se admitirán pruebas originales hasta el tamaño 13 x 18, pegadas simplemente sobre una cartulina. Por lo tanto no se admitirán a concurso ampliaciones ni otra clase de pruebas (bromóleos, gomas, pigmentos). Si el Jurado lo exigiere, hay la obligación de mandar el negativo.

4.^a Todos los concursantes deben hacerse entregar en la tienda del ramo donde se surtan un certificado con membrete impreso en que se haga constar que han adquirido material negativo Agfa, certificado que deberán incluir en el envío que hagan.

5.^a Todas las fotografías deben llevar en el dorso un mote o lema escrito en tinta, así como la población del remitente. Si un concursante desea hacer varios envíos, debe poner cada vez el mismo mote.

6.^a Todos los envíos se dirigirán a Agfa-Foto, Rambla de Cataluña, número 135, Barcelona, debiendo llevar en el sobre exterior la inscripción siguiente: «Para el Concurso Agfa para 1926.»

7.^a A cada envío se acompañará un sobre cerrado que debe llevar en la parte de afuera el lema y población del concursante. Dentro de este sobre debe ponerse una tarjeta con el lema o mote, nombre y dirección exacta del remitente, junto con el certificado de la tienda de artículos fotográficos en que se haga constar la adquisición de los materiales negativos Agfa.

8.^a Todas las fotografías deberán hacerse exclusivamente con materiales negativos (placas o películas) Agfa o Bayer.

9.^a Todas las fotografías enviadas deben haber sido hechas en el año corriente de 1926.

10. El plazo de admisión empezará a partir del 10 de mayo próximo y terminará en 20 de septiembre, ambas fechas inclusive. Todos los envíos recibidos después de este término se considerarán fuera de Concurso. En caso de duda, la estampilla o timbre de Correos decidirá la cuestión.

11. Los negativos de todas las fotografías premiadas pasarán a ser propiedad de la Agfa-Berlín, con todos los derechos, el de reproducción inclusive.

12. No se devolverán las fotografías no premiadas.

13. Compondrán el Jurado los señores siguientes:

Doctor C. Breuer, presidente de la Sociedad fotográfica, de Colonia.

Rolf Heetfeld, director de la Sección de propaganda de la casa Agfa-Berlín.

Franz Herder, gerente de la Liga Alemana de comerciantes de artículos fotográficos y cinematográficos, de Berlín.

Matías Masuren, redactor de la *Photographische Rundschau*, de Halle (Sajonia).

Hermann Schiebert, de Viena.

Doctor Fritz Schmidt, profesor de la Escuela Técnica Superior, de Carlsruhe.

Doctor Hans Spoerl, director del Instituto Oficial de Enseñanza e Investigaciones científicas, de Munich.

Los fallos del Jurado serán definitivos e inapelables.

14. Todos los premiados recibirán, además, un diploma firmado por los miembros del Jurado.

15. Por el mero hecho de tomar parte en el mismo, los concursantes aceptan tácitamente todas las condiciones del Concurso fotográfico Agfa para 1926.

Vigésimoprimer Salón Internacional de Fotografía de París, del 3 al 17 de octubre de 1926.

Ha sido publicado el Reglamento del próximo Salón Internacional de fotografía de París, organizado por la Société Française de Photographie y el Photo-Club de París.

Las pruebas deberán presentarse a la Société Française de Photographie antes del 1.º de septiembre de 1926, dirigiéndolas al secretario M. E. Cousin, 51, Rue de Clichy, París (9º).

Los interesados que deseen copias del Reglamento y boletines de inscripción pueden dirigirse a la Administración de la Revista, que se los transmitirá gustosamente.

Creemos que varios de nuestros aficionados podrían concurrir dignamente a este Salón entre los concursantes de los demás países.

Segundo Concurso de fotografías del Centre Excursionista Rafel de Casanova, de Barcelona.

La Sección fotográfica de este Centro ha convocado, para el segundo Concurso de fotografías, a todos los aficionados residentes en Cataluña y con exclusión de todo profesional.

Las pruebas presentadas a Concurso deberán estar precisamente montadas a la inglesa. El plazo de admisión es del 15 de mayo al 30 de junio de 1926.

Para detalles y boletines de inscripción dirigirse al Centre Excursionista Rafel de Casanova (Salmerón, n.º 87, principal, Barcelona).

