

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 XI

Barcelona, junio 1930

Núm. 120

ÓPTICA FOTOGRÁFICA

INSTRUMENTOS ANEXOS O COMPLEMENTARIOS DE LOS OBJETIVOS



Los teleobjetivos van multiplicándose y siendo recibidos cada día con mayor entusiasmo por los fotógrafos. Han invadido ya el coto cerrado de la estereoscopia, y algún día hemos de hablar de las aplicaciones ideadas para ella y aquellos por Mr. Bellieni.

Pero el que continúa con la aceptación con que desde su aparición fué saludado, es el Adón del famoso Delmeyer.

Los primeros teleobjetivos eran más bien telescopios. Mr. Delmeyer construyó el citado Adón, reduciendo considerablemente el tamaño hasta entonces admitido, y convirtiéndolo en una especie de bonete de alejamiento capaz de combinarse con el objetivo de un aparato a mano para aumentar sin cambio de tiro ninguno, la escala y proporción de las imágenes.

El Adón es un objetivo ligero, que comprende, como es de rigor, una combinación frontal convergente y otra posterior divergente. Ambas están corregidas por separado, y la relación de sus distancias focales es solamente igual a 2. Puede emplearse como de ordinario, es decir, solo; porque la montura de la cremallera permite variar la potencia y, por consiguiente, el aumento. La extensión, además de esa variación, es susceptible de multiplicarse notablemente, desmontando un anillo amovible que forma parte de la montura. Esta se halla así reducida, puede llevar hasta la coincidencia los focos principales de emergencia de las dos combinaciones y el sistema se convierte en afocal, es decir, que un haz de rayos luminosos formados en la incidencia, haz de rayos paralelos, continúa siendo cilindro a la salida. Solamente su inclinación sobre el eje principal se ha doblado. Y resulta que, de un objeto de gran distancia, da el instrumento una imagen virtual que es, ella también, infinitamente lejana, pero cuyo diámetro aparente es dos veces mayor. Si, por consiguiente, se coloca el tele delante del objetivo, la posi-

ción de la imagen real proporcionada por éste no está modificada y el foco subsiste, pero las dimensiones lineales de esta imagen se aumentan. Así, por ejemplo, después de fotografiar un paisaje se desea obtener una imagen en mayor escala de cualquier motivo encerrado en aquél, un castillo pongo por caso. Pues se adiciona el Adón sobre el anillo parasol del objetivo y se opera de nuevo sin otra modificación (1).

La luminosidad del Adón es bastante para permitir la instantaneidad siempre que no rebase de ciertos límites. En cuanto a la superficie cubierta en el caso de las instantáneas está limitada a un círculo de nueve centímetros de diámetro.

A nadie le sorprenderá que hablando de la combinación imaginada por Dallmeyer, hablemos de la que en orden diferente de ideas ha obtenido patente en América y es debida a Mr. Ives, bajo el nombre de *Photographic attachment for optical instruments*. Los aparatos de óptica microscópicos, etc., dan una imagen virtual que no es susceptible de recibirse sobre una placa fotográfica. Precisa hacer, sin embargo, una excepción a favor del microscópico. Hace algunos años anunció el Dr. Fayel de Caen, que fotografiaba las imágenes del microscopio colocando de cualquier manera debajo del ocular, una placa fotográfica; se le demostró científicamente que chocheaba y que su proceder era un solemne desatino, y... sin embargo, tenía razón. La misma teoría, en condición de no detenerse en consideraciones demasiado elementales, justificaba su método. Pero la cosa no era posible, sino, a causa de las dimensiones extremadamente reducidas que presenta en un potente microscopio de muchos aumentos la sección de los rayos emergentes; y, con una lente el procedimiento sería dificultoso y no produciría nada aceptable; hasta con el microscopio la imagen no es buena. Tiene interés, no obstante que se pueda con un instrumento cualquiera registrar tan exactamente lo que nuestros ojos ven. Mr. Ives, para lograrlo interpone entre el ocular y la superficie sensible un objeto cuya distancia focal es igual a la distancia mínima de visión distinta de un ojo normal, o sean 25 centímetros. Una cámara de tiro fijo, provista de tal objetivo y enfocada al infinito, se coloca detrás del ocular de manera que los ejes principales coincidan. Y así se obtiene, sin cambiar de foco, una imagen limpia, cuya escala es idéntica a la escala aparente de la imagen virtual.

Mr. Zeiss ha construido una nueva lupa para el examen de las imágenes positivas a que ha bautizado con el nombre de *Verant*.

Sabida es la ventaja de contemplar las pruebas de pequeñas dimensiones, sometiéndolas a una ampliación, sea de un modo permanente, por medio de una nueva operación fotográfica, sea de un modo pasajero, por medio de una lupa. Precisa, en efecto, indispensablemente y para que la perspectiva nos sea exactamente restituida de como la apreciamos al natural, el que nuestro ojo se coloque en el mismo punto de vista. Y esta condición no puede llenarse con la imagen directa, si esta imagen ha sido obtenida con un objetivo de foco corto, porque la distancia del punto de vista a la imagen es justa y precisamente la distancia focal de este obje-

(1). Nosotros haríamos una muy ligera; cambiar de placa, por si acaso. (N. de la R.)

tivo. La ampliación efectuada, y en proporciones convenientes, permitirá vencer la dificultad, encontrándose la distancia del punto de vista por el hecho de la ampliación, aumentada en la misma proporción que las dimensiones lineares de la imagen, y pudiendo así conducirnos a igualar la distancia de la visión distinta.

Esta cuestión ha sido estudiada muchas veces, y recientemente un profesor de Upsal, Mr. Allvar Gullstrand, ha renovado los experimentos llevando a ellos mayor precisión que antes. Su teoría ha sido completada por Mr. Von Roh, el sabio ingeniero de Jena y el Verant es el resultado práctico de tales experiencias.

Cuando fotografiamos una vista completa lo que reproducimos sobre la superficie sensible no es otra cosa que la proyección sobre el plano del foco de los diversos objetos que están en el campo abarcados por el objeto. Trátase de una proyección cónica cuyo extremo es un punto de vista de la perspectiva; pero, ¿cuál es el lugar exacto que ocupa ese extremo? Admítese, generalmente, que está en el punto nodal de incidencia del objetivo. Mr. Gullstrand demuestra que está realmente en el centro del diafragma cuando nos servimos de un objetivo simple, y el foco conjugado de este centro con relación a la combinación frontal, cuando se utiliza un instrumento compuesto. La diferencia, en realidad y en la mayoría de los casos, no es muy grande.

En cuanto a la distancia en que la imagen debe colocarse del ojo del observador, para que todos los elementos se vean bajo los mismos ángulos que por el objetivo, la teoría confirma que es precisamente la distancia focal del objetivo, si el enfoque inicial se hizo enfocando al infinito. Mas, el ojo humano, ante una lente, no puede equipararse a un punto. ¿Se debe como se hace de ordinario, dirigir al centro de la perspectiva al centro de la pupila? Mr. Gullstrand observa justamente que, para ver la fotografía en todas sus partes, como para ver la vista que vamos a copiar ante la naturaleza, hacemos girar el ojo dentro de su órbita, y que el punto interesante, aquel de que debemos preocuparnos, el que precisa hacer coincidir con el punto de vista, es en realidad, el centro de esa rotación. El empleo de una lupa nos permitirá hacerlo. Pero aún hace falta que esta lupa nos dé, sin la menor distorsión, sin astigmatismo, sin aberraciones impertinentes, un campo suficientemente extenso. Las lentes de aumentación de que nos servimos de ordinario, están muy lejos de responder a tales exigencia. Mr. Von Rohr ha visto, pues, la necesidad de establecer una combinación nueva que sea susceptible de llenarlas.

