



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TÉCNICA Y GÉNEROS FOTOGRÁFICOS EN TRANSICIÓN. FOTOGRAFÍA E
INSTANTANEIDAD (1871-1900)

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BRENDA VERÓNICA LEDESMA PÉREZ

DRA. LAURA MARÍA GONZÁLEZ FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. REBECA MONROY NASR
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
MTRO. JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2013

Agradezco a mi directora, Laura González Flores, así como a mis tutores, Rebeca Monroy Nasr y José Antonio Rodríguez, por el apoyo y la atención que prestaron durante el desarrollo de este proyecto.

Índice

Introducción, p. 3

1. Del daguerrotipo a los procesos modernos, p. 7.
2. Placas secas y estables, el nacimiento de la industria fotográfica y de nuevos dispositivos, p. 12.
3. El abandono del colodión en los manuales fotográficos, p. 16.
4. Cámaras de pie y cámaras portátiles, los nuevos aficionados y el regreso a las Bellas Artes, p. 20.
5. Fotografía rápida y fotografía instantánea, p. 27.
6. Los asuntos y géneros nuevos de la fotografía: el anuncio de una estética naciente, p. 29.
7. Los géneros de la fotografía, p. 34.

Cierre, p. 47.

Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XIX, numerosos tratados y manuales de fotografía fueron producidos en diferentes partes del mundo como Francia, España, Italia, Inglaterra y Estados Unidos.¹ Algunos de ellos llegaron a México, donde incluso se publicaron unos cuantos. Las ediciones se renovaban a medida que aparecían nuevos procesos químicos o invenciones mecánicas que intentaban dejar en el olvido a los métodos e instrumentos anteriores. Para la realización de este ensayo me propuse estudiar estos volúmenes, con la intuición de que sus textos me permitirían analizar una serie de transformaciones relacionadas con un cambio de técnica: la transición del colodión húmedo a la placa seca de gelatina-bromuro de plata.

La invención de la placa seca condujo a grandes cambios en cuanto a los valores y las ideas que eran apreciadas y difundidas en el campo de la fotografía. A grandes rasgos, a partir de ella y en coincidencia con los avances en la fabricación de obturadores y lentes luminosos, surgieron nuevos temas a ser fotografiados, ya que aparecieron las cámaras portables (éstas, cargadas de placas secas, permitían fotografiar en el exterior de manera práctica y ligera) y se tuvieron las primeras experiencias de la instantaneidad gracias a la sensibilidad extrema de la gelatina.²

Era un panorama muy distinto al actual, en el que las cámaras réflex que se encuentran comúnmente en el mercado alcanzan velocidades de obturación de 1/4000 s, o incluso de 1/8000 s.

¹ El libro más antiguo que encontré data del año de 1854 y se encuentra en la Biblioteca Nacional de México: Auguste Belloc, *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion: suivi d'éléments de chimie et d'optique appliqués à cet art* (París: Chez l'auteur, 1854). Por otro lado, José Antonio Rodríguez ha identificado el *Manual de fotografía*, de José María Cortecero (Librería de Rosa y Bouret: París, 1862), como la publicación más antigua realizada en México sobre los procedimientos fotográficos, localizada hasta ahora. *Alquimia* 29, Sistema Nacional de Fototecas (enero/abril 2007) 11.

² En la segunda mitad del siglo XIX el término “instantánea” tuvo diversos usos: en la década de 1860 se utilizó para referirse exposiciones relativamente breves que se aproximaban a 1/50 s (un ejemplo son las vistas estenopeicas urbanas de la época); sin embargo, a partir de la década de 1880 y durante el periodo que abarcamos en este ensayo, “fotografía instantánea” se refirió al uso de las placas “sensibilísimas” de gelatina con velocidades superiores a 1/100 o 1/200 s. En este ensayo estaré remitiéndome a ésta última acepción en todo momento. André Gunthert, “Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanéé comme genre”, *Études photographiques* 9, mayo 2001, párrafo 3, consultado el 27 de septiembre de 2012.
<http://etudesphotographiques.revues.org/index243.html>

Alrededor de la década de 1860, las exposiciones más breves apenas duraban medio segundo; en cambio, a partir de 1878 la gelatina permitió obturaciones de 1/100 y 1/200 s, en adelante.

Las placas secas significaban la posibilidad de fotografiar objetos o figuras en movimiento sin generar barridos. Fue entonces cuando la fotografía contempló por primera vez valores como la espontaneidad y la sorpresa. Estos valores vinieron a renovar las viejas convenciones que existían acerca de los géneros del retrato y el paisaje, un tema que me interesó profundizar, más allá del hecho de que la instantaneidad generó nuevas formas de visión en relación con el análisis y la descomposición del movimiento, ya que esta última cuestión ha sido abordada ampliamente por la historia de la fotografía.³

Por otro lado, la placa seca permitió también la industrialización del medio fotográfico. Con ello se multiplicó el número de aficionados: la estandarización de los materiales y la creación de aparatos cada vez más fáciles de manejar presentaron la posibilidad de tomar fotografías al público en general, inclusive a los niños (recordemos la campaña que emprendió Kodak para iniciar infantes y mujeres a finales del siglo).⁴

Mi objetivo se centró en rastrear los valores estéticos y la adecuación de los géneros fotográficos a los que llevó el uso de la gelatina. Partí de ellos para formular una hipótesis acerca de las nuevas relaciones que se generaron entre la fotografía y la pintura a partir del descubrimiento de la instantaneidad y la captura del movimiento, escribiendo únicamente desde el lado de la fotografía. En este ensayo expondré cómo fue que a partir del cambio tecnológico la fotografía recuperó del campo pictórico la categoría de la *escena de género*, fundiendo en ella elementos del paisaje y el retrato. Con esto me propongo matizar las afirmaciones que se han hecho en la historiografía de la fotografía acerca de que la instantaneidad dio a este medio una suerte de autonomía estética respecto de las Bellas Artes: mi hipótesis señala que la instantaneidad no implicó la autonomía absoluta, sino que los medios pictórico y fotográfico mantuvieron una relación dialéctica a lo largo del tiempo. En el contexto del periodo que abordo esto se demuestra,

³ Jean-Claude Gautrand, "Photography on the Spur of the Moment", *The New History of Photography* [1ra ed. 1994], ed. Michael Frizot (Könemann: Milán, 1998) 232-241. Michel Frizot, "Speed of photography", *The New History of Photography* [1ra ed. 1994], ed. Michael Frizot (Könemann: Milán, 1998) 242-257. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* [1ra ed. 1982] (Barcelona: Gustavo Gili, 2002) 117-123.

⁴ Claudia Silvana Pretelin Ríos, "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto: anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910" (tesis de Maestría en Historia del Arte, Distrito Federal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010).

entre otras cosas, con la vuelta a los esquemas de la pintura que significó la recuperación de la escena de género.

Acercas de la metodología, los volúmenes bibliográficos que revisé y que conforman mi principal fuente de información fueron editados entre 1871, el año que marca la creación de la emulsión de gelatina, y 1900, tiempo en la que la técnica ya había sido lo suficientemente extendida, mas no agotada. Excluí de la lista los libros que abordaban campos especializados como la fotografía industrial, botánica, médica y judicial, así como los referentes a técnicas fotomecánicas, ya que buscaba la descripción de las situaciones más elementales de la fotografía, es decir, los tratados de fotografía “a secas”. Me limité a aquellos que me fue posible consultar en acervos públicos de ciudades como Distrito Federal, Guadalajara y Nuevo León. Muchos de ellos aún conservan el sello de la librería que los distribuyó en México, o aún mejor, el nombre de su propietario original, de modo que este ensayo refleja las ideas que circularon en este país y no una situación dada a escala internacional, pues para ello habría que realizar una selección de textos bajo criterios distintos.

El primer apartado de este ensayo consistirá en hablar de las técnicas que antecedieron a la gelatina, con el fin de tener un punto de referencia que permita comparar las posibilidades que ofrecía la fotografía antes y después de que existieran las placas secas; también hablaré sobre una de las principales características de las mismas: su “sensibilidad extrema”. En el segundo apartado abordaré otras dos propiedades igualmente importantes, puesto que a partir de ellas fue que se desató la industrialización del medio; éstas fueron la estabilidad y el hecho de que las placas no fueran húmedas.

En la tercera sección expondré cómo se manifestó la transición del colodión a la placa de gelatina en los manuales para fotógrafos, y además mostraré algunas de las ideas que los autores reflejaron sobre el nuevo procedimiento. En el cuarto apartado revisaré los tipos de cámaras que se usaron durante la época, entre ellas que figura la cámara Kodak; ésta última estimuló a que los manuales expresaran la oposición de los fotógrafos a la apertura de la fotografía, situación que también referiré.

En la quinta parte del texto estableceré diferencias sobre los conceptos de fotografía rápida y fotografía instantánea, además revisaré aquello que la historiografía ha expresado sobre ésta última. En la

sexta abordaré los nuevos temas y valores estéticos que estimuló la instantánea, de ahí partiré a hablar de los géneros que recuperó de la tradición pictórica.

En el séptimo y último título abordaré las características de cada uno de los géneros que, en el imaginario fotográfico que reflejan los manuales, comprendían las categorías que agrupaban los temas más recurridos en fotografía cuando la instantánea.

El hilo de mi argumento principal atraviesa cada uno de los capítulos; finalmente, se encuentra el cierre. Comencemos la lectura.

1. Del daguerrotipo a los procesos modernos

Del siglo de las ilusiones perceptuales y los juegos ópticos que fue el XIX, una de las invenciones más prósperas y bellas fue la fotografía. Perfilada como una promesa científica, estimuló la investigación y la invención en torno suyo sin llegar a agotar las mejoras a los materiales, las fórmulas, los procedimientos y los aparatos que se aplicaron a lo largo del siglo. Cerró la centuria habiendo impactado profundamente los modelos de representación, así como habiendo permeado todas las capas sociales, y dado que la técnica de gelatina tuvo un peso importante en esas transformaciones, el presente apartado servirá para comprender el lugar que ocupó esta emulsión en la sucesión de inventos que en general intentaba tres cosas: facilitar las operaciones que debía llevar a cabo el fotógrafo (me refiero a las manipulaciones químicas, pero también a simplificar el manejo de la cámara y de sus aparatos); lograr la perfección de la imagen; y abaratar los costos de la producción de imágenes. La gelatina significó grandes avances en los tres ámbitos (siempre relativos, pues ella misma fue superada tiempo después), veamos cómo fue que surgió en el intento por alcanzarlos.

Pasar del daguerrotipo a la gelatina tomó tres décadas y numerosos procesos alternos, que uno a uno fueron sustituidos. Entre las desventajas del primero, anunciado como creación de Niépce y Daguerre en 1839, figuraba que producía una imagen positiva única que además estaba invertida de derecha a izquierda y sólo podía ser observada desde un ángulo de visión (a plena luz no se apreciaba más que una lámina metálica pulida).⁵ Por otro lado, desde 1834 Henry Fox Talbot había experimentado con un soporte de papel, al resultado le llamó calotipo; había sentado las bases de todos los procesos fotográficos posteriores al generar imágenes negativas a partir de las cuales podían realizarse copias. Su procedimiento involucraba sustancias como el nitrato de plata, el yoduro de sodio, el ácido gálico, el cloruro de sodio y el hiposulfito de sodio; cuyo uso habría de repetirse en las manipulaciones de posteriores investigadores, algunos de ellos en la preparación y los primeros ensayos de la emulsión de gelatina, que es la que aquí interesa.⁶

⁵ Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía* [1ra ed. 1981] (Madrid: Cátedra, 2009) 74.

⁶ Para realizar un calotipo se aplicaba nitrato de plata y yoduro de potasio sobre un papel. Antes de exponerlo a la luz se volvía a sensibilizar con una solución de nitrato de plata y ácido gálico. Después de exponer el papel se formaba la

Un papel desarrollado y después bañado con cera para hacerlo transparente, era el negativo de Talbot.⁷ La situación fue provechosa para los entusiastas de la fotografía pictorialista por las texturas y los ambientes que arrojaba, sin embargo, en otros usuarios brotó la necesidad de obtener mayor nitidez y transparencia. Fue entonces cuando Claude Abel Niépce de Saint-Victor, sobrino de Nicéphore Niépce, introdujo el uso de las placas de cristal como soporte de la emulsión fotográfica en 1847.⁸ La placa se mantendría como el soporte negativo más recurrido hasta fines del siglo XIX, sólo fue abandonada cuando la película de arrastre de George Eastman resultó más eficiente.⁹ Abundaré sobre las aportaciones de Eastman más adelante, lo que me interesa resaltar en este párrafo es que el uso del cristal sobrevivió para servir de soporte a la emulsión de gelatina tres décadas después.

Niépce de Saint-Victor recubrió sus cristales con una capa de albúmina que se adhería a su superficie y que funcionaba como aglutinante, en esa capa se depositaba la emulsión y se contenía la imagen.¹⁰ Louis Désiré Blanquart-Evrard también utilizó la albúmina para sensibilizar el papel sobre el que se desarrollaban las copias positivas en 1850. El uso de las placas de cristal a la albúmina no se propagó ya que su preparación era complicada y su superficie poco sensible; por el contrario, el papel albuminado tuvo gran éxito: daba una imagen más vigorosa y más profunda que el opaco papel salado, llegó a producirse en grandes tiradas y dominó como el proceso de impresión más recurrido hasta mediados de la década de 1890;¹¹ en México éste continuó utilizándose incluso hasta las primeras dos décadas del siglo XX.

imagen latente, y el negativo se revelaba con nitrato de plata y ácido gálico. La fijación se hacía con hiposulfito. El papel se bañaba con cera para hacerlo transparente, y por contacto podían hacerse copias en papel. El papel para el positivo se sumergía en una solución de sal común y se aplicaba una capa de nitrato de plata, para después fijarlo con hiposulfito, Rosell Meseguer, *Luna Cornata* (Murcia: Tres Fronteras, 2008) 21-22. Josef Maria Eder, *History of Photography* [3ra ed. 1905] (Nueva York: Dover Publications, 1978) 321-322.

⁷ Eder, *History of Photography*, 323.

⁸ Eder, *History of Photography*, 338.

⁹ En 1884 Eastman produjo el rollo de arrastre de papel negativo de 24 exposiciones, sustituyó el papel por película de celuloide en 1889. Gautrand, "Photography on the Spur of the Moment", 238.

¹⁰ La albúmina es una solución en agua de la clara de huevo. James M. Reilly, *The Albumen & Salted Book. The History and Practice of Photographic Printing, 1840-1890* (Nueva York, Light Impressions Corporation, 1880) 12.

¹¹ La ciudad alemana de Dresde era una de las grandes productoras, y su preparación se realizaba manualmente. Se calcula que en el año de 1888 la compañía Dresdener Albumfabriken AG. consumió más de seis millones de huevos de gallina y generó 18,674 resmas de papel, era ésa la magnitud de su producción. Reilly, *The Albumen & Salted Book*, 31-34.

Gustave Le Grey sugirió en 1849 la sustitución de la albúmina por el colodión (retomando la propuesta de emulsionar sobre cristal), una sustancia que había sido descubierta tres años antes y que también era conocida como algodón-pólvora o piroxilina, un explosivo cuya base era el nitrato de celulosa. Se trataba de un soporte que podía entenderse como “moderno”, y que habría de sustituir al daguerrotipo y al calotipo definitivamente.

Sir Frederick Scott Archer es reconocido como el descubridor del proceso. Se preparaba una emulsión compuesta de alcohol y éter disuelto en nitrato de celulosa, a la que se le añadían sales. La emulsión era aplicada en la placa y después sumergida en nitrato de plata. La placa debía colocarse en el chasis estando húmeda, y exponerse dentro de la cámara; rápidamente se retiraba de ahí para evitar que la emulsión se secase y se proseguía a hacer el revelado y fijado de la imagen. La evaporación rápida del éter que contenía el colodión era la situación que obligaba la premura.

El colodión fue importante ya que reducía hasta quince veces el tiempo de exposición respecto al daguerrotipo; la captura duraba de dos a veinte segundos dependiendo de las condiciones de iluminación. La fotografía se acercaba a la instantaneidad, pero ésta aún no era alcanzada. Otra situación relevante fue que los costos de producción de fotografía se redujeron debido a los materiales y a los métodos de producción semi-industrial que se aplicaron.¹² Esto aunado a la posibilidad de producir innumerables copias a partir de los negativos,¹³ extendió el uso de la fotografía a todas las capas sociales, sobre todo bajo la forma del retrato: el género que desde el daguerrotipo había manifestado mayor potencial comercial, y que con la gelatina y la instantaneidad habría de verse transformado décadas después como veremos más adelante.

Con el colodión también se estandarizó el tamaño de las impresiones fotográficas, lo que confirma el encauzamiento de la fotografía en la dinámica de una industria naciente. Este procedimiento predominó hasta principios de la década de 1880 a pesar de los problemas que significaban para los fotógrafos la

¹² Meseguer, *Luna Cornata*, 26.

¹³ Como ya mencioné, los positivos se realizaban en papel albuminado.

humedad y la inmediatez temporal, que obligaban a los fotógrafos a sensibilizar, revelar y fijar las placas en el momento, así como a cargar un pesado equipo hasta el lugar donde quisieran realizar una vista.¹⁴

Los intentos por conseguir la creación de una emulsión seca fueron numerosos a lo largo del tiempo, en 1856 era comercializado cierto tipo de placas en las que el colodión era cubierto por una capa de albúmina yodurada o gelatina. El detalle y la sensibilidad de las emulsiones eran limitados, incluso hasta cuatro veces menores.¹⁵ Una solución definitiva al asunto de la humedad se aproximó en 1871 cuando el británico Richard Leach Maddox describió las pruebas que había hecho con gelatina en el *British Journal of Photography*. Combinó bromuro de cadmio con una solución caliente de gelatina y agua, y la sensibilizó con nitrato de plata; extendió la preparación sobre vidrio y la dejó secar en la oscuridad. La mezcla de bromuro de cadmio y nitrato de plata generaba cristales de bromuro de plata que quedaban suspendidos en la gelatina.¹⁶ La sensibilidad de la placa, sin embargo, continuaba siendo pobre ya que la gelatina era menos permeable al revelador que el colodión y esta operación aún no se realizaba con el revelador alcalino que reaccionaba mejor con la nueva emulsión.¹⁷

El proceso no fue muy popular durante cierto tiempo: en tratados fotográficos como el de Carey Lea, *Manual of Photography* (1871), se mencionan procesos secos pero no los referentes a la gelatina-bromuro; así sucede también con otros autores como Vogel.¹⁸ Fue Charles Harper Bennet quien en 1878 se encargó de potenciar de manera extraordinaria la sensibilidad de la gelatina manteniéndola a 32.2°C varios días antes de lavarla.¹⁹ El tiempo de exposición se redujo a las centésimas de segundo, dando origen a lo que se consideró la “verdadera” fotografía instantánea.²⁰ Josef María Eder mencionaba en 1888 que la gelatina llegaba a ser hasta treinta veces más sensible que el colodión.²¹

¹⁴ Juan Carlos Valdez Marín, *Conservación de fotografía histórica y contemporánea. Fundamentos y procedimientos* (México: INAH/SINAFO/CONACULTA, 2008) 14.

¹⁵ Meseguer, *Luna Cornata*, 27 y 205. Otras propuestas de emulsiones habían sido presentadas por Poitevin, Sayce y Bolton (1864), y Carey Lea (1868).

