

# 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 VII

Barcelona, Noviembre 1926

Núm. 77

## A NUESTROS LECTORES

Nuestros lectores habrán podido observar que, a pesar de las continuas mejoras que han sido introducidas en nuestra Revista desde su aparición, hemos venido manteniendo hasta ahora los mismos precios de subscripción.

Pero los constantes aumentos en los gastos de publicación (papeles, tirajes, clisés, franqueo, etc.) han hecho imposible mantener por más tiempo estos precios y nos vemos obligados a establecer, desde el próximo año, los siguientes:

Subscripción un año:

España y Américas latinas.....	15 ptas.
Extranjero.....	25 »

Recordamos que solamente admitimos subscripciones por años naturales.

El ligero aumento de precio que establecemos esperamos será bien recibido por nuestros lectores, que vienen dispensándonos un favor siempre creciente.

Aprovechamos esta ocasión para agradecer públicamente a cuantos, con su gestión personal, ayudan a la mayor difusión de EL PROGRESO FOTOGRAFICO. Realmente, los que están en contacto continuo con la Revista son los que con mayor conocimiento de causa pueden recomendarla a todos los aficionados y fotógrafos. A todos, pues, recomendamos que no cesen de influir entre sus relaciones para que todos los aficionados y profesionales españoles reciban nuestra Revista, que para ellos se escribe.

EL PROGRESO FOTOGRAFICO, que es la única Revista fotográfica que se publica actualmente en España, espera que todos contribuirán a su mayor difusión e interés. No deben olvidar nuestros entusiastas que,



*en el extranjero, el movimiento fotográfico español es seguido al través de nuestras páginas, y que, por tanto, todos debemos llevar la colaboración más desinteresada, para que se nos reconozca el lugar a que tenemos derecho a aspirar.*

*Es para nosotros motivo de gran satisfacción ver cómo la colaboración española en el reciente Salón Internacional de París ha sido mucho más importante que en los años anteriores, y que, según opinión del ilustre secretario de la Société Française de Photographie, M. Cousin, esto es debido a las gestiones y recomendaciones de nuestra Revista.*

*Esto nos anima a proseguir por este camino y aumentar nuestros esfuerzos para una mayor difusión de la fotografía en nuestra patria y nos permita, al mismo tiempo, elevar el nivel de conocimientos de los que cultivan este arte.*

## ESCUELA TÉCNICA DE FOTOGRAFÍA Y CINEMATOGRAFÍA DE PARÍS



PORTUNAMENTE hemos ido hablando de la marcha de los trabajos encaminados a la creación en París de una Escuela Técnica de Fotografía y Cinematografía, y nos es grato anunciar hoy que esta idea, convertida en realidad por obra y mérito de nuestros buenos amigos L. P. Clerc, nombrado Director de la enseñanza, y P. Montel, nombrado Director de la parte administrativa, va a entrar en el período de actividad el 15 de noviembre de 1926, fecha en que comenzarán los cursos de estudios.

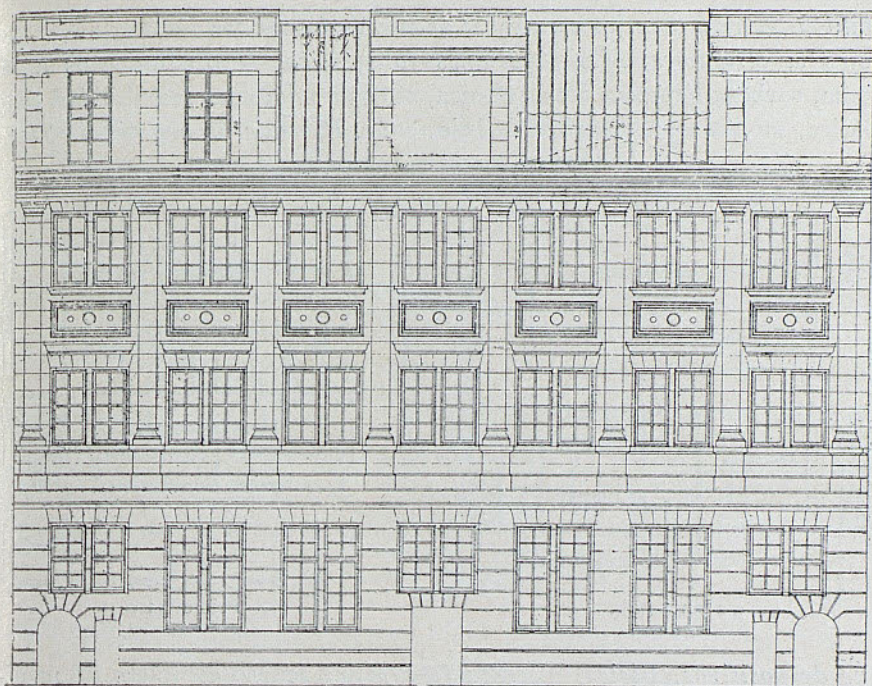
Hemos recibido el vasto plan de enseñanza que comprende y los programas de las asignaturas que se cursarán, y de todo ello queremos dar una idea a nuestros lectores, porque a muchos de ellos podría interesar.

Nosotros no tenemos ninguna Escuela profesional para la fotografía, y las que habían hasta ahora estaban en Inglaterra, Alemania o Austria, países con idiomas poco conocidos por nuestros compatriotas.

La Escuela-laboratorio del profesor Namias, en Milán, de cuyo plan de estudios y organización general hablamos hace bastante tiempo, ha sido muy frecuentada por fotógrafos de España y Repúblicas sudamericanas, por la facilidad del idioma, bastante parecido al nuestro.

En este sentido creemos que la Escuela de Fotografía de París podrá





Fachada de la Escuela de Fotografía y Cinematografía de París

interesar, también, a muchos de nuestros profesionales, gran parte de los cuales conoce perfectamente el francés.

La Escuela comprende dos Secciones diversas : la Sección fotográfica y la Sección cinematográfica.

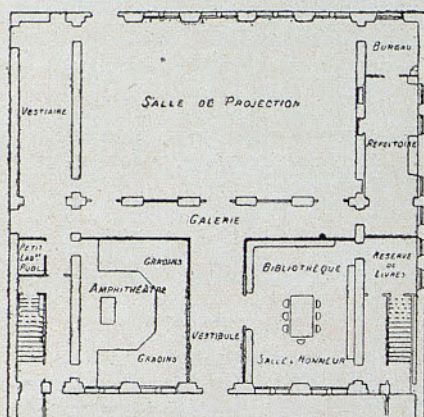
Ambos estudios comprenden dos años de duración.

Para la Sección fotográfica, el primer año comprende : *Dibujo artístico* (de modelos en yeso, etc.), *Dibujo geométrico*, *Trabajos en galería* (reproducción de dibujos, de objetos diversos, retrato a la luz natural, etcétera), *Trabajos al aire libre* (paisaje y arquitectura, instantáneas, fotografías de documentos y objetos de colecciones y bibliotecas, etc.), *Manipulaciones fotográficas* (negativos, positivos, colodión, proyecciones, etc.), *Retoque de negativos*, *Trabajos manuales* (trabajo de la madera, papel, metales, vidrio, electricidad), *Óptica* (luz, objetivos, instrumentos ópticos, aparatos de reproducción y ampliación, etc.), *Aritmética* (elemental, nociones de geometría y de trigonometría), *Técnica fotográfica* (preparación de baños, leyes del revelado, fundamentos de los procesos fotográficos, etc., secados, fijado, virado, organización del laboratorio, proyecciones, etc., etc.), *Contabilidad y comercio* (contabilidad para los fotógrafos, correspondencia, higiene industrial).

