

El Progreso Fotográfico

Revista mensual ilustrada de
Fotografía y Cinematografía

Adherida a la Asociación Española de la Prensa Técnica
y a la Federación Internacional de la Prensa Técnica

Año VIII

Barcelona, Octubre 1927

Núm. 88

ANUARIOS FOTOGRÁFICOS

Muchos han sido los aficionados y profesionales que durante el presente año han venido solicitando de nuestra Administración alguno de los distintos anuarios fotográficos extranjeros que tanto éxito van adquiriendo en el mundo entero.

Estos anuarios, entre los cuales se cuentan principalmente Photographs of the Year, Album del Salón de París, American Photographic Almanac, Luci ed ombre y Photofreund Jahrbuch, se publican generalmente a fines de año, es decir, durante el mes de diciembre o a primeros del año siguiente.

Algunos de estos álbums son tan solicitados, que los que no los piden con suficiente antelación se exponen a no poderlos adquirir, por estar agotados, debido a que se hace de ellos un tiraje limitado y se difunden por el mundo entero. Varios de nuestros subscriptores se vieron privados, el año pasado, de adquirir alguno de ellos, a pesar de las gestiones que hicimos directamente para ver de encontrar nuevos ejemplares.

Por esto sería conveniente que los que deseen adquirir alguno o varios de los citados álbums lo notifiquen a nuestra Administración, donde se tomará nota y se proveerá al envío a medida que vayan publicándose, teniendo de este modo la seguridad de no quedarse sin poder adquirirlo.

Es un servicio que hacemos gustosos a nuestros abonados, y que en estos últimos tiempos ha adquirido gran importancia, ya que son pocos los lectores que no hayan adquirido uno o varios de los citados álbums, probando esto que también en España interesa seguir el movimiento fotográfico del mundo entero.

DE «RE» CINEMATOGRÁFICA

I



TENTAMENTE invitado por la Dirección de EL PROGRESO FOTOGRÁFICO para dotar a esta Revista de unas páginas que versen sobre técnica cinematográfica, no he podido negarme a ello, y, pidiendo benevolencia a mis amables lectores por mis cortas dotes literarias, que serán compensadas, sin duda, por mis deseos en expresar del mejor modo posible algo de lo mucho que abarca el complejo tecnicismo de la moderna industria cinematográfica, voy a intentar hacer honor a tan amable invitación, ayudado por autores tan competentísimos como Liesegang, Sassi, Lobel, Mariani y otros que mencionaré durante el curso de estos artículos y por mis propios conocimientos adquiridos prácticamente durante largos años de actuación constante dentro de la industria del «film». Así, pues, daré comienzo al trabajo de hoy tratando de la proyección del movimiento.

Es cosa por demás sabida que el ojo humano es semejante a un aparato fotográfico, porque está constituido físicamente como una cámara obscura.

Tanto Boll como Kuhn han demostrado, además, la existencia en la retina de una materia llamada «porpora», que la impresión de la luz destruye, pero que el organismo humano retiene. El ojo humano posee la propiedad de guardar las impresiones luminosas durante $1/15$ de segundo. Si una impresión dura menos de $1/15$, por ejemplo $1/30$, el ojo conserva la impresión todavía durante $1/30$. Si producimos ante el ojo dos impresiones diferentes que duren cada una $1/30$ de segundo, se producirá en el ojo una mezcla de las dos impresiones, resultando así que si hacemos pasar delante del ojo la sucesión de imágenes de que hemos hablado, de manera que cada impresión dure solamente $1/30$ de segundo, la segunda imagen aparecerá antes que la primera haya desaparecido, y la tercera, antes que la segunda, y así las demás. Estas interesantes observaciones son debidas a Aimé y Plateau, y más tarde

Helmholtz demostraba, asimismo, que las impresiones sucesivas dan el mismo resultado que una luz continua.

Plateau, contando con tan sólidos principios científicos, ideó y construyó el «fenakistiscopio», que Stampfer modificó por el «stroboscopio». Apareció después (1868) el «zootropio» o «zootropo», juguete que aun hoy día encontramos en los bazar para entretenimiento de los pequeños, y, finalmente, Reynaud construyó el «praxinoscopio», en el cual la cronofo-
grafía resolvía la reconstitución del movimiento proyectándolo por medio de rudimentaria linterna.

Varios hombres de ciencia se esforzaron en mejorar tales inventos, ya modificándolos, ya ensayando nuevos aditamen-
tos, etc., siempre adelantando en la ruta emprendida, destaca-
cándose entre ellos Molteni y Heighes. Reynaud hizo pasar ante el objetivo tiras con movimientos descompuestos de figu-
ras que variaban entre trescientas y setecientas poses dis-
tintas, logrando la ilusión del movimiento. Posteriormente,
Anschütz, Londe, Marey, Demeny y Muidbridge estudiaron el modo de obtener fotográficamente la descomposición del movimiento, y, finalmente, en 1894 apareció en París el «kine-
toscopio», de Edison, aparato que, además de reconstruir el movimiento, iba acompañado de sonidos en relación con lo que se representaba; pero el sincronismo no estaba resuelto toda-
vía, y el aparato de Edison no tuvo éxito. En cambio, el «kinetógrafo», otro aparato del citado inventor americano, triunfó por sí solo. Y de aquí nació el cinematógrafo tal cual hoy le conocemos físicamente.

El cinematógrafo, hijo directo de la proyección fija y, mejor aun, de la móvil, ya que esta última fué la base para encontrar la solución práctica del problema de la descompo-
sición y reconstrucción del movimiento, al igual del fonógrafo, la gran invención de Edison, que resolvió la descomposición y reconstrucción del sonido.

Esta afinidad ha hecho que muchos crean que Edison ha sido el inventor del cinematógrafo, y el inventor, propiamente dicho, no ha existido nunca, por cuanto el cinematógrafo nació del progreso de la óptica, de ingeniosas aplicaciones hechas a ciertos aparatos y, sobre todo, de la utilidad de la «película fotográfica», que dió al fotógrafo la posibilidad de utilizar la «placa continua» indispensable para fijar rápidamente sucesivas posiciones de cualquier asunto.

Fueron en verdad los hermanos Lumière los que, integrando en su aparato las experiencias y los estudios de Bull y Kuhn y de Helmholtz, construyeron la primera máquina cinematográfica, sobre cuyo esquema realizaron sus trabajos Gaumont y Pathé.

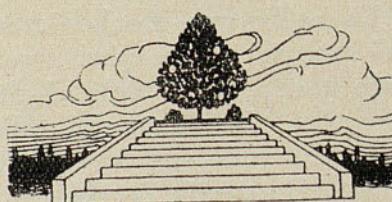
Por obra de los Lumière, el cinematógrafo fué concep-tuado como una curiosidad, y como tal fué presentado al público en locales ambulantes, de feria en feria, de ciudad en ciudad, en barracones transportables, como los circos y las «menageries». Con un modestísimo programa, cuyas películas no excedían de unos 20 m., comenzó a explotarse el cinematógrafo por el mundo, influyendo notablemente en el público, que empezó a acudir a estos espectáculos verdaderamente interesado. Con el progreso de la industria, originada por el creciente interés del público, el cinematógrafo ha conseguido ser hoy día el espectáculo popular por excelencia.

Su nombre (del griego «kinema», movimiento, y «graphos», escribir) corresponde perfectamente a sus funciones. El público, gran simplificador de palabras, lo denomina «cinema» según en qué partes, y entre nosotros todos le conocemos por «cine».

Era casi un deber «hacer» un poco de historia para poder entrar de lleno en materia, rindiendo así un recuerdo para quienes tanto se esforzaron para que el cinematógrafo fuese una realidad y que, con el tiempo, llegase a ser el «séptimo arte».

En el próximo artículo hablaremos de una de las cosas más importantes de la industria cinematográfica: el «film» (película).

RAMÓN DE BAÑOS
Director técnico de los Laboratorios Cyma



ESTUDIO SOBRE LA ESTÉTICA Y COMPOSICIÓN EN FOTOGRAFÍA



ERSPECTIVA AÉREA. — Existe en la naturaleza un efecto en el modo de presentarse las cosas a la vista, que más que el resultado de leyes geométricas indefectibles, como lo era la perspectiva de que acabamos de hablar, es más bien un fenómeno puramente físico y no absolutamente necesario.

Es lo que vulgarmente se designa con el nombre de *perspectiva aérea*, para distinguirla de la anterior, que podríamos designar con el nombre de *perspectiva geométrica*.