¹⁶ Meseguer, *Luna Cornata*, 28. Newhall, *Historia de la fotografía*, 124.

¹⁷ Théophile Geymet, *Traité pratique de photographie* (París: Gauthier-Villars, 1885) 208.

¹⁸ Carey Lea, *Manual of photography* (Nueva York, edición del autor, 1871); H. Vogel, *La photographie et la chimie de la lumière* (París: Germer Bailliere, 1876).

¹⁹ Newhall, *Historia de la fotografía*, 124. Eder, *History of Photography*, 426.

²⁰ Eder remite las siguientes relaciones entre técnica, año y foto-sensibilidad, expresando ésta última en tiempos de exposición: colodión húmedo (1851), 10 segundos; emulsión de colodión bromuro de plata (1864), 15 segundos;

El reconocimiento de este atributo de la gelatina es general en las publicaciones sobre fotografía que circularon en la época, incluso el asombro. La capacidad de aprehender el movimiento, o bien, de capturar una imagen fija estando la cámara móvil, volvieron visibles una serie de apariencias que el ojo humano no había percibido jamás. La sensibilidad de la gelatina rebasó por completo las convenciones acerca de la imagen fotográfica que habían existido durante el uso del colodión e incluso tiempo atrás, y en consecuencia, orilló a la disciplina a redefinirse. Esa redefinición implicó que se diera un nuevo intercambio de valores estéticos entre la fotografía y las Bellas Artes, en particular entre la fotografía y la pintura.

No obstante, la incrementada sensibilidad no fue la única revolución que desató la nueva técnica, en el siguiente apartado hablaré de otras dos características tuyas que provocaron enormes cambios: la estabilidad y el hecho de que la emulsión pudiera mantenerse seca. Estas características son importantes porque a partir de ellas la fotografía derivó en industria. La placa seca dio pie a que se generara una gran cantidad de cámaras y productos que facilitaron la incorporación de numerosos practicantes; así mismo, derivó en nuevos usos de los aparatos fotográficos ya que la cámara ahora podía utilizarse en contextos que con el uso del colodión habían sido sumamente difíciles, veamos de qué se trata. Más adelante abordaré cómo fue que la suma de la sensibilidad y la portabilidad de los aparatos decantó en temas, composiciones e incluso géneros que no habían sido tratados en fotografía con anterioridad.

gelatina bromuro de plata al momento de su invención (1878), de 1 a 1/200 s; gelatina bromuro de plata (1900), 1/1000 s. Eder, *History of Photography*, 441.

²¹ Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 2. Para conocer los tiempos de exposición que permitía cada proceso, remitirse a la nota anterior. De Bray expresó: “En ciertos casos basta un décimo, un vigésimo y hasta un quincuagésimo de segundo como tiempo de pose para obtener un clisé. Esta rapidez ha sido eficazmente aprovechada para fotografiar los objetos en movimiento, aplicación interesante de los descubrimientos últimamente realizados, a la cual se ha dado el nombre de fotografía instantánea”, Eduardo de Bray, *Nuevo manual de fotografía* (México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1898) 169.

2. Placas secas y estables, el nacimiento de la industria fotográfica y de nuevos dispositivos

Gracias al gelatino bromuro podríamos decir que al arte fotográfico no le queda más qué desear. Más allá de la reproducción de los colores, que ingeniosos y persistentes esfuerzos no han podido hasta ahora encontrar, eso que restaba descubrir era la instantaneidad.²²

Además de su “extrema sensibilidad”,²³ de las placas de gelatina fue relevante el hecho de que también eran secas y estables. Esto facilitó extraordinariamente el practicar la fotografía fuera del espacio controlado del *atelier*, es decir, al aire libre.²⁴ Por otro lado, la estabilidad de las placas hacía que pudieran pasar meses antes de ser utilizadas sin arruinarse, y así mismo, podían ser reveladas meses después de haber sido expuestas sin problemas. La situación era diametralmente opuesta a como se trabajaba el colodión, que requería una preparación y un revelado inmediatos, como ya mencioné.

El equipaje del fotógrafo se volvió más ligero, este personaje por fin se veía libre de cargar con una tienda para manipular los químicos al abrigo de la luz, así como de cargar con las sustancias para emulsionar y desarrollar las imágenes, puesto que las placas ya estaban emulsionadas y el desarrollo podía hacerse al regreso del viaje en el laboratorio.

Era más fácil cuidar las placas de gelatina, y no las de colodión, estando en el exterior; las primeras sólo tenían que embalsarse bien y protegerse de la luz; en cambio, las segundas debían cuidarse de estar perfectamente secas antes de transportarlas (luego de haberlas revelado en el lugar) para evitar que no se fuera a despegar la emulsión, además de guardar precauciones contra el polvo y los arañazos, los quiebres, entre otras cosas.

Las cámaras portables aparecieron con el surgimiento de las placas secas y rápidas de gelatina, ya que las velocidades cortas permitían prescindir del tripié; las cámaras nuevas eran más prácticas y pequeñas que las de *atelier*.²⁵ Poco a poco se diluía la identificación que se hacía de la fotografía con los espacios interiores.

²² Geymet, *Traité pratique de photographie*, 5. La traducción es mía.

²³ John Towler, *El rayo solar. Tratado práctico y teórico de fotografía* (Nueva York, D. Appleton y Compañía, 1884) 480.

²⁴ Es decir, el taller o estudio del fotógrafo.

²⁵ Abordaré estos dispositivos en el apartado número 4.

La revolución de las placas secas y estables significó para empresarios de Gran Bretaña, Europa y Estados Unidos, la oportunidad de producir la emulsión fotosensible en cantidades industriales. El potencial comercial de la fotografía era vislumbrado, como en tantos otros momentos de la historia, con suma claridad pero con mayor alcance. A fines del siglo XIX se comentaba lo siguiente: “Lo que ayer era algo así como simple curiosidad científica fue más tarde comercio próspero y es hoy industria de primer orden”,²⁶ sucesión de cambios que en efecto habían sucedido a lo largo de la centuria.

Albert Londe en *La photographie moderne* retrata el mecanismo de producción que era seguido por la fábrica de placas de cristal de *monsieur* Hutinet, en París (fig. 1 y 2).²⁷

La fabricación de los cristales se hace casi por completo en la máquina [...] Grandes hojas de vidrio elegidas y limpiadas con el más grande cuidado son colocadas unas a continuación de otras sobre dos correas sin fin, bien niveladas. Las placas son arrastradas por las correas que un motor pone en movimiento, pasando bajo un aparato especial lleno de gelatina emulsionada y tibia. La gelatina corre en una capa absolutamente regular y se extiende a la espesura deseada. Las placas avanzan siempre, la emulsión se enfría y se fija. Entonces se cogen y se transportan hacia vastos secadores al abrigo de toda luz. El aire, calentado por el vapor a una temperatura regular, entra por lo alto de la pieza, se satura de la humedad de las placas y sale por respiradores situados al nivel del suelo.²⁸

Los autores de los manuales a menudo mencionan el precio relativamente bajo al que se podían conseguir las placas, así como una serie de marcas que ellos recomendaban, entre las que se repite continuamente la firma Lumière.²⁹

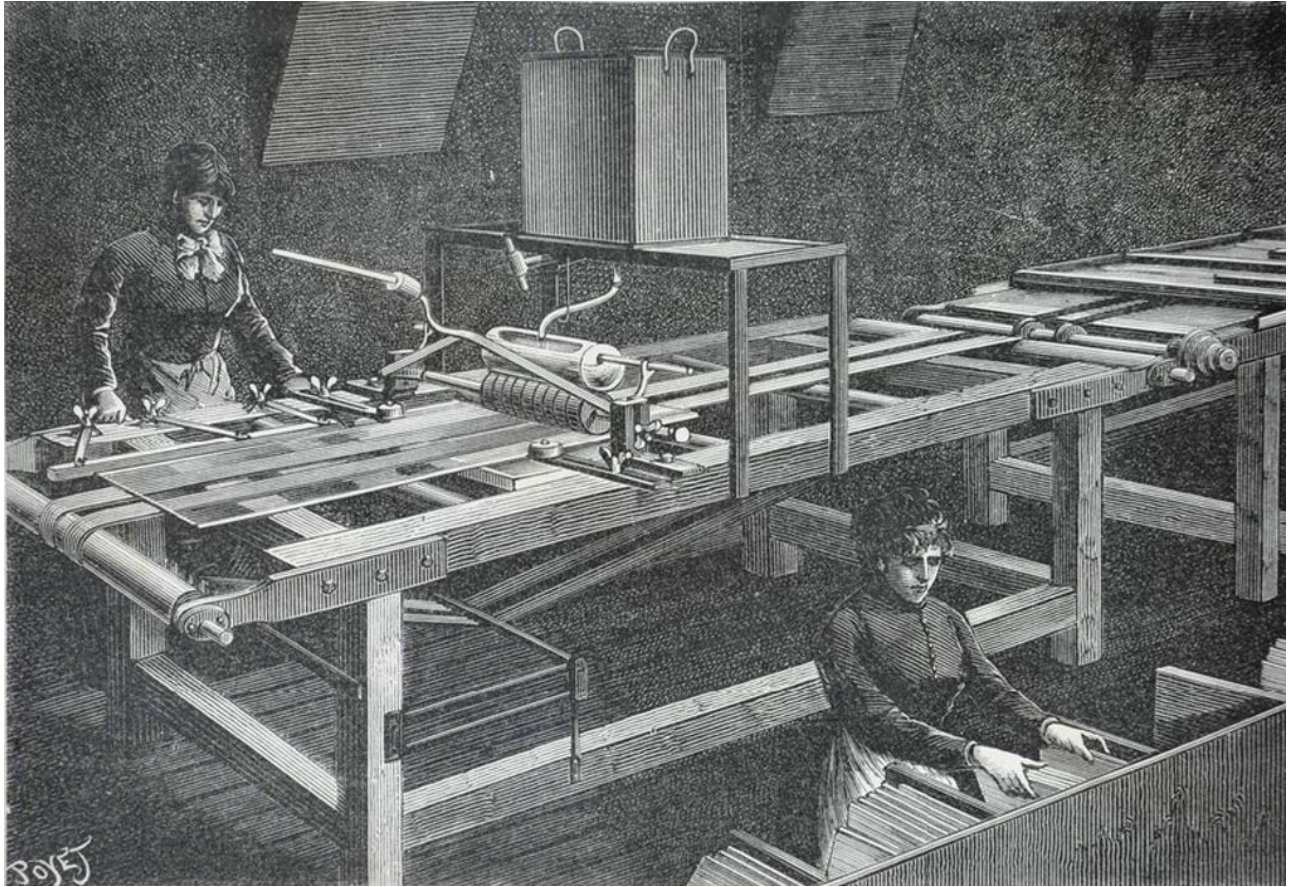
Paulatinamente los fotógrafos dejaron de emulsionar, se libraron de esa primera parte del proceso fotográfico y prefirieron adquirir las placas empaquetadas que se exhibían en los anaqueles de los

²⁶ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 3.

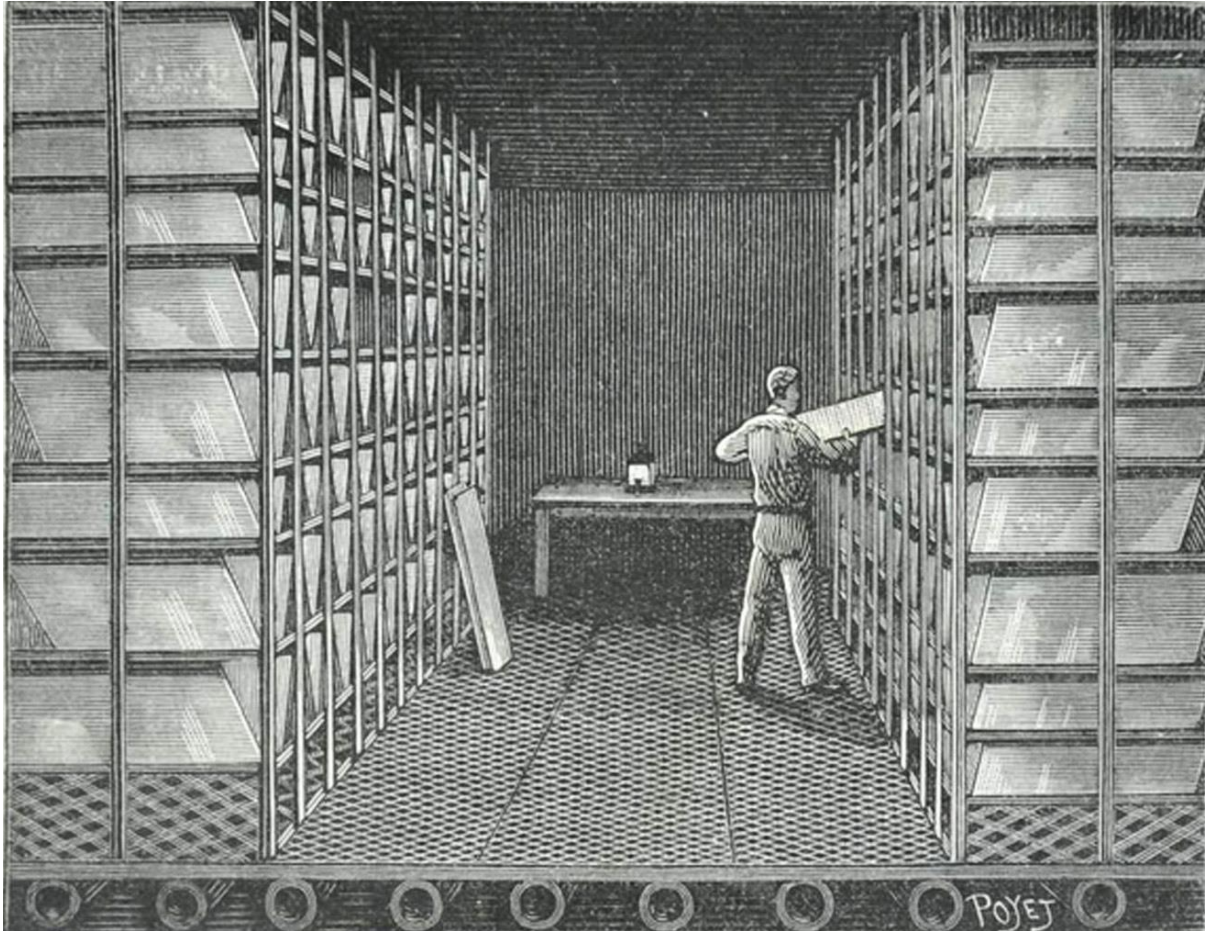
²⁷ Las imágenes mostradas en este ensayo son reproducciones de fotografías, realizadas con diferentes técnicas, que fueron contenidas en los manuales que sirvieron como fuente a este trabajo.

²⁸ A pie de página Londe agrega que en la fábrica de los señores Lumière, en Lyon, se producían mil docenas de placas al día. Albert Londe, *La photographie moderne* (París, G. Mason, 1888) 64. Las traducciones de este autor son mías.

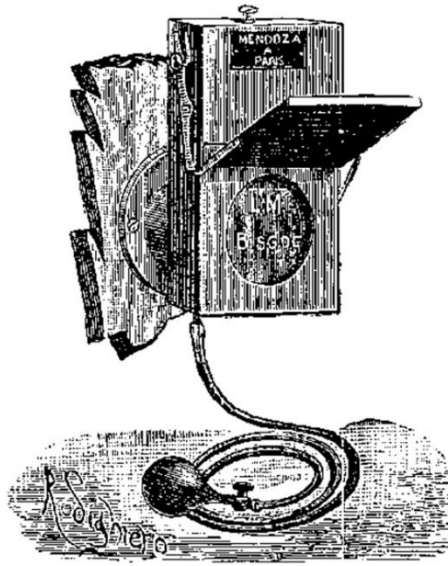
²⁹ Antoine Lumière fue de los primeros personajes que en Francia manufacturaron placas de gelatina; fue también el padre de Auguste y Louis Lumière, los inventores del cinematógrafo. Gautrand, “Photography on the Spur of the Moment”, 234.



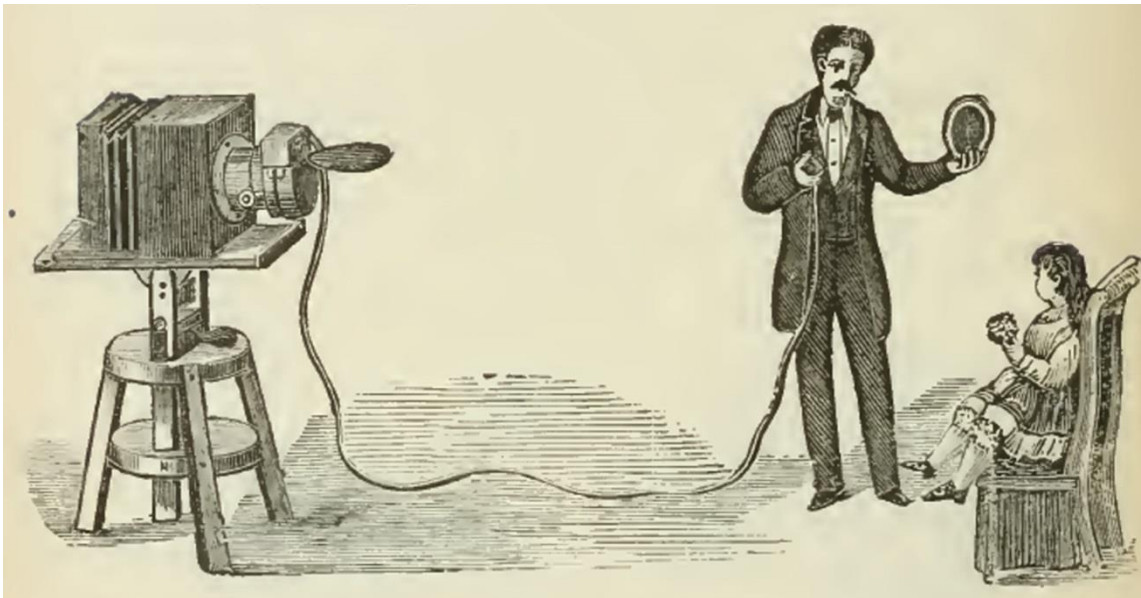
1. "Máquina para extender la emulsión sobre los cristales", fábrica de placas secas de gelatina. Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888) 63.



2. "Secadores", en el interior de una fábrica de placas secas de gelatina. Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888) 64.



3. "Obturador Marco Mendoza". Alexandre Cormier, *Tratado de fotografía* (París: Garnier Editores, 1898) 82.