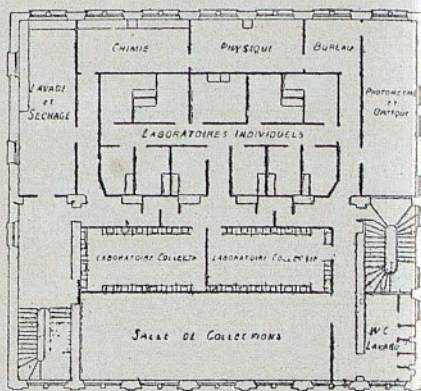
El segundo año comprende : *Dibujo del natural*, *Trabajos de re-*



*trato en galería (con luz natural y artificial, fotografía industrial), Trabajos al aire libre, Manipulaciones fotográficas (procedimientos a la goma, carbón, Fresson, fotocerámica, síntesis tricroma, sensibilidad cromática, montajes de pruebas de lujo, etc.), Retoque de negativos, Reto-*



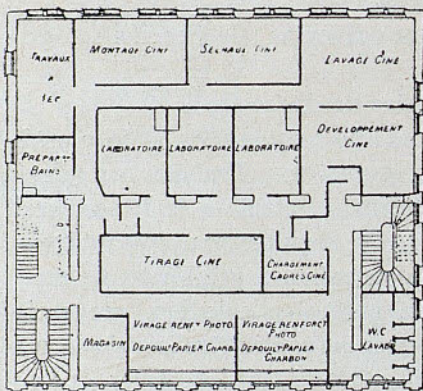
Planta baja



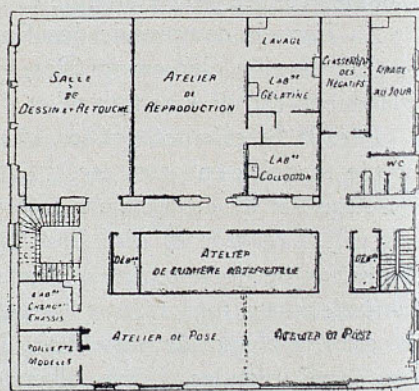
Primer piso

*que de positivos, Física, Técnica fotográfica (curso completo de manipulaciones, tipos de galerías fotográficas, fotografía en colores, tricromía, fotomicrografía, radiografías), Contabilidad y comercio, Estética.*

La Sección cinematográfica comprende en el primer año : *Electri-*



Segundo piso



Tercer piso

*cidad general, Electricidad aplicada a la proyección, Mecánica, Proyección cinematográfica ; y en el segundo año : Electricidad aplicada a la toma de vistas, Técnica cinematográfica.*

Así resumidas las materias que se estudian creemos que nuestros lectores podrán hacerse ya cargo de la importancia que revisten estos



estudios. Los que en ello estén interesados pueden dirigirse a la Direction de l'Ecole Technique de Photographie et Cinematographie, 85, rue Vaugirard, Paris (VI<sup>em</sup>), de la cual recibirán el folleto detallando el plan de estudios y toda clase de informaciones útiles.

El curso actual ha sido empezado el 15 de noviembre.

La Escuela cuenta con edificio propio recién construído expofeso, compuesto de planta baja y tres pisos.

Deseamos que esta nueva institución de enseñanza alcance pronto gran desarrollo en bien de la Fotografía.

## ESTUDIO SOBRE LA ESTÉTICA Y LA COMPOSICIÓN EN FOTOGRAFÍA

(Continuación)



CONDICIONES DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS. — Para que una cosa sea bella ha de poseer los *atributos* que hemos dicho tiene la belleza, o sea que ha de tener veracidad, variedad, orden y simplicidad. Como que las cosas están integradas por los cinco elementos, que también hemos estudiado, que son forma, color, sonido, movimiento e idea, resulta que es en estos elementos donde habremos de encontrar cumplidas las anteriores cualidades si queremos que la cosa sea bella.

*La veracidad en la forma* distribuye las cosas en el espacio en forma de poro, sí agradable y armónica; en tal manera, que no nos moleste la apreciación de una parte en vista del conjunto y de la colocación que tienen las otras; esta cualidad subsiste, aun librando al objeto de toda significación y relación con el elemento idea. La arquitectura es, quizás, el arte que más escuetamente cultiva esta cualidad. La veracidad en la forma es la *agradable repartición de las masas y líneas*.

*La veracidad en el color* representa idea análoga a esta que acabamos de exponer en el anterior párrafo, pero aplicada, no a la forma o espacio, sino al color. Indica una *repartición adecuada de los colores* o tonos, la cual puede subsistir, aun descartando toda significación y representación. Algunos pintores cultivan mucho esta cualidad y descuidan otras que la han de acompañar si se quieren obtener obras de arte verdaderamente acabadas.

Si incluimos la noción de tiempo, esta cualidad quedará satisfecha





Resinotipia

por la *correspondencia* con que hallemos que aparecen los sucesivos aspectos del color de las cosas, unos con otros, producida por una *graduación en el cambio* o quizás de un *ritmo* o *compás*. ¿Acaso no se repite periódicamente la misma repartición de colores en las diversas fases iguales de un baile en escena con vibrantes notas de color?

*La veracidad en el sonido.* La veracidad en este caso nos hace escoger las notas que han de formar los *acordes* musicales. Si entra, como siempre sucede, la noción de tiempo, será la *armonía musical* del conjunto la que nos dice si en cada instante llegan las notas y sonidos que la composición requiere, a lo cual contribuye el *ritmo* y el *compás*, y la *consonancia* en poesía.

*La veracidad en el movimiento.* También en el movimiento de las cosas, las aceleraciones, los retardos, los acercamientos y separaciones de los elementos entre sí, los paros y sacudidas van gobernados por exigencias de estética que no les permiten un arreglo cualquiera por ordenado que sea. *Dirección, ritmo y compás adecuados* incluyen esta cualidad.

*La veracidad en la idea.* Es cualidad importante y de gran extensión y alcance, puesto que el elemento idea, tal como lo hemos concebido en este estudio, invade todas las manifestaciones del arte.

Aplicada a las obras que también incluyan el elemento forma expresa que dicha forma del objeto ha de responder a su esencia: un pá-



jaro necesariamente ha de tener alas ; los miembros de un caballo guardan ciertas proporciones en sus dimensiones, su lomo es arqueado y no presenta ni vestigios de joroba alguna, en cambio, la tiene el dromedario. Cumplen con la veracidad en la idea los objetos que tienen buenas proporciones en sus miembros ; cuando los contemplamos y percibimos esta distribución de sus formas en armonía con lo que han de ser decimos que se presentan con *exactitud*, que tienen *naturalidad* y proporción.

Si la obra incluye el elemento color, esta cualidad da a cada cosa el color que exige o requiere su naturaleza, o bien las circunstancias. El rostro de un niño es rosado, y si está en un ambiente de luz violada tomará matices también violados, pero jamás lo pintaremos verde en un ambiente en que no exista este color, ni lo pintaremos rosado y sin los reflejos del color correspondiente cuando lo bañe una luz que no sea completamente blanca. (Es diferente el caso de un dibujo en un solo color ; equivale a tener un ambiente monocromo.) La falta de veracidad en el color hace, en gran parte, que algunos cuadros tengan este antipático efecto de colorido, que vulgarmente se llama aspecto de



M. AGUILÓ



cromo ; es porque cada cosa está pintada con el solo color que le es exclusivo y no refleja las luces y colores de los objetos vecinos, tal como sucede en la realidad y ha de suceder si no se alteran las leyes físicas. Los objetos que guardan veracidad en el color decimos que están pintados con *propiedad, naturalidad*.

Si la obra está fundada en el sonido, la veracidad en la idea nos da en cada instante una nota que liga con el conjunto actual y con el anterior de sonidos y dice ya algo del que va a regir. Se cumple esta propiedad cuando decimos que el conjunto forma armonía, que no sólo es exigida en música, sino, también, en poesía y un tanto en declamación.

Si la obra incluye el elemento movimiento o cambio de forma, la verdad en la idea pide que los cuerpos sigan y se presenten en cada instante tal como prometían las leyes mecánicas, en el tiempo o de cualquier otro orden que racionalmente o por otro impulso interno nuestro les atribuíamos. Nos place el vuelo de estudiada irregularidad de las mariposas porque lo conocemos así y no concebimos otro modo de volar en ellas ; del mismo modo nos place el vuelo recto y sencillo de las golondrinas. En cambio, repudiamos la cojera en el andar y la torpeza de una caída. Cuando una cosa cumple con la presente cualidad vemos que sigue su debida trayectoria, su apropiada dirección, un ritmo acertado o un compás que le encaja.

La veracidad en la idea, puramente en el elemento idea, es la que aparece en la *consonancia* de antecedentes con sus consecuentes, la cual nos ha de librar de que podamos aplicar a las cosas aquel conocido refrán que dice «mucho ruido y pocas nueces» ; más bien hemos de poder, por lo menos, aplicar aquel otro, italiano, «se non è vero è bene trovato» : es la *verdad*, es el *acierto*. Recordamos haber leído una novela de interesante trama y delicadísimas situaciones ; tan delicadas, que el autor juzgó muy seriamente que lo mejor era que todos los protagonistas subiesen a un tren y, después del descarrilamiento de éste, acabar la novela con el entierro de todos. ¡ Qué lejos quedó la virtud de que estamos hablando !