La perspectiva aérea consiste en ese fenómeno por el cual la imagen de un objeto próximo se distingue de la de otro objeto, idéntico si se quiere, pero más alejado, por una variación más o menos leve en los tonos y colores y por una diferencia en la precisión de los contornos. Los objetos se ven con imágenes de tintas menos contrastadas y tendiendo (por lo general) a fundirse en una tinta azulada al alejarse del observador. Al mismo tiempo, sus contornos se difuminan y los detalles se pierden.

A varias causas obedece este fenómeno. En primer lugar, existe la diferencia de adaptación de nuestros órganos visuales a las diferentes distancias; por lo que en un objeto cercano vemos desenfocadas las partes más cercanas o alejadas a nosotros respecto al detalle o región en que aplicamos en aquel instante nuestra atención y mirada; el desenfocado mezcla los colores y, por lo tanto, los agrisa.

Además, el color de los objetos es el resultado de los colores de los detalles o elementos, ínfimos quizás, que los constituyen : el color de una rama de almendro florida viene dado por el color de los pétalos de las flores, a las cuales no quitan brillo los puntos de color diferente de sus pistilos, las pocas hojas verdes, si las hay, y los tallos que también se vean, con tal que miremos el conjunto desde cerca. Pero, al alejarnos de los objetos, muchas cosas que, vistas de cerca, tenían valor, se convierten en pequeños detalles que casi se confunden, y

lo que antes eran detalles, ni se ven. Esto representa un cambio de coloración en las diversas zonas del objeto. Ya no veremos los pétalos de las flores de la rama anterior, sino una coloración general en la que se han confundido, por difusión e insuficiencia de nuestra retina, lo que antes eran detalles; y como los colores mezclados tienden a ser en mayor número cada vez, los tintes tienden a hacerse más grises y neutros o, por lo menos, vemos el objeto sin los colores brillantes que tenía visto de cerca, a lo cual podía contribuir, también, el contraste.

Otra causa que diferencia la visión de objetos próximos y lejanos es la opacidad de la atmósfera. Por transparente y puro que esté el aire, siempre tiende a absorber luz y a difundirla en todas direcciones. Las radiaciones visibles que más difunde son las radiaciones frías (azul y violeta). Consecuencia de ello es que los objetos lejanos se ven bajo una pátina azulada si se observan a través de una atmósfera iluminada por luz blanca, pues esta atmósfera difunde rayos azules tomados de todas direcciones, aunque el cuerpo en particular no sea azul; por el contrario, si la atmósfera recibe poca luz en relación a la que llega al cuerpo, entonces se hace más notoria la difusión y pérdida de los rayos azules que de este último provienen, y por ello el cuerpo se torna rojizo, por llegar la luz huérfana de rayos azules. Esta misma difusión rebaja los contrastes y funde los contornos.

Este efecto atmosférico hace que a cada término le corresponda una gama de colores distinta.

También es causa que contribuye a la perspectiva aérea la condición de nuestra retina, que no ve igualmente los colores cuando la luz es débil que cuando es fuerte. La poca luz nos hace ver los objetos azulados, y la mucha luz nos los hace ver rojizos. Esto hace comprender que ha de existir diferencia en la relación de tonalidades de un objeto, según reciba más o menos luz en conjunto.

Todavía podemos apuntar otra causa que influye en la perspectiva aérea. Son los reflejos o iluminaciones parciales. Un objeto situado bajo el follaje de una arboleda tendrá tintes verdosos; si está rodeado de paredes rojas, será rojizo; si a la sombra en pleno aire, con cielo azul, sus matices tendrán un viso azulado. Cada objeto lanza un reflejo de su color sobre aquellos otros próximos a él, por lo que un objeto de

color uniforme podrá verse, no obstante, dividido en tonalidades muy distintas.

Y, por último, podremos considerar que también tienen cierta influencia en la perspectiva ciertos efectos subjetivos producidos por los colores, tales como la coloración de las sombras, de que luego hablaremos.

De lo anterior se sigue que en una composición, según donde lo coloquemos, el objeto se verá con unas tonalidades u otras. Nosotros, del mismo modo que sucede con la perspectiva geométrica, más o menos instintivamente apreciamos y presentimos los matices que corresponden al objeto según su situación en la composición; una falta contra las leyes apuntadas nos produce reacción desagradable,* bien que se ha de observar que las leyes que rigen esta clase de perspectiva son más sutiles y menos exigentes que las reglas matemáticamente precisas que rigen la perspectiva geométrica. De ahí se sigue una mayor elasticidad en sus preceptos y mayor dificultad en apreciar sus faltas.

La perspectiva aérea continúa a su modo el efecto de relieve de la visión estereoscópica de los primeros términos a los últimos en que la visión binocular ya no puede actuar por razón de la distancia.

Por la misma diversidad de causas que intervienen en la perspectiva aérea y el diverso modo de actuar de un objetivo en comparación con nuestros ojos, se comprende que en la fotografía corriente monocroma la imagen de la placa no apreciará esta perspectiva aérea en la misma forma que nuestra vista. Unos efectos quedarán aumentados y otros disminuidos. El efecto de la opacidad del aire se hará sentir acrecentado (si no se usa pantalla amarilla en el objetivo); en cambio, poco influirá la yuxtaposición, contraste y difusión de los colores diversos (o, por lo menos, siguen normas distintas y con intervención de nuevos fenómenos).

El artista, en su composición, ha de hacer valer los fenómenos de perspectiva aérea, y con su intervención puede dar vida al cuadro substituyendo en lo posible el relieve material que le falta con efectos de perspectiva aérea que, junto con la perspectiva geométrica, deslindará términos y abrirá distancias, poniendo los diversos elementos de su composición en el debido orden y claridad.

* No nos atrevemos a decir que siempre sea así.

El efecto más notable en fotografía, en esta clase de perspectiva, es el de profundidad, debido a la opacidad de la atmósfera.

Una serie de objetos iguales que se alejan de nosotros y se pierden en la lejanía detrás de la cortina opaca de la atmósfera, en línea recta y conservando iguales distancias reales entre sí, se presentan cada vez más tapados. Si la atmósfera en que está toda esta serie de objetos es totalmente uniforme, esto es, tiene la misma opacidad en todas sus porciones, nosotros veremos cada objeto de la serie con un determinado grado de opacidad y aumentada respecto del anterior en un grado que vemos marcado por determinada ley que instintivamente reconocemos con más o menos exactitud. Si en un momento dado la atmósfera pierde su homogeneidad y en una zona se hace más opaca que en otra, veremos que los grados de opacidad con que se ven los sucesivos objetos de la línea ha alterado la ley de sucesión, y entonces, prescindiendo de los datos que en contra no pueda dar la perspectiva geométrica, nos parecerá que los objetos han cambiado sus distancias, las cuales se han hecho, en apariencia, irregulares; esta falsa apreciación de las distancias combinándose con la perspectiva geométrica tenderá a alterarnos, también, la apreciación del tamaño de los objetos, los cuales, si son iguales en realidad, se nos presentarán como desiguales. A este efecto, seguramente, es debido que a veces una montaña que en día despejado deja apreciar visiblemente su poca altura, aparezca como imponente cima en un día de revueltas nieblas, con todo y contemplarla desde el mismo sitio.

M. CANALS



CONTESTANDO A UNA CARTA DE MADRID



E ha recibido, de la firma Ibero-Foto-Color, S. A., de Madrid, la siguiente carta con una réplica a una de las crónicas de nuestro colaborador señor A. Cánovas, todo lo cual va a continuación, seguido de unas notas del señor Cánovas contestando a la misma.

Con ello quedan esclarecidos los puntos que se habían suscitado y finalizado este asunto, en el que EL PROGRESO FOTOGRÁFICO ha prestado gustosamente sus columnas.

«Señor director de EL PROGRESO FOTOGRÁFICO, Barcelona.

Muy señor mío y de mi más alta consideración:

En el número correspondiente al mes de junio último nos hemos visto sorprendidos con una carta, publicada y firmada por don Antonio Cánovas, cuyos conceptos y clara intención van dirigidos contra la sociedad Ibero-Foto-Color.

Esperamos de su caballerosidad, y en gracia al acreditado nombre de su Revista, se nos conceda el favor, ya que no queremos invocar el derecho que podría asistirnos, de poder restablecer ciertos puntos de vista en su justo valor, mirando únicamente a los intereses generales de la fotografía y a los particulares profesionales.

Con gracias anticipadas, quedo de usted afmo. s. s., q. e. s. m.,

Ibero-Foto-Color, S. A.