4. Funcionamiento de un obturador neumático. E. M. Estabrooke, *Photography in the studio and in the field* (Nueva York: E. & H. T. Anthony & Co., 1887) 126.

almacenes. Hay que tener en cuenta, para valorar adecuadamente la enorme importancia de este cambio, que antes de que existiera la placa de gelatina, la mayor preocupación técnica de los fotógrafos estaba ligada a la preparación del soporte.³⁰ La fotografía se volvía cada vez una práctica más simple.³¹

La estabilidad de la nueva emulsión también permitió la calibración de los procesos fotográficos; por ejemplo, el tiempo de revelado pudo inducirse con precisión partiendo de tres factores: el grado de brillantez de la fotografía, la fórmula química que se empleara y la temperatura.³² La situación era muy distinta a como se trabajaba en los procedimientos anteriores, entonces el cálculo se hacía mediante prueba y error; aun así los fotógrafos tenían un control relativamente constante de sus procesos. Los fotógrafos interpretaban la exactitud como un acercamiento del medio hacia la ciencia: “La fotografía descende un poco del dominio del empirismo, y en ciertas partes al menos, podemos y debemos aplicar los métodos realmente científicos”, de acuerdo con el espíritu progresista de la época.³³ Vero Charles Driffield y Ferdinand Hurter, quienes dieron a conocer ese cálculo en 1890, expresaban: “La producción de una imagen perfecta por medio de la fotografía es un arte; la producción de un negativo técnicamente perfecto es una ciencia”.³⁴

Un problema que no se resolvió sino tiempo después, fue la dificultad de definir el tiempo de pose, es decir, el tiempo de exposición. La sensibilidad de la nueva emulsión era tal que surgió la necesidad de implementar el uso de obturador, ya que el movimiento de quitar y recolocar el tapón o una rejilla con la mano no era lo suficientemente rápido y hacía correr el riesgo de mover el aparato, arruinando la toma. Los modelos de obturadores fueron variados (figs. 3 y 4).³⁵ Los fotógrafos incluían en sus tratados numerosas páginas donde recomendaban la aplicación de tablas (un ejemplo son las tablas de Dorval y Jackson que a partir del libro de Londe se reproducen en varios más), curvas y fórmulas matemáticas para calcular la

³⁰ Gunthert, “Esthétique de l’occasion”, párrafo 5.

³¹ En general, la facilidad de manejo de los aparatos se incrementó, sin embargo veremos más adelante que hubo profesionales como Luis G. León que consideraban que las placas secas eran más difíciles de emplear a causa del cálculo que debía hacerse para determinar el tiempo adecuado de exposición.

³² Newhall, *Historia de la fotografía*, 124.

³³ Londe, *La photographie moderne*, 287.

³⁴ Newhall, *Historia de la fotografía*, 124.

³⁵ Ver Gautrand, “Photography on the Spur of the Moment”, 235.

exposición adecuada. Los libros dedicados de lleno a la gelatina advierten que había que tomar en cuenta la velocidad del objeto, la dirección en la que se movía y la distancia que el fotógrafo guardaba respecto a su tema para decidir el tiempo de pose; incluso adjuntan listas de las velocidades a las que se movían los asuntos abordados por la fotografía instantánea como personas, animales, objetos y vehículos en movimiento. A menudo las indicaciones expresaban frustración: a pesar de tener la idea de que la duración de la toma sería proporcional a la intensidad de la luz...

Parecería deducirse de los métodos expuestos en el precedente artículo que la medición de los tiempos de pose de un obturador es un tema sin solución. Creemos que en efecto es así: en la actualidad no hay una persona que haya podido dar el valor absoluto del tiempo de acción de la luz, obtenida por medio de un obturador, haciendo una prueba instantánea.³⁶

El diseño de un método exacto era imposible mientras que la intensidad de la luz tampoco pudiera ser medida de manera precisa; el desconocimiento de esa variable imposibilitaba la existencia de índices definitivos. El problema era nuevo, nunca antes el tiempo de exposición había alcanzado 1/200 de segundo, como ya mencioné, e incluso exposiciones más cortas.³⁷

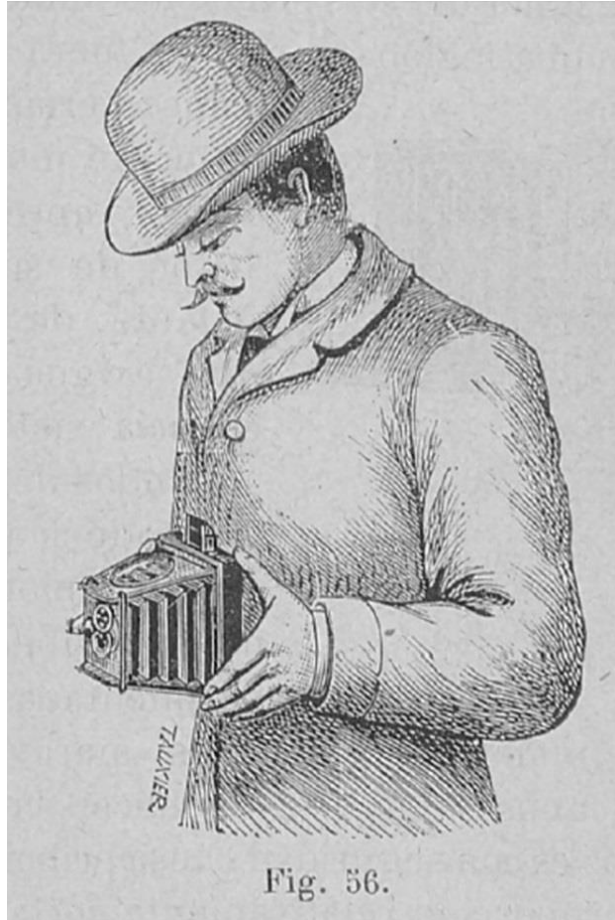
Otro dispositivo que fue agregado a la cámara en modelos portables a causa de la instantaneidad fue el visor, que permitía liberar el obturador en el momento preciso en el que el objeto a fotografiar se encontraba en el lugar deseado (figs. 5 y 6).³⁸ La novedad y extrañeza hacia este artefacto se revela en la manera como Luis G. León se refiere al mismo, pues lo nombra “buscador”, dando cuenta de la dificultad que encontraba en controlar la inversión de la imagen en las cámaras de cintura.³⁹

³⁶ Londe, *La photographie moderne*, 287. Federico Pardo mostraba la misma frustración deseando que en algún momento los investigadores “fueran coronados por el éxito”. Federico Pardo, *La fotografía moderna: al alcance de todos* (Barcelona: F. Sabater, 1898) 29.

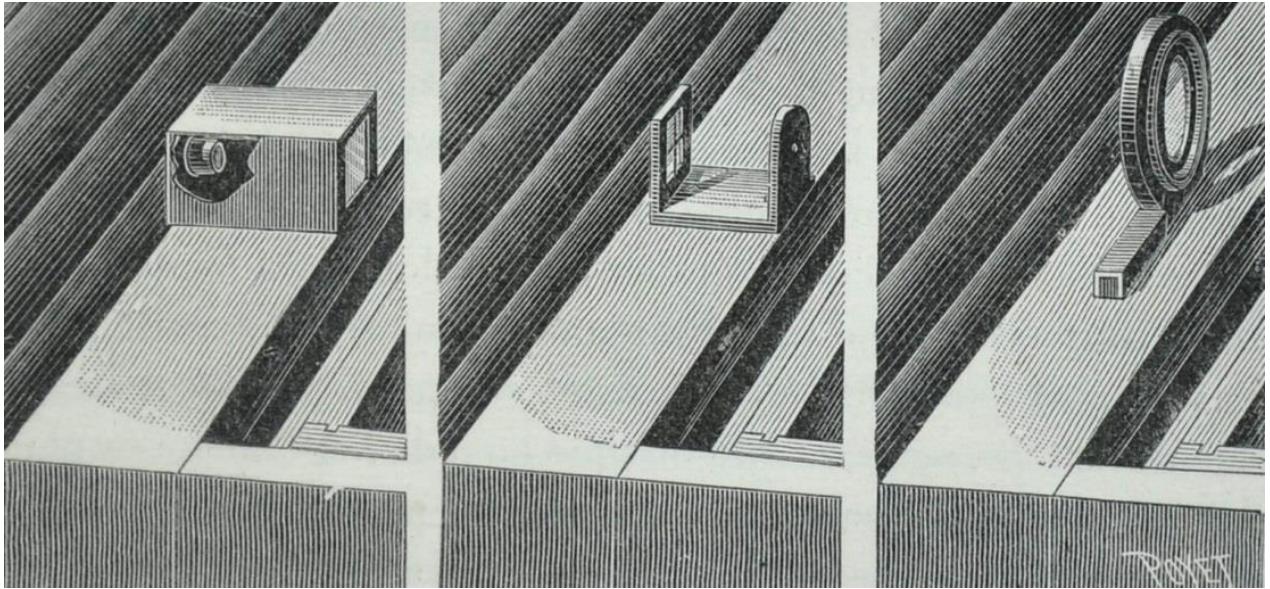
³⁷ Avances ópticos que coadyuvaron al descubrimiento de la instantaneidad figuraron: el empleo de un nuevo cristal para cuya fabricación se empleaba óxido de vario, que hacía los lentes más precisos (1880); nuevas creaciones científicas permitieron corregir aberraciones, lograr una distribución uniforme de luz y mayor definición; por otro lado, se creó el primer lente anastigmático (1892), que abría a f/4.5. En la misma época Vogel encontró la forma de hacer las placas sensibles a todos colores (placas ortocromáticas, insensibles al rojo; y ortocromáticas, sensibles a todo el espectro). Gautrand, “Photography on the Spur of the Moment”, 234-235.

³⁸ Gautrand, “Photography on the Spur of the Moment”, 235.

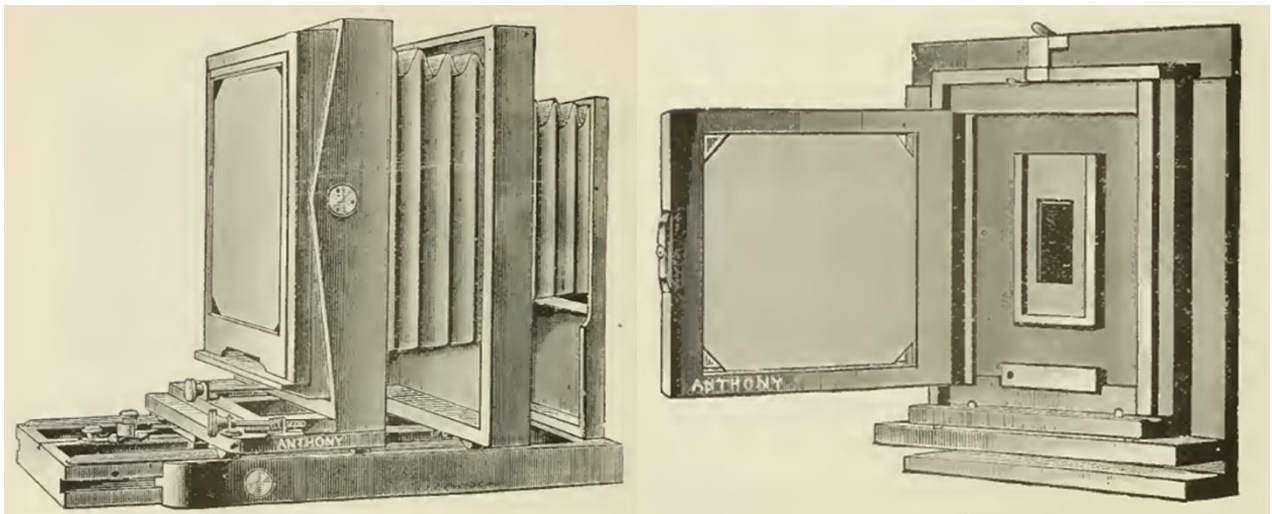
³⁹ Luis G. León, *La fotografía sin laboratorio* (México: Ch. Bouret, 1900) 27.



5. Cámara portátil con visor de cintura. Eduardo de Bray, *Nuevo manual de fotografía* (México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1898) 173.



6. "Diferentes modelos de visores". Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888) 183.



7. Modelo de cámara fija que podía producir imágenes de hasta 25x30 pulgadas. La figura de la derecha es un aditamento para que con el mismo aparato pudieran realizarse placas de entre 8x10 pulgadas y $\frac{1}{4}$ de placa. E. M. Estabrooke, *Photography in the studio and in the field* (Nueva York: E. & H. T. Anthony & Co., 1887) 106.

André Gunthert menciona que con el aditamento de dispositivos como el obturador, el visor, así como otras modificaciones que tuvieron lugar en la manera como se guardaban y sustituían las placas en la cámara (que abordaré en el apartado 4), ésta comenzó a ser identificada con la palabra “aparato” y ya no con la expresión “cámara oscura”. Así lo constaté, al menos en los títulos escritos en francés, que es la lengua en la que escribe Gunthert. Sin embargo, haría falta elaborar un estudio más a fondo de las traducciones y los títulos impresos en castellano y en inglés.

Ya que hemos revisado cómo se dio la industrialización del medio, y cómo los dispositivos que acompañaban la cámara también se vieron modificados, a continuación veremos cómo se manifestó la transición del colodión a la placa de gelatina en los manuales para fotógrafos.

3. El abandono del colodión en los manuales fotográficos

Mencioné en el apartado anterior que con la aparición en los comercios de las placas preparadas, los fotógrafos dejaron gradualmente de emulsionar ellos mismos sus cristales. En los libros de fotografía este proceso se refleja en la paulatina desaparición de las indicaciones sobre esa operación; a medida que la edición de los manuales se acerca a fines del siglo XX los libros se vuelven más delgados, sus índices comprenden menos temas, sus explicaciones se vuelven menos técnicas, además de que desaparecen las descripciones sobre la fase del emulsionado. En este apartado expondré cómo fue que percibí el proceso de depuración de los procesos, y además mostraré algunas de las ideas que los autores reflejaban sobre el nuevo procedimiento.

A principios de la década de 1870 los manuales dedicaban por entero sus indicaciones en describir cómo preparar y manipular las placas de colodión; sólo algunos volúmenes como los de Carey Lea (1871)⁴⁰ y H. Vogel (1876) incluían pequeños capítulos sobre cómo crear emulsiones secas, mas no de gelatina. Recordemos que la placa de gelatina se creó en 1871, y que en 1878 mejoró su fórmula y se hizo más rápida, de modo que en la época de Carey y de Vogel no era aún un procedimiento popular.

⁴⁰ Este personaje fue reconocido por inventar un procedimiento de placas secas al colodión-bromuro en 1874. André Gunthert, “La conquête de l’instantané. Archéologie de l’imaginaire photographique en France” (tesis de Doctorado en Historia del Arte, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales) 215.

Observé que al terminar la década, libros de colodión como el de Monckhoven (1880) añadieron un capítulo especial sobre el gelatino-bromuro “que revoluciona en este momento el mundo fotográfico”.⁴¹ Alphonse Liébert⁴² hizo lo mismo en la tercera edición de *La photographie en Amérique* (1879), este autor dedica escasas 2 páginas a la gelatina bromurada; situación que se repite en la cuarta edición del mismo (1884).⁴³ El proceso se iba introduciendo poco a poco conforme ganaba reconocimiento, mientras tanto se le abordaba sólo superficialmente.

Se presentaron casos como el de *El rayo solar* de John Towler, que siendo una traducción española cuyo primer tiraje apareció en 1875 (original en inglés, del año de 1864), continúa dedicándose por completo a las técnicas de colodión en 1884, a pesar de que la gelatina ya había sido perfeccionada 5 años antes.⁴⁴ Incluso así, Towler profundiza un poco más que Monckhoven y Liébert al dedicarle 4 capítulos. Lo mismo sucede en 1885 con Théophile Geymet.⁴⁵ Sin embargo, ninguno de los autores mencionados introduce ideas sobre las aplicaciones prácticas que podrían tener las placas secas, mucho menos hablan de composición, de la selección de temas o del abordaje de los géneros fotográficos. La información es solamente técnica, actualizar los libros agregando breves capítulos con las últimas novedades parece haber sido la alternativa para no producir ediciones atrasadas y tampoco arriesgar demasiado apostando a lo nuevo: se tenía el precedente de numerosos procesos y técnicas previas que pesar de haber intentado mejorar los procedimientos usuales, habían fracasado rotundamente.

André Gunthert considera que la búsqueda de avances y mejoras en fotografía varió su ritmo a lo largo del siglo XIX, sobre todo a partir del colodión, ya que con él los fotógrafos habían alcanzado cierta

⁴¹ Désiré van Monckhoven, *Traité général de photographie suivi d' un chapitre spécial sur le gélatino-bromure d'argent* (París, Victor Masson et fils, 1880) 3. La traducción es mía. El autor menciona en el prefacio que su obra conserva el mismo esquema que la edición original, que era de 1872, a excepción del capítulo sobre la gelatina, la fabricación industrial del colodión y el procedimiento al carbón.

⁴² Fotógrafo parisino recordado por sus imágenes de la Comuna.

⁴³ Liébert menciona en los dos libros que la gelatina era difícil de conservar cuando era expuesta al calor o a la humedad. La fórmula que refiere es la de Kennet, de quien recomienda comprar emulsiones preparadas si se habita en Londres, Alphonse Liébert, *La photographie en Amérique* (París: B. Tignol, 1884) 307.

⁴⁴ Una tercera edición de *El rayo solar*, se editaría en 1890; así se menciona en la revista *Alquimia*, donde también se informa que ese tiraje circularía profusamente en Latinoamérica y en México. *Alquimia* 29, Sistema Nacional de Fototecas (enero/abril 2007), 14.

⁴⁵ Geymet da indicaciones sobre buenas marcas de placas ya preparadas, recomienda evitarse el engorro de elaborarlas uno mismo. Geymet, *Traité pratique de photographie*, 209-211.

comodidad y costumbre. Cuenta que existía cierta apatía respecto a las placas secas ya que desde 1860 había existido el intento de conquistarlas sin llegar a lograrlo.⁴⁶ Se sumó que la preparación de gelatina era complicada (aun en sus diferentes versiones), todavía más que la del algodón-pólvora, hasta que la primera se estandarizó. Una vez que las placas secas adquirieron una calidad regular (la falta de transparencia, de nitidez y la susceptibilidad de la gelatina al calor y a la humedad, en un principio causaban resistencia), la transición se dio irremediabilmente.

La Photographie Moderne (1888) de Albert Londe, fue uno de los lugares donde al fin se leyó que ya no era necesario que el fotógrafo preparara sus propios cristales porque podía adquirirlos en los comercios:

Consentimos decir del procedimiento al gelatino-bromuro que es el único que puede ser empleado prácticamente por todos, y que a esa cualidad, de por sí grande, le agrega la ventaja de una maravillosa rapidez. Su fabricación es el objeto de una industria muy nueva, pero ya muy importante; los productos obtenidos son de rara perfección, por lo que a menos que el *amateur* se encuentre realizando una búsqueda especial, no tendrá jamás interés en hacer sus preparaciones él mismo.⁴⁷

Londe ya no ofrece recetas para sensibilizar soportes, tampoco describe el procedimiento del colodión, lo mismo hacen Federico Pardo (1898), Eduardo de Bray (1898) y Luis G. León (1900). El origen de Pardo y De Bray es incierto; sin embargo, hemos de tomar en cuenta que De Bray y León⁴⁸ fueron autores cuyos libros se editaron en México: su comentario acerca de la compra de placas preparadas refleja el hecho de que la fotografía instantánea ya existía en este país durante esos años. El libro de León fue editado por la American Photo Supply, que cuenta Laura González Flores, fue quizá la mayor distribuidora de productos fotográficos que existió en México en la transición de siglos. La investigadora comenta que la compañía se estableció en la ciudad de México en 1895, comercializaba toda clase de aparatos y

⁴⁶ Gunthert, "La conquête de l'instantané", 202-203.