Al efecto ha formado con dos lentes un menisco convergente y una lentilla biconcava. Y aun así; ¿para qué punto del eje se deben calcular las correcciones?...

Para un punto situado algo atrás, a una distancia tal que el ojo inmovilizado por un dispositivo especial, encuentre su eje de rotación exactamente colocado. Si además la distancia focal de la lentilla es tal que la fotografía, colocada en el plano focal principal de incidencia se encuentra que ocupa exactamente la posición para la que el centro de rotación del ojo está igualmente en coincidencia

con el punto de vista, tendremos una reconstitución perfecta de la perspectiva.

Sin esfuerzos de acomodación, crearemos ver los objetos del espacio en su verdadero sitio y experimentaremos la misma impresión que sentimos ópticamente ante la Naturaleza. Para esto sería menester, en teoría, que la lentilla del Verant tuviese la misma distancia focal que el objetivo de que nos hubiésemos servido para obtener la vista. En la práctica, una diferencia de 15 por 100 es muy soportable, y este margen simplifica muchísimo el problema.

El efecto que se obtiene es muy satisfactorio y llega a experimentarse hasta una declarada sensación de relieve y de diferencia de planos. Pero la observación se realiza con alguna fatiga, tal vez debida a un residuo de aberración... El motivo natural presenta en efecto cierta pequeña curvatura, que presenta su concavidad a la lentilla y es necesario entregarse, por los bordes de la imagen sobre todo, a unos cuantos esfuerzos de acomodación.

El Verant, por último, puede emplearse ventajosamente como ocular de estereoscopio.

E. VALLON

EFFECTOS DE NIEBLA



No es cosa fácil obtener fotografías de este género, y mucho menos en comarcas en que las nieblas aparecen raras veces, excepto en las primeras horas del día en que, como se comprenderá, no resulta cómodo para la mayoría de los aficionados.

Lo que importa es encontrar una niebla de densidad suficiente: si es muy ligera, el efecto no es visible más que a una distancia tal, que no se puede prácticamente operar; si es muy densa, todos los objetos, excepto los del primer término quedan envueltos, resultando un conjunto uniformemente blanco.

Hay varios asuntos que se prestan de un modo particular para esta clase de fotografías. Entre ellos se cuentan los puertos que resguardan los navíos, y como las nieblas suelen ser frecuentes en el mar, esta clase de asuntos se encuentran fácilmente.

En tierra, los bosques, las escenas de nieve y los monumentos pueden dar buenos resultados.

Existe otro género de asuntos que se presentan no solamente durante la niebla, sino que también algún tiempo después. Nos referimos a esos flecos cris-

talinos que apenas se ven en tiempo ordinario y que se vuelven visibles antes y después de la niebla, gracias a la humedad que se ha depositado en ellos.

Estos filamentos constituyen encantadores motivos de estudio, sólo que es difícil dar con algunos que se presten convenientemente, pues la mayoría se presentan tendidos horizontalmente, por cuyo motivo no pueden fotografiarse.

Es necesario encontrar alguno de esos «fils de la Vierge» dispuesto verticalmente sobre un fondo obscuro, porque de lo contrario no sería visible en fotografía.

Las ramas de junco son de un modo particular favorables a este fin.

Las gotas de rocío, durante o después de la niebla, producen igualmente un efecto encantador sobre la hierba y las plantas, sobre todo cuando el sol las hace centellear al través de la bruma.

Luego que ha nevado, la atmósfera se aclara generalmente y las nubes desaparecen; pero antes que cese la nieve hay de ordinario una especie de niebla.

Cuando reina una ligera neblina, sólo visible a cierta distancia, entonces que el paisaje consiste quizá en montañas vistas a través de una atmósfera húmeda, el teleobjetivo podrá ser de suma utilidad.

H.



LAS PELICULAS EN COLOR

(Continuación)



La existencia de colores en la película no significa obligadamente que ésta resulte agradable. Para que las películas en color surtan todos los efectos deseados necesitan reunir las condiciones siguientes:

1º Debe reproducir de una manera perfecta los colores puros siguientes: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, violeta y morado; los colores secundarios castaño, pardo y carne. En el sistema sustractivo se pierden generalmente los colores violeta, morado, azul claro, amarillo y gris. Tales procedimientos, por lo tanto, no pueden dar en todo momento un resultado satisfactorio, reflejando en cada caso el color exactamente apropiado. No obstante, actualmente tienen cierto valor comercial debido al hecho de que permite producir ciertos efectos atractivos.

2º La fotografía deberá interrumpirse instantáneamente en los finales, debe poder verse claramente y dar resultados apropiados en las largas exposiciones. También es preciso que elimine todo color o reflejo de color donde no deba existir, tales como por ejemplo bordes encarnados o verdes sobre objetos blancos o negros que producen siempre muy mal efecto.

3º El color debe ser fijo, es decir, no debe cambiar, fluctuar, brillar y oscurecer alternativamente como suele ocurrir en casi todas las películas en color hasta el momento, lo que produce un efecto de malestar en el espectador.

4º No debe haber oscilaciones, particularmente en las luces fuertes porque cansan la vista y producen fatiga.

5º La estampación debe ser clara, no debiendo tener ni el negativo ni el positivo defectos de color. Un crecido tanto por ciento de las películas hechas por el sistema sustractivo resultan con color blanco salpicado de tonos sucios verdes o rojos o de rayas irregulares.

6º Los colores deberán tener un brillo agradable sin efectos deslumbrantes o borrosos. Los colores pálidos o al pastel no resultan en la fotografía ni tampoco los colores relucientes análogos a los de los cromos.

7º El precio de coste, aunque necesariamente mayor que el de la película en blanco y negro, deberá ser razonable.

8º Conviene que no sea necesario hacer cambios radicales en el sistema óptico del proyector ni en su alimentación, y en todo caso, estos cambios no han de impedir de ningún modo la proyección de películas en blanco y negro.

MODIFICACIONES EN LA CABINA. — Los cambios que es preciso hacer en la cabina de proyección para las películas en color no son tan importantes ni difíciles como las requeridas para las películas sonoras. Pero de todas maneras son de cierta consideración y pueden resumirse en los siguientes:

1º En algunos casos se requieren un aumento en la intensidad de la corriente para que la luminosidad sea mayor. En efecto, el color reduce considerablemente la luz de las películas particularmente cuando éstas son ya oscuras. Tal cambio es, entonces, necesario. Se ha de tener cuidado, sin embargo, en no aumentar la corriente hasta el punto que produzca oscilaciones en los arcos y aumente el peligro de incendio durante la proyección por excesivo calentamiento.

2º Se necesita utilizar el tipo más perfeccionado de condensadores y lentes de proyección. Estas últimas deben estar libres de defectos, tales como bordes coloreados o indefinidos que pudieran ocasionar desviaciones en los rayos luminosos. De lo contrario, la visión en las primeras filas de butacas resultará excesivamente desagradable.

3º Debe extremarse el cuidado en el manejo de estas películas, porque cualquier defecto o arañazo resulta más perceptible que en las películas en negro.

MODIFICACIONES EN EL ESTUDIO. — También en el estudio se necesita hacer modificaciones, de más importancia que en las de la cabina:

1º Se necesita una iluminación mayor y que ésta sea de una blancura perfecta.