El Consejero-delegado,

MANUEL ILLERA

Madrid, 6 de septiembre de 1927.

Pretende el señor Cánovas hacer desmerecer ante el mundo fotográfico el buen efecto que ha podido producir en el público la aparición, en Madrid, de un nuevo procedimiento, que nosotros, sin excedernos en la denominación, calificamos de «fotografía en colores», marchando en esto de acuerdo con el vocabulario técnico empleado en los Concursos y publicaciones fotográficas.

Sabe el señor Cánovas perfectamente que con la denominación general de fotografía en colores se alude forzosamente a la tricromía fotográfica, único procedimiento practicable en la actualidad, ya que la fijación directa del color, tal como se refleja en el cristal esmerilado de la cámara fotográfica, ha sido hasta la fecha totalmente imposible. Hoy no se han comercializado otros procedimientos que los fundamentados en la tricromía, como son la pinatipia, los autocromos y el procedimiento Jos-Pe, tal como lo practicamos en esta casa, sin la pretensión, que nos atribuye el señor Cánovas, de haber fijado directamente el color, pero sosteniendo nosotros, una vez más, que reproducimos, fijamos y estampamos en el papel, fotográficamente, el color, aunque indirectamente y no de la manera como el señor Cánovas se imagina, en condiciones de inmensa superioridad sobre los distintos procedimientos explotados comercialmente hasta la fecha, dando a los diversos matices del

original fotográfico una fidelidad y exactitud que jamás podrá dar el procedimiento en negro empleado por el señor Cánovas.

No sabemos el uso que se habrá hecho del nombre de nuestra sociedad ni conocemos a la persona que haya podido crear, con sus palabras, en el señor Cánovas el estado de espíritu tan impropio de su reputación, reflejado en la carta que se publica en *EL PROGRESO FOTOGRÁFICO*. Pero cóñstete que estamos dispuestos a sostener con él una polémica de altura para demostrarle que, en uso de nuestro perfecto derecho, podremos sostener la tesis, sin referirnos particularmente a nadie, de que nuestro procedimiento es inmensamente superior y de una fidelidad sorprendente, sin recurrir a ingeniosos ni hábiles retoques para la reproducción de los valores fotográficos, que el mejor procedimiento en negro, aunque sea practicado por un fotógrafo de tanta valía como el señor Cánovas.

Nosotros, para que se entere el señor Cánovas, no retocamos nada nuestros negativos, porque al hacer la selección fotográfica de los tres colores fundamentales se reproducen en su justo valor los diversos matices fotogénicos del modelo. En cambio, sabe perfectamente el señor Cánovas, con harto dolor, lo mucho que tiene que retocar sus negativas, dañando, como es consiguiente, el parecido del modelo, para poder atenuar las deficiencias que resultan de la imposibilidad de obtener con sus respectivos matices tonos que se confunden en el negro, no obstante su diversidad actínica.

El señor Cánovas, defecto de su crítica ligera y tendenciosa, de que el defecto que quiere hacer prevalecer contra nuestro procedimiento de fotografía en colores, al no reproducir directamente el original fotográfico con toda la exactitud que se observa en el cristal esmerilado de la cámara fotográfica, podría aducirse con mayor motivo contra el procedimiento en negro, donde, si se ha logrado reproducir la imagen fotográfica en el papel, ha sido interponiendo en la gelatina el bromuro de plata u otra substancia similar, impresionable a la luz. Nosotros hemos suprimido en el papel de gelatina la sal de plata, y la reemplazamos con el color, con notable ventaja sobre el negro, y no por eso se nos ocurre negar la importancia fotográfica de los trabajos del señor Cánovas.

Sin querer dar a esta contestación los límites extraordinarios que este señor da a su diatriba fotográfica contra un negocio que tiene el indiscutible mérito de haber sido por primera vez explotado en España, gracias al capital español, sin los excesos de propaganda ni persiguiendo a los madrileños, como el señor Cánovas nos atribuye, sino por los medios correctos y naturales, terminaremos, para destruir el falso temor que expresa el señor Cánovas con las palabras de «que si viniera a nuestro estudio a retratarse podríamos negarnos a recibirlle, alegando que nosotros no retratabamos muertos», terminamos, repetimos, ofreciéndole nuestro gabinete fotográfico para hacerle graciosamente una buena fotografía, llena de vida y «no muerta» (el color es a la vida lo que el negro a la muerte), que nosotros nos honraríamos exponiéndola a la contemplación del público en nuestra vitrina exterior. Conste que para esta demostración, y para aclarar cuantas dudas pueda tener el señor Cánovas sobre un asunto del que está mal informado, nos ponemos incondicionalmente a la disposición del señor Cánovas, si el director de *EL PROGRESO FOTOGRÁFICO* nos brindara galantemente las columnas de tan prestigiosa Revista.»

He aquí la nota que nos manda don A. Cánovas en contestación:

«Mi gratitud, ante todo, a la Dirección de la Revista *EL PROGRESO FOTOGRÁFICO* por la delicadeza con que me ha permitido conocer la carta del señor consejero dele-

gado de la sociedad Ibero-Foto-Color antes de darle acogida en sus columnas. Merced a esa cortesía me es posible replicar tan a renglón seguido al comunicado del señor Illera.

Y empiezo por anunciar que no he de entrar en la polémica a que tan atentamente (salvo alguna palabra impropia de la corrección del señor Illera) se me invita, porque ni yo había de lograr con ella convencer a los interesados en el negocio del Foto-Color, ni ellos, todavía menos, conseguirían tampoco convencerme a mí. No haríamos más que «molestar» a los que nos leyeron, si es que alguien nos leía, ocupando en *EL PROGRESO FOTOGRÁFICO* un espacio que esta Revista necesita para cosas de más interés general.

No quise hacer ni hice en mi «Carta de Madrid» que motiva el incidente, más que reflejar, con imparcialidad, el ambiente que tiene en Madrid el invento policromático, convertirme en eco de lo que piensan y hablan de esa tricromía técnicos y aficionados, y ello con benevolencia rayana en partidismo, como lo demuestra la frase con que fuí saludado, hace ya bastantes días, al entrar en una tertulia de fotógrafos:

— Hemos visto en *EL PROGRESO FOTOGRÁFICO* de Barcelona — me dijeron — que se ha hecho usted «accionista» del «Foto-Color», puesto que lo ensalza usted poniéndole en las nubes...

Y ahora resulta que, a juicio de la persona más caracterizada de la aludida sociedad, lo que algunos inteligentes en fotografía tomaron como panegírico apasionado del procedimiento, fué una diatriba envenenada y «ligera» contra el negocio respetable, y respetado por mí, que interesa al señor Illera. Aquí sí que, puesto que se trata de colores, se puede decir lo de «todo es según el color...»

Lo repito: ni «accionista» ni enemigo. Cronista fiel de lo que «se dice». Otra cosa sería una deslealtad para la Revista que me honró admitiendo mi colaboración, y para sus lectores.

Más o menos sensible y doloroso para los que explotan la patente del procedimiento, que yo me he complacido en calificar de atrayente, interesante y curioso, el juicio de los «técnicos» no le es favorable. Y yo lo lamento, porque disiento de esa indiferencia. Como hablo en público, hablo en privado de lo que se pretende que es la «fotografía del color». Con elogio podría citar muchos testigos, pero me basta con uno, que se honra con la amistad del señor Illera, para que éste le pregunte mi opinión, sincera y libre de prejuicios, respecto del «Foto-Color». Se trata del más hermano de todos mis hermanos, del más identificado conmigo, del que me enseñó cuanto sé de fotografía y está conceptualizado en ella como máxima autoridad... A lo que él diga me atengo. Pero una cosa es la simpatía hacia el invento y hacia algunas de las impresiones fotográficas que con él se logran, y otra aceptar ni compartir las exageraciones y las ilusiones, legítimas éstas, de los que lo tratan en «negocios».

Y nada más, porque reitero que no quiero discutir, ni para defender a la fotografía «en negro», a la que el señor Illera pone «verde», para enaltecer la «morada»... *Quod scripsi scripsi...*

Y termino agradeciendo cordialmente la amable invitación que se me hace para retratarme y ponerme en la calle y los demás ofrecimientos propios de las dignísimas pero obcecadas personas que dirigen el «Foto-Color», a las que, en contra de lo que suponen, deseo que realicen las ganancias abundantes que merecen por su valentía.