⁴⁷ Londe, *La photographie moderne*, 63.

⁴⁸ Luis G. León fue fundador de la Sociedad Astronómica de México, director del Observatorio Meteorológico en la Escuela Normal para Profesoras y Miembro de la Comisión para la fotografía de las nubes; publicó numerosos libros sobre física y la divulgación de la ciencia. Sobre la identidad de Eduardo de Bray no se ha encontrado información hasta el momento.

suplementos.⁴⁹ Por otro lado, las reediciones que tuvieron estos títulos sirven como indicadores de la circulación que tuvieron en este país: existe el registro de que el manual de León fue reeditado en 1904, y el de De Bray en 1910 y 1920.⁵⁰

De vuelta al tema de la venta de los soportes preparados, todos los autores, incluso los correspondientes a los dos libros mexicanos, resaltan que el precio de las placas era moderado; halagan su sensibilidad y coinciden con Londe en que ese procedimiento era “el único que puede ser empleado prácticamente por todos”. Podríamos deducir, a partir de las fechas en que se publicó esta segunda generación de manuales (es decir, de fines de la década de 1880 en adelante; son los manuales que omiten la fase del emulsionado), que la placa seca era de uso común. El problema entonces consistía no en saber cómo preparar las placas, sino en saber cómo elegir y cuál comprar. Una traducción de Alexandre Cormier (1888) expresa lo siguiente sobre las mismas:

No necesitamos indicar aquí detalladamente la preparación: la industria pasa al comercio los cristales admirablemente preparados y a precio tan módico que sería superfluo pensar en prepararlos uno mismo [...] Preciso es saber elegir las placas y apreciarlas juiciosamente, so pena de no merecer el título de verdadero fotógrafo.⁵¹

Ahora que conocemos el ritmo al que los autores de los manuales dieron atención, tratamiento y difusión a las placas de gelatina, remitimos al capítulo siguiente, que revisa los tipos de cámaras que se utilizaron. Los aparatos incluyen la cámara Kodak, tema de gran importancia, ya que dio pie a que los autores expresaran su opinión sobre la apertura de la fotografía a un mayor número de aficionados. Los autores se resistieron a la “banalización” de la práctica y realizaron un intento por promover la calidad técnica y artística; siempre en contra de la “facilidad” que acompañaba a los nuevos aparatos.

⁴⁹ Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la ciudad de México, 1910-1918* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010) 17.

⁵⁰ Agradezco a José Antonio Rodríguez la transmisión de información sobre las reediciones de De Bray. *Alquimia* 29, Sistema Nacional de Fototecas (enero/abril 2007) 27-28.

⁵¹ Alexandre Cormier, *Tratado de fotografía* (París, Garnier Editores, 1898) 145.

4. Cámaras de pie y cámaras portátiles, los nuevos aficionados y el regreso a las Bellas Artes

La fotografía, arte o ciencia, está hoy al alcance de todo el mundo; para practicarla con éxito no es indispensable ser un sabio; como tampoco es indispensable poseer una fortuna.⁵²

Hemos mencionado brevemente que un nuevo tipo de cámaras surgió luego de la aparición de la placa de gelatina, y que las emulsiones eran tan sensibles que los aparatos podían prescindir del tripié. La principal característica de estas cámaras es que eran portátiles, pero después aparecieron modelos que simplificaron su funcionamiento, por lo que toda portátil era identificada con los aparatos de aficionado a causa de la facilidad con la que se suponía que podía ser utilizada.

Apenas comprobada la posibilidad de fijar las imágenes por la fotografía instantánea, se pensó en la conveniencia de construir aparatos de mano, esto es, aparatos sin pie, para tenerlos en la mano durante el tiempo de su funcionamiento, porque, dada la rapidez de la duración del tiempo de pose, no era de temer que el clisé resultase perjudicado por el ligero movimiento que el operador pueda imprimir involuntariamente al aparato.⁵³

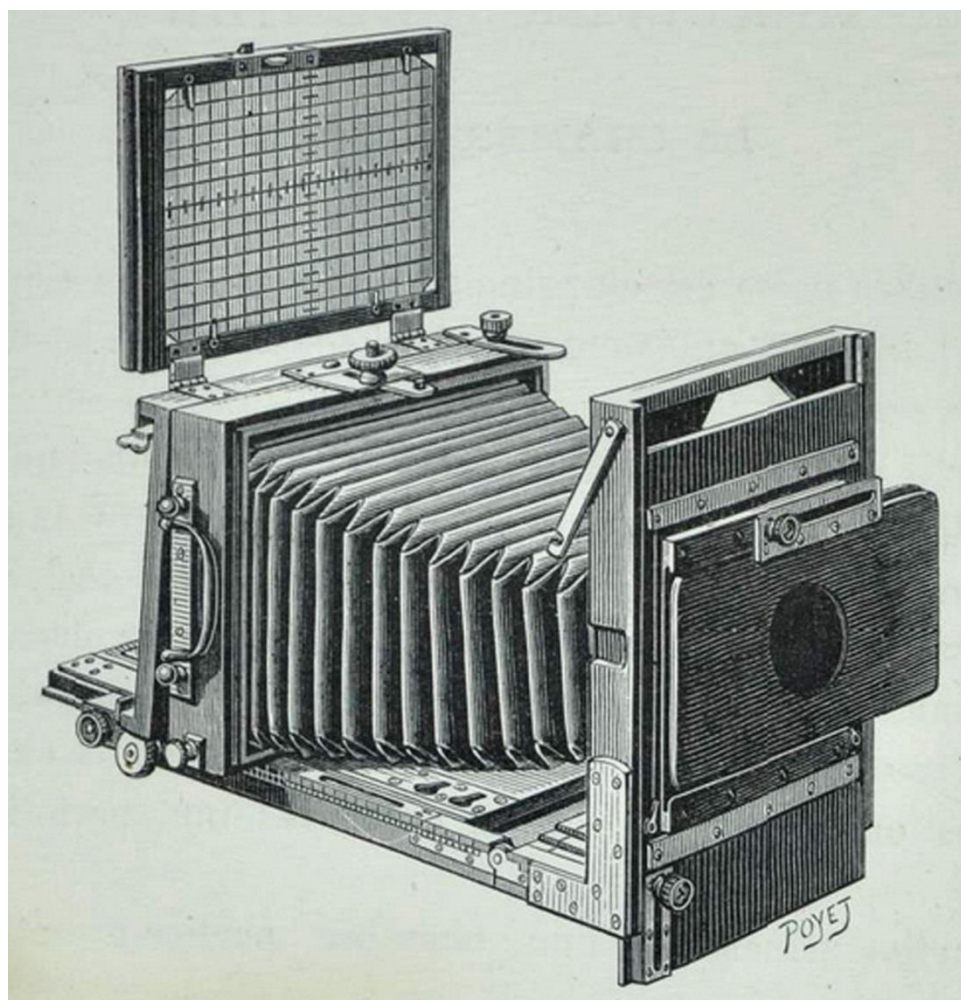
Las cámaras oscuras se dividían entonces en dos tipos: cámaras fijas y cámaras portátiles. De Bray mencionaba en 1898 que las primeras, también llamadas “de fuelle”, “de pie” (ya que precisaban estrictamente del mismo), “de galería”, “de taller”⁵⁴ o “el aparato clásico”, constituían el aparato de reproducción de imágenes más empleado para hacer retratos (fig. 7); mientras que las portátiles eran llamadas también “cámaras instantáneas”, “aparatos de mano”, “de almacén” y “de viaje” (fig. 8 y 9).⁵⁵ Pocos modelos portables usaban pie, lo que generaba una subdivisión que no todos los autores mencionan. Los modelos de cámaras eran numerosos, tanto que ni siquiera los manuales abarcan su totalidad y se limitan a mencionar algunos de ellos (fig. 10).

⁵² De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 2.

⁵³ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 170.

⁵⁴ Los dos últimos nombres son mencionados por Federico Pardo, *La fotografía moderna*, 18.

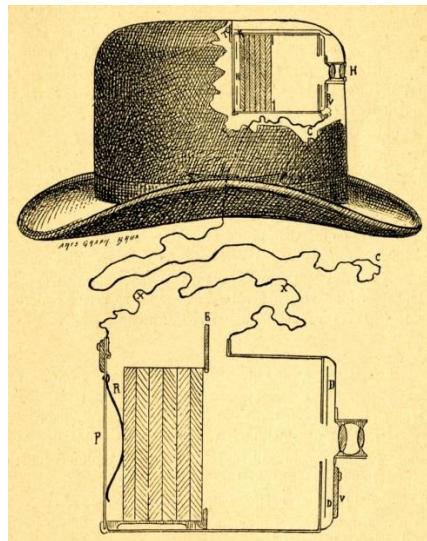
⁵⁵ Los dos últimos nombres son empleados por Federico Pardo, *La fotografía moderna*, 18.



8. Cámara de turista. Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888) 12.



9. Cámara de viaje. Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888) 27.



10. Cámara sombrero. La placa seca también permitió el uso de cámaras espías y secretas, un ejemplo es este modelo. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888) 39.

Generalmente las cámaras fijas contaban con un vidrio esmerilado en la parte trasera que las portátiles no, y para enfocar hacían uso del paño negro.⁵⁶ En cambio, las portátiles eran cerradas, contaban con un visor para encuadrar y enfocar sólo en algunos modelos; en ocasiones, poseían un fuelle que podía o no plegarse hacia el cuerpo de la cámara, mientras que otras prescindían del mismo y mantenían la forma de una caja. Los dos grandes tipos de cámaras (fijas y de mano) admitían las placas y las películas instantáneas si se contaba con el respaldo o el mecanismo adecuado,⁵⁷ no sólo las portables; existían modelos a los que podía adaptarse un sistema de cambio de placas que permitía almacenar varias de ellas y recargarlas cuando fuera necesario, controlando su movimiento por medio de un resorte y una clavija (figs. 11 y 12).⁵⁸

La diferencia entre los dos tipos de cámaras radicaba más bien en su portabilidad, a pesar de que las de mano tuvieran la etiqueta de “cámaras instantáneas”. Ambos tipos de aparatos permitían el uso de cristales emulsionados con gelatina, de película de nitrocelulosa en láminas sueltas o incluso de película en rollo, si se contaba con el respaldo adecuado. La cámara Kodak, que fue lanzada al mercado por George Eastman en 1888, era clasificada como parte de los aparatos de mano. Pocas veces fue mencionada en los manuales, aunque su polémico *slogan* de “Apriete el botón. Nosotros haremos el resto” sí que recibió fuerte contraposiciones.⁵⁹

Eastman se preocupó por expandir el mercado de la fotografía hacia márgenes inesperados valiéndose de las conquistas técnicas logradas por la emulsión de gelatina. Si la ausencia de humedad, la sensibilidad, la desaparición del emulsionado manual y la creación de cámaras portables significaban de por sí una enorme revolución de las operaciones fotográficas, George Eastman llevó la situación al extremo, pues diseñó una manera aún más depurada de hacer fotografía.

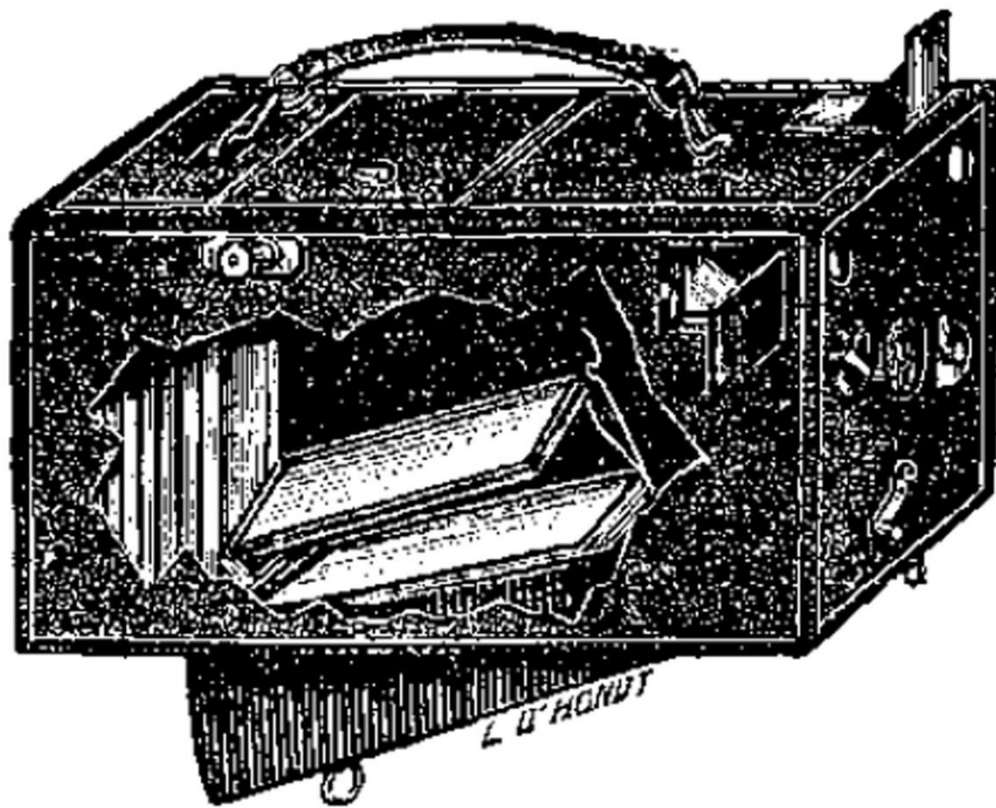
Eastman elaboró un sistema de soporte que consistía en el rollo, primero hecho de papel y posteriormente de nitrocelulosa. El mecanismo evitaba dos cosas: la operación de cargar y descargar la cámara con la superficie sensible, puesto que ésta ya venía colocada dentro de la cámara, y el tener que

⁵⁶ León, *La fotografía sin laboratorio*, 27.

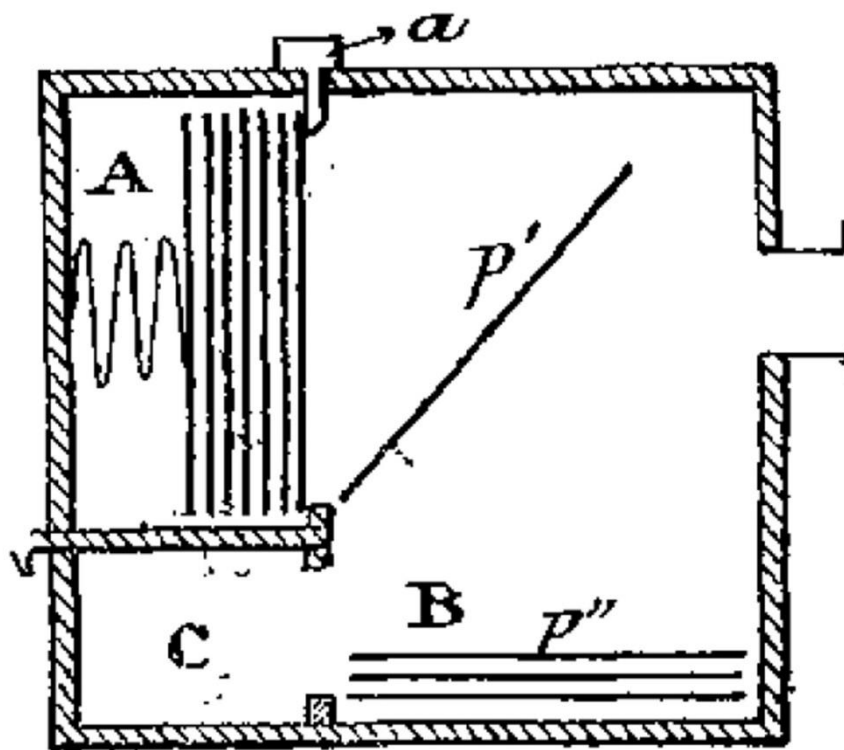
⁵⁷ Admitían cristales emulsionados con gelatina, película de nitrocelulosa en láminas sueltas y película de nitrocelulosa en rollo.

⁵⁸ Cormier, *Tratado de fotografía*, 100-105.

⁵⁹ John Towler (1884) habla de un sistema para revelar “placas especiales de Kodak”. Towler, *El rayo solar*, 514.



11. Cámara con sistema de cambio de placas. Alexandre Cormier, *Tratado de fotografía* (París: Garnier Editores, 1898) 100.



Aparato para el cambio de placas.

12. Esquema de cámara con sistema de cambio de placas. Alexandre Cormier, *Tratado de fotografía* (París: Garnier Editores, 1898) 101.

cambiar de placa cada vez que quería hacerse una toma; además de que el papel y la nitrocelulosa hacían aún más ligero el equipo fotográfico al sustituir las placas de cristal (fig. 13). Con el rollo sólo había que correr la cinta, y una vez que ésta fuera expuesta en su totalidad, el aficionado tampoco tenía que retirarla para cambiarla por otra, sino enviarla a los laboratorios de Kodak en Rochester, Nueva York, donde era removida, revelada, impresa y sustituida por un rollo nuevo. Literalmente las maniobras de los fotógrafos se redujeron a sacar un cordón, girar una manivela, apuntar y presionar el botón.⁶⁰

El nitrato de celulosa había sido utilizado por otras casas comerciales desde la década de 1870 bajo la forma de hojas emulsionadas que suplían a las placas, sin tanto éxito. Otros fabricante también habían intentado simplificar la carga de placas con anticipación a Eastman, como ya mencioné; sin embargo, el mecanismo se arruinaba al poco tiempo. Ninguno de ellos tuvo la trascendencia comercial de Kodak.

Elizabeth Brayer considera que la fotografía se afianzó fuertemente en la cultura popular por el año de 1897, en parte gracias a la reciente accesibilidad de la práctica; la asequibilidad, lo práctico y lo sencillo que se habían vuelto los procesos y aparatos fotográficos respaldan esa idea, también la publicación de manuales cada vez más depurados que se publicaron a fines de siglo.⁶¹ Brayer agrega que la industria de Eastman tuvo un crecimiento rápido a partir de 1889, justamente en los años en que surge la segunda generación de manuales de fotografía, que reaccionan de la peculiar forma que desarrollaré a continuación.