*La variedad en la forma* reviste los caracteres de una libertad regulada. Las cosas, conservando siempre los caracteres que exige su esencia, estando hechas como han de ser, tienen, no obstante, cierta libertad en su constitución. Sin dejar de ser bien plantado, un hombre puede ser de constitución robusta, o menos robusto, pero ágil, o no tan ágil, pero de aspecto noble. Constituye esta cualidad una modalidad de las cosas, el que unas no sean iguales en absoluto a las otras, es su *individualidad*, su *modulación*. A dar esta individualidad contribuye el *estilo* en su acepción de modalidad en la expresión o actuación. Las



formas, cuando poseen la presente cualidad, nos aparecen dotadas como de una cierta *flexibilidad*, aun cuando no se muevan.

*La variedad en el color* representa la cualidad anteriormente dicha para la forma, aplicada ahora al color. El mar nos dice de sí que es azul, pero siempre nos sorprende con hermosos cambios, en los que desde un tono vecino al azul cobalto pasa, a veces, a un color casi blanco. Esta cualidad da el *matiz* de cada cosa. El *estilo* también incluye esta idea. La misma nos hace ver suavidad en el color de las flores; a veces se cumple interviniendo el tiempo cuando un color substituye a otro.

*La variedad en el sonido* representa el matiz de las vibraciones sonoras; es la *variación*, *modulación*, es el *aire* y el *timbre* que en música hace escoger notas y acordes tristes en las canciones delicadas que se tornarán alegres al transformarse, quizás, las mismas en aire marcial; arpeggios de tono menor para melopea pueden transmutarse en enérgico tono mayor para animado baile. Una misma melodía puede presentar esos variados matices. Esta cualidad nos da la *modulación* y también va incluída en la noción de *estilo*.

*La variedad en el movimiento* quita a éste la rigidez de una regla matemática; da *flexibilidad* y *agilidad*. Es la cualidad que da *soltura* al corcel que sigue una senda y es la virtud que falta al tren moviéndose fatalmente aprisionado entre sus carriles. El *gusto* y el *estilo* presuponen esta cualidad.

*La variedad en la idea* es una cualidad según la cual no damos siempre la misma importancia a los diferentes conceptos existentes conjuntamente en la visión intelectual de un objeto; es lo que podemos llamar la *interpretación*. Para ir a un mismo sitio se pueden tomar muchos caminos. Hay quien canta la inocencia de la infancia cuando otros cantan su ingenuidad y otros su candor; cualidades que encierran conceptos análogos, frutos casi iguales del mismo árbol cuya belleza nos extasía. Es bello el canto matinal de los pájaros porque señalan el alba y es bella la aurora porque en ella cantan las aves. La *originalidad* es fruto de esta variedad en el concebir las cosas. Pero se comprende que, a fuer de originales, también podríamos pecar contra esta cualidad que nos ocupa si nos empeñamos solamente en diferenciar nuestras apreciaciones de las de los demás y engendramos una propia e individual monotonía.

*El orden en la forma* reúne los elementos en conjuntos parciales, después de haberlos engendrado, y regula sus contornos y límites; los conjuntos parciales se reúnen en conjuntos más generales, sucesivamente hasta dar lugar al conjunto total, logrando la unidad de la obra. Este orden hace salir las cosas del caos de la inexpressión, confusión y homogeneidad y marca leyes a la distribución de las partes y a su con-





J. BLEZ (Habana)

figuración. Es entonces que las cosas toman *bulto* y el ambiente *profundidad*. Cada *estilo* representa un cierto orden en las cosas. Las cosas más inexpresivas y sin significación ni idea necesitan un mínimo de orden para llegar a ser tan sólo algo.

*El orden en el color* es cualidad análoga a la anterior, pero que se refiere al color. Las cosas las vemos por sus colores (en la acepción amplísima y general en que tomamos la palabra color las sombras no son más que variaciones de intensidad que tomamos como nuevos colores); por lo tanto, las cosas no serían distinguibles si presentasen siempre la misma distribución de colores en todas partes, por variados que éstos





Retrato

UNTURBE

fuesen ; ello sería un apoteosis del mimetismo que dejaría sumergido todo en la más abigarrada confusión. Sabemos donde está la copa de un árbol por el color verde dominante de las partes que a su ramaje corresponden, pero no la distinguiremos si tuviese de destacar sobre un fondo de follaje idéntico.

El orden distribuye los colores según *tonalidades*, según *dominantes* y con una gradación armoniosa. Si interviene el tiempo, produciendo cambios, éstos no están tampoco faltos de orden al sucederse.



Estos cambios presentan cierta *armonía*, análoga a la música, según alguien ha dicho, y de ahí que han de tener cierto *enlace*, *ritmo* y, a veces, incluso *compás*.

*El orden en el sonido*, en un instante dado, exige notas formando *acorde*; es decir, una verdadera correlación. En el desarrollo y cambio de los sonidos en el tiempo exige *armonía*, *modulación*, *ritmo*, *compás*, *consonancia* y *cadencia*. Las disonancias son a veces exigidas por una correlación y consonancia preferente de ciertas notas con sonidos que han de venir o como realce y preparación para nuevos sonidos; según esto, tampoco van contra la presente cualidad del orden.

*El orden en el movimiento* deja agrupadas o relacionadas las cosas que tienen movimientos análogos, sin lo cual todo sería confusión. El viento inclina las ramas todas hacia un mismo lado; cuando sube el aspa de un molino baja la opuesta; las nubes corren a veces a la vez en diversas direcciones, pero no independientemente, sino formando grupos y conjuntos. ¿Qué sería una danza sin orden en el movimiento? ¿Si cada bailarín se moviese con entera independencia de los demás? Cuando se guarda orden en los movimientos es cuando los distinguimos con claridad, hay en ellos una diferencia organizada que hace que no nos fatiguen y que nos complazcan. Hallamos entonces en el movimiento *ordenación*, *armonización*, *enlace*, *compás* y *ritmo*.

*El orden en la idea* es de necesidad evidente, consiste en seguir la lógica. Si las cosas vistas o representadas en grupo no tienden a un mismo fin no tienen un común denominador entre sus diferentes cualidades inmateriales, que son a veces incluso contrapuestas, no significará nada su reunión, porque sus partes no van guiadas por el necesario *tema común*, *argumento*, *objeto*, *motivo*; no tienen *significación* de conjunto, no tienen *expresión*. Esto en cada instante, porque en el desarrollo de las ideas en el tiempo, si ellas no tienen el necesario orden carecerán de *correlación*, no tendrán *buen desarrollo* o el conjunto carecerá de esa cualidad orgánica que llamamos *carácter* y que es el factor común de todos los estados en las variaciones que se realizan con *armonía*.

La luz es cosa contraria a la obscuridad y de significación diametralmente opuesta; no obstante, la luz de una lámpara funeraria puede sumarse a la obscura sombra de una tumba para acumular el valor de su común significación macabra, ya en pintura o fotografía como en literatura (y hasta en música es posible un efecto análogo si consideramos como luminosos los pasajes que tienen de común con la luz el vigor, la alegría y la claridad de expresión). Donde hay mariposas hayan alas y colores, luz, aire y vida; donde caiga el rayo de la tormenta esté el torrente, la fuerza y la devastación.



Si no existe el orden de que hablamos las cosas resultarán imprecisas, vacías y sin significación. Por lo tanto, las cosas han de ir agrupadas dentro de su significación.

La simplicidad en la forma, como la simplicidad en el color, en el sonido, en el movimiento y en la idea no son más que el límite a que nos ha de llevar la aplicación del orden para que los conjuntos no sean multitud en la que igualmente quede perdido el ánimo; es la moderación en la variación; formas, colores, sonidos, movimientos e ideas no nos han de llevar inútilmente a la vez en incontables direcciones y con multitud de tendencias; la tendencia ha de ser a reunirse los elementos en grupos que reúnan los más afines, y estos grupos en otros más generales, hasta llegar a un corto número de conjuntos destacados y definidos a su modo; los cuales, a su vez, han de tender a un fin único, que es el tema, el argumento de la obra, el cual ha de ser único.