ANTONIO CÁNOVAS

FILMS EN COLORES DE LA CASA LIGNOSE



CABAMOS de tener ocasión de ensayar unos filmpacks en colores de la casa alemana Lignose, y nos es grato exponer en estas columnas que los resultados obtenidos han sido plenamente satisfactorios.

Si la casa Lignose suministra regularmente película en colores de la calidad que nosotros hemos ensayado, auguramos a esta firma un éxito completo, ya que ofrece reales y positivas ventajas sobre las placas en colores actualmente en uso.

En primer lugar hay que señalar la comodidad de la carga a plena luz, como con los filmpacks ordinarios, y en segundo lugar, el no tener que desplazar el objetivo después del enfoque para corregir éste en virtud del espesor del vidrio de la placa que ocupa en este caso una posición invertida respecto la fotografía en negro.

Hemos utilizado el filtro compensador de la casa, y los colores han resultado correctos y sin dominante azul, tan corriente en este tipo de placas.

En cuanto a los tratamientos, debemos confesar que, atendiendo a las instrucciones de la misma firma, se hacen con toda comodidad, ya que después de desensibilizar la emulsión en un baño de *pinacriptol amarillo* hemos seguido el revelado a la luz roja clara, utilizada para el revelado de papeles sensibles, sin que la menor traza de velo haya aparecido. La debilísima coloración amarilla del baño de desensibilización desaparece absolutamente con los sucesivos tratamientos. En este sentido, y por no manchar lo más mínimo, lo consideramos mucho más práctico en este caso que la safranina.

Los colores obtenidos han sido de una realidad y vivacidad magníficas.

Debemos señalar solamente la extraordinaria fragilidad de la capa de emulsión y la necesidad absoluta de efectuar todos los tratamientos con los baños a 17-18°, ya que a temperaturas mayores la gelatina se estropea. No creemos sea difícil corregir este defecto, que exige gran cuidado en la manipulación.

RAFAEL GARRIGA

Del Salón Internacional de Fotografía de Madrid 1927



Estudio (Bromuro)

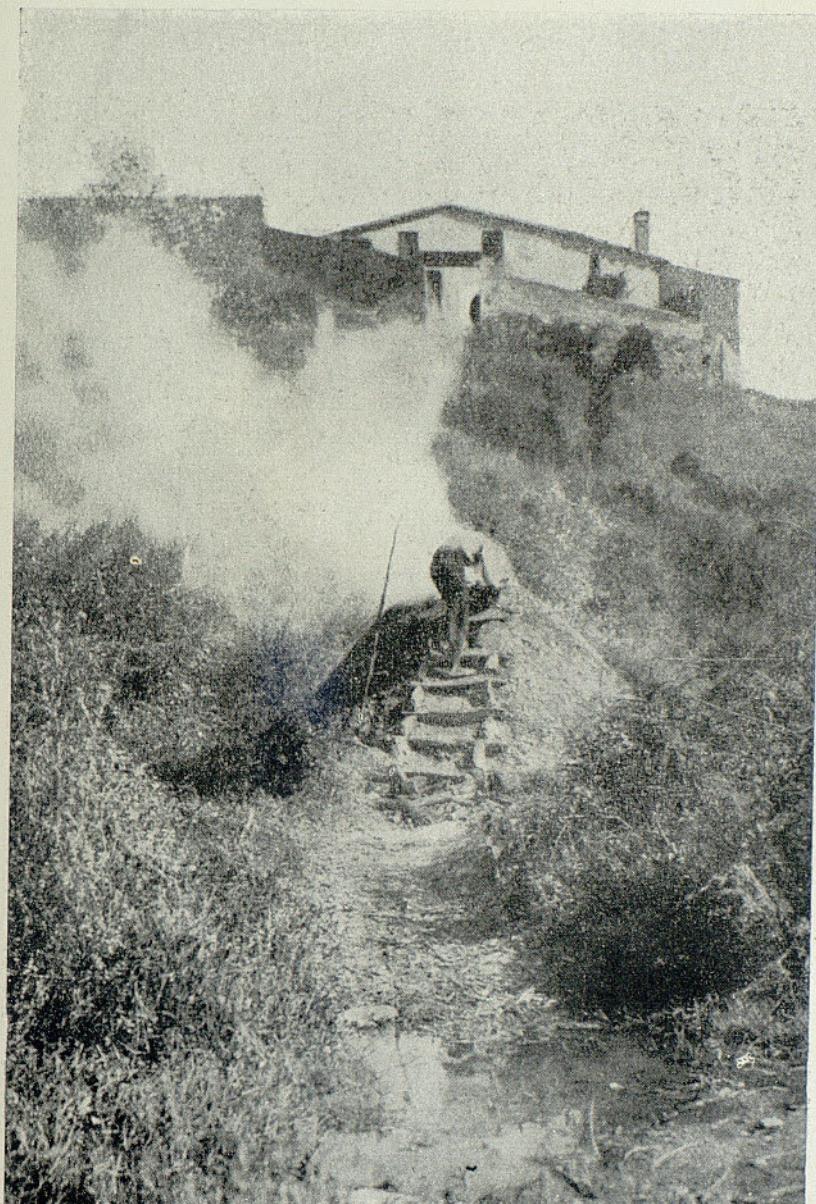
CARLOS LÖCHT (Hamburgo)

Del Salón Internacional de Fotografía de Madrid 1927



Últimos alerches (Resinotipia)

ERNESTO MORESCHI (Milán)



JUAN PEIX (Barcelona)



El Rastrillo

J. UNTURBE (Segovia)

Del Salón Internacional de Fotograffía de Madrid 1927



Boires baixes

NARCISO RICART (Barcelona)

Del Salón Internacional de Fotografía de Madrid 1927



Puerta de Sidi Hamed (Bromóleo) CLAUDIO CARBONELL (Alcazarquivir)

Del Salón Internacional de Fotografía de Madrid 1927



Ermita

GODES



Una gitana

J. M. MENDOZA USSIA

EL REFUERZO DE LOS NEGATIVOS PELICULARES

INCONVENIENTES Y REMEDIOS

por el profesor R. NAMIAS



Los industriales que hacen el trabajo de desarrollo y las copias para los aficionados, cuyos 9/10 del trabajo se efectúa sobre películas, encuentran no pocas veces películas excesivamente débiles, y por ello imposibles de copiar. A pesar de la poca remuneración que ellas aportan, las someten al refuerzo para poder hacer posible la positivación. Pero, ¡cuántas películas se estropean de este modo!

Si se puede dar un consejo a los aficionados que, por falta de tiempo o comodidades (y no nos referimos a los que de fotografía sólo saben disparar el obturador y cambiar la película), no quieren efectuar su trabajo de desarrollo, será que no pidan jamás que les refuercen los negativos que hayan resultado débiles. Este refuerzo, practicado a la buena de Dios en el laboratorio del industrial, perjudica casi siempre la imagen, aunque este perjuicio no aparezca manifiestamente con una somera observación del negativo. Las más de las veces es en la ampliación que se revela.

En otra ocasión hemos tratado ya de este asunto, pero hoy volvemos a él en virtud de nuevas y más profundas investigaciones.

Dijimos que los inconvenientes que sobrevienen en el refuerzo de las películas, refuerzo que, generalmente, se hace con bicloruro de mercurio seguido de un baño de amoníaco, provienen de las circunstancias siguientes:

1.^a El soporte de celuloide no es, como el vidrio, un soporte químicamente indiferente. Las más de las veces el primero absorbe y retiene físicamente ciertas substancias, cosa que no acontece con el vidrio.

2.^a La película no tiene sólo una capa de gelatina, sino dos, una de las cuales lleva la emulsión; la otra, transparente,

está en el dorso. La posibilidad de manchas por insuficiencia del lavado o por tratamientos no apropiados es doble.

3.^a Las operaciones de desarrollo, fijado y lavado, si no se efectúan con los sistemas modernos de cubas verticales con soportes que permiten introducir las películas sin contacto, tienen siempre por efecto mantener el reverso en condiciones menos favorables que el dorso, especialmente en lo que respecta a la eliminación de las materias que entran en los baños. Prescindamos por completo de los defectos mecánicos debidos a las manipulaciones hechas sin cuidado.

4.^a La capa de gelatina del dorso no corresponde en muchas películas en su calidad y en su dureza con la gelatina del anverso.