2º Se necesita extremar las precauciones para elegir los colores de la escena y de los trajes.

3º El mayor cuidado también al elegir sitios en donde se realice la escena.

4º Operador especializado.

5º Películas especiales.

6º Cuidados especiales durante la exposición.

7º Modificaciones y precauciones especiales en el método de revelar, cortar y rodaje.

Todas estas dificultades deberán ser superadas por el productor a fin de que éstas no creen al exhibidor ningún problema.

INSTRUCCIONES QUE TODO EXPOSITOR DEBE OBSERVAR PARA OBTENER EL COLOR Y PROCEDIMIENTOS NECESARIOS PARA CONSEGUIRLO. — Ciertos detalles que reseñaremos facilitarán sus trabajos de tal forma que el mismo lector pueda apreciar si las ventajas de dicho procedimiento superan las hasta ahora empleados o únicamente los perfecciona.

Las explicaciones serán muy breves, pues sólo indicaremos las que se emplean con más frecuencia.

Ha de advertirse, sin embargo, que a pesar de lo exacto de estas instrucciones, nuestro campo de actuación guarda tanta sorpresa que el lector deberá aceptarlas

con cierta reserva, tanto más, al tratarse de un procedimiento que se encuentra en sus preliminares y el cual será modificado según los resultados obtenidos durante su experimentación.

HARRISCOLOR. — Es un derivado del sistema de dos colores o tres colores. En el de dos colores la composición de las positivas aparece ligeramente revestida y unida a la imagen superficial y densa (la imagen unida al celuloide) y destacándose químicamente ambas con su tonalidad más apropiada.

Indudablemente, el tercer color se obtiene mediante un baño, es decir, por inmersión en tinte transferible en colorante no tan denso.

MULTICOLOR. — Es un procedimiento derivado de la combinación de dos colores.

Las positivas aparecen cubiertas con doble revestimiento, esto es, bañadas por ambos lados, destacándose la imagen, azul de un lado y del otro encarnada. Se emplea una sustancia química para colorar el baño.

Puede obtenerse un tercer color transfiriéndolo en ambos lados de la positiva.

Los trabajos de laboratorio son un procedimiento sencillo «bi pack» y se ejecutan poniendo ambos lados de la imagen en contacto. El frente negativo resulta teñido y actúa de filtro sobre el dorso negativo.

PHOTOCOLOR. — Photocolor es el procedimiento sustractivo de dos colores.

La positiva va cubierta con doble revestimiento. Las figuras, plateadas mediante una composición química, se convierten en una materia colorante.

(Continuará)





PATI DE LA CASA DE L'ARDIACA
Bromaro
Medalla de bronze, Curs 1999
Oceò Gracienc, Grup Fotogràfic

Juan Tarragó



PAISATGE
Bromars
Cursa 1929
Orleó Graciana, Grup Fotogràfic

José Canet

SOBRE LA INVERSIÓN DEL PAPEL AL GELATINO-BROMURO DE PLATA



PARA un cierto número de aplicaciones fotográficas, mucho sería de desear fuera posible la obtención de positivos directos en papel al gelatino-bromuro. A tal objeto hemos ensayado el método de inversión por ennegrecimiento total del bromuro de plata residual, llamado aún, inversión «por residuo», tal como se practica, por ejemplo con los films «Pathé-Baby». Nuestros ensayos nos han llevado a la conclusión de que es imposible obtener con la inversión blancos puros⁽¹⁾.

Pero en cambio de nuestras experiencias resultó que se podían obtener resultados magníficos utilizando tal como lo recomienda la Agenda Lumière 1929, página 280. El tratamiento es en todos sus puntos análogo al recomendado para las placas Autocromos.

Como lo hemos demostrado en uno de nuestros trabajos anteriores⁽²⁾, la misión del solvente consiste en disolver el exceso de bromuro de plata, no reducido por el revelador, lo que permite, en el segundo revelado obtener blancos puros. No se necesita, en este caso, como en el método por residuo, dar una pose prolongada con objeto de reducir de todo su espesor, el bromuro de plata. En el procedimiento de revelado con solvente conviene una pose suficiente para la obtención de una imagen normal.

Nos hemos propuesto estudiar el revelado con solvente por los métodos sensitométricos, de modo que pueda darse una solución a la siguiente pregunta:

La relación de graduaciones útiles, tal como se deduce de medidas efectuadas después de un revelado ordinario, se respeta o se conserva en el revelado con solvente?

Los ensayos de revelado se han realizado sobre tres papeles al bromuro de graduación útil respectiva,

A.	0,9
B.	1,25
C.	1,50

(1) No hemos ensayado todavía el papel «Photomatón».

(2) Lobel, Dubois y Vidal. Sensitométrie des émulsions inversibles. Societ. Ind. Phot. 1 Marzo 1928.

Las muestras que han servido para la medida de la gradación útil han sido revelados con un revelador normal al genol-hidroquinona, cuya fórmula anotamos a continuación:

Agua q. s. p. f.	1 litro
Genol	0,5
Hidroquinona	2,5
Sulfito de sosa anhidro	12,5
Bromuro de potasio	2

No es posible y vamos a explicar porqué, hacer el revelado de esas muestras en baño con solvente.

Si se emplea dicho baño, se forma durante el revelado un velo superficial debido seguramente a un depósito de plata (a causa de la presencia de un solvente del bromuro de plata en el baño). Ese velo falsea todas las medidas.

El revelado de muestras destinadas a ser invertidas se ha hecho en el baño normal para placas autocromas:

Agua	1000 cc.
Metuquinona	5 gr.
Sulfito de sosa anhidro	100 gr.
Amoniaco a 22° Beaumé (densidad 0,923)	22 cc.
Bromuro de potasio	16 gr.
diluido en 3 vol. de agua	

Con cada papel hemos hecho muestras con duración de respectivamente de: 3, 4, 5 y 6 minutos a 18.

En este baño la imagen sube muy rápidamente, y el gamma infinito se logra a los 30 segundos aproximadamente.

De todos modos es necesario revelar durante mucho más tiempo para que se disuelva el bromuro de plata en exceso, no debiendo concurrir a la formación de la imagen invertida.

Después del revelado, la plata reducida se disuelve en el baño de permanganato habitual, el papel es pasado al bisulfito, lavado, y luego revelado en el baño que ha servido para el primero.

Un examen detenido del asunto permite establecer que las gradaciones útiles positivas (esto es, obtenidas por inversión) son sensiblemente iguales a aquellas que llamaríamos negativas (revelada en baño normal).

Se podrá, pues, escoger entre la gama de papeles ofrecida por los fabricantes, el que es más conveniente al trabajo proyectado.

L. LOBEL Y M. DUBAIS



MARINA
Bromaro
Català 1929
Osteo Gracienc. Grup Fotogràfic

Esteban Vallsmadella



PAISATGE
Bromuro
Curs 1999
Ortèd Gracienc, Grup Fotogràfic

Augusto Font

LOS AFICIONADOS, DEBEN RETOCAR?



ESTA pregunta ha sido muchas veces formulada desde que la fotografía existe. En realidad, no tenía justificación en un principio, porque, hasta que la placa de cristal substituyó al daguerrotipo, nada era susceptible de retoque. Desde el día en que esta operación apareció por primera vez, cuenta con enemigos no menos numerosos ni furibundos que sus partidarios.

Ofrece verdadero interés el pequeño trabajo de dirigir una mirada retrospectiva para indagar como fué inventado el retoque.