En un paisaje pintado hallaremos, por ejemplo, reunidos los últimos términos formando dos grandes conjuntos, uno, de dominantes azules formado por el cielo y lejanías, y otro, de dominantes rojizas formado por un macizo montañoso y una faja de llano; estos conjuntos armonizarán con los de los primeros términos, que son dos grupos de vegetación verde y un grupo de figuras de múltiples colores, pero de dominantes oscuros y contornos más precisos, para constituir el total una nota alegre y policroma que, por caso, podría ser de una romería. En fotografía, en vez de colores podrán ser tonalidades de un solo color; en música, serán los motivos de un mismo tema general o también sus variaciones; en literatura, serán los capítulos de un libro; en teatro, los actos de una pieza; etc.

La simplicidad es, pues, la sencillez y visibilidad de las cosas.

En el cuadro que sigue indicamos el resumen de las cualidades que reúnen las cosas bellas como resultante de los atributos de la belleza, antes dichos, sobre los elementos, también explicados, que integran las cosas bellas. Cada atributo forma una cualidad cuando se interpreta sobre cada elemento, como se ha visto, a cuya idea no corresponde siempre una palabra expresiva, en nuestro lenguaje, que la comprenda con justeza. Esa idea queda unas veces incluída como uno de los varios conceptos abarcados por una palabra, concepto común también a otra que, a su vez, puede tener conceptos relativos a otras cualidades distintas o sumamente análogas (por ejemplo, en *estilo*). De ello resulta una gran dificultad en precisar la idea con una o pocas palabras y una fácil confusión entre las diversas cualidades, ya que se trata de facetas muy semejantes, de ideas muy generales e íntimamente relacionadas y que no pueden subsistir unas sin otras (por ejemplo, la simplicidad presupone el orden).



Diremos, finalmente, que hemos sacrificado expresamente una mayor claridad o concisión de los términos para lograrla en el conjunto, pues este estudio de análisis es en realidad más complicado, ya que los verdaderos elementos de las cosas bellas son *espacio, color, sonido, idea y tiempo*, de los cuales los cuatro primeros son los elementos que metafóricamente podríamos llamar materiales, e inmaterial el tercero, el cual, al combinarse con los anteriores, da el *movimiento* de las cosas y una *especie de movimiento* propio de los cambios de color, de la música y en la hilación de ideas. Mas, se complican los cuadros que hemos expuesto, y se hacen necesarios una serie de razonamientos explicativos de ideas muy abstractas, cosa más propia de un tratado de filosofía que de un artículo de fácil lectura.

	FORMA	COLOR	SONIDO	MOVIMIENTO	IDEA
Veracidad	Agradable repartición de masas y líneas	Repartición adecuada — (Compás) (Ritmo) (Graduación del cambio) (Correspondencia)	Acorde agradable — (Compás) (Ritmo) (Armonía musical) (Consonancia)	Dirección Compás Ritmo	Exactitud Naturalidad Propiedad Consonancia Acierto — (Correlación) (Enlace)
	Flexibilidad en la forma Estilo Individualidad Modulación	Suavidad Estilo Matriz — (Suavidad en el cambio, en el tiempo) (Estilo) (Matizado)	Variación Modulación Timbre — (Aire) (Modulación en la armonía) (Estilo)	Flexibilidad en el movimiento Estilo en el movimiento Gusto Agilidad Soltura	Interpretación Originalidad — (Interpretación) (Originalidad)
Orden	Bulto Profundidad Estilo	Tonalidad Graduación Dominante — (Orden en los cambios) (Armonía en los cambios) (Enlace) (Compás) (Ritmo)	Acorde — (Ritmo) (Compás) (Modulación) (Armonía) (Consonancia) (Cadencia)	Ordenación Armonización Enlace Compás Ritmo	Tema Argumento Motivo Objeto Significación Expresión — (Buen desarrollo) (Correlación) (Carácter)
	Sencillez —	Sencillez — (Visibilidad) (Simplicidad)	Sencillez — (Claridad)	Sencillez Claridad	Sencillez — (Claridad)
Simplicidad					

Los términos con paréntesis indican cualidades para el caso de existir influencia del tiempo en el elemento de la respectiva columna. El elemento *Movimiento* es ya el resultado de la influencia del tiempo en la *Forma*.

Para hallar las cualidades que se han de cultivar en un ramo determinado de las artes no hay más que determinar los elementos integrantes de ese arte (cuadro de la pág. 301) y buscar en el cuadro último las cualidades que les corresponden. Así: la fotografía tiene los elementos forma, color e idea, luego le corresponden todas las cualidades de las primera, segunda y quinta columnas: agradable repartición de las formas, flexibilidad, estilo, individualidad, bulto, etc.

Si una obra ha de ser artística ha de poseer las cualidades dichas



en el cuadro. Si alguna de ellas quedase defectuosa o un tanto abandonada no por ello habrá perdido en absoluto la obra su don artístico, pero quedará menguado en proporción a la magnitud de las faltas, ya no será una obra maestra, ni quizás tan sólo una obra buena si tanto se descuidan.

Precisamente las tendencias del arte que llaman futurista, sintético, cubista, etc. (tomamos estas palabras en el sentido de designar esas escuelas de arte cuyo apoteosis es el cubismo; el modernismo en sí no lo juzgamos malo), tienen todo su fundamento en una falta grave de esas cualidades que acabamos de analizar.

El pintor cubista prescinde casi completamente de lo que hemos llamado veracidad en la idea aplicada a la forma y al color, conservando, no obstante, más o menos las otras cualidades.

Los coloristas extremistas nos presentan a veces cuadros en que también se han olvidado de la veracidad y el orden, al igual que algunos músicos modernistas que hacen lo mismo con el sonido; faltan tan gravemente al orden, que el ánimo del que atiende a sus producciones no acaba de ver, para gozarlo, el mecanismo de su organización interna u orden dicho, y por necesidad sólo percibe un efecto total de conjunto, que alguno toma como sumo arte, pero que no es más que algo así como el efecto que nos produciría el agradable murmullo de una fuente o el delicioso gorjeo de los pájaros en la fronda, o el placer de un cielo sin paisaje; ciertamente que esto es arte, pero no es arte integral, es arte sintético en verdad, pero a veces demasiado sintético, pues prescinde de cosas cuya falta no puede disimularse.

Vistas las obras artísticas según la forma en que poseen las cualidades que acabamos de analizar se concibe la posibilidad de hacer una clasificación general o comparación entre ellas de carácter universal. Hallaremos que forman un solo grupo las obras en que, estando quizás un tanto descuidada la veracidad en el elemento idea, aparece, en cambio, una gran simplicidad y un orden muy marcado: son las características del arte popular y primitivo lleno de colorido e inspiración, pero desaliñado e incongruente a veces; opuesto a otro género de arte gris y poco inspirado, pero sobado, y lleno de orden y en lucha con lo que hemos llamado variedad. Hallaremos analogía entre el vibrante colorido musical de un Wagner, exquisito cultivador de la variedad y orden, y otros genios que empuñaron el pincel en vez de la lira para dejarnos esas obras pictóricas que tanto ennoblecen el arte español. Veremos cojear del mismo pie a inspirados artistas que, fascinados por el colorido luminoso, por el colorido musical o de las imágenes literarias, nos desconciertan ante la expresiva ambigüedad de sus obras completamente faltas de las cualidades que hemos llamado orden. Clasificaremos según sus peca-





Rincón asturiano (Caserío)

J. M.<sup>a</sup> MENDOZA USSIA

dos a esta serie de artistas excéntricos que invaden actualmente las esferas del arte con originales escuelas y teorías.

Una deformación, una excrescencia, un postizo, una mutilación, una rotura, un sonido incongruente, una falta de pronunciación, una confusión de colores, una mancha, confusión e imprecisión en el movimiento, una sacudida, resaltos, etc., no son verdaderas faltas contra las cualidades que hemos estudiado y tal como las hemos comprendido, sino contra la misma esencia de las cosas. Son pecados que afectan a la misma idea que de cada cosa tenemos, pero que no afectan directamente a la estética. Dada la idea de una cosa, si son tantas las faltas o tan grandes los defectos que hallamos en esta cosa, podrá suceder que deje ella de ser lo que significaba la primera idea y constituya en realidad cosa distinta; habíamos partido de un error, pero la cosa puede seguir siendo bella. Creíamos que se trataba de un árbol y es tan sólo un tronco hendido por el rayo; creíamos que eran los preludios del trino de un ruiseñor y son tan sólo las notas entrecortadas de otro más humilde cantar de la selva; creíamos ver deslizarse una tranquila barca y vemos saltar un ágil esquife en lucha con las corrientes.