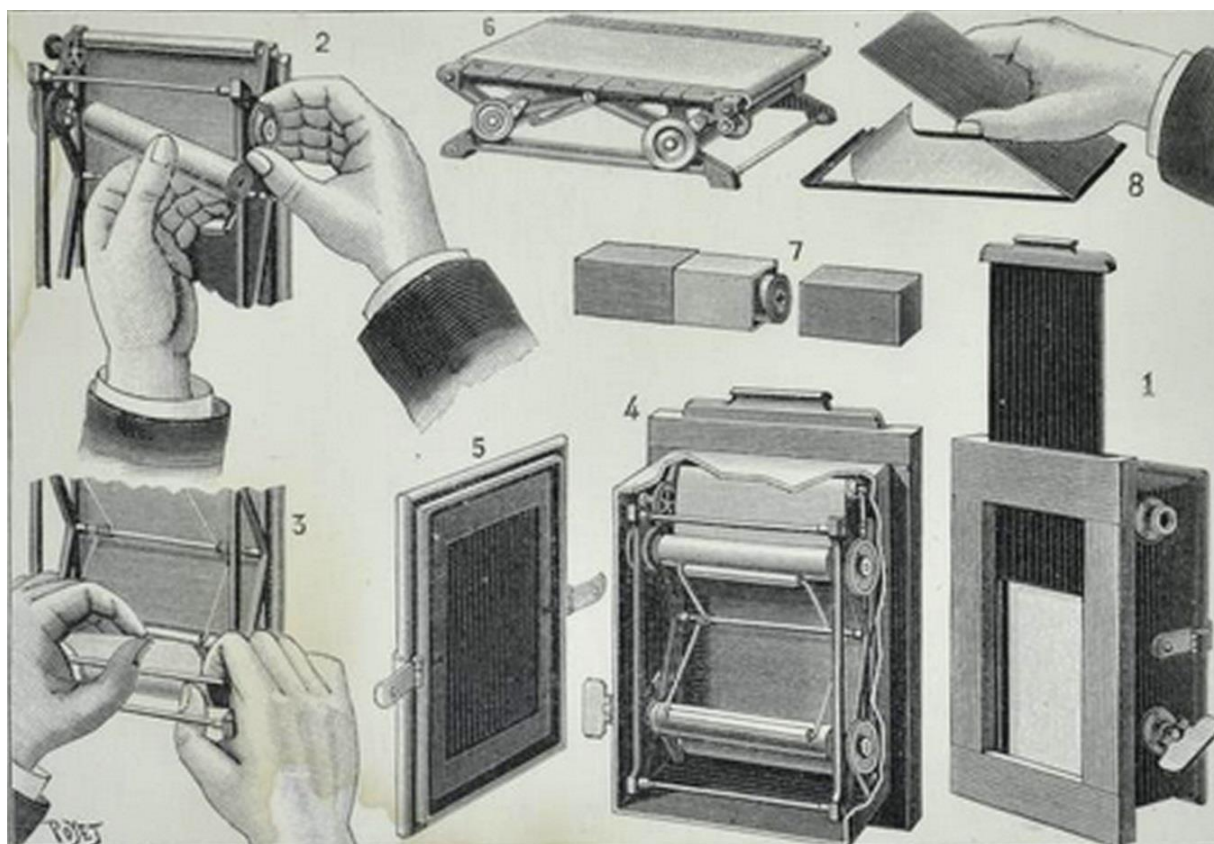
Fue gracias a Kodak que las cámaras portables fueron identificadas con los aficionados, y también con el supuesto uso fácil de las mismas.⁶² En México y en otras partes del mundo, Eastman se valió de una elaborada maquina publicitaria para relacionar la fotografía con el juego y la recreación.⁶³ Laura González Flores señala incluso que en la primera década del siglo XX ya se hacía publicidad en este país sobre la facilidad con la que operaban los aparatos Kodak, susceptibles de ser controlados tanto por mujeres (!)

⁶⁰ Elizabeth Brayer, *George Eastman: A biography* [1ra ed. 1996] (Rochester: University Rochester Press, 2006) 68.

⁶¹ Brayer, *George Eastman: A biography*, 71.

⁶² Rebeca Monroy Nasr subraya que durante esta época solamente se popularizó la parte de los procesos fotográficos que implicaba el uso de la cámara, no el desarrollo químico y físico de la fotografía. A partir de esto considera que la llamada “democratización” del medio no se dio de manera completa en ese momento, pero tampoco en la actualidad. Rebeca Monroy Nasr, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía* (México: INAH, 1997) 55.

⁶³ Pretelin Ríos, “Usted aprieta el botón”.



13. "Chasis de rollo (Modelo Eastman)". Albert Londe, *La photographie moderne* (Paris: G. Mason, 1888) 23.

como por niños.⁶⁴ Por otro lado, también es cierto que la aplicación más celebrada de las cámaras portables fue la práctica de la fotografía al aire libre, así como durante el excursionismo y los viajes. De ahí a la fotografía recreativa no quedaba más que un paso.

González Flores desarrolló un estudio acerca de un fotógrafo mexicano desconocido, perteneciente a la clase media, que registró sucesos de la Revolución en calidad de aficionado. Sus fotografías fueron hechas a partir de 1910, la investigadora desarrolla una hipótesis acerca del modelo de cámara específico que utilizó.⁶⁵ El caso de este fotógrafo podría funcionar como ejemplo del uso que se dio a cámaras portables en México, que le permitieron moverse entre multitudes, llevarla por diferentes sitios en el exterior, y sobre todo, capturar caballos en movimiento, carretas, niños corriendo, autos en marcha, toreros en plena faena y globos aerostáticos.

La popularidad de estos aparatos hizo más honda la diferencia que se establecía entre los fotógrafos profesionales, que en algunas ocasiones son llamados “señores” o “artistas”, y los no iniciados; los “maestros en el arte de Daguerre” y los “profanos”.⁶⁶ De Bray comentaba: “La ligereza, el escaso volumen y la sencillez del manejo de los aparatos a mano [...] han contribuido en gran manera a vulgarizar el uso de los mismos entre los aficionados”.⁶⁷ Y es que para el año de 1900 existían ya numerosos aparatos de manipulación simple parecidos a la Kodak; Brunel los llama “aparatos de aficionado”, que como mencionamos anteriormente, corresponden a la categoría de cámaras portables.

Los autores de los manuales reaccionan contra la facilidad de la fotografía que promovía Kodak, en defensa del arte y la profesionalidad que exigía el oficio. Eduardo de Bray relataba: “Los que pudiéramos llamar profesionales, los del oficio, se quejan con amargura de que hoy aspire todo el mundo a ser

⁶⁴ Laura González Flores, “Técnica fotográfica y mirada. La fotografía en el país de la metralla”, en *México. Fotografía y revolución*, ed. Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales (México: Fundación Televisa, 200) 42. Cabe mencionar que uno de los primeros anuncios de prensa en México que mencionó un aparato Kodak, fue un artículo publicado en inglés en el Daily Anglo-American de la ciudad de México en junio de 1891, también referido por González Flores. De los manuales editados en México, tanto De Bray como Luis G. León mencionan a Kodak, sin recomendar sus aparatos.

⁶⁵ González Flores, *Otra revolución*, 17.

⁶⁶ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 2.

⁶⁷ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 171. En este párrafo el autor se encuentra citando al *Anthony's Bulletin*, una popular publicación neoyorkina que data de las mismas décadas.

fotógrafo”;⁶⁸ en Estabrooke son mencionados los “ejércitos de amateurs [sic.], quienes han tomado la fotografía como un entretenimiento para pasar el tiempo libre”,⁶⁹ y las “decenas de miles” que se habían incrementado gracias a “maravillosos cambios” como la aparición de aparatos de “peso-pluma” y los rollos de papel o película.⁷⁰

Se tenía la idea de que para operar una cámara de aficionado había que seguir una lista de cuidados mínimos que, por ejemplo, incluían no fotografiar a contraluz, sostener firmemente la cámara contra el cuerpo, no obstruir el objetivo con bastones, periódicos o los dedos de las manos, además de asegurarse de correr la película para no exponer dos veces sobre el mismo cuadro. Los autores se dedicaban en sus libros a desmentir la presunta sencillez de los aparatos instantáneos, insistían en que a pesar de que ya no era indispensable ser “sabio” ni “rico” para hacerlo, era necesaria cierta instrucción en los estándares del “buen gusto” y de la técnica (figs. 14 y 15).⁷¹

El *slogan* de Kodak acerca de “sólo apretar el botón” era el hilo que a menudo tiraban los autores para desarrollar su argumentación en contra. Los aficionados intentaban fotografiar con aparatos instantáneos confiando en absoluto en los índices preestablecidos de sus cámaras: “A un lado de las operaciones puramente materiales, hay en fotografía una parte muy grande de juicio, de observación, de discernimiento e igualmente de razonamiento”.⁷² Jorge Brunel, por su parte, expresaba: “Hay que poner un poco de arte en la fotografía. ¿Cómo llegar a este resultado? No se llega a ser artista así como se compra una docena de placas sensibles”.⁷³

Luis G. León sostenía que los aficionados caían en el error al creer que “basta dirigir la cámara a un objeto, destapar el bastidor, prepara el botón y mover la palanca”, ya que era más importante cuidar la iluminación

⁶⁸ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 3. Sin embargo, De Bray considera que era el proceso natural de la fotografía al ser ésta un “auxiliar poderoso e indispensable de todas aquellas ciencias en que se hace necesaria la precisión documental”. Hay que recordar que De Bray fue uno de los autores publicados en México (1898).

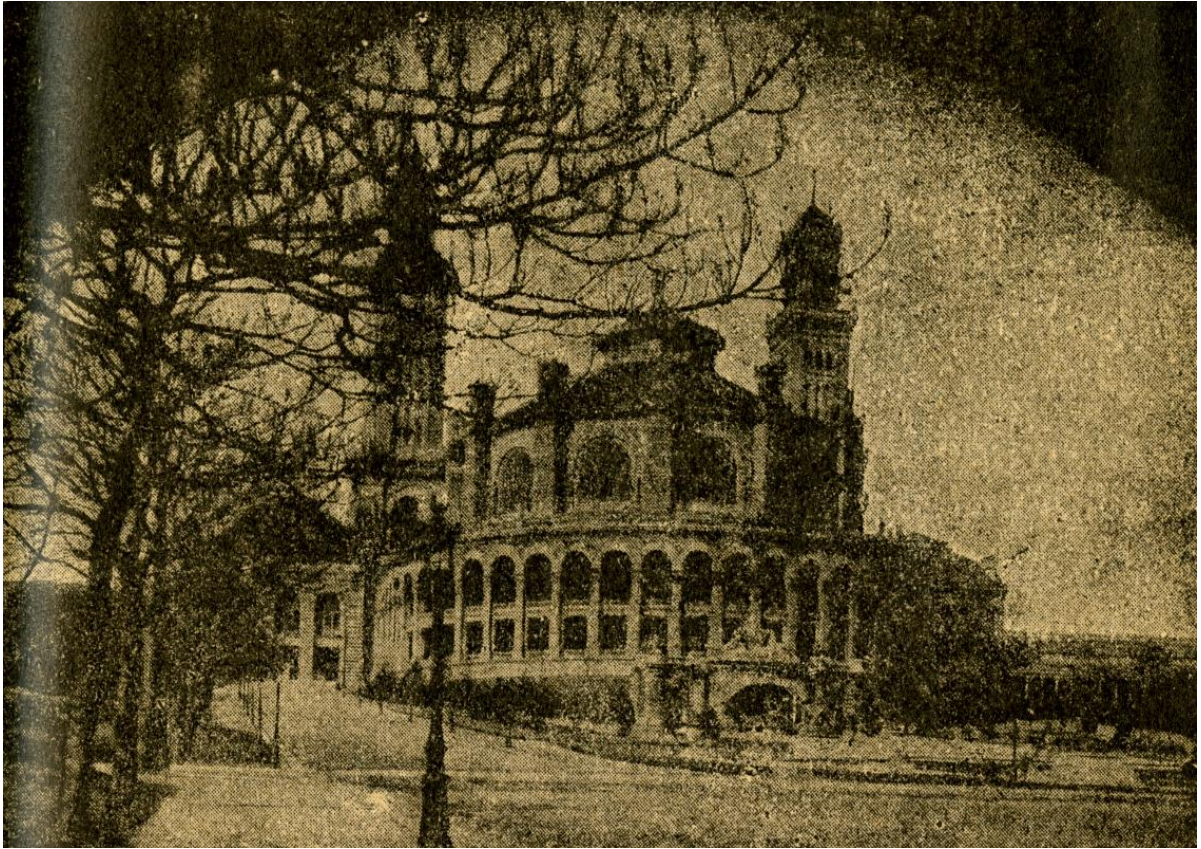
⁶⁹ E. M. Estabrooke, *Photography in the studio and in the field* (Nueva York: E. & H. T. Anthony & Co., 1887) 7.

⁷⁰ Estabrooke, *Photography in the studio and in the field*, 7.

⁷¹ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 2.

⁷² Londe, *La photographie moderne*, 3.

⁷³ Jorge Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (Madrid: Bailly-Baillière é hijos, 1900) 44.



14. Los defectos en la colocación de la placa eran uno de los errores frecuentes, los manuales prevenían sobre ello. Jorge Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (Madrid: Bailly-Baillière é hijos, 1900) 69.



15. Brunel advertía sobre cuidar los reflejos de objetos brillantes, para evitar efectos “desastrosos” como éste. Jorge Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (Madrid: Bailly-Baillière é hijos, 1900) 86.

Tableau de diverses vitesses, par James Jackson.

	Mètres par seconde.
Homme au pas 4 kilomètres à l'heure.....	1.11
— 6 —	1.66
Tramways.....	2 à 3.50
Navires, 9 nœuds à l'heure.....	4.63
— 12 —	6.17
— 17 —	8.75
Course en vélocipède, 2 milles anglais en 5 m. 33 s.	9.65
Torpilleur, 21 nœuds 76 à l'heure.....	11
Patineur exercé.....	12
Train express, 60 kilomètres à l'heure.....	16.67
— rapide, 75 —	20.83
Cheval de course (Little Duck, 23 mai 1884, en 2 m. 22).	16.90
Levrier.....	25.34
Pigeon-voyageur au vol d'après Gobin.....	27
Train éclair, 100 kilomètres à l'heure.....	27.77
Vol de l'hirondelle.....	67
Cheval de course, en moyenne au poteau.....	15

(Extrait de la *Revue mensuelle d'Astronomie populaire* publiée par C. Flammarion. Paris, Gauthier-Villars.)

16. Tabla de Jackson, muestra temas de la fotografía instantánea. Albert Londe, *La photographie moderne* (Paris: G. Mason, 1888) 272.

cuando se realizaban instantáneas, que cuando se hacían fotos “de tiempo”,⁷⁴ mientras que De Bray se extendía de la siguiente manera:

De todos los instrumentos, éste es el que exige sin duda mayor discernimiento y cuidado por parte del operador. Para obtener resultados es indispensable emplear preparaciones rápidas y no fotografiar más que modelos que estén bien iluminados [...] Cuando el éxito no responde a los deseos del aficionado, éste culpa al aparato o a las preparaciones empleadas en vez de culpar a su propia inexperiencia; y esto es porque la mayor parte de las veces se pide al aparato cosas imposibles que no se pedirían con una buena educación fotográfica ¿Cuántos aficionados hay que se dediquen a leer obras fotográficas, y a buscar fuera de una experiencia larga y costosa los principios que deben presidir a sus trabajos? Pocos, muy pocos: en cambio, los que ignoran estos principios fundamentales forman legión.⁷⁵

Destaca que De Bray refiera la necesidad de una “educación fotográfica”. Londe también se declaraba sorprendido de que a pesar de que las aplicaciones de la fotografía fueran tantas, no se hubiera creado todavía “una enseñanza o una lección oficial”; lamentaba que el debutante debiera aprender solo y la promesa falsa de que por hacerse de ciertos aparatos y una serie de productos habría de tener éxito en las operaciones.⁷⁶

Jorge Brunel hacía lo propio, indicando que había que llamar la atención “en previsión de una mala inteligencia”, ya que la fotografía instantánea “no tiene como consecuencia la facilidad en los resultados. Así, después de oprimir el fiador queda todavía algo por hacer; poco seguramente, pero que requiere se ejecute con cuidado”.⁷⁷

Si los fracasos con los aparatos de mano son tan numerosos para ciertos operadores se debe a que no están penetrados de lo que acabamos de indicar (serán los asuntos los que deberán adaptarse al tiempo de exposición) [...] Se les ha dicho que con él [el aparato instantáneo] no hay más que oprimir

⁷⁴ León, *La fotografía sin laboratorio*, 38.

⁷⁵ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 171-172. En este párrafo se encuentra citando *Anthony's Bulletin*.

⁷⁶ Londe, *La photographie moderne*, 2.

⁷⁷ Jorge Brunel, *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea* (Madrid, Bailly-Baillière e hijos, 1900) 6.

el botón para tomar un cliché; oprimen el botón, achacando en seguida el fracaso a las placas, al revelador o al aparato; en general, a todo menos a sí mismos.⁷⁸

Los libros recomiendan a los principiantes no aprender fotografía practicando la instantánea; Luis G. León, por ejemplo, decidió omitir información respecto a las cámaras Kodak porque consideraba que la película era de manejo más complicado que la placa.⁷⁹ La dificultad que había en determinar el tiempo de exposición con placas altamente sensibles vuelve entendible que fuera más sencillo aprender fotografía con equipo y materiales que fueran más controlables. La voz general dice “no es fácil hacer fotografía” mientras Kodak intenta convencer de lo contrario.

Considero que al surgir la instantánea y quedar la fotografía a disposición de numerosos aficionados, los profesionales tuvieron diversas reacciones. Ya vimos cómo lamentaron que todo mundo pudiera jactarse de ser fotógrafo.⁸⁰ Si la fotografía instantánea significaba en un inicio una tecnología que permitía capturar y trabajar en situaciones de movimiento, que fascinaba a su público porque representaba un reto técnico, se convirtió en un dolor de cabeza al revertirse la situación y transformar la práctica en pan comido. Los manuales (incluidos los mexicanos) piden a los lectores mayor juicio, discernimiento, observación y razonamiento; en pocas palabras, cuidado técnico. Si Kodak insistía en que bastaba presionar un botón, los manuales se empeñan en convencer de que no era así de fácil, sino todo lo contrario (ejemplo: la última cita a Luis G. León). Los señalamientos no se detienen ahí, también se insiste en seguir las reglas del buen gusto, “que haya arte”, que los fotógrafos aspiren al título de artista, procurar una educación fotográfica, leer obras instructivas, observar a los pintores. Reclamaban, si no la especialización, sí al menos la disciplina que en los tiempos del colodión era obligatoria.

Los autores también presentan la fotografía instantánea como si se tratara de un género, de la misma categoría e importancia que el paisaje y el retrato; la abordan por separado, sus características la orillan a seguir instrucciones específicas que la distinguen de los géneros establecidos. Sin embargo, la instantánea termina permeando en ellos, transformándolos. Continuemos con esta reflexión en el siguiente

⁷⁸ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 82-83.

⁷⁹ León, *La fotografía sin laboratorio*, 32.

⁸⁰ Curiosamente, así ha sucedido en los últimos años a partir del surgimiento de la tecnología digital y las aplicaciones de creación de imágenes con celulares y tabletas como Instagram.

apartado, en el que distinguiremos la fotografía rápida de la instantánea, y veremos qué ha sido expresado sobre ésta última en la historiografía de la fotografía.

5. Fotografía rápida y fotografía instantánea

A pesar de la aparente similitud en los nombres, la fotografía *rápida* y fotografía *instantánea* eran dos cosas distintas luego de haberse desarrollado el proceso de gelatina. La primera se practicaba *sin* tripié sobre objetos o personas *sin* movimiento, utilizando película lo suficientemente sensible para evitar barridos, pero *sin* velocidades extremas; éstas más bien oscilaban entre 1/10 y 1/50 de segundo.⁸¹ En cambio, la fotografía instantánea propiamente dicha capturaba el movimiento, que era la finalidad del ejercicio, su razón de ser; por lo tanto, la instantánea practicaba velocidades más altas, Eder menciona 1/100 y 1/200 de segundo, y de ahí en adelante.⁸² Albert Londe coincidía en la definición del concepto, señalaba que el movimiento era lo que seducía a los *amateurs*:

[La fotografía instantánea] consiste, como sabemos, en coger la imagen de un objeto cualquiera en movimiento, pero bajo uno de sus aspectos solamente, es esto lo que la diferencia de los trabajos del Sr. Marey. No es únicamente documental, sino más bien el objetivo, el fin de la operación. Si queremos definir la prueba instantánea, diremos que debe tener la calidad de fineza y profundidad de una prueba posada, con la adición del movimiento, cualquiera que éste sea.⁸³

La instantaneidad revolucionó la fotografía de una forma tan grande y definitiva, que en la actualidad sentimos más próximas y familiares las imágenes realizadas de este modo que las que fueron hechas con todos los procesos anteriores. Probablemente esto se explique bajo la situación de que la instantaneidad nunca dejó de estar presente en los productos dirigidos a los aficionados; en cambio, las exposiciones largas sólo son logradas aún hoy por quienes tienen una mayor noción técnica. Hoy, al igual que en los tiempos de Londe, tal vez puede afirmarse que las características que definen en principio la

⁸¹ Ésta pudo practicarse incluso desde la década de 1850, con reservas.