Algunos fabricantes razonan así: La gelatina que entra en la emulsión debe ser de calidad dura y de gran pureza, sin lo cual perjudicaría mucho la emulsión. Pero la gelatina destinada al dorso no tiene otro fin que compensar la dilatación que sufre la capa emulsionada por la inmersión en los líquidos. Y es así como no es raro que se empleen para la capa posterior gelatinas malas, menos resistentes a los baños alcalinos y a los lavados, especialmente en verano, y que se manchan más fácilmente por absorción, y que son más delicadas para resistir bien las manipulaciones.

Incluso un profesional eminentemente ha remitido películas completamente estropeadas a causa de unas zonas claras irregulares en el dorso, que perjudicaban de modo visible la copia. Evidentemente que la gelatina del dorso había sufrido la acción dañosa de los baños de desarrollo alcalinos y del lavado con agua a temperatura algo elevada o demasiado prolongado.

Lo que hemos dicho, además de constituir las premisas necesarias para lo que vamos a exponer, es también la contestación a muchas preguntas que se nos han hecho difíciles de contestar por carta.

Pasemos ahora a considerar el refuerzo de las películas.

El método usual consiste en utilizar una solución de bicloruro de mercurio al 2 por 100, a la cual se añade una pizca de sal de cocina y, a veces, una corta cantidad de ácido clorhídrico. En este baño se sumerge la película, que muchas veces ha sufrido un fijado imperfecto y un lavado incompleto. Apenas blanqueada se hace un simple enjuague y se sumerge en solución de amoníaco, en donde la imagen se ennegrece.

No es raro que aparezcan en seguida manchas sobre el anverso y el reverso, y no hay lavado que las elimine. Mas, frecuentemente las manchas aparecen después del secado.

En la estación calurosa es fácil observar durante el secado de las películas la formación, por la parte de la imagen, de una granulación en relieve o un reticulado. Se forman por efecto de causas físicoquímicas, de que no es el caso que nos ocupemos aquí, pero es un defecto que deja sus huellas a veces notables en el secado. La imagen adquiere una granosidad que perjudica en especial en la ampliación.

Si en vez de amoníaco, como hemos aconsejado en otra ocasión, se usa para el ennegrecimiento un baño revelador usual, es más difícil que resulten manchas (cuando el fijado y lavado son perfectos), pero el grano o retícula se producen igualmente.

El tratamiento con revelador tiene siempre la ventaja sobre el de amoníaco (lo cual sucede, también, sobre los negativos sobre vidrio) de permitir restablecer la imagen primitiva eliminando las manchas eventualmente producidas. Basta sumergir la película en solución de permanganato al 2 ó 3 por 1000, adicionada de un 5 por 1000 de ácido clorhídrico, y después de la desaparición de la imagen, sumergirla en una solución al 5 por 100 de bisulfito y luego llevarla a un baño cualquiera de desarrollo, estando a la luz. Todo el mercurio se elimina bajo forma de bicloruro de mercurio en el tratamiento clorurante oxidante, y la imagen final resulta, por lo tanto, constituida únicamente por plata, como lo era antes del reforzado.

Para efectuar el refuerzo de las películas sin temor de estropearlas, ni tan sólo de perjudicarlas en algo, es necesario operar como sigue:

La película ha de haber sido fijada perfectamente en un baño, que no sea viejo, de hiposulfito al 30 por 100, y después bien lavada en agua corriente. El lavado se hace bien solo, si la película se sumerge verticalmente en el agua; porque de otro modo el hiposulfito queda retenido en la capa del dorso. Cortada la cinta pelicular según las imágenes que la componen (en el caso de que se trate de película en rollo y no de filmpack), se suspenden éstas en el agua utilizando pinzas de madera, a las que se ata un alambre, cuya otra extremidad se aplica a un tapón de corcho cualquiera. De este modo la película flota en la vasija o cubo lleno de agua, y el lavado se efectúa bien.

La película debe de ser después endurecida, y para ello

sirve una solución de formol al 5 por 100, en la cual se deja la película por lo menos un cuarto de hora. Este tratamiento, aunque se haga incompletamente sobre el dorso, no perjudica, porque su objeto es insolubilizar especialmente la gelatina de la imagen, que es la que resiste la acción físicoquímica del reforzamiento reticulándose.

Después del tratamiento con formol, la película debe de ser lavada durante diez minutos, y es mejor dejarla secar.

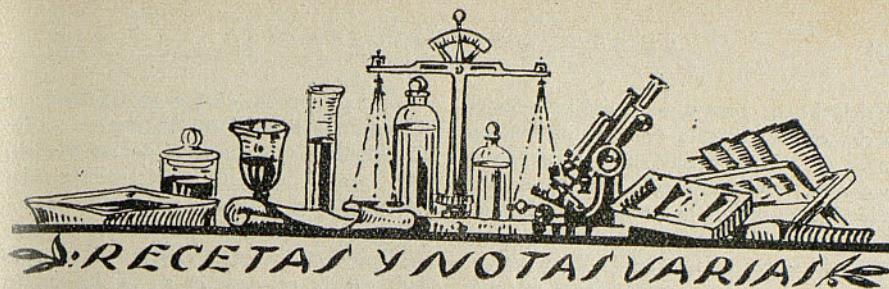
Se sumerge después en el baño de bicloruro de mercurio al 2 por 100, pero conteniendo 15 por 100 de cloruro sódico (sal de cocina), evitando la adición de ácido.

La presencia de sal de cocina en cantidad notable asegura la eliminación completa de la sal de mercurio de la gelatina del anverso y del reverso en el lavado subsiguiente por flotación, como ya se ha indicado, y que se hará durar diez minutos.

Entonces se puede efectuar el ennegrecimiento recurriendo al baño de desarrollo. Pero hemos de observar que el baño de desarrollo alcalino al metol-hidroquinona no es el preferible. Hemos notado que el baño alcalino, a pesar del endurecimiento de la película con formol, tiende a dar todavía, aunque menos marcadamente, el reticulado, y algunas veces también manchas. El baño de desarrollo al diamidofenol (amidol) está, por el contrario, libre de estos inconvenientes, porque no contiene álcali. Tal baño se prepara al momento añadiendo, a una disolución de sulfito sódico al 5 por 100, $\frac{1}{2}$ por 100 de amidol. Se mantendrá la cubeta a la luz para facilitar el ennegrecimiento.

Este es el método más seguro cuando se quiere garantizar la perfección de la imagen reforzada. Podrá objetarse que es un método un poco largo; quien no quiera aplicarlo integralmente podrá aplicarlo teniendo por lo menos en cuenta lo que se ha dicho respecto a la composición de los baños y haciendo un poco más completo el lavado. Los resultados serán ciertamente mejores que si se procediese como de costumbre.





NUEVO DISPOSITIVO SECADOR PARA FOTÓGRAFOS. — La adjunta figura da la idea del tipo de secador suspendido que construye una casa de París, pero que cualquiera puede hacerse construir por un carpintero, y que permite secar pruebas y material negativo sin engorro alguno.

Las dimensiones máximas del tablero son 2×1 m. El marco es de madera, reforzado por los ángulos con plancha galvanizada. Las pruebas van extendidas sobre tela metálica de cobre estañado.

Mediante un sistema de cuerdas y poleas se hace subir y bajar todo el equipo.

Damos estas indicaciones para aquellos de nuestros abonados que estén faltos de sitio. Veán un sistema ingenioso para resolver el problema de la gran superficie que a veces requiere el secado de las pruebas.

Lo damos a vía de ejemplo, sin que por ello consideremos al equipo una solución ideal.



EXPOSICIONES Y CONCURSOS

PRIMER CONCURS I EXPOSICIÓ D'ART FOTOGRÀFIC CATALÀ, organizado por la Sección fotográfica de la Agrupació Excursionista Júpiter, de Pueblo Nuevo (Barcelona). — A la Copa de honor se presentó una sola colección de gomas, cuyos asuntos son realmente notables y bien compuestos; pero la interpretación es muy deficiente. A tal efecto,

el Jurado se vió precisado a no conceder dicha copa, resultando dicho premio desierto.

El Pergamino honorífico ha sido bien ganado por la colección que lleva por lema *Estigia*. «La lletra de l'absent» es un cuadro triste de verdad. En él se destaca la impresión fuerte de una mala noticia. «Ella será la mestressa», también es una bella com-

posición, pero creemos que quizá sería mejor hecha con un sencillo bromuro directo, en lugar de la trama con que está impresionada. «El repás» al pie de una cruz de término, da realmente la sensación de un verdadero repaso de la lección por dos niños, antes de entrar a la escuela. Vaya para el autor de estas tres composiciones mi más sincero elogio y felicitación.