Pero estos defectos apuntados pueden influir en la estética como podrían influir, también en el mismo sentido, en las virtudes contrarias y ocasionar un disturbio en la veracidad, en el orden, etc. Más per-



fecta es la enhiesta palma real que el torcido cocotero, pero más hermoso es el cocotal que el simétrico palmar.

El conocimiento de la veracidad, variedad, orden y simplicidad es relativo a las facultades intelectuales del observador y no a las sensitivas y emotivas; a estas últimas, en cambio, se refiere la impresión de la belleza y del arte que en las anteriores cualidades descansa. Por eso es bien cierto que el artista lo es desde la cuna, pero que el sumo arte se ha de cultivar y desarrollar. Más fácil es desarrollar en nosotros la inteligencia y conocimiento de las cosas que predisponernos a su contemplación emotiva. No obstante, desarrollando en nosotros flexibilidad en el raciocinio, penetración y recto criterio para penetrar y descubrir más extensamente la verdad, las diferencias y la organización de las cosas, éstas nos parecerán más sencillas y, sin ser más artistas quizás, en el fondo, llegaremos más cerca de las fuentes de belleza, más gozaremos y abrazaremos más extenso campo en el dominio de lo bello. Para una persona culta y sensible ¿hay acaso en el mundo cosas en que no brille un destello de belleza?

Por esto hay obras cuya belleza no se apercibe a primera vista, sino que se nos han de hacer familiares para que la descubramos en su plenitud. En esto descansa la influencia del artista sobre sus semejan-



Rincón asturiano (Caserío)

J. M.<sup>a</sup> MENDOZA USSIA



tes ; el artista es el vidente que descubre la belleza y la expone y pregona a los demás, que tarde o temprano se vuelven y la admiran.

CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS. — Es evidente que hay tantas clases de obras artísticas como ramas en el arte. Esto da una primera clasificación natural. Poco ha hemos apuntado también una norma de clasificación según el valor de las cualidades artísticas de la obra. Veamos otras clasificaciones que toquen más de lleno las ramas que más nos interesan, que son las del arte pictórico, cuyos intereses ya hemos dicho al principio de este trabajo que son los mismos que los del arte fotográfico, tema fundamental que nos lleva.

Considerando la obra artística completa y en su conjunto, se pueden distinguir en ella tres clases de belleza : 1.<sup>a</sup> La *belleza intrínseca* de la cosa representada ; 2.<sup>a</sup> La *belleza del aspecto* presentado de la cosa, y 3.<sup>a</sup> La *belleza de la representación* independientemente de la cosa representada.

La *belleza intrínseca* de la cosa representada aparece, a veces, sólo indirectamente en el cuadro. Del conocimiento que él nos da de la cosa deducimos su configuración, situación, colores, etc., y venimos a representarnos en nuestra imaginación la serie de visiones que sería capaz de darnos aquel objeto puesto en la realidad. Si conjeturamos bellas estas visiones el objeto tendrá belleza intrínseca. Para obtener un buen cuadro no es necesario que el modelo sea extensamente hermoso, y a veces ni tan sólo que lo sea ; basta sorprenderlo en determinada situación o desde determinado punto de vista. En cambio, hay objetos sumamente hermosos que no permiten de ningún modo tomar una conveniente vista. De todos modos, es una ventaja que el objeto posea belleza propia en extenso, pues, a más de prestarse a escoger mejores puntos de vista, da margen para que la imaginación se mueva en un ambiente ideal de belleza.

Esto mismo que decimos respecto de la belleza general del objeto hemos de repetirlo respecto de las cualidades especiales que de él han de resaltar en el cuadro. Si una cosa ha de infundir melancolía, es mejor que el cuadro nos deje conocer que esa misma melancolía es esencial a aquélla.

La *belleza del aspecto* es aquella belleza fragmentaria de las cosas, con la cual nos aparecen bellas con todo y manifestársenos a veces feas de natural. En toda composición se ha de cazar este aspecto bello del modelo. Las composiciones llamadas *natura morta* cultivan esta clase de belleza en alto grado.

La *belleza de la representación* es independiente del modelo, pertenece exclusivamente a los elementos de la obra. La armonía de las



líneas, la armonía de los colores y de las dimensiones la engendran sin preocuparse del modelo: un conjunto bello de manchas de color lo mismo podrían representar las siluetas de los compradores de una barraca de feria como los objetos puestos en venta; la disposición y proporcionalidad globales de los contornos de los objetos fotografiados pueden subsistir cambiando un objeto por otro sin que con ello se estropee la belleza del conjunto. Esta belleza es necesaria en toda composición bien hecha.

Se puede decir que la segunda de las clases de belleza dichas, belleza del aspecto, es la composición de las otras dos. En realidad, las tres clases no son más que interpretaciones de la misma belleza. La primera, presupone su visión y contemplación de la armonía con sólo nuestra imaginación y facultades intelectuales; la segunda, su visión con los sentidos materiales e intelectuales, y la tercera, aquella visión en que los sentidos materiales toman grande importancia, quedando un tanto rezagado el esfuerzo intelectual, muchas veces por no ser tan necesario (el dibujo de una reja artística o de un arabesco, ¿acaso necesita que forcemos demasiado la imaginación para aperebirnos de todos sus aspectos bellos?)

Según las consideraciones dichas podemos dividir los diseños artísticos u obras pictóricas (incluyendo, como es de suponer, las fotografías) en tres clases: *documentales*, aquellas en que predomina la belleza intrínseca, quedando rezagadas la belleza de aspecto y la de la representación; *pictóricas* propiamente dichas, las que cultivan especialmente las dos últimas clases de belleza, o sea la belleza de aspecto y la de la representación (sin menospreciar, no obstante, la primera), y, por último, *ornamentales*, las que sólo o de un modo especial cultivan la última clase de belleza, la belleza de la representación.

La anterior subdivisión de las obras de arte pictóricas (aplicable en cierto modo a todas las artes) tiene como base la estética únicamente. Desde otro punto de vista todas las obras artísticas se pueden dividir en dos grupos: *artísticas* propiamente dichas y *utilitarias*. La razón evidente de esta división es que hay obras cuyo único fin no es el arte. En tal caso éste puede quedar más o menos perjudicado por razones de pura utilidad ajenas al arte mismo; en contraposición a estas últimas están las obras que prescinden de su razón de ser o no útiles. Lo útil ha de procurar reñir lo menos posible con el arte. Las obras útiles toman frecuentemente el aspecto de las que hemos llamado documentales.

Desde otro punto de vista menos importante en el concepto del arte puede hacerse otra división de las obras atendiendo a la naturaleza preponderante de ciertos efectismos. En esta clasificación se pueden





E. SCAIONI (París)

comprender las obras *humorísticas*, en las que se ha casado lo bello con lo ridículo o gracioso ; las *realistas*, en las que no se ha prescindido de todo lo prosaico y feo para hacer resaltar por contraste lo bello, tal como en la realidad las cosas hermosas y feas están mezcladas ; las *místicas*, cuyo ambiente tiene también por fin la elevación del espíritu hacia ideas sublimes ; las *históricas*, en que lo bello va de mano con la verdad histórica ; etc.

Esta última división no se basa en la estricta naturaleza artística





M. AGUILÓ (Barcelona)

de las cosas ; por lo tanto, el que una obra sea muy chistosa, muy real, muy santa o muy veraz no implica que sea bella. Algunos parecen creer que sí, y por esto se ven a veces ciertos esperpentos llenos de buena fe que se nos ofrecen como obras de arte y que algunos aceptan cándidamente como a tales. Pero una persona capaz de ahondar con agudeza en la esfera ridícula o graciosa de las cosas, capaz de saborear el escondido dulzor de los amargos frutos de la vida, la persona de ideales elevados, la de sagacidad probada, bien representa tener cualidades especiales propias de un espíritu sutil y capaz de apreciar las vibraciones estéticas de las cosas. Tal persona casi sin querer ha de dejar el sello de sus cualidades en sus obras ; por eso no ha de extrañar ver ir de la mano el arte con todas esas cualidades.

(Continuad)

M. CANALS



## ALGO SOBRE ANAGLIFOS



EN el anaglifo, como se sabe, cada una de las dos imágenes del objeto se hace con el correspondiente negativo tomado desde diferente punto de vista para cada imagen, en concordancia con los dogmas de la estereoscopia. La observación se hace a través de un juego de pantallas, una verde y otra roja, colores complementarios de los de las vistas observadas a través de ellas. Será quizás por un hábito imbuído por la náutica que la pantalla verde se coloca a la derecha y la roja a la izquierda, como las luces de estribor y babor.