⁸² Eder, *La photographie instantané*, 13.

⁸³ Londe, *La photographie moderne*, 269.

fotografía son su capacidad de mostrar las cosas de una forma parecida a como las percibimos con el sentido de la vista, y la captura del instante.

Transcurrió todo un proceso antes de que una iconografía surgida de la posibilidad de aprehender el movimiento se asentara; en los comentarios de André Gunthert encontramos que ese proceso se divide en tres etapas.⁸⁴ El investigador considera que hubo un momento en que la instantaneidad alcanzó el grado de género fotográfico, y que cuando eso sucedió el medio logró su autonomía respecto de los valores estéticos de las Bellas Artes, pues considera que la instantaneidad acentuó las diferencias que existían entre la pintura y la fotografía a partir de la técnica.

Gunthert sugiere que las innovaciones técnicas reafirmaban el hecho de que la fotografía poseía un lenguaje propio, y que fue a partir de ese lenguaje que el medio lentamente configuró sus propios preceptos estéticos (ya no extraídos desde el campo de las Bellas Artes). Considero que en efecto, como muestra la reflexión final del apartado anterior, la fotografía instantánea provocó un alejamiento del medio respecto de la disciplina y la especialización técnica a la que la habían obligado las técnicas fotográficas anteriores, pero también de la inspiración artística que el medio había obtenido de las Bellas Artes. Sin embargo, habría que matizar el hecho de que la instantánea fuera, como anuncia la tesis de Gunthert, el elemento decisivo que daría autonomía a la fotografía respecto a los esquemas pictóricos. Los fotógrafos, en el intento de implementar diferentes usos de la instantánea, recuperaron géneros y convenciones de la pintura, asimilándola de nuevo a los esquemas artísticos; mas ésa no fue la regla. Discutiremos esto más adelante, por ahora rescataré de Gunthert la cronología que sugiere acerca del desarrollo de una iconografía instantánea, cuya primera etapa abarcó de 1877 a 1881 y fue un periodo de experimentación y ensayo técnico. La segunda etapa se extendió de 1882 a 1886, y en ella se fijaron nuevos temas susceptibles de ser fotografiados, apreciados todavía bajo los parámetros de las Bellas Artes.⁸⁵ En cambio, en la tercera etapa, que corrió de 1887 hasta la primera mitad de la década de 1890, la instantánea conformó un género,

⁸⁴ Gunthert, "Esthétique de l'occasion", párrafo 10. Gunthert se refiere a la fotografía en Francia.

⁸⁵ Gunthert, "Esthétique de l'occasion", párrafo 18.

puesto que abarcaba un *corpus* iconográfico identificable cuya recepción estética se realizaba bajo sus propias reglas.⁸⁶

6. Los asuntos y géneros nuevos de la fotografía: el anuncio de una estética naciente

Los manuales que abordan de lleno la gelatina reflejan los nuevos temas y usos que estimuló la fotografía instantánea coincidiendo con la organización cronológica de Gunthert. Sin embargo, los libros no sólo muestran los asuntos que recién habían aparecido y que derivaron en la generación de una estética independiente de las Bellas Artes, sino también aquellos temas que la fotografía abordaba previo a la instantaneidad y que sobrevivieron al cambio de técnica, como fueron los géneros del paisaje y el retrato.⁸⁷

Como bien se sabe, el paisaje y el retrato fotográficos habían sido originalmente una adaptación de su equivalente pictórico. Al surgir la instantaneidad ambos géneros se transformaron de manera muy particular: a partir de entonces sus manifestaciones se desplazaron desde sus propios terrenos al campo de la escena de género, como veremos en adelante. La escena de género, al igual que el paisaje y el retrato, fue una categoría genérica de origen pictórico.

La escena de género satisfacía los valores nuevos de la fotografía (surgidos con la instantánea) que se asociaban con el movimiento, la libertad, la naturalidad, la espontaneidad y lo pintoresco.⁸⁸ Así se matiza la propuesta de Gunthert: la instantaneidad tuvo diversas formas de asimilación, y una de ellas se dio en relación con la pintura (a través de la recuperación de un género, la escena costumbrista), a pesar de que la sensibilidad de las películas pareciera distanciar este medio de la fotografía.

La instantaneidad remarcó el trecho entre pintura y fotografía a partir de la técnica, pero confirmó también aquello que aún las relacionaba.

⁸⁶ Gunthert, “Esthétique de l’occasion”, párrafo 25.

⁸⁷ Los manuales del periodo del colodión clasificaban los asuntos de lo fotografiable en tres grandes grupos que eran vistas, retrato y reproducciones, no tomaré en cuenta este último porque lo que se lee al respecto se refiere a técnica exclusivamente. En los manuales de la segunda generación de gelatina, una cuarta categoría aparece bajo el título de “fotografía instantánea”, mientras que las menciones de los “cuadros de género” aparecen intermitentemente entre la foto instantánea, el retrato y el paisaje.

⁸⁸ Veremos en el último capítulo cómo fue que el paisaje y el retrato adoptaron estos nuevos valores.

Los temas de la fotografía instantánea

Las tablas que servían a los fotógrafos para calcular los tiempos de exposición enumeraban los asuntos de las capturas instantáneas: personas caminando, corriendo o saltando; barcos, trenes y carretas en marcha; agua, sobre todo fotografías del océano, la playa, las olas, las fuentes o el borde de los ríos; y animales en movimiento como caballos, mascotas y aves, entre otros (figs. 16, 17 y 18).

Los trenes avanzando a gran velocidad eran para los fotógrafos temas ingratos, ya que “si la prueba obtenida es nítida, el tren parece absolutamente en reposo, y más que la bocanada de vapor que revolotea, la afirmación del fotógrafo es la única que garantiza la instantaneidad de la pose”.⁸⁹ En esta cita queda claro que interesaba que quedara evidencia clara del movimiento, si no había referencia visual suya daba lo mismo si se había o no congelado una escena (fig. 19). Mientras tanto, para fotografiar barcos el interés de la prueba dependía en alto grado de la gracia y definición de las volutas que dibujaba el vapor (antes borrosas a falta de tiempos breves de exposición), además de que se pedía que se reservara un poco de tierra para lograr una mejor composición (figs. 20 y 21).

Por otro lado, el movimiento y la suspensión del agua había sido toda una revelación: desde que las gotas flotantes podían ser observadas (fig. 22), así como los surcos que dibujaban las corrientes, las caídas de la misma, etc., eran despreciadas las manchas que generaban las exposiciones largas:

Siempre que lo permitan las circunstancias, se buscarán vistas que tengan agua, pues así se obtienen los más hermosos detalles y efectos. Desde la aplicación de las fotografías instantáneas no se admiten las pruebas que presentan una gran mancha blanca, resultado de la exposición que era necesaria con los procedimientos al colodión, sino que se ven con placer las olas, las ondulaciones de las superficies lívidas.⁹⁰

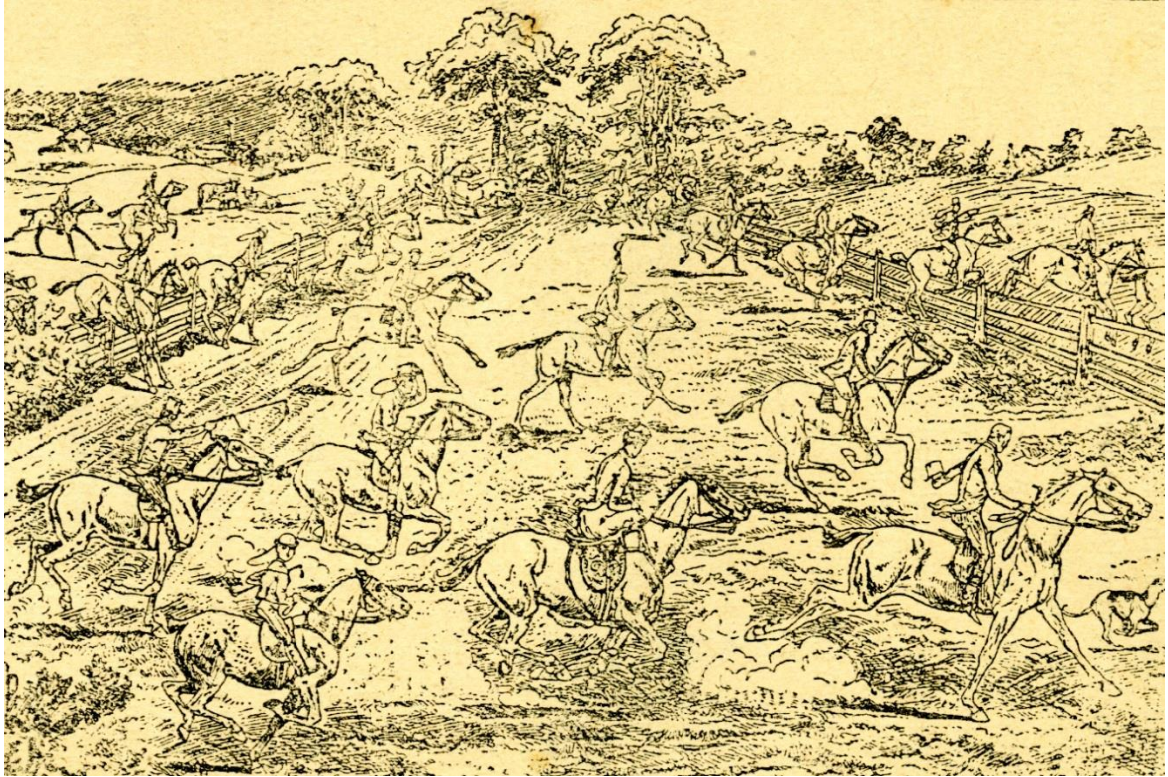
La lluvia se despreciaba cuando aparecía como “rayas luminosas inclinadas que parecerán cortar el paisaje y no ser naturales, dado que el ojo no puede seguir jamás una gota de lluvia”; se recomendaban

⁸⁹ Eder, *La photographie instantané*, 86.

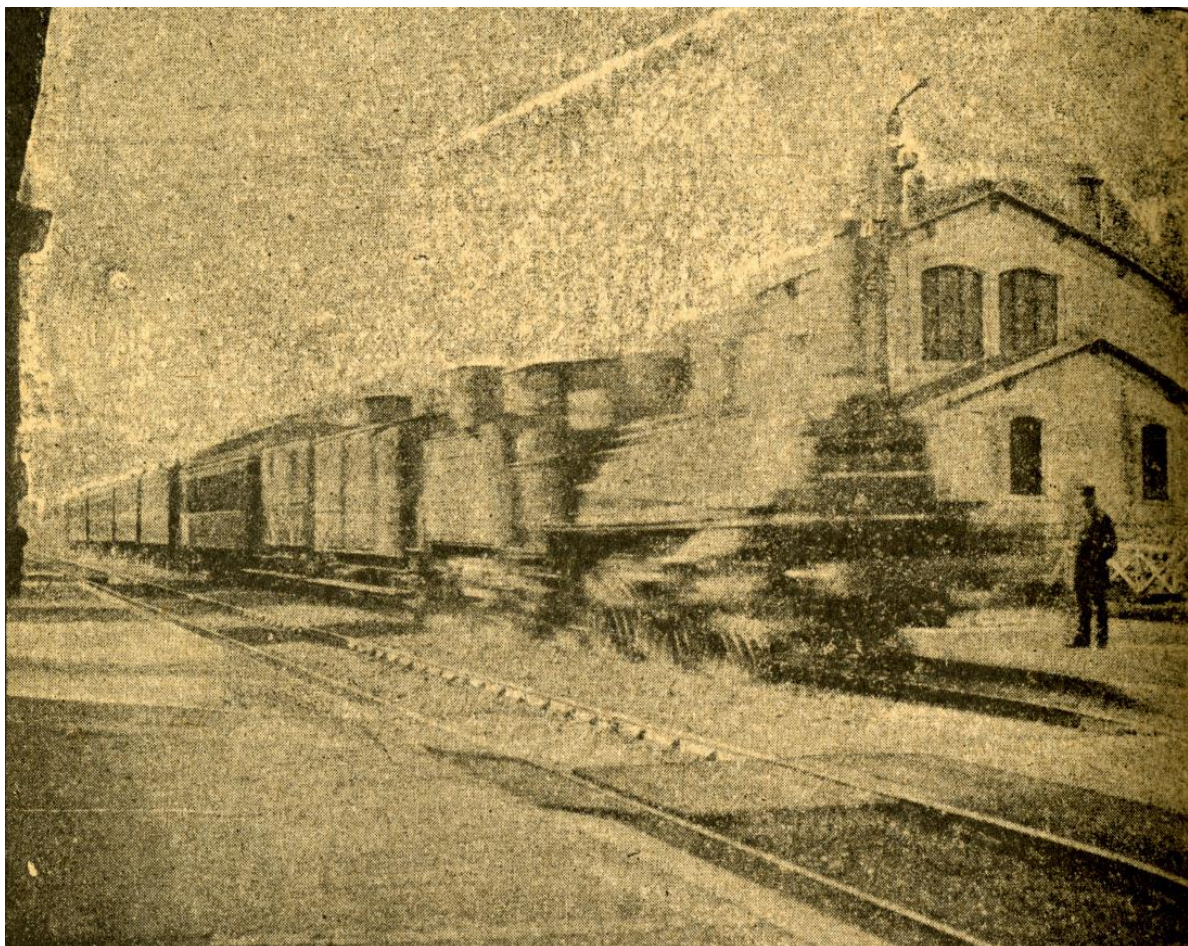
⁹⁰ Pardo, *La fotografía moderna*, 81.



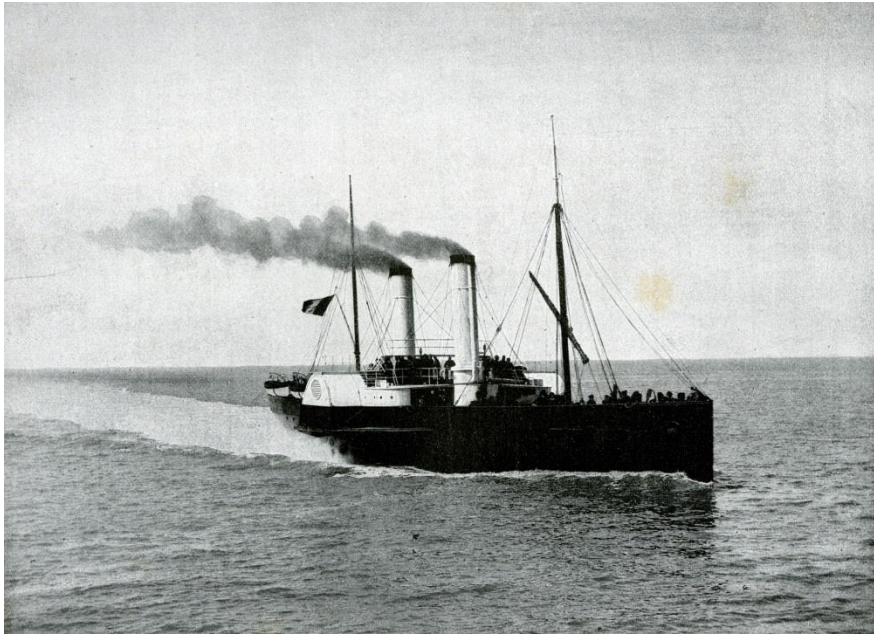
17. "Instantáneas de gaviotas". Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888) 141.



18. "Instantánea de caballos en pleno curso". Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 219.



19. "Mala prueba de un tren en marcha". Jorge Brunel, *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea* (Madrid: Bailly-Baillière e hijos, 1900) 110.



20. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 53.



21. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 78.



22. Cliché instantáneo de MM. Lumiere de Lyon. Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888) 143.

velocidades entre 1/5 a 1/15 s y buscar los días en que el sol alumbraba la lluvia, “se obtendrán entonces gotas brillantes, que producirán un efecto curioso a la vista”.⁹¹

Era importante elegir los “momentos de traslación” entre una postura y otra de los objetos o las personas, es decir, buscar la suspensión (figs. 23 y 24). Se pretendía alcanzar la limpieza de todas las imágenes, nunca la captura del movimiento o la suspensión a pesar de todo. Eder ejemplificaba como una situación ideal el momento de arranque de un patinador, así como el galope de un caballo, en los que se cambiaba del reposo al movimiento: “Un globo lanzado al espacio, una ola en el instante de romperse. El punto muerto será, naturalmente, el que se deberá elegir. Desde el punto de vista operatorio es el más fácil, y artísticamente considerado el más favorable”.⁹²

Gunthert cuenta que durante los primeros experimentos de la instantánea, los saltos, las caídas, las explosiones y otros fenómenos transitorios en los que el objeto o la persona aparecían flotando en el aire fueron un recurso.⁹³ Eder incluso reproduce la imagen de un experimento que consistió en explotar la cabeza de una mula conectando el obturador a un paquete de dinamita (fig. 25 y 26).⁹⁴ El “estudio” tenía como objeto observar las contracciones nerviosas de la cola del animal al momento de la explosión. Inicialmente estas aplicaciones eran relatadas con el propósito de hablar de sus alcances prácticos mas no con fines estéticos; fue en otras circunstancias, como resulta con Eder cuando habla de “el punto muerto”, que estos motivos fueron apreciados en su dimensión estética.

Así como la fotografía instantánea consistía en la captura de lo móvil, el proceso podía llevarse en el orden inverso, y fotografiar objetos en reposo desde un vehículo en movimiento. Esta situación fue vista con novedad:

Gracias a los aparatos a mano, gracias a la posibilidad de obtener clisés instantáneos, el que viaja no tiene necesidad alguna de detenerse para operar. Desde un tren en marcha, a bordo de un buque, de una embarcación cualquiera, pueden obtenerse clisés que den resultados muy satisfactorios, por

⁹¹ Brunel, *Operaciones preliminares*, 22. Se recomendaba el uso de cristales amarillos para fotografiar lluvia.

⁹² Eder, *La photographie instantané*, 110.

⁹³ Eder, *La photographie instantané*, 13. Londe, por otro lado, relata la explosión de una cantera.

⁹⁴ Eder, *La photographie instantané*, 8-9.



23. "Perro saltante, cliché de A. Londe". Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888) 292.

Muestra de pruebas instantáneas á gran velocidad; tiempo de exposición, $\frac{1}{600}$ de segundo.