Puede asegurarse que, al principio, muy pocas personas formaban idea exacta del valor de los colores y de su influencia en la fotografía. Se estaba en la persuasión de que el objetivo copiaba fielmente la Naturaleza, excepción hecha de los colores; y aparte de esta restricción, la fotografía estaba tan exenta de mentira, como de sospechas debiera estarlo la mujer del César.

Pronto los observadores más advertidos se dieron cuenta de que todo aquello que a nuestra vista se presenta rojo, en la fotografía aparece negro, y lo que para nuestra vista es azul, resulta blanco. Las personas que tenían el pelo rubio tirando a encarnado, parecían cubrir su cabeza con el cabello de un negro, y las que tenían en la cara manchas rojas o sonrosadas, semejaban haberles caído encima un aguacero. Los clientes del fotógrafo no podían consentir tal estado de cosas y lo más evidente para ellos, a falta de otras explicaciones más explícitas, era que, el fotógrafo que consentía esa diabólica metamorfosis, no era experto en su profesión. Lo menos que éste podía arriesgar entonces, era perder toda su clientela, y quedar reducido a cruzarse de brazos. Empolvando ligeramente con flor de almidón el cabello rubio que tire a dorado, obtuvo alguna mejoría; pero el remedio era difícil para las manchas de la cara, a no querer cubrir cada una de estas manchas con una composición parecida, y entonces el cliente o paciente, como se le quiera llamar, se veía resignado a un embadurnamiento de hollín.

He aquí por lo cual un fotógrafo, más listo sin duda que sus compañeros, tuvo un día ocasión de esforzar su ingenio, siéndonos permitido creer que alguna señorita cuyo cutis estuviera manchado por las pecas, al devolver al fotógrafo sus pruebas, lo haría con una nota expresiva, haciéndole entender claramente que las fotografías no serían admitidas mientras las manchas no hubiesen desaparecido. Borrarlas una por una sobre la prueba, hubiese convenido; pero la tarea habría de resultar superior a sus fuerzas o ultra vives, como dicen los letrados.

El fotógrafo cogió en su mano el negativo, y lo examinó detenidamente. Cada

peca estaba marcada por una mancha clara, y toda la cara quedaba cubierta por ellas, y muy especialmente la nariz; qué hacer en tal aprieto?

La necesidad es madre del invento, según el proverbio antiguo; y nuestro profesional pensó, que si conseguía cubrir cada una de esas partes claras con una substancia de la misma opacidad que el colodión, el defecto desaparecería. Su primer movimiento fué coger un lápiz y ensayar; pero la punta del lapicero se escurrió sobre el barniz (en esa época todos los fotógrafos barnizaban sus clichés), deslizándose como patines sobre hielo. Decidió entonces quitar a la superficie su aspecto liso, para que el lápiz pudiera morder con más facilidad; y después de haber ensayado con diferentes productos, tomó un poco de resina en polvo, aplicándola con la punta del dedo al sitio que debía sufrir el retoque. Sobre la superficie, dotada ya de aspereza, le fué más fácil borrar las manchas desfavorables; así como también aumentar o disminuir los efectos de luz, y obtener por fin unas pruebas presentables. Podemos asimismo suponer que nuestro fotógrafo lanzaría el correspondiente «Eureka», y que mandaría sin demora a la señorita pecosa las nuevas pruebas de su retrato, viviendo desde entonces retratista y retratada en la mejor armonía.

Sin garantizar la autenticidad de esta historia, puede reputarse como verídica, o por lo menos verosímil. Nos hace ver, además, que los profesionales deben retocar sus clichés; pero, naturalmente, se nos preguntará: el aficionado debe también retocarlos? A esta pregunta estamos inclinados a contestar en sentido afirmativo. Si bien precisamente no han de hacerlo, porque el pan cotidiano depende de ello, ya que no se encuentran en tal caso, creemos, sin embargo, que es indispensable que utilicen los medios de reparar ciertos accidentes y de remediar algunos defectos. No sólo los clichés de las personas favorecidas por las pecas son los que se deben retocar. El retocado es, sin duda, aplicable en general para el retrato, pero también puede ser empleado para corregir ciertos defectos en el paisaje y en toda clase de fotografías.

Es necesario, pues, que el aficionado sepa como debe practicar esa operación en caso necesario. Muy pocos de ellos barnizan sus clichés, y no debemos, por lo tanto, tener en cuenta el antiguo sistema de emplear el polvo de resina. En todos los establecimientos mercantiles que se dedican a estas materias, venden diferentes productos que sirven de medium para el retoque, y es preferible comprar una preparación ya hecha, a componerla uno mismo.

En general, estos productos están preparados con goma disuelta en alcohol o esencia de trementina. Se toma una pequeña cantidad con la punta del dedo y se extiende sobre el cliché, en los sitios que deban retocarse, tocando y frotando ligeramente hasta que el producto quede extendido por igual y de todo punto seco. El objeto de tal operación es dar a la gelatina una superficie áspera que permita morder al lápiz.

Los lápices empleados para retocar deben ser de varios grados de dureza, desde B. B. a H. H. H. de primera calidad y con la punta muy fina; serán afila-

dos con un cortaplumas muy cortante, y se afinará la punta sobre un pedazo de papel de lija. Conviene tener un pupitre apropiado para retocar. Este pupitre tiene una tapa que se dobla y está taladrada en el centro con una hendidura para la placa; y debe también ir provisto de una pantalla atenua la luz que viene de arriba. El pupitre estará situado sobre una mesa, delante de alguna ventana, y se colocará de plano sobre la mesa la hoja de papel blanco, formando reflector y proyectando la luz sobre el negativo por la parte de abajo. El pupitre, algunos lápices y el medium constituyen todo el mecanismo necesario. Lo primero que se debe hacer es sacar una prueba del cliché que se va a retocar; esta prueba servirá de guía y será colocado al lado del pupitre para poder consultarse constantemente. Se observará si hay sitios que adolezcan de manchas que deban desaparecer, ángulos que reducir y luces que acentuar.

Más complejo y de más difícil resultado es dar a la carne su oportuna apariencia. La carne reviste un sin número de tintes y gradaciones. La piel, medio transparente, deja apercibir los músculos, y, fijándose con detenimiento se descubrieran tintes rojos, azules, etc.

Nuestra vista refunde el todo en un conjunto agradable que denominamos color de carne; pero el objetivo lo percibe muy distintamente y el cutis que a nuestra vista aparece terso, podrá resultar en la fotografía granujiento y arrugado.

Para corregir esta rugosidad se deberá herir con el lápiz toda la superficie del cliché, cubriendo sus huecos o lunares. Bastará herir con la punta los pequeños hoyos o picaduras; y respecto de las manchas claras algo extendidas, se trazarán líneas cruzadas estrechamente unidas que resulten casi invisibles en la prueba. Este trabajo es sumamente esmerado y exige tener muy buena vista, por lo cual, en muchos casos será preferible usar la lupa o lente de aumento.

Cuando las manchas estén ya retocadas, es preciso mejorar el conjunto del negativo. Algunos toques de lápiz en el cuello realzarán el efecto de la cara. La línea de la luz de la nariz puede ser reforzada por algunos oportunos toques maestros. También producirá un excelente resultado el ligero retoque de los labios y de la barba. Los ojos generalmente no necesitan modificación alguna y conviene no tocarlos.