Exposición Regional de Pintura, Escultura y Fotografía de arte retrospectivo granadino.

Organizada por el Centro Artístico de Granada se anuncia esta Exposición para los días del 2 al 14 de junio de 1926.

Podrán concurrir a esta Exposición todos los artistas de Andalucía, y constará de tres Secciones, correspondientes a la Pintura, Escultura y Fotografía retrospectiva de arte granadino. El plazo de admisión termina el 25 de mayo.

Se conceden 250 ptas. y diploma de cooperación para la mejor colección de fotografías de arte retrospectivo granadino.

Para bases y mayores detalles dirigirse a la Secretaría del Centro Artístico de Granada.

Concurso de fotografías de la casa Cuyás, S. en C., de Barcelona.

La casa Cuyás había organizado, para esta primavera, un Concurso Regional y Exposición de fotografías, que se ha visto coronado por un lisonjero éxito. Grande ha sido la cantidad de obras presentadas, y, en conjunto, las hay bastantes de excelente calidad, demostrando que el nivel de nuestros aficionados es cada día más elevado. Los Concursos permiten precisamente establecer comparaciones y estímulos y favorecen en gran manera el desarrollo y perfeccionamiento del Arte fotográfico.

La distribución de premios establecida por el Jurado calificador ha sido la siguiente:

Para la Sección de estereoscopia: Copa de honor, J. Bassas; copa de plata, M. Baucells; medalla de oro, M. Sabaté; medalla vermeil, E. Salléhy; medalla de plata, J. Serra; medalla de cobre, F. Juandó; los demás premios fueron concedidos, respectivamente, a los señores A. Oliveras, P. Monistrol, J. Codina, S. Rossell y E. de Cruz.

En la Sección de autocromas: Los tres premios fueron concedidos, respectivamente, a los señores Pujol, Sampera y Martí.

En la Sección de fotografía plana:

Copa de honor a N. Ricart; copa de plata a C. Carbonell; medalla de oro a N. Ricart; medalla vermeil a E. Godes; medalla de plata a S. Jordi; me-

dalla de cobre a M. Aguiló; los demás premios se concedieron, respectivamente, a los señores Escayola, Bassas, Montaña, Osses y Parsons.

Boletín de Sociedades

Sección fotográfica del Centro Excursionista de Cataluña.

Han sido publicadas las bases para el tercer Concurso Premio Cataluña, exclusivo para los socios de esta Sección, las cuales son análogas a las de los años anteriores.

Los premios son: Una medalla de oro a la mejor colección de fotografías presentadas, una de plata a la colección que siga en mérito a la anterior y una obra artística a la mejor fotografía del Concurso.

El plazo de admisión termina el 10 de octubre de 1926.

Sección Comercial

Conservabilidad de las películas Goerz.

La Optische Anstalt C. P. Goerz de Berlín Zehlendorf recibió el siguiente testimonio, que representa una valiosa referencia, ya que se trata del caso de películas que, debiendo haber sido reveladas a lo más en septiembre de 1922, según la fecha marcada por la fábrica como término máximo, han dado todavía excelentes resultados a los tres años y medio después de vencido dicho plazo.

Lad, Wörishofen, 10-4-1926.

Hace algunos días que el señor P., dueño de la fotografía Fuchs, puso gratuitamente a mi disposición diver-

sos paquetes de film-pack Goerz Tenax, que habrían debido ser revelados antes de 1922, y que ya no consideraba como utilizables.

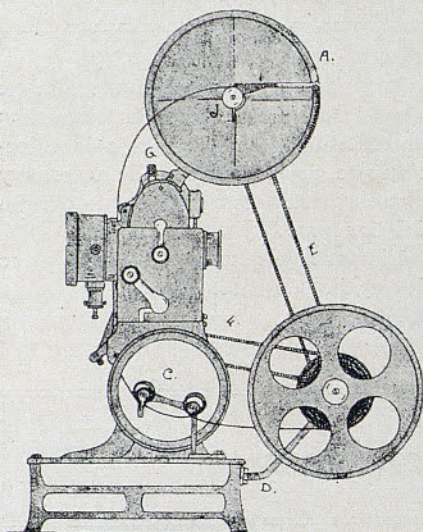
No obstante, los ensayé y tuve la satisfacción de ver que con un tiempo de exposición y un revelado y fijado completamente normales daban un resultado excelente, como ustedes mismos pueden observar en las películas que adjuntas les remito.