El anaglifo ha tardado más de cincuenta años en vulgarizarse. Hoy día parece que incluso se ha utilizado su principio en la edición de catálogos ilustrados.

Las vistas estereoscópicas ordinarias padecen, en la práctica, del defecto de la limitación de su tamaño, pues la distancia entre sus centros no puede exceder la distancia entre los dos ojos. No sucede esto con los anaglifos.

Los negativos para anaglifos no han de ser contrastados pero han de tener detalle. Si es posible impresionarlos con pose puede servir para obtenerlos cualquier cámara, desplazando ésta o el objeto si es pequeño (siempre en un mismo plano horizontal).

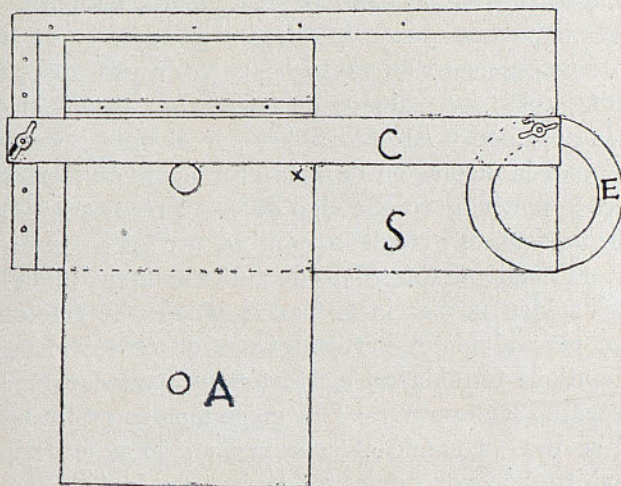
La figura representa una plataforma corrediza hecha con algunas tablillas de madera. Una pieza A agujereada (mejor de madera dura) se fija al trípode mediante un perno, a través del agujero. Tiene un listón estrecho de guía clavado o atornillado. Otra pieza o tabla tiene unos listones de retenida clavados en dos de sus lados, formando guía y tope. Estos últimos listoncillos son ligeramente más delgados que la pieza A, de tal modo, que cuando el listón C de guía se haya fijado, mediante las palomillas, el conjunto quede rígido. Un agujero, no visto en el dibujo, está labrado en la plataforma de guía, con embocadura rebajada para alojar un tornillo de cabeza biselada que se adapte a la rosca para soporte de la cámara.

La posición de este último tornillo se obtiene situando el diafragma de los lentes verticalmente sobre el agujero para el tornillo del trípode. Entonces la cámara podrá girar alrededor del centro de la lente. Se hace otro agujero en la plataforma corrediza, para poder manipular el tornillo que sujeta la cámara, sin tener que desmontar nada. La X,



en un ángulo, indica la posición de dicho tornillo. La argolla E es un sistema de retenida para limitar la carrera en sitios fijados de antemano, cuando dicha carrera es relativamente pequeña; se gradúa por encima. Supongamos que se pide un desplazamiento de 6 cm.; se corre la cámara sobre su plataforma hasta que la graduación de la anilla marca 6; se aseguran las palomillas y se hace la exposición para el ojo izquierdo; se corre la cámara hasta el tope de retenida y se hace la otra impresión.

A más de las cámaras estereoscópicas puede utilizarse, para la obtención de negativos, el ingenioso dispositivo especular de Dinesmann,



llamado el Sterean, que da imágenes muy detalladas, a pesar de la doble reflexión. El aparato puede adaptarse a cualquier lente, pero su abertura no ha de ser mayor que el agujero del Sterean. Necesita aumentar la exposición en sólo un 10 por 100 y puede cubrir las dos mitades de una placa  $13 \times 18$ , por lo cual de una sola vez se pueden sacar vistas más grandes que con una cámara estereoscópica corriente.

Para obtener las pruebas sobre papel no son recomendables los procedimientos por teñido, mientras no den más garantías de permanencia. El verde de pinatipia parece ser reputado como muy sensible a los compuestos sulfurosos tan abundantes en la atmósfera de las ciudades.

El rojo de Autotipia tricroma y el verde B 158 están lejos de ser complementarios, aunque dan buenísimo relieve. El rojo anaglifo es muy satisfactorio, pero no se ha encontrado un verde que haga juego. El verde *viridian* no ha resultado ser bastante bueno, lo mismo que otro verde de más reciente creación. Al tratar de colorear una prueba al bromuro, de transferotipia, con mezela al ferrovanadio, parece que



sobreviene algo más que un pigmentado, pues se ve la prueba oscurecida al mirarla a través de la pantalla verde. Aunque no es ideal, parece dar este procedimiento aceptables resultados. Es análogo al procedimiento tricromo al carbón, pero menos dificultoso. Se sensibiliza la prueba, que se ha de hacer roja, en solución de bicromato al 2  $\frac{1}{2}$  por 100 o con sensibilizador alcohólico, hecho de una mitad de alcohol metílico rectificado (quizás sirva el corriente) y una mitad de solución de bicromato amónico al 6 por 100, y se efectúa la impresión a la luz del día, mejor con la guía de un Bee-meter. Seis a ocho dobleces del actinómetro, para un buen negativo. El soporte temporal no necesita ser transparente, ya que el rojo se coloca el primero en su lugar definitivo, siendo este pigmento un tanto opaco. Yo uso hojas transparentes de xilonita, como en trabajos de tricromía; tienen el conveniente grueso las de 30/1,000. Al encerarlas, por el mucho tiempo que emplea para secarse la disolución de cera en esencia de trementina, fácilmente se recoge polvo (gran enemigo de este procedimiento); queda el soporte inmediatamente arreglado para el uso si se le frota con un pedacito de cera mediante un pedazo de muletón humedecido ligeramente en benzol. Va bien la mezcla de partes iguales de colofonia y cera; pero yo uso, generalmente, partes iguales de cera y esperma. Esta mezcla se mantiene fundida un cierto tiempo para dar lugar a que se asienten y separen las impurezas; luego se moldea en forma de bastoncitos, y así se usa. Cuando el soporte ha sido usado mucho tiempo se ve uno entorpecido por diminutos puntos que reusan desprenderse; esto se evita frotando, antes de encerar, con jaboncillo de sastre. Los franceses usan placas de vidrio, y seguramente les da resultado porque emplean el jaboncillo.

Si la prueba roja se hace mediante doble transporte, se seca y entonces se pasa al soporte final. También puede obtenerse la prueba roja mediante el procedimiento Carbro, a partir de un bromuro; en este caso se ha de hacer un solo transporte, si no, quedaría invertida la imagen, con lo que no encajaría con la verde aunque invirtiéramos esta última, porque los colores quedarían mal. Yo he usado la modificación de Farmer, y ha de notarse que en este uso se ha de usar papel final de simple transporte, ya que el desarrollo se hace en el papel. Y la prueba roja, cuando seca, no necesitará encerado, como es el caso con el doble transporte. Para encerar yo hago dos pasadas con benzol mediante una muñequilla de algodón en rama, absorbente y de fibra larga. No es tan áspero como un paño y, de ordinario, no deja hilos detrás; si los deja se ven y pueden sacarse con facilidad. Lo importante es sacar las gotitas que se forman después de cada aplicación del benzol, lo que se hace con algodón seco, porque, si no, se forman puntos adherentes.



La prueba en verde empieza a hacerse como un bromuro en papel de transferotipia. La exposición normal satisfará probablemente. Cuando la prueba esté fijada, lavada y seca se han de ribetear los bordes, porque, si no, a veces se hace mal el despojamiento, ya que la presión de la tijera, que ha cortado los bordes, hace en ellos la capa muy adherente. Otra maña es rascar uno o más ángulos hasta dejar pequeñas porciones del papel desnudas de gelatina; se hace con un cuchillo, cuando seco, o con la uña, cuando está mojado el papel. El film se monta en un soporte transparente de celuloide encerado (xilonita) y se despoja según las instrucciones. Una vez la prueba seca es conveniente dar el color con brocha. Para las operaciones de untar y limpiar va muy bien una brocha de fotógrafo, esto es, un pedazo de tubo de vidrio ligeramente estrechado a la llama por un extremo, con unas vueltas de un retazo de muletón introducido parcialmente en él mediante un bramante que luego puede sacarse. Va mejor que no una tira de vidrio con un trapito sujeto al extremo mediante un anillo de goma.