De la Copa de plata ha sido merecedora la colección Argos. «Hivern» da la impresión de que uno vive por un instante un día de lluvia, a la orilla del río y entre los árboles que se reflejan en el agua que corre amorosamente besando la tierra sedienta. «Calma», está bien. Es un cuadrito sencillo, que uno diría que se encuentra envuelto por la niebla baja. «Pastura» es un asunto bueno, pero un poco empastado. No son recomendables las tramas en ciertos clisés.

La Medalla de vermeil ha correspondido a «Mar i Cel», tres marinas. Una de ellas muy bien hecha por el *flou*. Las otras, sobre todo la que representa una puesta de sol a través del monumento a Colón, es muy mala.

La Medalla de plata es bien ganada por «Mollet». Son tres paisajes; uno de ellos es, por demás, bien encuadrado y de una gama de medias tintas que sorprende al observador. Los otros dos son un poco contrastados y tomados demasiado de frente. No por eso dejan de tener un verdadero detalle, que es la especialidad y el sello del que los ha encontrado.

La Medalla de cobre ha sido destinada al simpático lema «Tant se me'n dóna» (?). Realmente estas pruebas premiadas hacen honor a su título. Hay una que representa un estanque donde nadan unos cisnes blancos. Es bonita y bien ejecutada; pero las demás, sobre todo la del río Ter a Sant Romà de Sau, es muy mala, tanto por lo gris y empastada, como por el enorme cruzamiento de ramas de árbol que caen en su primer término, que más bien parece una reja que otra cosa. La del bosque es una buena compaña de esta última.

Es preciso significar al autor de esta colección que no es recomendable presentar un lema como éste, que ha sido admitido por consideración de la Comisión organizadora. Además, también cabe hacer constar bien claramente a este señor que «la limpieza es la base de la fotografía y de sus éxitos». — *Narciso Ricart Baguer.*

CONCURSO FOTOGRÁFICO, organizado por el Fomento Sardanista Andresense. — En el Círculo La Ilustración, de San Andrés, tuvo lugar la Exposición de las fotografías presentadas al Concurso que, en conmemoración al quinto aniversario del Fomento Sardanista Andresense, convocó dicha entidad, con la cooperación de la Agrupación Fotográfica Saint-Victor, bajo los dos temas siguientes: «Reportaje del festival popular celebrado en la Torre del Baró» y «Fotografías artísticas del mismo lugar.»

El Jurado, compuesto por don Miguel Huertas Juncosa, don Jaime Bofill y don Narciso Ricart, emitió el siguiente fallo:

Reportaje. — 1.^º A la colección «Som i serem», de A. Arissa; 2.^º Al tema «La nostra festa», de Jaime Máximo, y 3.^º Tema «Esbarjo», de José Clavería.

Fotografía artística. — 1.^º Al tema «Natura», de Salvador Gibert; 2.^º Al tema «Arbres y llum», de José Girabal, y un accésit al tema «Voluntat», de J. Montserrat.

Debida a la poca propaganda realizada (fueron muchos los que no se enteraron de ello), este certamen no ha tenido el éxito que cabía esperar, pues siendo la convocatoria para profesionales incluso, se han limitado a concurrir solamente los aficionados locales, y por cierto que, recordando aquella Exposición que con tanto interés contemplamos hace unos cuatro años de dichos amateurs, esperábamos ver en la Sección artística algo que verdaderamente nos llamara la atención. Precisamente de aquellos nombres que entonces empezaban a conocerse con ventaja, tan sólo Girabal nos da fe de vida, y no en la forma que nos tenía acostumbrados, al que, como queda dicho, le correspondió el segundo premio. A Salvador Gibert se le adjudicó el primero, sin discusión, pues sus tres obras presentadas destacan y atisban un buen fotógrafo.

El reportaje en general no valía gran cosa; no obstante reconocemos se hace difícil sacar provecho de un lugar tan poco a propósito para grandes instantáneas.

Merece nuestra felicitación la colección presentada fuera de Concurso, de la que sentimos no recordar el nombre de su autor. — *León Noël.*

TERCER SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA DE ZARAGOZA, organizado por la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (Espa-

ña). — La Exposición tendrá lugar en el Salón de actos del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, de Zaragoza, del 15 al 31 de octubre de 1927.

B A S E S

1.^a Se admitirán solamente en esta Exposición las fotografías de carácter artístico y personal ejecutadas por cualquier procedimiento.

2.^a En cada obra deberán constar claramente las siguientes indicaciones:

- a) Nombre, apellido y dirección del autor.
- b) Título y número que se le asigne.
- c) Procedimiento positivo empleado.
- d) Precio de venta en su caso.

Tales indicaciones deberán corresponder exactamente con el boletín de inscripción, en el que, con toda claridad, se expresará (a ser posible escrito a máquina) el nombre, dirección y población, para la mayor seguridad al ser devueltas las fotografías.

3.^a No habrá más limitación para el número de obras que podrá exponer cada autor que la impuesta por la capacidad del local donde se celebre la Exposición, encargándose de la selección de pruebas un Comité de admisión, que podrá eliminar las obras que, a su juicio, no deban exponerse.

4.^a Las fotografías deberán ser enviadas sin marco ni cristal, y el soporte deberá ajustarse a los tamaños siguientes, medidos en centímetros: 24 × 30, 30 × 40, 40 × 50 y 48 × 60.

Caso de enviarse la fotografía sin montar, deberá ajustarse con facilidad a los tamaños de los soportes anteriormente indicados.

5.^a Para los que residan en el extranjero, la expedición debe ser hecha por correo certificado, teniendo presente que no exceda su tamaño de 45 × 45 cm., dimensión máxima que admiten los Correos españoles.

Los envíos que, por exceder su tamaño de las dimensiones expresadas, se expidan en paquete postal por la vía Internacional o por agentes de Aduanas y estén sujetos al pago de los oportunos derechos de Aduana al paso de la frontera española, entiéndase que dichos gastos serán de cuenta del expositor, cuyo cobro se verificará al serle devuelto en idéntica forma y contra reembolso.

6.^a Cada envío deberá ir acompañado de un boletín de inscripción (que va unido a las bases); al mismo tiempo deberá enviarse por giro postal o cheque, o entregarse con cada envío, la suma de 5 ptas., o su equival-

lente en moneda extranjera, a título de derecho de inscripción y de gastos de retorno de las obras enviadas.

Dicha suma no será devuelta ni en el caso de que no sea admitida al Salón ninguna de las fotografías que constituyan el envío.

7.^a Todas las obras enviadas al Salón deberán remitirse francas de portes, antes del día 5 de octubre de 1927, a la Secretaría de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, calle del Cuatro de agosto, n.^o 27, tercero, Zaragoza (España).

Los expositores que residan fuera de la localidad pueden hacer sus envíos por correo, en paquete certificado o cualquier otro medio de transporte, pero en estos casos la sociedad no responde de gastos ni de roturas.

8.^a Se dará cuenta a los expositores del recibo de sus obras, y se facilitará el oportuno recibo cuando la entrega se haga de modo directo en la Secretaría de la Sociedad Fotográfica.

9.^a Los envíos entregados directamente en la Secretaría de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza podrán ser retirados, una vez clausurado el Salón, previa presentación del recibo correspondiente.

Las fotografías remitidas desde cualquier punto de la Península, por correo o ferrocarril, serán devueltas a sus respectivos remitentes por cuenta de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, también una vez cerrada la Exposición.

10. Los expositores podrán poner precio de venta a sus obras, y la Sociedad Fotográfica de Zaragoza limitará únicamente su gestión a hacer pública en el local de la Exposición una lista de las obras en venta, con el precio y la dirección de sus autores.

En caso de venta, un 15 por 100 del importe de la misma será reservado para la Sociedad Fotográfica de Zaragoza.

11. Queda facultada la Sociedad Fotográfica de Zaragoza para la reproducción de las obras enviadas, salvo el caso de que su autor lo prohíba expresamente no subscribiendo la autorización que para ello consta en el boletín de inscripción.

La propiedad artística de las obras enviadas será siempre del propio expositor.

12. Las fotografías se conservarán en el mejor estado posible; no obstante, la Sociedad Fotográfica de Zaragoza no se hace responsable de las pérdidas o deterioros ocasionados por fuerza mayor.

13. Cada expositor tendrá derecho a una invitación permanente para visitar el Salón y a un ejemplar del catálogo, que le será enviado a su dirección. Estos catálogos serán igualmente remitidos a los autores de los envíos que no hubiesen alcanzado la admisión de pruebas.