No he querido dejar de aprovechar esta ocasión de manifestarles mi reconocimiento de la calidad de sus notabilísimos productos. En caso de que las citadas películas puedan serles de utilidad para algún fin publicitario, las pongo gusto a la disposición de ustedes.

Novedades fotográficas

Amplificador Eades para Pathé-Baby.

El amplificador Eades para el aparato Pathé-Baby de proyección consiste en un dispositivo fácilmente aplicable que permite proyectar *sin inte-*



rrupción hasta diez carretes (100 metros de película).

Es de fácil manejo y de sencillo montaje a todos los modelos, tanto antiguos como modernos.

Este accesorio, que puede ser de gran utilidad en la práctica, es fabricado por la casa Eades, Pi y Margall, n.º 7, Madrid.

Adherol Linker.

Acaba de ser lanzado al mercado el nuevo adhesivo líquido para el pegado en seco de fotografías, debido al fotógrafo Linker, de Bilbao (Correo, número 16).

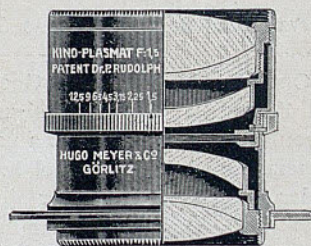
Se expende en latas, el contenido de las cuales es soluble en el agua y

cuya solución se aplicará con una brocha plana por el dorso de las fotografías, después de lo cual se dejará secar. El pegado se efectúa en caliente con prensa, por el método ordinario y operando a 60-70°. Tiene un gran poder adhesivo y es muy económico.

Hemos tenido ocasión de ensayarlo, y los resultados obtenidos son altamente satisfactorios y muy superiores al método corriente de soluciones alcohólicas de goma laca.

Objetivo Kino-Plasmat f: 1'5, de Meyer.

En el número de abril anunciábamos la aparición del objetivo de mayor abertura útil que se ha fabricado, cual es el del Kino-Plasmat, de la casa Hugo Meyer, de Goerlitz. Este objetivo está especialmente indicado para los trabajos de cinematografía, en los que el asunto de la profundidad de campo queda automáticamente corregido, debido a la pequeñez de la distancia focal.



Para los trabajos de los aficionados: fotografía deportiva, instantáneas en el teatro, instantáneas en interiores, etc., la casa fabrica el modelo f: 1'5, de 9 cm. de foco, adaptado a los trabajos con cámaras de tamaño 4 1/2 x 6.

Recordaremos de paso que la misma casa fabrica el Kino-Plasmat f: 2 hasta 12'5 cm. de distancia focal para ser empleado en cámaras 6 1/2 x 9 cm.

Noticias varias

Impuesto de lujo para la fotografía.

En el apartado 14 del decreto fijando los productos a los cuales se aplicará el impuesto del 5 por 100 en con-

vendrá a gravar los artículos y productos fotográficos, ya de sí bastante caros, como consecuencia de los elevados derechos de entrada, precios caros de origen, etc.



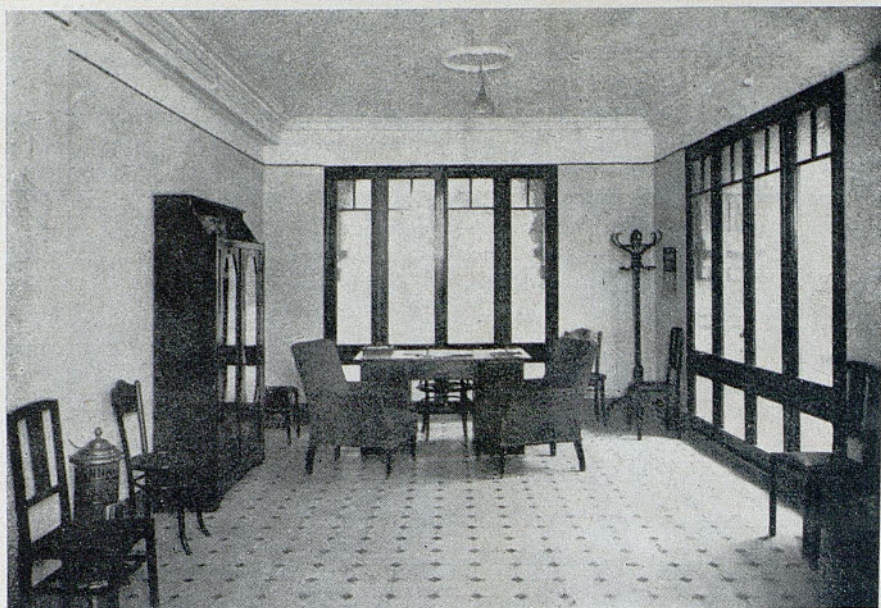
cepto de artículos de lujo se establece como a tales :