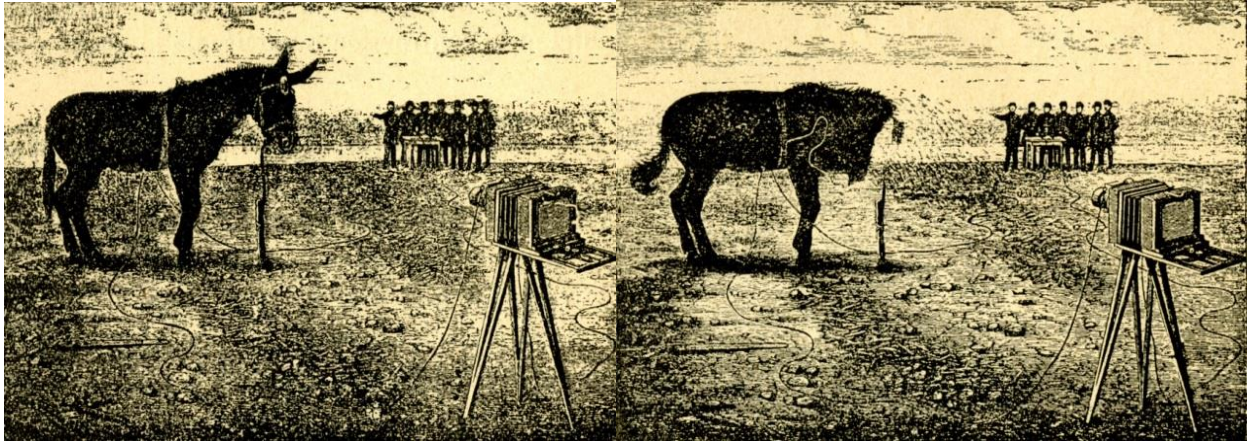
Vista de perfil.



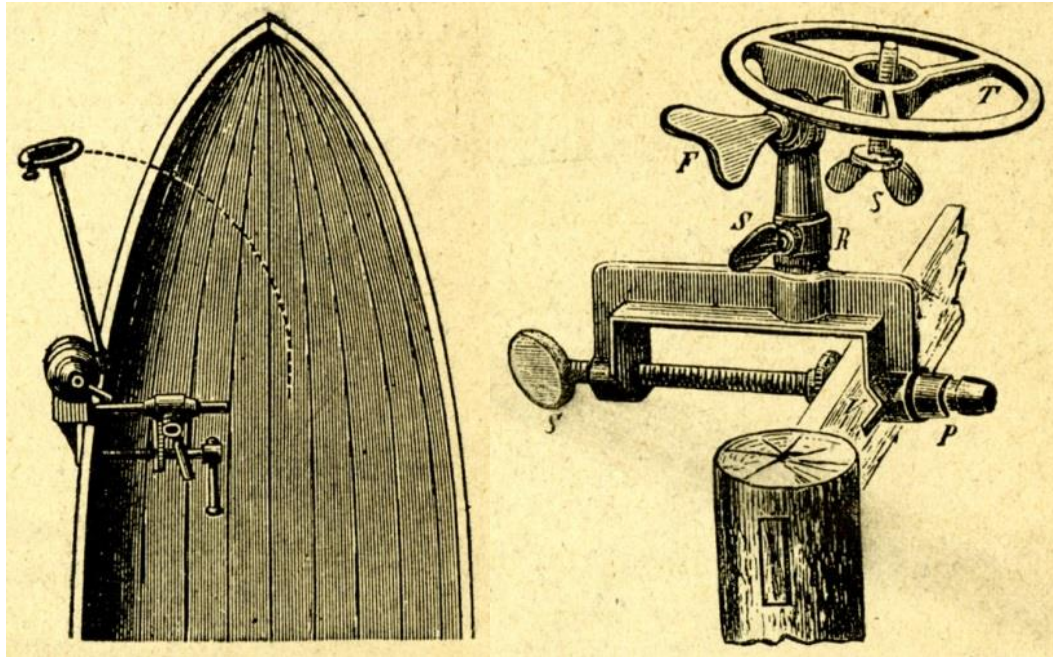
Vista de frente.

Figs. 23 y 24.—Ciclista saltando por encima de la máquina.

24. Jorge Brunel, *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea* (Madrid: Bailly-Baillière e hijos, 1900) 99.



25 y 26. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 113-114.



27 y 28. Soporte para colocar la cámara en un bote. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 86.

donde vemos que, por este lado, la fotografía nos ha dado un campo de estudio tan vasto como nuevo para explorar.⁹⁵

Las casas manufactureras crearon productos que satisfacían la necesidad de fotografiar desde un vehículo: prensas que sujetaban la cámara a los bordes de barcos (figs. 27 y 28) y de globos aerostáticos (figs. 29 y 30), además de la cámara/bicicleta, comercializada por Anthony's (fig. 31).⁹⁶ También se habla de un triciclo que facilitaba el traslado del equipo fotográfico y una herramienta para sujetar el aparato a la llanta más alta.⁹⁷ A los usuarios se les llamaba “fotociclistas”, recordemos que la bicicleta, como la fotografía, fue un producto del siglo XIX que tuvo gran furor en la década de 1890, justo los años en que fueron publicados varios de los manuales (fig. 32).

[La fotografía instantánea] tiene una gran importancia, pues basta considerar que el mayor número de las fotografías se hacen al aire libre; y al fin, ¿no es este el principal objeto de la fotografía? Sobre todo en la época actual, en que, merced al empleo de la bicicleta, se puede transportar a distancias relativamente grandes de su domicilio, hay la posibilidad de obtener una gran diversidad de vistas de todas partes, sin estar obligado a los mismos paseos o excursiones”.⁹⁸

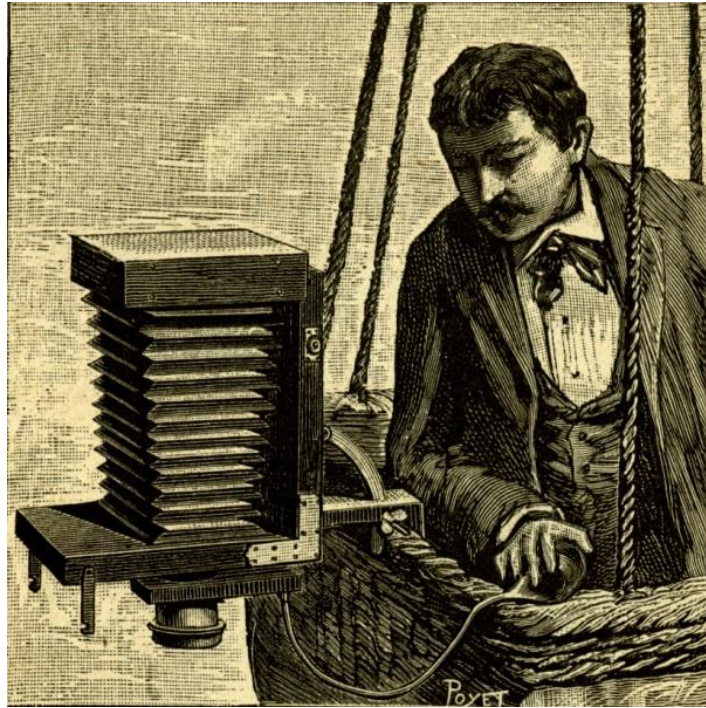
La fotografía instantánea se practicaba forzosamente en el exterior, ya que era necesaria una luz intensa para hacer uso de tiempos cortos de exposición; comenté antes también que los aparatos de mano estaban fuertemente identificados con las actividades al aire libre por su ligereza y practicidad. A esto se sumó que los espacios abiertos, aunados a la captura del movimiento y la presencia de entornos naturales, hicieron que la fotografía en estos lugares fuera relacionada con “lo vivo”. El exterior era el lugar donde podían ser capturados gestos repentinos o inesperados; se entendía que la espontaneidad y el movimiento infundían “vida” a las imágenes, las volvían “animadas”. La fotografía entonces tomó un tono más suelto, se libró un poco de la rigidez que le había sido conferida por la técnica desde los inicios de su historia, y procuró formas más libres y naturales.

⁹⁵ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 221.

⁹⁶ Estabrooke, *Photography in the studio and in the field*, 221.

⁹⁷ Eder, *La photographie instantanée*, 87-89.

⁹⁸ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 1.



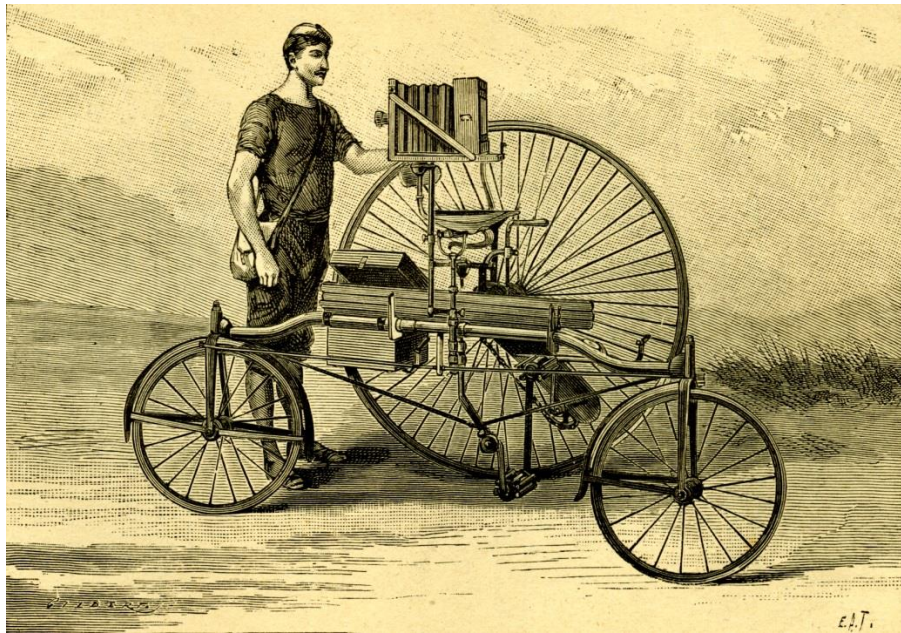
29. “Disposición del aparato fotográfico sobre la canasta del globo *El Comandante Riviere*”. Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888) 235.



30. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888) 92.



31. E. M. Estabrooke, *Photography in the studio and in the field* (Nueva York: E. & H. T. Anthony & Co., 1887), 221.



32. "Triciclo aplicado a la fotografía". Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888) 88.

Por otro lado, la rigidez llegó a ser relacionada con los espacios cerrados, o con la fotografía hecha en los estudios o los talleres de los fotógrafos profesionales. Antes de la instantánea, el retrato se practicaba principalmente en interiores, mientras que el exterior era terreno para el paisaje. La pregunta que queda por hacer es la siguiente: si antes de que existiera la relación interior/rigidez que se oponía a exterior/espontaneidad, había también la identificación de retrato/interior y paisaje/exterior, ¿cómo se alteraron estas correspondencias cuando surgió la instantánea? La respuesta que sugiero es la siguiente: sucedió que retratar en el exterior se volvió más fácil, rompiendo con la práctica que ligaba este género a los espacios cerrados; y por el otro lado, en los paisajes que antes eran vistas solitarias podían incluirse personas y animales en movimiento; es decir, las relaciones se cruzaron. La escena de género es entendida como una representación de lo cotidiano a menudo realizada en exteriores o lugares públicos, que resalta lo pintoresco y que conserva la presencia de figuras humanas o animales; puede afirmarse que las convenciones acerca del retrato y el paisaje se desplazaron hacia ella.

El retrato realizado en el exterior y el paisaje con personas, que había hecho posible la instantaneidad, se convirtió en la escena de género cuando los fotógrafos recuperaron el valor de lo pintoresco que caracterizaba la escena costumbrista. De este modo, a partir de la instantaneidad no sólo sucedió, como señala Gunthert, que la fotografía adquirió la herramienta que le permitió generar valores estéticos propios ajenos a la pintura, sino que también hubo fotógrafos que volvieron sobre esquemas pictóricos que la técnica les había impedido adoptar tiempo atrás por falta de movimiento y espontaneidad (la escena de género). Continuaré con esta reflexión más adelante.

Ahora revisemos a detalle los rasgos que caracterizaban, según lo expuesto en los manuales, a cada uno de los géneros.

7. Los géneros de la fotografía

Las vistas y el paisaje

El género considerado como el más fácil de practicar desde la época del colodión, y aquel por el que debían comenzar a practicar los debutantes eran las vistas, jamás los retratos.⁹⁹ Se recomendaba a los principiantes elaborar una especie de estudio de un mismo tema fotografiándolo desde diferentes lugares hasta dominar los tiempos y el aparato (fig. 33).¹⁰⁰ Una vista era casi lo mismo que un paisaje, existe cierta vaguedad en la definición de los términos. En general, la vista implicaba una práctica más ligera y menos convencionalizada que el paisaje y también podía practicarse en entornos urbanos. Se decía que hacer una vista era tan fácil como dirigirse a una ventana y tomar lo que se ve ahí, mientras que el paisaje seguía una serie de preceptos.

El paisaje fotográfico no debía abarcar espacios muy amplios, ya que las nubes y el verde de los árboles tenían poca influencia sobre las capas sensibles. Además, los autores insistían en que este medio no permitía obtener la misma impresión que transmitía un gran panorama cuando se observaba de manera presencial, valía más procurar los detalles y los rincones: “Los ojos no ven o por lo menos no aprecian las bellezas de *un trozo de paisaje, de una vista*”,¹⁰¹ o bien, “hay paisajes magníficos al ojo, que en fotografía no dicen nada”.¹⁰²

Por otro lado, Jorge Brunel consideraba que una buena vista/paisaje debía comprender tres puntos: un objeto (fuera animado o no),¹⁰³ un primer término (entiéndase “término” como “plano”; preferentemente debía tratarse de espacio más o menos accidentado, las líneas quebradas eran más interesantes que las rectas) y una perspectiva (un fondo o una lontananza que por sus detalles producía el

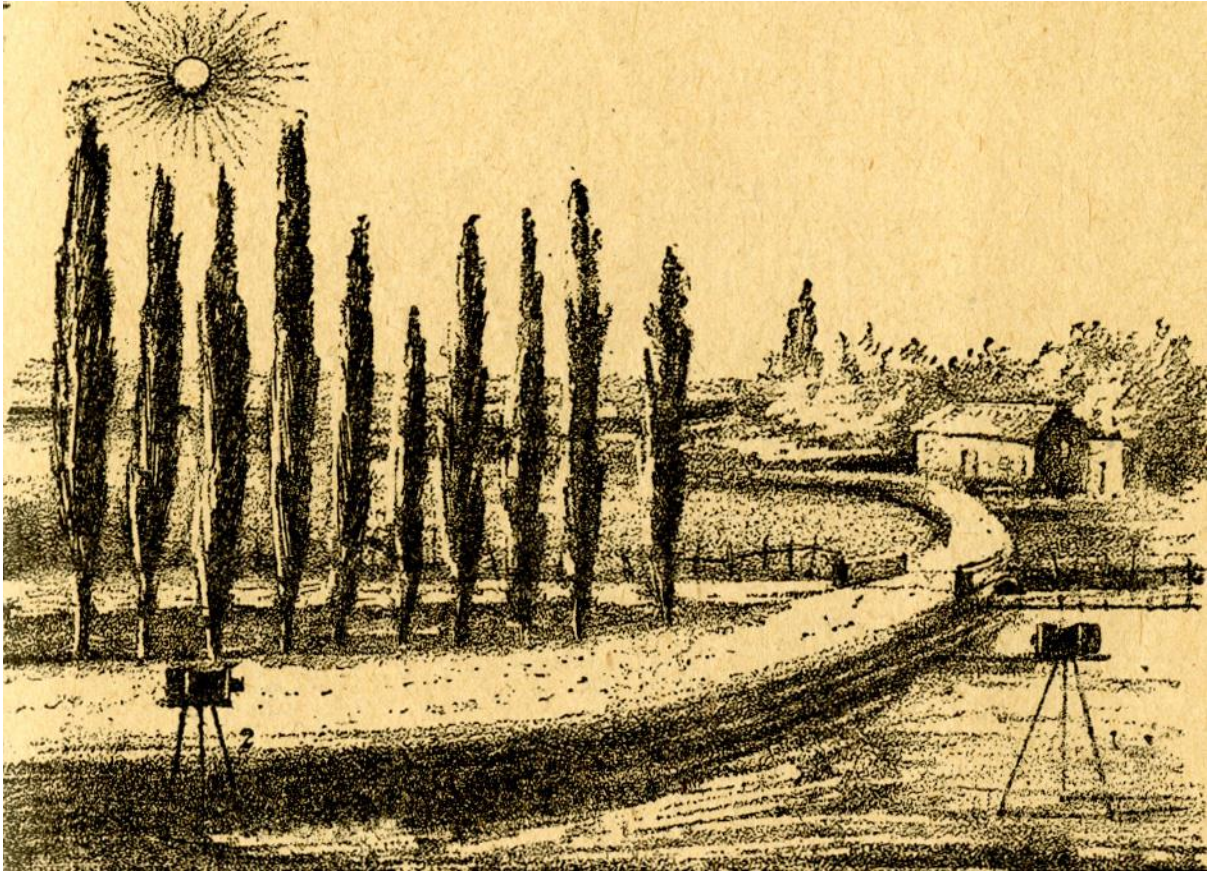
⁹⁹ Brunel, *Operaciones preliminares*, 18. G. Vieuille, *Guide pratique du photographe amateur* (París: Gauthier-Villars et fils, 1885) 47.

¹⁰⁰ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 42.

¹⁰¹ Brunel, *Operaciones preliminares*, 19. Las cursivas son mías. Ver Brunel, *La fotografía al aire libre*, 4 y 42-43, el autor opina que lo desagradable era causa de la agrupación débil de líneas.

¹⁰² Londe, *La photographie moderne*, 73.

¹⁰³ Una roca, una casa, un tronco o algún conjunto gracioso donde descansar la mirada. Éste nunca debía colocarse en el centro.



33. "Elección del sitio". Jorge Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (Madrid: Bailly-Baillière é hijos, 1900) 49.

principal efecto de la vista obtenida).¹⁰⁴ Este orden aparecía tanto en los manuales que seguían la técnica de colodión como en los de gelatina, los tres términos debían alternar las áreas claras y oscuras: “Se sujetará siempre [el *amateur*] a componer su cuadro en la medida de lo posible, evitará los temas que conlleven planos de diferencias considerables, las vistas que ofrezcan contrastes muy pronunciados, los paisajes que carezcan de primeros planos” (fig. 34).¹⁰⁵

Las marinas, los bosques y las montañas eran lugares para hacer paisaje. Con el surgimiento de los aparatos de mano se dice que había dos clases de paseantes: los excursionistas, que fotografiaban al pasear; y los aficionados, que paseaban para fotografiar.¹⁰⁶ Eduardo de Bray se extiende en describir el tipo de lentes que era adecuado utilizar según el tipo de país al que se viajara: rectilíneos para las geografías llanas y angulares para los países montañosos.¹⁰⁷

El cielo y la atmósfera debían cumplir la misma función que “el fondo” en el retrato, “el cielo debe servir a dar plástica a los objetos principales y a hacerles resaltar”, a menos que se tratara del motivo principal.¹⁰⁸ Eder consideraba que las nubes daban equilibrio y armonía a los paisajes, pero que era imposible fotografiar a ambos dándoles la misma importancia.