Respecto de los negativos de paisajes, en los cuales generalmente hay que trabajar en vasta superficies, es preferible sustituir el medium por un barniz mate que se aplica por el dorso al cliché, y en algunos casos en la cara-gelatina. Se puede trabajar fácilmente en esa superficie mate, ya sea con lápiz, ya con estu-mino o con pigmento en polvo que se vende especialmente para ese objeto. De esta manera se consigue aclarar las sombras o acentuarlas; y en este último caso bastará raspar el barniz con un cortaplumas muy cortante.

Oportuno será que los aficionados, en vez de perder tiempo en amontonar negativos que les parecen inservibles, procuren elegir entre ellos los susceptibles de reparación y arreglo, acometiendo la empresa del retoque, y en tal caso, útiles podrán serles las precedentes indicaciones.

H. B. PENCH

DESARROLLO DE LAS PELÍCULAS INVERSIBLES



1. revelado de los films inversibles comporta cuatro operaciones principales:

- 1ª Revelado negativo.
- 2ª Inversión propiamente dicha.
- 3ª Clasificación.
- 4ª Segundo revelado de la sal de plata residual.

1ª REVELADO DEL NEGATIVO. — Para ello puede utilizarse el siguiente baño:

Agua	1000 cc.
Parafenilenodiamina	10 gr.
Sulfito sódico	45 »
Sosa cáustica	10 »
Bromuro potásico	4 »

El primer producto, que se habrá pulverizado con anterioridad, hay que disolverlo en agua muy caliente; luego se puede añadir el sulfito, dejar enfriar, y disolver los tres últimos cuerpos.

Aun cuando es ésta la fórmula general del revelador utilizado para esa clase de films, Seyewetz propone otra fórmula al paramidofenol que copiamos a continuación:

Agua	1000 cc.
Metabisulfito potásico	70 gr.
Potasa cáustica	60 »
Clorhidrato de paramidofenol	14 »

Con este revelador, dice el autor citado, la duración del desarrollo es dos veces más corta que con el baño a la parafenilenodiamina, conservándose muy bien la solución, y es mucho menos cáustica para los dedos, lo que trae como consecuencia una menor desorganización de la capa de gelatina, por lo menos durante el verano.

2ª DESTRUCCIÓN DEL NEGATIVO. — El baño que se emplea es el siguiente:



DE LA VALL D'ARAN
Bromóles
Curs 1930
Orfeu Gracienc. Grup Fotogràfic

Marcelino Gausachs



PAISATGE
Bromuro
Fiera concurso, Curs 1929
Orfeo Gracienc, Grup Fotogràfic

Esteban Puig

Agua	1000 cc.
Permanganato potásico. . .	2 gr.
Acido sulfúrico a 6° B. . .	10 cc.

Es mejor añadir el ácido en el momento que se va a usar la solución, pues a la larga se echa a perder. Cuando el negativo se halla ya en la cubeta, puédese, entonces, encender la luz blanca; sólo se quitará de este baño al desaparecer la última traza de negro.

3ª CLASIFICACIÓN. — Después de bien lavada se introduce la película en el baño siguiente:

Agua	1000 cc.
Bisulfito sódico líquido . .	50 cc.

Al cabo de cinco minutos desaparece completamente la coloración amarilla que presentaba el film.

4ª DESARROLLO DEL POSITIVO. — Para efectuarlo se recomienda diversos baños; uno de ellos es el siguiente:

Agua	1000 cc.
Bisulfito sódico líquido . .	50 cc.
Hidrosulfito de sodio . . .	10 gr.

Esta solución tiene que prepararse en el momento de usarla, tirándola una vez efectuado el revelado, pues el hidrosulfito se oxida con mucha rapidez, echándose a perder.

Hay autores que creen que el segundo revelado puede hacerse en un baño parecido al primero, o sea al paramidofenol, y entonces no hay ninguna necesidad de emplear el baño de blanqueo, pues el sulfito que el revelador contiene, tiene poder suficiente para la clarificación.



POSITIVAS TRANSPARENTES



o creo necesario decir que esta clase de positivas, que se utilizan principalmente para estereoscopia y proyección, se tiran siempre (si se quieren obtener buenos resultados) sobre emulsiones muy lentas, cuyo soporte puede ser el cristal o el celuloide.

Las pocas emulsiones que se fabrican de esta última clase, es decir, las películas para positivas, las considero infinitamente superiores a las placas en cuanto a latitud de exposición, gradación de medias tintas, brillantez de negros y transparencia de luces. Su rigidez es perfecta y tiene la ventaja de no ser frágiles como las de cristal, y de poder cortarlas con tijeras cuando así convenga. No cito marcas para que no puedan parecer estas líneas un reclamo. Y entraremos en materia:

ALUMBRADO DEL LABORATORIO. — Teniendo en cuenta lo lento de la emulsión, no es necesario emplear una luz tan opaca como para el revelado de negativos, y no solamente no es necesario, sino que hasta es perjudicial, porque nos conviene apreciar bien claramente las medias tintas. Una luz muy clara, pero inactiva para esta clase de emulsiones, es indispensable. Como norma diré que con una sola hoja de papel rojo Rubra entre dos cristales, en una linterna con bombilla de 16 bujías, se obtiene una luz clarísima a 50 centímetros, de la que pueden revelarse, sin peligro, las positivas corrientes. Hay emulsiones lentísimas llamadas para tonos calientes, con las que puede emplearse una luz mucho más clara todavía, como es la que dan dos papeles Virida amarillos con lámpara de 16 bujías a 50 centímetros.

Sea cualquiera la luz que se emplee, aconsejo ensayarla exponiendo durante cinco minutos la placa o película que se emplee cubierta, en parte, con un papel negro y revelando a fondo para ver si acusa velo la parte expuesta. Este es un punto muy importante, pues las positivas agrisadas por causa del velo son de un efecto muy desagradable.

EXPOSICIÓN. FACTORES QUE INFLUYEN EN ELLA. — Fácilmente se comprende que el primero es la densidad del negativo que se emplee. Nadie como el operador puede juzgar este factor; pero conviene siempre escoger un «negativo tipo» con el que poder comparar los demás.

Otro factor importante es la rapidez de la emulsión que se emplee para la tirada de positivas. Aconsejo que cada operador emplee siempre la misma marca, y que al hacer cada acopio de material haga un ensayo previo por si la emulsión



NOSTRE PA DE CADA DIA...
Bromure
Medalla de oro, Curso 1929
Orfeó Gracienc, Grup Fotogràfic

Buenaventura Olivé



PASTURANT
Bromaró
Medalla de plata. Curso 1929
Orfeu Gracienc. Grup Fotogràfic

José Casals

ha sufrido variaciones. Otro día hablaré de un fotómetro casero y económico muy útil para estos ensayos.

Quedan otros dos factores muy importantes, de los que muchos aficionados hacen muy poco caso, con lo que los fracasos son frecuentes. Estos dos factores son:

1º INTENSIDAD DE LA LUZ. — Como supongo que todo el mundo usa para el objeto luz artificial por ser la más constante, no me referiré a la natural para nada.

Es evidente que con una bombilla de 10 bujías se necesitará la mitad de exposición que con una de 5 bujías colocada a la misma distancia, y que con una de 20 bujías daremos la mitad de exposición que con una de 10. Luego la exposición es inversamente proporcional a la intensidad de la luz empleada. Aconsejo usar siempre el mismo alumbrado.