14. Premios. — Medallas de oro y plata, así como diplomas, estarán a disposición de los jueces para otorgarlos en su fallo.

CONCURSO DE LA AGRUPACIÓN FOTOGRÁFICA DE CATALUÑA. — La Agrupación Fotográfica de Cataluña (calle del Duque de la Victoria, n.º 14, pral., Barcelona), a fin de llamar la atención de los aficionados hacia la fotografía decorativa, que forma una de las ramas de la fotografía artística, no menos interesante que el paisaje, la composición y el retrato, organiza un Concurso fotográfico de «Natura muerta y fantasía», dotado de numerosos premios, y que se regirá por las siguientes bases:

1.^a Podrán tomar parte en el Concurso todos los aficionados de España que lo deseen, aunque no sean socios de la Agrupación.

2.^a Cada concursante sólo podrá presentar una colección, que se compondrá precisamente de tres pruebas.

3.^a Los asuntos que se admitirán al presente Concurso serán los siguientes: Composiciones de fruta y demás artículos de alimentación o bebida, solos o combinados con cualquier otro elemento.

Flores solas o combinadas con cerámica, vidrio u otros elementos de adorno.

Toda clase de composiciones decorativas de naturaleza muerta: fantasía, cubismo, etc., sin figura animada.

4.^a Las pruebas presentadas al Concurso han de ser inéditas, es decir, no publicadas ni expuestas en otros Concursos o Exposiciones y hechos por el mismo que las presente al Concurso. La validez de los premios queda supeditada a estas dos condiciones.

5.^a Las fotografías presentadas podrán ser ejecutadas por contacto o ampliación y por cualquier procedimiento: bromuros de plata, clorobromuros negros, virados o iluminados, procedimientos pigmentarios monocromos o policromos.

6.^a El tamaño mínimo de cada fotografía será el de 18 × 24 cm., y el máximo, de 40 × 50 (márgenes excluidos).

7.^a Las pruebas serán presentadas con

márgenes de la misma hoja o bien montadas sobre cartulina blanca o de color crema, pero precisamente sin marco ni vidrio.

8.^a Si un concursante presentara una o varias pruebas de la colección de asunto no admitido en este Concurso, se le tendrá de rehusar toda la colección, pero si lo desea se le expondrán las tres pruebas fuera de Concurso. El mismo procedimiento se adoptaría si un concursante presentara menos de tres pruebas.

9.^a Las colecciones se han de presentar bajo un tema, que será repetido encima de un sobre cerrado, donde habrá el nombre, apellidos y dirección del autor.

10. Cada concursante, al presentar su colección, abonará 2 ptas. como derecho de exposición; los socios de la entidad organizadora quedan excluidos del pago de esta cantidad.

11. Al momento de hacer entrega de las obras se facilitará a los concursantes de esta localidad un recibo que servirá para recogerlas una vez clausurada la Exposición. Si transcurridos treinta días de la clausura no se hubieran retirado, se considerarán cedidas a la Agrupación, pudiendo hacer esta entidad el uso de ellas que crea conveniente.

12. Las obras serán sometidas a un Jurado de admisión, encargado de separar, si el caso se presentara, aquellas colecciones que no se adaptasen a las bases anteriores.

13. El Jurado calificador estará compuesto de tres firmas de mérito reconocido dentro del arte fotográfico, acompañado de un miembro de la Agrupación, no concursante, que actuará de secretario.

14. El Jurado calificador tendrá amplias facultades para resolver toda clase de casos no previstos en estas bases, y su fallo será inapelable e indiscutible.

15. Los premios se concederán a las mejores colecciones a juicio del Jurado calificador, que no tendrá en cuenta al otorgarlos el procedimiento empleado, sino únicamente el efecto artístico de la colección, la buena técnica y la presentación.

16. Los premios serán: 1.^o, Una magnífica copa y diploma; 2.^o, Una medalla de vermeil y diploma; 3.^o, Tres medallas de plata y diploma, y 4.^o, Cinco medallas de bronce y diplomas.

17. De cada colección premiada se quedará una prueba de propiedad de la Agrupación, que podrá exponerla, reproducirla, et-

cetera, etc., pero mencionando siempre el nombre del autor.

18. Se adoptarán todas las precauciones posibles, pero se declina toda responsabilidad por los accidentes que puedan ocurrir a las obras.

19. El plazo de admisión de las obras será improrrogable y finirá a las nueve de la noche del día 25 del próximo octubre.

20. El día 1.^o de noviembre, a las diez de la noche, será abierta la Exposición, haciéndose entonces público el nombre del Jurado y su fallo.

21. El día 24 del mismo mes, a las diez de la noche, será clausurada la Exposición, haciéndose entonces entrega de los premios.

DE UN CONCURSO. — Hace días se está celebrando, en el magnífico Salón de actos del Centro Católico de Olot, la Exposición de fotografías del Concurso organizado por la Sección de arte fotográfico. En dicha Exposición, muy concurrida y animada con gran

número de fotos, se exhiben obras de bella factura y conjunto, especializándose entre ellas las de los señores reverendo Carlos de Bolós, J. Conte Lacoste, Antonio Aguilar, Fermín Abad, R. Barbadas, Vidal, Malla-rach, Doménech, Pedro Vila, Forgas, B. Plana, y otros. Interesante en conjunto, debe hacerse notar solamente que, como en muchos Concursos análogos, dominan sobremanera las obras conocidas usualmente como «fotografía de prensa gráfica».

Nuestra felicitación a los señores premiados y a todos los concursantes y, de una manera especial, al Centro, al arte fotográfico y a su presidente, nuestro buen amigo y abonado el laureado amateur don Sebastián María, quien, en breve tiempo, ha organizado ya dos Exposiciones, que han sido el triunfo de dicha sociedad. Amateurs como el señor María hacen falta, ya que ellos son los únicos que, en provincias, son los promotores del desarrollo y estudio de la fotografía artística, con su desinteresada y laudable labor en bien de sus compañeros de arte.



ÁLBUM DEL SALÓN DE FOTOGRAFÍAS DE PARÍS. 1927. — Ha sido concedida a EL PROGRESO FOTOGRÁFICO la exclusiva para España de venta del interesante *Álbum del Salón de Arte fotográfico de París*.

Esta importante publicación, que aparece todos los años y que contiene las reproducciones en hueco grabado de las principales obras expuestas, aparecerá en la primera quincena de diciembre. Para obtenerlo basta dirigirse a la Administración de la Revista, que efectuará el envío tan pronto como reciba los ejemplares.

QUINTA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍAS DE GIJÓN. — En la Exposición

de este año, de Gijón, que fué un verdadero éxito, concurrieron noventa y ocho expositores, de ellos, veinticinco extranjeros. El número de obras admitidas fué de cuatrocientas diez y nueve, de las cuales, doscientas noventa y cinco eran de elementos españoles, y el resto, distribuido en la siguiente forma: Austria e Italia, veinte pruebas; Checoslovaquia, diez y ocho; Francia y Rusia, doce; Alemania, diez; Estados Unidos y Polonia, nueve; Inglaterra, seis, y Holanda y Canadá, cuatro.

PROHIBICIÓN DE REPRODUCIR FOTOGRÁFICAMENTE DOCUMENTOS DE LOS ARCHIVOS. — Ha sido publicada una Real orden prohi-

biendo la reproducción fotográfica de los documentos de los archivos, para lo cual será precisa una autorización expresa.

Según ha manifestado el director general de Bellas Artes, con esta Real orden se trata de evitar la industrialización de nuestros archivos, ya que la difusión de las fotocopias parece producir un real perjuicio al valor de dichos archivos. Los establecimientos oficiales podrán obtener las copias fotográficas de cualquier documento que les interese.

UN LABORATORIO DE RESINOTIPIA EN ES-

PAÑA. — Después de una estancia de algunos meses en el laboratorio del profesor Námis, de Milán, y en el laboratorio de resinotipia, de la misma ciudad, nuestro abonado don L. Lafuente, de Valencia, ha regresado y trata de crear en España un laboratorio para trabajos con este interesante procedimiento.

El señor Lafuente (calle de los Caballeros, n.º 9, Valencia) ha adquirido la exclusiva para España del material para resinotipia, y a él deberán dirigirse los que se interesen por tan importante procedimiento de fotografía artística.