La siguiente fórmula da un azul verde satisfactorio; pero como la concentración de las disoluciones de substancias, tales como el oxalato de vanadio u oxalato férrico (si existen), es un tanto indeterminada, haremos luego las observaciones pertinentes.

- A — Solución al 10 por 100 de ácido oxálico . . . . . 5 cc.  
 Solución al 10 por 100 de oxalato de vanadio . . . . . 1'5 »  
 Solución al 4 por 100 de oxalato amoniacal de hierro . 15 »  
 Agua, completar hasta. . . 50 »
- B — Solución al 10 por 100 de ferricianuro potásico. . . . . 5 cc.  
 Agua, completar hasta. . . 50 »

Mézclense por partes iguales inmediatamente antes del uso.

La primera solución de vanadio se hace calcinando metavanadato amónico y luego disolviéndolo en suficiente ácido oxálico. Un procedimiento sencillo es disolver:

- Metavanadato amónico . . . . . 4'4 gr.  
 Ácido oxálico. . . . . 9'4 »  
 Oxalato amónico. . . . . 1'4 »  
 Agua, completar hasta . . . . . 56 cc.

Teóricamente equivale a una solución al 20 por 100 de oxalato de amonio y vanadio cristalizado.



El oxalato de hierro se hace disolviendo hidrato férrico en suficiente disolución de ácido oxálico con oxalato amónico; el líquido equivale a una solución al 3'9 por 100 de la doble sal. Se ha de defender de la luz en una botella de color anaranjado. Puede convenir el uso del citrato en vez del oxalato. La coloración de las pruebas cambia ligeramente al secarse. Cuando se haya logrado una mezcla satisfactoria, el film montado se extiende en una cubeta vacía y se le aplica con la brocha la solución entonadora con cuidado de mojarlo todo él y mantenerlo así mojado. Luego se lava y se sumerge por un momento en hiposulfito, para eliminar las sales de plata. Esto limpia el color considerablemente y le da brillo; pero si hay sulfuración por culpa del hiposulfito el color se oscurecerá algo. Finalmente, se lava y se monta mojada o una vez seca.

Encerada, si es necesario, la prueba roja es remojada y transportada con la prueba verde. Yo uso generalmente la solución de gelatina, pero parece que se obtiene suficiente adherencia simplemente con agua. Para inspeccionar vuélvase con rapidez la xilonita mientras está todavía bien mojada. Córrase el papel hasta que en la dirección vertical los elementos de las imágenes están en correspondencia, y en la dirección horizontal la imagen verde de un punto lejano cubra la roja, y que esa imagen verde se proyecte ligeramente a la derecha para los puntos cercanos. En perspectivas de alineaciones de pequeños objetos un desplazamiento uniforme a la derecha de 1 ó, a lo más, 2 mm. es suficiente, teniendo siempre cuidado de que en el sentido vertical haya perfecta correspondencia. Entonces se inclina el soporte para escurrir algo el agua, pasando, si es necesario, un dedo por el borde inferior. Si, con poca humedad, se provoca un deslizamiento, sobrevendrán rasguños, en caso de haber quedado alguna arenilla alojada en la gelatina. Cuando se ha escurrido hasta que no sea posible ya un deslizamiento, puede colocarse el conjunto, con la xilonita debajo, sobre algún soporte y dejar secar horizontalmente. No se necesita pasar el rodillo; en todo caso no deberá pasarse hasta que las superficies estén ya inmóviles. Una vez seca la prueba, será rebañada en agua y tratada en baño de alumbre, siguiéndose un buen lavado. Para ayudar la superposición de las imágenes puede uno ayudarse mirando a través de las pantallas.

Puestos a profetizar diríamos que el progreso inmediato en el glifoscopo es volver atrás a los colores azul y amarillo, como lo hizo Rollman, con tal de obtener colores satisfactorios. Mi razonamiento se funda en que de este modo las pruebas podrán también mirarse como vistas sencillas con tal de hacerlo con luz amarilla.

(Extracto de un artículo de H. E. Durham publicado en *The British Journal of Photography*).



## CINEMATOGRAFÍA DE AFICIONADOS



medida que la cinematografía de aficionados va desarrollándose, van estableciéndose ciertas normas para facilitarla.

Uno de los asuntos que más ha preocupado ha sido el referente a las dimensiones del film a utilizar. Por supuesto, que el film normal de 35 milímetros de ancho con imagen de  $18 \times 24$  mm. ha sido abandonado como solución definitiva, ya que su precio elevado dificulta la difusión entre los aficionados.

El film normal de 35 mm. comprende imágenes de  $18 \times 24$  mm., y para cada una de ellas corresponden cuatro perforaciones. En las salas de espectáculos se proyectan las imágenes con un grado de ampliación de doscientas veces.

El aficionado no necesita tanto, y le bastan cuadros de proyección de 1'50 m. aproximadamente.

Dos han sido los tamaños de film pequeño que se han lanzado en el mercado: el Pathé-Baby de 9 mm. de anchura con una perforación por cada cuadro y el Kodak de 16 mm. La lucha está entablada ahora entre estos dos tamaños. Tiempo atrás ya expusimos, en un amplio estudio de nuestro colaborador M. Canals, las ventajas e inconvenientes de cada uno de estos dos tipos, pero es indudable que la potencialidad de la casa Kodak y el haber sido adoptado sus medidas de film por algunos constructores alemanes de aparatos cinematográficos favorecen extraordinariamente a este último.

Más decisivo en este sentido resulta el hecho de que la misma casa Pathé haya propuesto, a la Sociedad Francesa de Fotografía de París, el fijar como tipo internacional de film para aficionados lo que ellos han dado en llamar *film rural*, de cuyas medidas dimos cuenta en uno de nuestros números anteriores, y que es a base de perforaciones laterales (dos, una a cada lado, por imagen), como en el Kodak, en vez de perforaciones centrales (una por imagen), como en el Pathé-Baby.

Lástima que no se llegue pronto a un acuerdo sobre este extremo y que los trabajos de los constructores no puedan ser concordantes, tal como ocurrió con la cinematografía con film normal.

Lo que está fuera de duda ya desde ahora es que para la cinematografía de aficionados se suprimirá definitivamente el sacar copias y se





Resinotipia

procederá a obtener positivos directos, ya sea por el procedimiento Pathé de revelados profundos con emulsiones especiales y aprovechamiento de toda la plata residual, ya por métodos más complejos, pero más perfectos, como el Capstaff, que utiliza la casa Kodak.



## Recetas y notas varias

### La ilusión estereoscópica de una imagen única.

El *Bulletin du Stéréo-Club Français* recuerda una explicación que hace años dió de este fenómeno M. Godeurus, según el cual no se trata de una ilusión, sino de verdadera sensación estérea, que se explica así:

Consideremos un camino bordeado de árboles equidistantes en los dos lados; un observador colocado en medio del camino ve con su ojo izquierdo los árboles de la izquierda más juntos uno de otro que no con el ojo derecho, e inversamente con su ojo derecho. Es, como se sabe, el fundamento de la estereoscopia.

Tenemos una fotografía sencilla desde el mismo medio del camino. Las dos hileras de árboles aparecerán en ella simétricas.

Si ahora observamos esta fotografía a través de una sola lente grande o ante un espejo cóncavo, valiéndonos de los dos ojos, el camino óptico y las condiciones de visión de uno y otro ojo no son iguales y el ojo izquierdo verá los árboles de la izquierda más juntos que los de la derecha, e inversamente el ojo derecho. Aparecen, por lo tanto, artificialmente las condiciones de estereoscopia y se ve verdadero relieve. Efecto análogo se obtiene sin lupa ni espejo, sólo curvando la fotografía; si se le da forma cóncava el relieve es positivo; si convexa, negativo, o sea invertido.

### Montaje de las pruebas fotográficas.

En estos últimos tiempos se ha ido renunciando a los montajes complicados constituidos por la superposición de papeles de diferentes tintas y dimensiones decrecientes. En muchos de los recientes Salones la mayor par-

te de las obras se presentan sobre soportes de una sola tinta clara, blancos o crema.

El *Brith. Journal of Phot.* recuerda que las imágenes vigorosas quedan realzadas si se rompe la monotonía del montado mediante algunos trazos hechos con lápiz, para lo cual recomienda el uso de los tipos *B* o *HB*, pero que no estén afilados. Si los trazos son muy anchos puede utilizarse un lápiz de carpintero cortado en recto.