2º DISTANCIA DE LA LUZ A LA PRENSA. — Esto ya se va complicando; me explicaré:

Una positiva que para salir justa requiere, con una cierta luz, un segundo a un metro de distancia; a dos metros de la luz, necesitará cuatro segundos; a tres metros, nueve segundos, etc. Reflexiónese acerca de la influencia enorme de la distancia entre la prensa y el foco luminoso. La ley que rige esta influencia dice que las intensidades luminosas son inversamente proporcionales a los cuadrados de las distancias. Y, sin embargo, hay aficionados que exponen con la prensa en la mano, con lo que consiguen que las distancias varíen siempre, y no les es posible dar una en el clavo.

Es necesario conservar la misma distancia colocando la prensa sobre una mesa o apoyada en algo; pero siempre en el mismo sitio y a la misma distancia del foco luminoso.

Siguiendo los consejos que acabo de dar, se habrán convertido en factores fijos: la rapidez de la emulsión, la intensidad de la luz y la distancia de ésta a la prensa. Queda como único factor variable la densidad del negativo.

Si además, sabemos ya, por el ensayo hecho, que el alumbrado del laboratorio es claro y no vela, habremos eliminado casi todas las causas de fracaso.

MODO DE OPERAR. — Clasifiquemos los negativos por densidades; es decir, dejemos en cada grupo los que han de necesitar la misma exposición. Esto se aprecia con un aparato que algunos llaman «ojímetro», y que yo llamo «ojo de buen operador»; si este aparato no funciona, no tiene arreglo y se puede utilizar el de algún amigo que le tenga en buen estado. Una vez hecho esto, aconsejamos un negativo de un grupo. Le colocamos en contacto con una placa positiva virgen, gelatina contra gelatina y, sin olvidarnos de poner detrás un papel negro para evitar el halo, metemos todo en la prensa. Colocamos la prensa en disposición de dar la exposición; colgamos a la vista un reloj con cuentasegundos y, con un cartón, cubrimos toda la negativa, excepto una cuarta parte, y encendemos la luz; transcurrido un segundo, corremos el cartón hasta dejar descubierta la

mitad de la placa; pasado otro segundo, retiramos otro poco el cartoncito, hasta dejar descubiertas las tres cuartas partes; y, al cabo de otro segundo, levantamos el cartón y damos otro segundo más. Fácilmente se comprende que una parte de la positiva habrá recibido un segundo y las otras dos, tres y cuatro segundos de exposición.

Si el clisé fuese muy denso, haríamos esta prueba partiendo de un número mayor de segundos y daríamos, por ejemplo cinco, diez, quince y veinte segundos de exposición.

Antes de tirar más positivas, revelemos la del ensayo, y apliquemos al grupo la exposición que hayamos dado a la banda que haya resultado más justa.

REVELADO. — Habiendo dado una exposición justa, o por lo menos aproximada, cualquier revelador es bueno; pero recomiendo el revelado lento al glycin, que es el más rápido, por poder revelar muchas placas a la vez. Conviene revelar a fondo.

FIJADO. — Se debe usar fijador que no esté gastado si se quieren obtener transparencias puras. Lavar una hora, en seis aguas como mínimo, o quince minutos en agua corriente.

VIRAJES. — No los recomiendo, pues comprometen la duración y manchan las transparencias. Cuando se quieran tonos calientes es preferible obtenerlos por revelado.

TEÑIDOS. — No se deben teñir las positivas. Se obtiene el mismo efecto con el siguiente procedimiento: Se fijan unas cuantas placas viejas sin revelar hasta que quedan completamente transparentes, y después de bien eliminado el hipó se tiñen con anilinas diluidas de los colores que se deseen y se dejan secar. Basta con aplicarlas sobre las diapositivas en el momento de proyectarlas o verlas en el estereoscopio para obtener el todo deseado.

FRANCISCO RIVÉ

Del Boletín Oficial de la Real Sociedad Fotográfica.





Leemos en «La Revue de Photographie» la siguiente receta para ablandar los objetos de caucho:

Fórmula:

Amoniaco	1 parte
Agua	2 partes

Modo de usarla:

Los objetos de goma, peras, tubos, etc., que el tiempo ha puesto duros y quebradizos, recobran su primitiva elasticidad sumergiéndolos en el baño arriba indicado durante un espacio de tiempo que puede variar entre unos minutos a una hora, según su grado de dureza.

Si los objetos presentan algunas rayas, se cierran éstas, luego del reblandecimiento, cubriendo los bordes con barniz de caucho que se obtiene disolviendo goma para en bencina.

UNA MAGNÍFICA FÓRMULA DE REVELADOR METOL-HIDROQUINONA EN UNA SOLA SOLUCIÓN:

Agua	1000 cc.
Metol	7.5 gramos
Hidroquinona	7.5 "
Sulfito de sosa puro cristalizado	150 "
Carbonato de potasa	120 "
Bromuro de potasa	1/2 "

El Metol y la Hidroquinona deben disolverse antes que el sulfito.

Para su empleo, tómese:

1 parte solución y 1-3 partes de agua.

La temperatura del baño no debe ser superior a 18.19° C.

La imagen aparece casi instantáneamente y el desarrollo puede quedar terminado al cabo de 2-4 minutos.

FOTOGRAFÍA SOBRE METAL. — Inútil recordar al aficionado cuán fácil es relativamente

tirar una prueba ordinaria al carbón sobre una superficie metálica.

Se empieza por pulir cuidadosamente el metal con pasta de pulir ordinaria, luego se fricciona fuertemente con una solución de sosa cáustica hasta que haya desaparecido toda huella de grasa; se lava para quitarle la sosa cáustica, después de lo cual no quedaría más que aplicar sobre el metal la copia que antes se habrá puesto en agua y apretarla con los dedos.

Se puede también aplicarla seca y hacer presión sobre ella con un paño mojado.

Cuando uno está seguro que la copia se adhiere bien al metal se desarrolla en caliente de la manera ordinaria.

Existen otros procedimientos para fotografías sobre metal.

Hace unos años, Falk, de Berlín, ponía a la venta variados artículos de metal, decorados con grabados fotográficos obtenidos por el método llamado Niepce.

Se extiende sobre la superficie brillante del metal una delgada capa de barniz embetunado, que consiste, por ejemplo, en 31 gramos de betún de Judea mezclado con 186 gramos de benzol. Una vez seca la capa de barniz se expone el metal bajo un negativo, al sol, durante un espacio de tiempo que puede variar entre 2 y 10 horas.

Hecho esto, se limpia cuidadosamente la superficie metálica con esencia de trementina o con una mezcla de esencia y benzol, hasta que las partes no expuestas del betún estén disueltas.

Luego, después se graba al agua fuerte empleando de preferencia para el cobre y el latón, una solución al 10 por 100 de cloruro de hierro que se vierte sobre el metal.

Este sencillo método al betún se presta sobre todo para la reproducción de asuntos de contrastes acentuados; pero si la capa de barniz es delgada y si se tiene cuidado de mezclar un poco de almidón seco, este método dará también detalles, de un modo satisfactorio.

• •



La Agrupación Excursionista Fotográfica de Tarragona ha inaugurado el primer Certamen Fotográfico del Campo de Tarragona, y el resultado ha sido muy satisfactorio.

Han figurado 33 colecciones entre las que las había de muy bonitos asuntos y ejecutados con muy buena técnica.

El Jurado, formado por personas muy competentes, escogidas entre los elementos de la localidad y de Barcelona, otorgó la Medalla de oro a don Pedro Masden.