«Fotografía, cámaras y aparatos fotográficos portátiles, piezas sueltas y accesorios, desde 40 ptas. la unidad, salvo cuando se adquiriera para el ejercicio de una industria por un profesional matriculado en ella.»

Este nuevo impuesto, como se ve,

Locales de la Federación de Negociantes de Artículos Fotográficos de España.

Adjunto publicamos dos fotografías del local social de esta Federación, destinado a reglamentar la venta del material fotográfico de España. Las gestiones para llegar al normal funcionamiento prosiguen lentamente y se es-



pera que pronto podrá entrar en período de normalidad.

El nuevo local está situado en la Gran Vía Layetana, la gran arteria comercial de Barcelona.

Seguros de robo para cámaras fotográficas de aficionado.

En Inglaterra se ha establecido el seguro de robo de cámaras fotográficas de aficionado. Por lo visto los robos de este género son allí muy frecuentes. Ahora vemos que los revendedores han acordado vender las cámaras de precio con su correspondiente seguro, que es sin cargo, pero en las de poco precio (menos de 10 libras esterlinas) se exige un pequeño suplemento para el seguro.

Ateneo Obrero Martinense de Barcelona.

El día 15 de mayo fué inaugurado el nuevo Laboratorio fotográfico con que contará desde ahora este Ateneo. Es-

te laboratorio ha sido costeado por uno de los socios del mismo, al cual se le nombró presidente honorario de la Sección fotográfica y se le obsequió con un lunch, asistiendo gran número de socios e invitados.

El laboratorio es de vastas dimensiones, y una vez completamente equipada permitirá, a los entusiastas de la Sección, trabajar con toda clase de comodidades.

Escuela profesional de fotografía y cinematografía de París.

Siguen por muy buen camino los trabajos para la formación de esta institución de enseñanza, cuyo funcionamiento normal empezará seguramente en octubre próximo. Ha sido nombrado administrador-delegado el conocido publicista don P. Montel.

Revelado de las películas Pathé-Baby.

La casa Pathé-Baby, S. A. E., anuncia que en cada caja de película vir-

gen, con o sin chasis, hay un vale, cuya presentación da derecho al *revelado económico* de las tres películas que contiene.

Si de lo que se trata es de hacer un descuento al que entrega simultáneamente tres rollos a revelar no comprendemos la necesidad del vale.

Bibliografía

Die Photographisch-Chemische Industrie, por el doctor ingeniero Friedrich Wentzel, editado por Verlag von Theodor Steinkopff, Dresden. 1926. Precio: 20 marcos.

Este volumen, que forma parte de la importante colección «Technische Fortschrittsberichte», está escrito por el eminente fototécnico doctor ingeniero F. Wentzel, que ha vivido en contacto con las más importantes manufacturas fotográficas durante muchos años, y que, por tanto, posee una gran experiencia en todos estos asuntos.

Estudia en el primer capítulo la fabricación de las placas sensibles fotográficas en sus diferentes fases de preparación de emulsiones, tratamiento de los vidrios y extendido y secado de la emulsión, así como los tratamientos posteriores.

Pasa después a detallar la fabricación del soporte de los films a base de nitrocelulosa, viscosa, etc., y cómo se obtiene en bandas delgadas que, una vez recubiertas de emulsión y cortadas, constituyen los films de aficionado o cinematográficos.

Análogamente trata de todo lo referente a los papeles fotográficos, tanto de impresión directa como a desarrollo.

Por último, estudia con toda extensión el tratamiento del material fotográfico sensible.

El gran valor de esta obra queda

aumentada todavía por la completa y abundante bibliografía que contiene.