### Estudios de M. Lamarre sobre un objetivo económico interesante desde el punto de vista artístico.

M. Lamarre es un aficionado francés de mérito en fotografía que se ha ocupado del problema de hallar un objetivo muy luminoso que permita sacar instantáneas incluso en interiores, y muy barato, para que esté al alcance de todos los aficionados. Como se comprende, se ha de sacrificar algo en un objetivo de ese género, y esto que se sacrifica es el detalle extremado y la corrección rigurosa, nada necesarios y hasta, a veces, perjudiciales en ciertas fotografías. Como consecuencia de los estudios y experiencias de M. Lamarre, M. C. de Santenil ha presentado, en la *Société Française de Photographie* (sesión de mayo de este año) un objetivo construido por el primero y cuyas características son las siguientes:

Se compone de dos lentes posteriores, de un *Petzval* y de un menisco por delante. El foco resultante de las dos lentes posteriores es bastante largo, 45 cm.; el del menisco delantero es de 30. El objetivo completo (anacromático) es de 185 mm. de distancia focal. El diámetro de las lentes es



de 5 cm. y la abertura máxima es  $F:3'7$ , cubriendo, a toda abertura y focando al infinito, una placa  $6\frac{1}{2} \times 9$ ; y la definición es muy buena en una gran profundidad de campo. El dia-

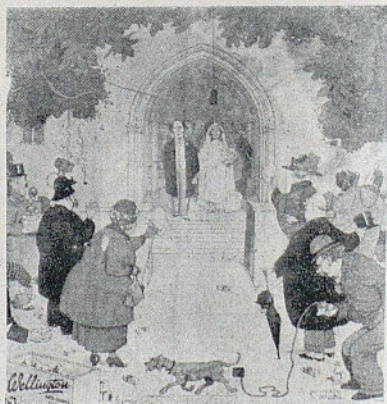
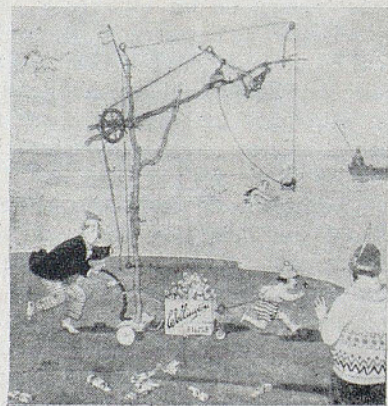
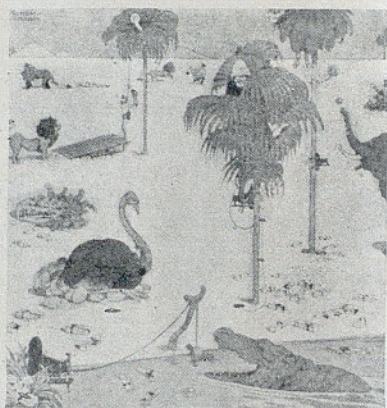
fragma permite obtener mucha limpieza con aberturas grandes. Su montura es de cartón. El precio total mínimo. El enfoque puede hacerse mediante escala.

## Curiosidades

### El humorismo inglés.

A título de curiosidad reproducimos aquí algunos de los dibujos que para

su publicidad utiliza la casa inglesa Wellington en revistas de aquel país. En ellos hallanse expresivamente caricaturizadas las ideas más chocantes,





## Exposiciones y Concursos

### Concurso de fotografías documentales.

Este original Concurso ha sido organizado por la revista *A. B. C. Magazine d'Art* con el fin de patentizar el carácter artístico y creador de la fotografía y formar una colección de composiciones y figuras para auxilio de los artistas dibujantes. Decimos original Concurso porque realmente tiene características en la forma de su convocatoria y sus fines que le dan este carácter. Es un Concurso de duración indefinida, es un *Concurso perpetuo*, y a más de los premios puede ocasionar otras ganancias materiales a los concurrentes. Cada mes se hace una clasificación secreta de los trabajos recibidos, y al final de cada año se hace una clasificación general y distribución de premios.

#### REGLAMENTO

1.º *Concurrentes*. — El Concurso está abierto a todos los abonados y lectores de *A. B. C. Magazine d'Art* sin distinción de nacionalidad, en las condiciones siguientes:

Hacer una solicitud de inscripción y entregar una prueba fotográfica original tomada por ellos mismos sobre un tema de su elección.

2.º *Prueba eliminatoria*. — Basándose en la prueba enviada el Jurado decidirá la admisión del concursante. y, en caso de ser admitido, se le enviará una tarjeta de admisión numerada; en caso contrario le será devuelta la prueba.

3.º *Programa*. — Hay diez pruebas en este período; para la primera termina la admisión de fotografías el 15 de mayo, para la segunda el 15 de febrero, y así sucesivamente cada mes, destinándose los dos últimos meses del

período anual sólo para la clasificación. Cada prueba tiene dos temas, pudiendo los concursantes optar por uno solo o los dos.

#### Primera:

- A) Hombres, cabezas con expresión (alegría, temor, terror, etc.).
- B) Paisajes con efectos de agua (ríos, lagunas, cascadas).

#### Segunda:

- A) Estudio de perros (razas, movimientos, actitudes).
- B) Árboles (troncos, follaje, ramaje).

#### Tercera:

- A) Mujeres, cabezas con expresión.
- B) Vehículos (carros, coches, autos, etcétera).

#### Cuarta:

- A) Deportes, movimiento.
- B) Barcos (mar o río).

#### Quinta:

- A) Tipos y trajes locales.
- B) Paisajes de montaña, peñascos.

#### Sexta:

- A) Animales de la granja.
- B) Mundo del trabajo (en el campo, en la aldea).

#### Séptima:

- A) Caballos (asnos, mulos).
- B) Paisajes, celajes.

#### Octava:

- A) Mundo del trabajo (en ciudad, en la fábrica).
- B) Gatos.

#### Novena:

- A) Niños, cabezas con expresión.
- B) La vía férrea (trenes, estaciones, andenes, etc.).

#### Décima:

- A) Interiores, efectos de iluminación.
- B) Paisajes de invierno (nieve, niebla).

4.º *Envío de pruebas*. — Los concursantes admitidos, después de la prueba eliminatoria tendrán derecho



a tomar parte en *todas* las pruebas del primer período o de algunos a elección. Podrán enviar varias fotografías sobre un mismo tema, pero sólo se retendrá una para la clasificación final.

Las pruebas (directas o ampliaciones) deberán ser presentadas en tamaños comprendidos entre el mínimo 8 x 9 y el máximo 13 x 18, ó aproximados.

Deberán pegarse en cartones de 15 x 21, modelo reglamentario, que llevan en el dorso ciertas indicaciones que se han de llenar. Para adquirir estos cartones pídanse a la Maison Tiranty, 91, rue Lafayette, París, enviando el importe. Su precio es de 3 francos el sobre de diez cartones (el porte es franco).

Cuando una fotografía haya sido retenida por el Jurado, el autor habrá de hacer donación del negativo.

*Clasificación.* — Cada prueba será clasificada por el Jurado secretamente; después de la décima prueba se hará la clasificación general y repartición de premios.

Cada mes se hará un cierto número de *Menciones honoríficas*.

6.º *Jurado.* — El Jurado se compondrá de artistas de mérito y personalidades eminentes en fotografía, cuyos nombres se publicarán oportunamente.

7.º *Premios.* — Habrán diez premios.

Primero, 1,500 francos en especies.

Segundo, 1,000 francos en especies.

Tercero, 500 francos en especies.

Cuarto, 250 francos en especies.

Quinto al décimo, 100 francos cada uno en material fotográfico.

Los autores de *todas* las fotografías coleccionadas para constituir el archivo A. B. C. (Documentation photographique A. B. C.), recibirán, como *derecho de autor*, un 25 por 100 de cada prueba vendida.

8.º *Edición de fotografías originales.* — Además de las fotografías que se reproduzcan en el Magazine, todas las que hayan sido coleccionadas por el Jurado serán editadas por cuenta de A. B. C. Magazine d'Art con el título de «Documentation photographique A. B. C.».

Esta colección será tirada en tamaño 13 x 18 y será puesta a la venta a 10 francos pieza. Al final del primer período se publicará un catálogo con reproducciones reducidas.

9.º *Exposición.* — Después del veredicto del Jurado se hará una Exposición en París de las pruebas admitidas en el primer período.

Para las inscripciones, la dirección es A. B. C. Magazine d'Art, 12, rue Lincoln, París.