• •

El día 6 del pasado mes de Marzo tuvo lugar en la Agrupación Fotográfica de Cataluña la sección de proyecciones sobre Alcañiz, obra de don E. de Sales, la cual tuvo un verdadero éxito, siendo del agrado de la distinguida concurrencia.

• •

En el Concurso celebrado por la Agrupación Saint Victor, ha ganado los 1.^o, 2.^o y 3.^o premios nuestro querido amigo y colaborador don Narciso Ricart Baguer a quien felicitamos efusivamente.

• •

Don Tomás Martín Gil ha tenido expuesta en el Ateneo de Cáceres, una notable colección de fotografías que ha merecido muy lisonjeros comentarios de cuantos aficionados y críticos han podido visitarla.

Entra en nuestros propósitos dar a conocer a nuestros lectores alguna de las 27 fotos expuestas y así nos hemos dirigido al notable artista solicitando para ello la debida autorización.

• •

El Foto-Club Valencia, en su deseo de fomentar y enaltecer la fotografía artística, ha acordado celebrar distintas exposiciones dedicadas a los mayores prestigios del arte. La primera de ellas está actualmente abierta, en el domicilio de la entidad, Paz, 26, entresuelo,

y en ella pueden admirarse varias magníficas obras del notable artista amateur don Francisco Mora Carbonell, cuyas obras han sido exhibidas en los principales salones de España y del extranjero.

• •

La sección de Bellas Artes del Ateneo de Tortosa organiza un magno certamen fotográfico, a celebrar durante las fiestas de la Virgen de la Cinta, Patrona de la ciudad.

La admisión de pruebas empezará a primeros de agosto, y en el próximo número daremos más detalles.

FALLO DEL CONCURSO DEL CENTRO DE LECTURA DE REUS.— Reunidos los señores Prunera, Quadrada y Santonja, y actuando de secretario un miembro de la sección del Centro, procedieron al fallo de dicho Concurso, tarea desagradable por la calidad de las fotografías presentadas.

Bien percatados de su misión, los señores del jurado obraron con una benevolencia digna de elogio y emitieron el siguiente fallo:

Una copa del Centro de Lectura a don José M.^e Pellicer y Totoraus.

Otra copa del Centro a la mejor colección de tema arqueológico al lema «Art Vell», cuyo autor es don Artemio Bergadá.

El premio de 50 pesetas ofrecido por don P. Font de Rubinat, no se adjudica, concediéndose un accésit de 25 pesetas a don José Ferré y Andreu.

El premio de don Eduardo Tode sobre Tierras de Reus y su Comarca no se adjudica.

Una medalla de plata ofrecida por la casa Antonio Martra se adjudica a la colección presentada al tema libre.

Un aparato fotográfico marca Verax, de la casa F. Roca, a la colección «De nostra terra», cuyo autor resulta ser el señor Francisco Saperas y Girera.

El premio de 25 pesetas en material fotográfico concedido por la casa F. Solá, se adjudica a la colección «Gaya Florida», de don Felipe Vilarnau Torrell.

Una lámpara de laboratorio, premio de la casa S. Pamiés, se otorga a la colección «De la nova col·lecció de don Francisco Vernis Galdá.»

Se concedieron diplomas de cooperación a la señora Magdalena Vallverdú, a don José Ferré, Antonio Sanzón, Pallejà Vall, Antonio M. Pellicer y Artés y Bergada.

Además figuraban fuera de Concurso dos colecciones muy notables debidas a los señores Martrá, padre e hijo.

En el amplio Salón Central estuvieron ex-

puestas la mayoría de las fotografías de la colección homenaje que dedicaron los fotógrafos y aficionados españoles al propulsor de la fotografía, don Miguel Huertas.

El día 5 del corriente mes se celebró el cierre del concurso, y con motivo de la visita del señor Huertas, quiso la afición de Reus, testimoniarle lo mucho que le quiere, obsequiándole con un magnífico banquete, que se celebró en el Restaurant Paris, obsequio que agradecemos en nombre del homenajeado y en el de EL PROGRESO FOTOGRAFICO.





La «Société Française de Photographie et Photo-Club de Paris» ha publicado el Reglamento del XXV Salón Internacional de Arte Fotográfico por dicha Sociedad organizado y que se celebrará en la capital de Francia del 4 al 19 del próximo Octubre.

La enorme importancia que para el arte de la Fotografía tiene la mencionada manifestación artística nos mueven a publicar en su integridad el citado Reglamento, convencidos que ha de interesar vivamente a todos nuestros lectores; helo aquí:

REGLAMENTO

Art. 1.—La «Société Française de Photographie» y el «Photo-Club de Paris» organizan el XXV Salón Internacional de Arte Fotográfico, el cual será instalado en el Hotel de la «Société Française de Photographie», 51 rue de Clichy, París, del 4 al 19 de Octubre de 1930.

Art. 2.—El objetivo de la Exposición es esencialmente artístico.

Art. 3.—Sólo podrán figurar en él las obras que, aparte de una buena ejecución, técnica, presenten un carácter artístico real, sea por la elección del sujeto, su iluminación o por la composición del cuadro (paisajes, escenas de géneros, estudios, etc.).

No se aceptan reproducciones de cuadros ni de dibujos.

Art. 4.—Cada envío deberá ser limitado a 4 pruebas, cada una de las cuales deberá llevar al dorso: a) nombre y dirección del expositor; b) número y título de la obra; c) el procedimiento (facultativo). En el reverso sólo deberá figurar el nombre del autor.

Art. 5.—Las obras deben ser remitidas montadas en soporte flexible, sin cristal ni marco.

Expedición de las pruebas.—Las expediciones del extranjero sólo se harán por correo certificado y siempre con la indicación «sans valeur commerciale» y los bultos comprendido el embalaje no serán mayores de 44x44, que es

la dimensión máxima que admite el correo francés.

Pero las expediciones hechas en Francia como quiera que no deben pasar por las formalidades aduaneras, pueden ser hechas por paquete postal que acepta dimensiones mayores que las hechas por correo.

De todos modos el Salón no admite más que pruebas que en total, comprendido el margen no pasen de 50x60, como máximo.

Art. 6.—Las obras sometidas al Jurado podrán haber sido ya expuestas en otras Exposiciones, pero no en vitrinas profesionales y comerciales.

No podrá ser retirada ninguna obra antes del cierre del Salón.

Art. 7.—Los emplazamientos se dan gratuitamente, pero todo envío se halla sometido a un derecho de entrada destinado a cubrir los gastos de presentación, de embalaje y de re-expedición por correo: 15 francos para Francia y sus Colonias; 1.5 dollar (37.50 francos) para el extranjero (Unión Postal) en un valor sobre París.

Art. 8.—Los expositores serán puestos en relación directa con los eventuales compradores de sus obras, no interviniendo absolutamente para nada el Comité del Salón, en esas transacciones.

Art. 9.—Todas las comunicaciones relativas al Salón deben ser dirigidas a M. E. Cousin, Secrétaire de la Société Française de Photographie, 51, rue de Clichy, París (9).

Las peticiones de admisión, bajo pliego separado, por correo acompañadas del montante del derecho de presentación, y los envíos, por te pagado, a domicilio, deben llegar a su poder antes del 1º de Septiembre de 1930, fecha de rigor.

Pasada esta fecha no será admitido ningún envío bajo ningún concepto.

Art. 10.—El Comité de organización cuidará esmeradamente las obras, pero no acepta ninguna responsabilidad de los riesgos a que aquellas puedan hallarse expuestas ya provenientes del transporte o de la exposición.