Agradecemos al doctor Wentzel la atención que ha dedicado en su obra a los trabajos salidos de los Laboratorios técnicos de la más importante fábrica de papeles fotográficos de España.

En esta importantísima obra ha demostrado una vez más su conocimiento profundo de cuanto se refiere a la técnica fotográfica.

La fotografía y el cinematógrafo, por Vicente Vera. Editado por Calpe, Ríos Rosas, n.º 24, Madrid. Precio: 2'50 ptas.

Este volumen está destinado a divulgar la fotografía y la cinematografía, aunque no constituye un verdadero manual para la práctica de ellas. Está escrito en estilo llano, pero bastante claro. Sin embargo, encontramos en algunos puntos una falta de precisión, como, por ejemplo, al tratar del revelado pone una fórmula de revelador a base de *piramidol*, cuyo producto desconocemos por completo, dando, también, una tabla de la *rapidez de actuación* de los reveladores al metol, hidroquinona, pirogalol, etc., sin tener en cuenta que tal rapidez de actuación, cuyo concepto no precisa, depende de la composición total del revelador (principalmente del grado de

alcalinidad), tanto si quiere expresar con esta frase el *factor de Watkins* como si quiere indicar el tiempo total de revelado.

También vemos recomendado el pirgalol para el revelado de papeles al gelatinocloruro de plata, y al hablar de la fotografía en colores vemos expuesto el procedimiento Lumière como resultado de obtención y superposición de tres positivos seleccionados monocromos.

Es lástima que en esta obra, que en general está bastante aceptable, se hayan deslizado estos y otros errores sobre cosas tan fundamentales.

Zur photographischen Technik, por Heinrich Kühn. Editado por Verlag von Wilhelm Knapp, Halle (Saale). 1926. Precio : 6'80 marcos oro.

Este volumen, el ciento nueve de la Enciclopedia fotográfica publicada por este editor, contiene interesantes consideraciones acerca asuntos de técnica fotográfica, principalmente en lo que se refiere a los medios de que se dispone actualmente para la obtención de imágenes *flou*, discutiendo las ventajas e inconvenientes de lograrlo con los objetivos que poseen una aberración esférica residual, y los que poseen una ligera aberración cromática.

Estudia, también, el efecto de la adaptación a un objetivo corregido, de un sistema que dosa la descorrección que en él produce.

Hace, también, consideraciones acerca el tono de las pruebas fotográficas, con relación al asunto que reproducen, acerca la influencia práctica de la curva característica del material sensible, sobre la aplicación de los fotómetros, etcétera.

Es obra destinada a los estudiosos que posean una buena formación en los asuntos fotográficos.

Luci ed Oubre 1925, Anuario de la fotografía artística italiana. Editado por *Il Corriere Fotografico*, via Stampatori, 6, Turín. Precio : 15 pts.

Acabamos de recibir el volumen correspondiente al año 1925 de esta importante publicación italiana, y, como siempre, se trata de un excelente volumen que contiene unas cincuenta reproducciones de las mejores obras fotográficas de Italia o de italianos residentes en el extranjero. La edición es esmeradísima y el tiraje de técnica perfecta. Contiene hermosísimos retratos de Somariva, Scarabello, Guido Rey, Gian Carlo Dall'Armi, Ecclesia, etcétera, y paisajes interesantísimos de Bricarelli, Baravalle, Vavassori, Spitzer, etc.

Esta es una de las mejores publicaciones fotográficas del mundo y que no debería faltar a ningún aficionado ni fotógrafo que se interese por la fotografía artística.

Schmidts Notiz-und Merkbuch für Photographirende, por Haus Schmidt. 3.^a edición. Editado por Union Deutsche Verlagsgesellschaft Zweigniederlassung, Berlín, 1926. Precio : 1'75 Mk.

Este pequeño librito se propone contribuir a la disminución del tanto por 100 de fotografías malas de todo aficionado y, además, dar reunidas en un solo volumen cuantas tablas e indicaciones interesan al tratar de hacer fotografías.

Contiene interesantes datos sobre los objetivos, sus clases, características y aplicaciones; sobre los obturadores con los métodos para comprobar sus velocidades; sobre el cálculo de los tiempos de exposición fotográfica de cuerpos en movimiento, etc., etc.

Es un libro recomendable.