CAMERA HOLIDAYS, volumen XVII de *The Photo Miniature*. Editado por Tenant and Ward, New York. Diciembre 1926. — Tres son, según el autor de este volumen, los tipos de cámaras que pueden considerarse ideales para las diferentes clases de trabajo: la cámara de rollfilm de pequeño tamaño, y siempre pronta en todas ocasiones para aficionados en general; la cámara de placa y film pack para los aficionados más exigentes, fotografía en colores, uso de teleobjetivo para la fotografía de plantas y animales en libertad, etc., y la cámara cinematográfica de amateur para los aficionados a la cinematografía, que cada día son en mayor número. Todas ellas equipadas, por supuesto, con óptica moderna de gran luminosidad.

En este volumen se consideran los diferentes tipos de cámaras, objetivos, accesorios, etc., que hoy se encuentran en el mercado, y del análisis de sus cualidades especiales, se deduce, para cada tipo de aficionado y en vistas a lo que desea hacer, cuál es el equipo más conveniente para él.

Considera, además, de un modo detallado los equipos mejores para fotografía deporti-

va, artística, técnica, etc., y el modo de utilizarlos.

THE TAKING AND SHOWING OF MOTION PICTURES FOR THE AMATEUR, por James R. Cameron. Editado por la Cameron Publishing Company Inc. New York. 1927. Precio: 2 dólares. — Lógico era que, al divulgarse la cinematografía entre los aficionados, aparecieran manuales especiales destinados a poner en antecedentes e ilustrar a los cinematógrafistas noveles, tanto en lo referente a la toma de vistas como en la proyección.

Donde más desarrollo ha tomado la cinematografía de aficionados es en los Estados Unidos, y allí también es donde se han empezado a editar volúmenes destinados a ellos.

El que consideramos ahora está desprovisto de toda complicación teórica, y contiene una gran cantidad de datos prácticos, no sólo referentes a la cámara Cine Kodak, sino, también, a la Eyemo, Victor Cine, Pathé, etc., y los proyectores respectivos.

La comprensión queda facilitada por la gran profusión de grabados que contiene.

Es un Manual muy recomendable para los cinematógrafistas aficionados.

EL PLANETARIO ZEISS, por el doctor W. Vißliger. Editado por Gustavo Gili, Barcelona. 1927. — Los conocimientos que del mundo que nos rodea poseen la mayor parte de las personas, incluso de cierta cultura, son realmente muy vagos. La forma cómo viene enseñándose la astronomía, y el hecho de ser las ciudades el ambiente menos propicio para observar el firmamento, hacen que poco sea lo que conocemos de la vida de los astros que pueblan el Universo.

Obras de divulgación, como la última del P. L. Rodés, tratan de divulgar estos conocimientos astronómicos, pero indudablemente la solución del problema es la magnífica instalación que, con el nombre de Planetario Zeiss, fabrica esta casa, y en la cual una serie de proyectores reproducen, en la bóveda semiesférica de una sala de 25 m. de diámetro, todos los astros, con una luminosidad proporcional a la real y en una posición relativa, como es observado por nosotros en la realidad.

Este interesante folleto da una idea perfecta de su constitución y funcionamiento.

DER GEZEICHNETE FILM, por E. G. Lutz. Traducido al alemán por K. Wolter. Editado por Verlag von Wilhelm Knapp, Halle (Saale) 1927. Precio: 13'80 marcos. — El grandioso éxito alcanzado por las películas de dibujos del *Gato Periquito* han hecho fijar la atención de muchos acerca este tipo de films, en los que la gracia y expresión de unos dibujos substituye a los personajes de los films corrientes.

La perfección con que tales películas estaban hechas despertaba la curiosidad de muchos que, al mismo tiempo, se preguntaban por qué medios era posible hacer películas semejantes.

La presente obra, traducción de la obra americana *Animated Cartoons*, viene a dárnos toda clase de informaciones sobre este asunto y a explicarnos los múltiples recursos de que echa mano el dibujante para el trazado de los fondos, movimientos de las figuras, etc. Ilustrada con gran cantidad de grabados, es una interesantísima obra que se lee con gusto.

LA TECHNIQUE MODERNE, por L. P. Clerc. Tomo II. Editado por Publications Paul

Montel, 189, rue Saint Jacques, París. 1927. Precio: 100 francos (los dos volúmenes). — Oportunamente hablamos de esta obra al aparecer el primer tomo. Hemos recibido ahora el segundo volumen que la completa, y del cual cabría repetir los mismos elogios hechos para el primero.

En este segundo tomo se estudia lo referente a tiraje de fotocopias, con los diferentes tipos de papeles y placas, así como los varios procedimientos de fotografía artística (carbono, goma, resinotipia, etc.). También hay una parte dedicada a técnicas especiales (reproducciones, ampliaciones, proyecciones, estereoscopia, fotografía en colores, cinematografía, procesos fotomecánicos, radiografía, etcétera).

La manera de estar tratados los diferentes asuntos en esta obra, la claridad y precisión en los conceptos que expone y el gran caudal de indicaciones prácticas que contiene, hacen que sea esta obra un elemento indispensable para todo el que, por sus ocupaciones o por su afición, practique la fotografía.

Indudablemente es uno de los mejores tratados modernos de técnica fotográfica que existen, y como a tal podemos recomendarla vivamente a nuestros lectores.

DIE FARBENPHOTOGRAPHIE, por Walter M. Münzinger. Editado por Verlag Hachmeister & Thal, Leipzig. 1927. Precio: 1'20 marcos. — Este pequeño Manual, destinado a poner en antecedentes al lector acerca los principios de la fotografía en colores y las diferentes soluciones propuestas para resolver tan interesante problema, adolece, a nuestro entender, de un defecto, y es la falta de detalles operatorios de los procedimientos actualmente usados en la práctica (Lumière, Agfa, Lignose).

En cambio, se extiende excesivamente en lo referente a la sensibilización pancromática de las placas para las selecciones tricromas, preparación de filtros de luz, etc., operaciones que interesan a un número de aficionados más limitado todavía.

Por lo demás, está escrito en sentido llano y al alcance de los aficionados.

ENGLAND, por E. O. Hoppé. Editado por Verlag Ernst Wasmuth A. G., Berlín. 1926. Precio: 35 marcos. — Hemos recibido este lujoso volumen, el cual contiene más de tres-

cientes láminas grabadas al cobre de edificios y obras de arte de Inglaterra, así como aspectos y paisajes típicos de este país. En este vasto conjunto, cuyas fotografías pueden constituir verdaderos modelos en su género, se presenta lo más notable de Inglaterra en su doble aspecto de valor documental y artístico. Editado con una pulcritud extrema, constituye una obra que se sigue con interés. Acompaña a tan espléndida colección de fotografías una extensa nota crítica del país a que se refiere.

Los que se dedican a la fotografía documental harán bien de consultar esta interesante obra, en la cual podrán comprobar, de una manera evidente, cómo pueden reunirse el valor documental y la emoción artística en una misma obra.

Este volumen forma parte de la colección «Orbis Terrarum», de la cual se han publicado ya algunos volúmenes, entre ellos el referente a España.

DAS TURMTELESKOP DER EINSTEIN-STIFTUNG, por E. Freundlich. Editado por Verlag Julius Springer, Berlín. 1927. — La unión entre la astronomía y la física es cada día más íntima, y las teorías de la relatividad de Einstein, así como las de Bohr sobre la

constitución de los átomos, han hecho que de campos distintos se interesen por unos mismos estudios. El análisis espectral juega en todo ello un gran papel. Sin embargo, muchos fenómenos no encontraban fácil su estudio por falta de un equipo adaptado, y esto es lo que ha realizado la torre de Einstein, cuya descripción, construcción y funcionamiento son tratados en el presente folleto.

LEXIKON DER GRAPHISCHEN TECHNIKEN, por el profesor K. Albert. Editado por Verlag von Wilhelm Knapp, Halle (Saale). 1927. Precio: 15⁸⁰ marcos. — El enorme desarrollo de las artes gráficas en los últimos años y los perfeccionamientos técnicos aportados han dado lugar a la creación de un gran número de vocablos y palabras de la técnica de estas artes gráficas, que es conveniente conocer en su justo significado para saber a ciencia cierta a qué conceptos concretos se refieren.

El profesor Albert, de la Escuela de Artes Gráficas de Viena, acaba de publicar un excelente diccionario de técnica de las artes gráficas, que será de gran utilidad para los que a ellas se dedican, dado el gran número de informaciones que en sus más de trescientas páginas de texto contiene.



LA LUNE

Photographie obtenue par M. Le Morvan
à l'Observatoire de Paris.

sley-Édit.

Négatif sur plaque
"MICRO"
Lumière et Jouga