Art. 11.—El catálogo será remitido gratuitamente a todos los autores de envíos admitidos o rechazados.

Art. 12.—Un Jurado de admisión compuesto de personalidades pertenecientes a las diversas ramas del Arte, examinará los envíos y escogerá aquellos que a su juicio sean dignos de figurar en la Exposición.

Sus decisiones serán inapelables.

Art. 13.—La reexpedición de obras, admitidas o no, tendrá lugar durante los tres meses siguientes a la clausura de la Exposición, a menos que su autor autorice su presentación a otras Exposiciones.

El Presidente del Comité del Salón, C. de Santeul.

Expediciones procedentes del extranjero.—

Para simplificar los envíos procedentes de España pueden estos ser remitidos al Corresponsal del Salón Internacional del Arte Fotográfico de París, en nuestro país, nuestro Director don Rafael Garriga, Mallorca, 480, Barcelona, con porte pagado.

Nosotros cuidaremos de agruparlas y de reexpedir las en una caja a París, en fecha oportuna, de modo que el riesgo que puedan correr durante el envío será reducido al mínimo.

La hoja de petición de admisión y el derecho de entrada 1,5 dollar (37,50 francos) debe ser remitido a M. E. Cousin, tal como queda indicado en el Reglamento, avisándole al propio tiempo de que las pruebas se remiten al «Corresponsal del Salón», en España.

AMERICAN PHOTOGRAPHY.—Como todos los años ha repartido los reglamentos de su décimo concurso y exposición de fotografías.

Se trata de un salón circulante, ya que las pruebas admitidas se exponen en varias ciudades americanas.

Sólo aceptan como máximo 4 pruebas.

Los premios son, además de la aceptación, nueve en metálico.

Un primero de 100 dólares, un segundo de 50, dos de 25 y cinco de 10.

Para pedidos de boletines y el envío de pruebas dirigirse a la revista norteamericana American Photographie Publishing Company, 428, Newbury Street, Boston, 17, Mass.

La IV Exposición anual de Fotografía en Cardiff bajo la dirección de Cardiff Camera Club se celebrará del 13 al 28 de este mes en Cardiff (Inglaterra).

CONCURSO INTERNACIONAL «LA METROPOLE».—Este importante y antiguo diario que se publica en Amberes «La Metropole» ha organizado un concurso de fotografías con dos secciones, una de carácter artístico y otra de fotografía documental.

Los premios son muy importantes.

II SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA EN NORUEGA.—Este Salón se celebrará del 10 al 24 de Julio próximo.

El máximo de pruebas que se admiten es de 6 y el plazo de admisión es hasta el 25 de Junio.

Los envíos deben dirigirse a Mr. G. Schulerud, Trondhjens (Noruega).

III SALÓN DE FOTOGRAFÍA DEL «CLUB EXCURSIONISTA DE GRACIA».—Los modestos aficionados de la Sección de Fotografía del «Club Excursionista de Gracia», sin bombo ni platillo, han inaugurado el III Salón de Fotografía, el que mucho dice en favor de la Entidad y de cuantos han colaborado en él aportando al mismo sus mejores obras y composiciones hechas en el transcurso del año.

Del examen de todo lo que figura en el dicho Salón, y que reseñaremos a continuación, se saca la firme convicción, que los jóvenes socios del Centre poseen un depurado sentimiento y gusto artístico.

José Rom, con su «Doncella abandonada», nos presenta un gran bromuro y una acertada composición que constituye un asunto de una vivacidad y fortaleza que es un encanto.

J. Eira nos demuestra, con su bromo titulado «Piu-Piu», ser un maestro en tal procedimiento. Su obra a pesar de haber sido vista ya en varias exposiciones, es siempre interesante y se ve con agrado por su depurado tratamiento.

Bausells, con su prueba bromo-tinta, intitulada «Matinal», se acredita como uno de los mejores artistas del Salón. Todo y con ser muy explotado nuestro muelle del pescado, el asunto nos satisface tanto por la sutil neblina que se arrastra sobre él, como por el encuadrado de la obra.

Juan Pi, con su «Pastura» (bromoil), nos da la sensación de que con un poco más de picardía pictórica nos ofrecerá a no tardar algo que ha de complacernos mucho, pues es un buen buscador de temas.

Aquel camino de árboles o rícal que R. Ballesté titula «Tardor», es una prueba de una gama de tonalidades deliciosas.

La señorita Concepción Esparza, con «Clar i obscur» y «De la velluria», nos presenta dos obras de gran efecto.

«Recó de calma», «Propet del bosc», «Pedres i escuma» y «Flors de l'espai» son también cuatro bellas impresiones de luz que son un encanto.

En una palabra: tanto por el depurado conjunto de obras que encierra este III Salón, como por el gusto que ha presidido en su confección y presentación, hemos de testimoniar nuestra estima a todos los artistas que nos han deleitado con tal serie de escogidas bellezas que viven bajo el cielo grande y azul de nuestra hermosa Cataluña, y expresar nuestra confianza de que el próximo año el Salón será digno compañero del de 1930.

¡Excursionistas y amantes del Arte de la Luz, no dejéis de visitar el III Salón de Fotografía del Club Excursionista de Gracia!

III CONCURSO Y EXPOSICIÓN DE ARTE FOTOGRÁFICO. — En esta ocasión la Sección Fotográfica de la «Agrupación Excursionista Júpiter», vió tanto o más concurrido su Salón que durante la celebración en el mismo de su segundo Concurso. Han contribuido a su éxito firmas bien cimentadas y algunos artistas ignorados y nuevos, todos los cuales dentro su esfera han aportado al Concurso sus mejores creaciones, dignas todas ellas del mejor elogio.

El primer premio correspondió a tres grandes obras de Arissa, aquella reconocida personalidad en asuntos de composición. La mejor de las mejores de sus obras, «El perseguit», que con «Dolorosa» y «Templació» completaban indiscutiblemente el mejor conjunto del Salón y del citado Concurso.

Con otro hermoso conjunto de pruebas de vanguardia, el propio Arissa, obtuvo el segundo premio. La de «El blanc negre» era tanto por su luz, como por su corte y originalidad, un asunto nuevo, que, junto con «Placidesa» y «Magesuositat» completaban el tríptico o colección.

Martí Salatés, como de costumbre, ha realizado un «tour de force» admirable que le ha valido una serie de premios indiscutibles. Las colecciones «Neu i núvols» y la de «Montseny» eran seis asuntos de montaña bien encuadrados y técnicamente tratados. «Esclats de llum» y «Pluja» formaban dos colecciones que eran de todos admiradas.

«... de l'huracà» resulta un asunto bien concebido y descrito al mismo tiempo, con «Gitanerías» la mejor del lema «Omnia».

«Terra nostra» en la que formaba parte una prueba de un árbol solo en medio de un campo amplio y gris, decía mil cosas a nuestros sentidos.

«Indrets pairals», la mejor, la que representa unas masías que se reflejan en el estanque de aguas verdosas, pero transparentes y que por primer término encuadraba el asunto una multitud de cañas floridas, se veía con mucho agrado por su suavidad y sencillez.

«Hilverssum» que no representa otro conjunto que un juego de probetas, que por su composición y juego de luz no nos satisface como tantos otros que hemos visto por aquel estilo *ultra-modernista*.

En conjunto, un éxito clamoroso para la Sección Fotográfica de la A. E. Júpiter. No nos cabe la menor duda que en el próximo Concurso hemos de tener ocasión de admirar algo todavía más interesante de tan noble y atrayente Arte.