Autores como Carey Lea (de la generación de libros sobre colodión) expone una minuciosa serie de reglas que tiene que ver con las líneas y con cómo debían acomodarse en una fotografía.¹⁰⁹ A grandes rasgos habla de evitar las rectas, sobre todo si son paralelas a los márgenes de la foto, así como colocar los objetos del primer plano, que es donde se posa la mirada, en el centro de los ejes vertical y horizontal del

¹⁰⁴ Brunel, *Operaciones preliminares*, 19.

¹⁰⁵ Londe, *La photographie moderne*, 86. Al abordar este tema de la composición y el tratamiento del tema, Londe, cuyo libro fue editado en 1888, es copiado por Pardo, que publica su manual diez años después. Los párrafos contienen las mismas recomendaciones con pequeñas variaciones de traducción (Londe escribe en francés y Pardo en español), la redacción es exactamente la misma. Pardo escribe en la página 81: “El buen resultado consiste en componer un cuadro evitando en lo posible los asuntos en que haya diferencia de términos muy considerables, así como vistas que ofrezcan contrastes demasiado pronunciados, y los paisajes que carezcan de primeros términos”.

¹⁰⁶ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 41.

¹⁰⁷ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 217.

¹⁰⁸ Eder, *La photographie instantané*, 60.

¹⁰⁹ Lea, *Manual of photography*, 209-226.



34. Fotografía que ejemplifica los tres planos que debía comprender un paisaje. La imagen recibió el duodécimo premio del *Almanaque Bailly Bailly-Baillièrè* en 1898. Jorge Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (Madrid: Bailly-Baillièrè é hijos, 1900) 45.

cuadro. También se extiende sobre los beneficios de quebrar las líneas, y del recorrido que la vista hace de las imágenes siguiendo las mismas. Brunel, que pertenece a la generación de la gelatina, se extiende también acerca de las líneas.

¿Qué es la línea? En arte, es el reposo, la inmensidad. Por consiguiente, si deseáis dar a una vista esta impresión, elegid la orilla del mar, una llanura cortada por el horizonte sin montañas. ¿Queréis que el paisaje sea menos triste? Tomad un objeto con primer término, un árbol corpulento, roca, edificio ruinoso, etc. [...]

El arte está encerrado en ciertas reglas, de las cuales es muy difícil prescindir.

El reposo, la calma, la soledad, están representados por líneas o masas horizontales: por las aguas tranquilas de un lago, de un pantano, o por llanuras.

¿Es acaso porque el reposo de los vivos siempre se efectúa acostado el que los muertos también han sido colocados horizontalmente? El caso es que las líneas horizontales representan el reposo, mientras que, por el contrario, las líneas verticales indican la vida.

La fuerza, la energía, la dignidad, la inmortalidad se traducen por líneas verticales: el álamo, las columnas dóricas, el campanario de una iglesia.

Por último, la acción, el movimiento, la vigilancia se representan por líneas quebradas; la forma angular es el símbolo de la virilidad.¹¹⁰

Algunos recomendaban no practicar el paisaje con la instantánea porque las pruebas presentaban pocos detalles, aunque podía haber excepciones cuando se contaba con una buena iluminación y se buscaban “efectos de luna”, refiriéndose al contraluz.¹¹¹ Las opiniones eran encontradas, pues Théophile Geymet opinaba: “la nueva capa sensible es superior a la antigua al respecto del paisaje y para la obtención de pruebas instantáneas. Mas el colodión vale más para el retrato”.¹¹² En definitiva, la instantánea encontró su lugar en los exteriores, mas no siempre para realizar fotografía con fines artísticos o “elevados”, como quizá podría significar llevar en forma un género como el paisaje.

¹¹⁰ Brunel, *Operaciones preliminares*, 44-46.

¹¹¹ Eder, *La photographie instantanée*, 59.

¹¹² Geymet, *Traité pratique de photographie*, 5.

Del paisaje a la escena de género

Afirmamos párrafos antes que la instantaneidad facilitó dar “vida” a las fotografías ya que permitía utilizar los aparatos en el exterior sin mayores molestias.¹¹³ Sucedió que apareció la instantánea y entonces se pidió integrar nuevos elementos a los paisajes: “Animará los cuadros cuanto pueda con una o más personas o con algunos animales; pero sin perder de vista la originalidad del asunto. Pues tanto un leñador en el bosque como un pescador en el mar, serán más apropiados que un general en traje de gala o una señorita en traje de teatro”.¹¹⁴ En esta cita, no se proponía realizar un retrato en el exterior teniendo el campo o el mar como fondo y ornamento, sino que se instaba a elaborar una escena donde la actitud y la apariencia de los modelos fueran coherentes con la naturalidad del entorno. Hay que señalar también que el interés en “animar” las imágenes tiró en dirección de lo pintoresco y la idealización de las escenas campiranas o en la orilla del mar.

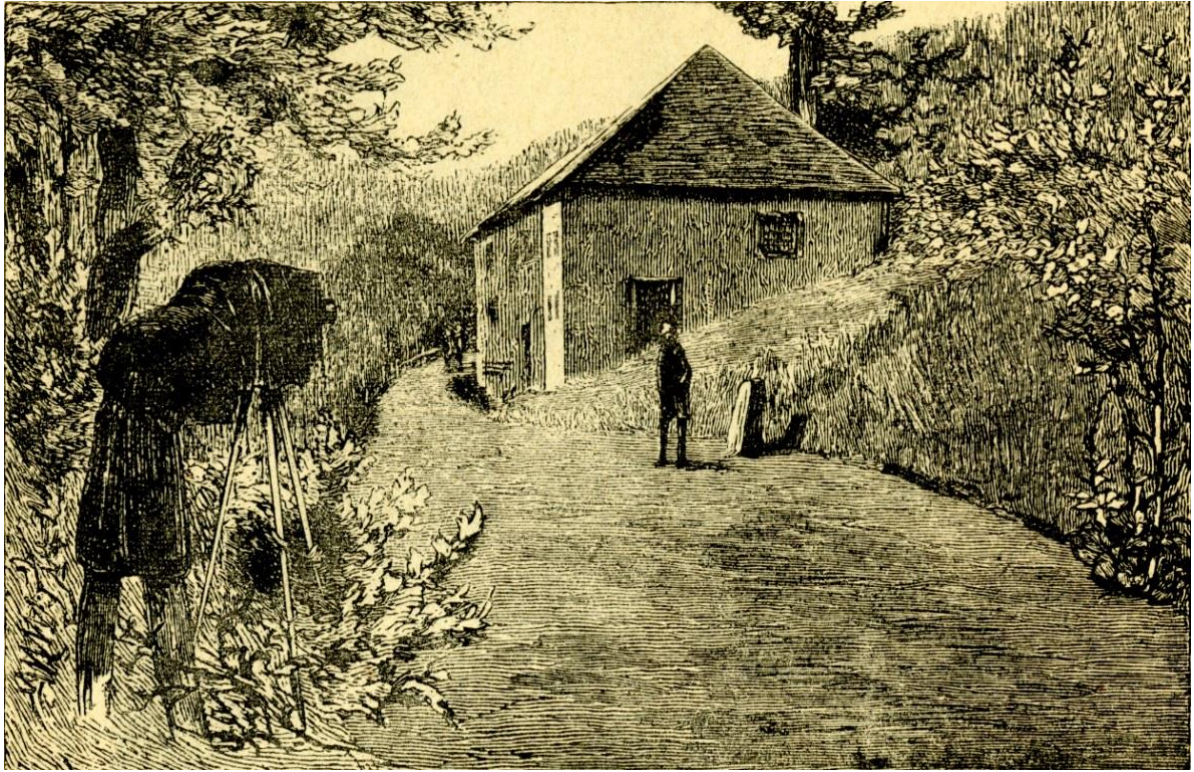
Así como la instantánea propició que se generaran valores estéticos inéditos en fotografía a partir de que permitió apreciar formas de visión nunca antes aprehensibles, al mismo tiempo favoreció la recuperación de esquemas costumbristas que habían sido procurados por la pintura y el grabado con anticipación. Los manuales recomiendan buscar cuadros donde se observen personas del campo realizando tareas de la vida cotidiana, caminando entre las arboledas o recorriendo caminos que conducen a cabañas (figs. 35, 36 y 37),¹¹⁵ de evidente intención costumbrista. Sin embargo, esos cuadros no guardan el mismo propósito que los pintores realistas con los que el medio fotográfico convivió a lo largo del siglo; no obstante, el imaginario fotográfico que dibujan los manuales sí parece compartir cierto gusto exótico y estetizante con los románticos de décadas anteriores.¹¹⁶

¹¹³ Brunel, *Operaciones preliminares*, 20. Brunel recomienda dar más interés agregando personas de carne y hueso.

¹¹⁴ Pardo, *La fotografía moderna*, 81. Copia de Londe, *La photographie moderne*, 86.

¹¹⁵ Eder hablaba de enfocar cierto plano y esperar pacientemente a que un sujeto se moviera dentro del mismo para disparar. Eder, *La photographie instantanée*, 74.

¹¹⁶ El impresionismo, por otra parte, compartió con la fotografía instantánea la fijación de lo fugaz y lo espontáneo, también la práctica al aire libre y el abordaje del tema de la luz; sin embargo, sus preocupaciones tendieron más a la expresión que al pintoresquismo. Haría falta la realización de una investigación a fondo para saber si de algún modo los pintores influenciaron a los fotógrafos en el abordaje de las escenas de género. Por otro lado, es bien conocido que los impresionistas fueron influenciados por la fotografía anterior a la instantánea (los barridos, las sombras,



35. Un fotógrafo aguarda el momento en el que un caminante cruzará por su cuadro. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888) 76.



36. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 65.



37. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 66.



39. Retrato al aire libre realizado por H.P. Robinson y reproducido por Eder. La modelo de las imágenes 39, 40 y 41 es la misma persona. Con esta serie de fotografías Robinson ejemplificaba cómo realizar la búsqueda del fondo adecuado, y qué clase de expresiones rescatar. En esta imagen la modelo fue capturada en el gesto espontáneo de abrir una cerca durante una excursión fotográfica. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888) 67.



40 y 41. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888) 68.

El paisaje pictórico romántico, en efecto había rescatado los valores de lo sublime y lo pintoresco en oposición al orden clasicista, a diferencia del cual persiguió la irregularidad, lo exótico, lo misterioso y lo distinto.¹¹⁷ Brunel afirmaba que el paisaje debía ser ante todo pintoresco, cualidad que explica como si se tratara de “una sensación personal”, actitud de dejos románticos: “Cada uno siente a su manera lo que entiende por pintoresco”.¹¹⁸ Acompaña esa afirmación con un pasaje acerca de las líneas y las agrupaciones adecuadas.

Dos cosas constituyen lo pintoresco, especial de la fotografía. Desde luego no toma de la naturaleza más que las líneas, y no da por consecuencia la impresión que puede resultar de los colores. Toma estas líneas de la naturaleza con una fidelidad rigurosa, sin ninguna inteligente modificación, sin la menor variante que pueda cambiar la fisonomía propia del asunto que se le presenta. Será necesario, pues, saber apreciar lo pintoresco fotográficamente considerado de un paisaje, acostumbrarse a ver las líneas, abstracción hecha del color, y comprender, por consecuencia, si aquellas son de una agrupación conveniente para la prueba fotográfica.¹¹⁹

A pesar de que los manuales exigían agudeza y abstracción en la mirada, y al mismo tiempo rechazaban la automatización y ligereza de la práctica que pretendía Kodak, en ellos se hablaba de la fotografía al aire libre como la actividad idónea para los principiantes que no contaban con un taller (admitían aficionados, pero aficionados atentos, artistas y técnicos). Señalaban que para los *amateur* era mejor abandonar la idea de hacer retratos en estudio, porque ése era un “género exclusivo de los fotógrafos”.¹²⁰ En cambio, recomendaban dedicarse a hacer escenas de género, es decir, estudios en el

refracciones, la distribución relativamente aleatoria dentro del marco, etc.). También fueron influidos por la instantánea propiamente dicha a partir de la captura de las diversas etapas del movimiento. Scharf, *Arte y fotografía*, 179-245.

¹¹⁷ Fue quizá por esta razón que con las placas secas se desistió en general de representar escenas siguiendo el patrón de la pintura de historia (o alegórica, género considerado más noble que la escena costumbrista, y mejor identificada con lo clásico que con lo romántico), como hizo Oscar G. Rejlander en tiempos del colodión (Ver *The Two Ways of Life*, creación suya que data de 1857). Hemos mencionado que en tiempo de la placa seca se rechazó la artificialidad y se aspiró a la espontaneidad, requisitos que la fotografía histórica no satisfacía.

¹¹⁸ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 41.

¹¹⁹ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 42.

¹²⁰ Londe, *La photographie moderne*, 86.

exterior con modelos vivos, en los que encontraban “un *cachet* y un valor completamente distinto a las pruebas de las que todo el tiempo hablamos”.¹²¹

Las escenas de género eran fomentadas como garantía de originalidad. Los autores contrastaban el acartonamiento de los retratos realizados con escenarios artificiales, posados en cuadros habituales, amanerados (traduce Pardo), aquellos “que todo el mundo conoce”; creando una clara oposición entre la fotografía practicada en el interior: rígida, convencionalizada e incluso carente de asombro (además propia de los profesionales); contra la fotografía realizada en el exterior: viva, espontánea, libre y original.¹²²

Eder aborda los *paisajes con personajes* en un capítulo exclusivo que lleva el mismo nombre, con esa expresión define en qué consistía la escena de género en el nivel más llano. En el mismo lugar expone: “A causa de las poses cortas exigidas por los procedimientos actuales, los paisajes de género que vemos actualmente tienen más movimiento y más naturalidad que las fotografías de otro tiempo”, agrega que eran consideradas “más artísticas”.¹²³ Los modelos, como en el retrato, debían mantener una actitud simple y natural. El mismo autor cita a Henry Peach Robinson, autor del libro *La Photographie en Plein Air* (1886) y fundador de la escuela pictorialista en Inglaterra. El pictorialismo, como sabemos, fue un movimiento fotográfico ocurrido en el último tercio del siglo XIX en el que los fotógrafos siguieron los principios de la pintura con una intención artística.¹²⁴ Robinson afirmaba que no había reglas fijas para practicar la escena de género, pero indicaba que las figuras no debían estar solamente *estar* en el paisaje, sino que debían *ser parte* del mismo: “Deberán parecer estar tan ligadas unas a otras que sería imposible separarlas sin destruir todo el conjunto”.¹²⁵

Eder menciona que antes de existir la gelatina, Robinson hizo maravillosos paisajes y “destacó en escenas con figuras en primer plano, con un método especial de impresión combinada de varios

¹²¹ Londe, *La photographie moderne*, 86.

¹²² Londe, *La photographie moderne*, 85.

¹²³ Eder, *La photographie instantanée*, 64.

¹²⁴ Mike Weaver, “Artistic Aspirations. The Lure of Fine Art”, en *The New History of Photography* [1ra ed. 1994], editado por Michael Frizot. Milán: Könemann, 1998.

¹²⁵ Eder, *La photographie instantanée*, 64-65.

negativos”;¹²⁶ sin embargo, agrega que sus cuadros de género alcanzaron su mejor punto sólo cuando usó placas secas en la década de 1880. Robinson elegía sus modelos, de modo que no se encontraba documentando o registrando, sino que desarrollaba un ejercicio de construcción deliberada. La autenticidad no es uno de los valores que pesan en esta categoría (figs. 39, 40 y 41).

Considero que para analizar la situación acerca de los géneros pictóricos que fueron recuperados por la fotografía a lo largo del tiempo, hemos de tomar como precedente la puesta en práctica que el pictorialismo hizo del bodegón (Roger Fenton) y de la pintura histórica, que ya comenté a pie de página (Oscar G. Rejlander). En la historiografía mexicana el pictorialismo se identifica fuertemente con el retrato y el paisaje,¹²⁷ valdría proponer como investigación posterior la revisión de acervos para verificar si la recuperación de la escena de género se dio en este lugar más allá de lo que nos arroja este estudio.

La instantaneidad recuperó también el tema de las vistas urbanas asociando este tipo de fotografía al del cuadro de género,¹²⁸ pues también perseguía la captura de “vistas animadas de ciudades”: Las calles, las plazas públicas, los mercados y las multitudes aparecieron en cuadro.¹²⁹ La fotografía estereoscópica había permitido realizar algo parecido en la década de 1860 con exposiciones máximas de 1/50 s, mas sin haber resuelto de manera definitiva el problema de la instantaneidad.¹³⁰

Unos se contentaban en otras ocasiones con fotografiar los interiores de las ciudades sin buscar introducir en ellas la vida de todos los días; por el contrario, elegíamos la hora en que las plazas y las calles estaban desiertas y la eliminación de aquellos raros y curiosos transeúntes [...] No es lo mismo hoy en día. Con los tiempos de pose que han sido reducidos de tres minutos a menos de un segundo,

¹²⁶ Eder, *History of photography*, 350. Recordemos que la misma técnica de impresión fue utilizada por Gustave Le Grey a mediados de siglo XIX en su célebre serie de marinas, en la que conformaba cuadros donde se observaban olas rompiendo (que exigían una fuerte iluminación) y cielo (que por la intensidad luminosa necesaria para capturar las olas, era imposible de no sobreexponer), perteneciendo cada una a diferentes capturas.

¹²⁷ Ver *Alquimia* 41, Sistema Nacional de Fototecas (enero/abril 2011).

¹²⁸ Aaron Scharf, *Arte y fotografía* (Madrid: Alianza, 1994) 180-183.

¹²⁹ Londe, *La photographie moderne*, 304.

¹³⁰ Scharf, *Arte y fotografía*, 191.

el fotógrafo puede sorprender el movimiento de la vida activa de una gran ciudad. La ejecución no demanda manipulaciones especiales.¹³¹

Eder, que es quien más se extiende sobre las vistas urbanas, coloca como ejemplos fotografías de París y una procesión religiosa de Bruselas (fig. 42); comenta que los cortejos históricos, carnavalescos o piadosos debían interesar a fotógrafos, a quienes alentaba a no temer ser confundidos con un ladrón al trepar los edificios para realizar sus tomas. También menciona la fotografía de desnudo al aire libre, respecto a ésta subrayaba que la dificultad residía en que “tropieza con más dificultades que las composiciones precedentes, porque la representación puramente realista, no idealizada, de una individualidad humana lleva en sí, créase o no, algún carácter de obsenidad [sic] [...]. Mucho habría que decir sobre este particular, y preguntarse si la obsenidad [sic] no es desde luego mucho más subjetiva que objetiva”.¹³²

Es también a propósito de las vistas instantáneas y de las escenas de género, que expresiones como “la sorpresa del movimiento” aparecen en los libros. Con la instantaneidad surgió la necesidad del fotógrafo de prestar atención al transcurso del tiempo con la intención de aprehender un momento: “Sucede en ocasiones que el tema de un estudio se presenta naturalmente; entonces el fotógrafo no tiene más que esperar *el momento preciso* para operar”, dice Eder.¹³³ Por otra parte, cuando Brunel aborda los aparatos de mano menciona: “Al momento en que se oprime el resorte es necesario reflexionar y con prontitud, habiéndose hecho cargo rápidamente de todas las circunstancias de la operación, porque *la escena por hacer no aguarda*”.¹³⁴

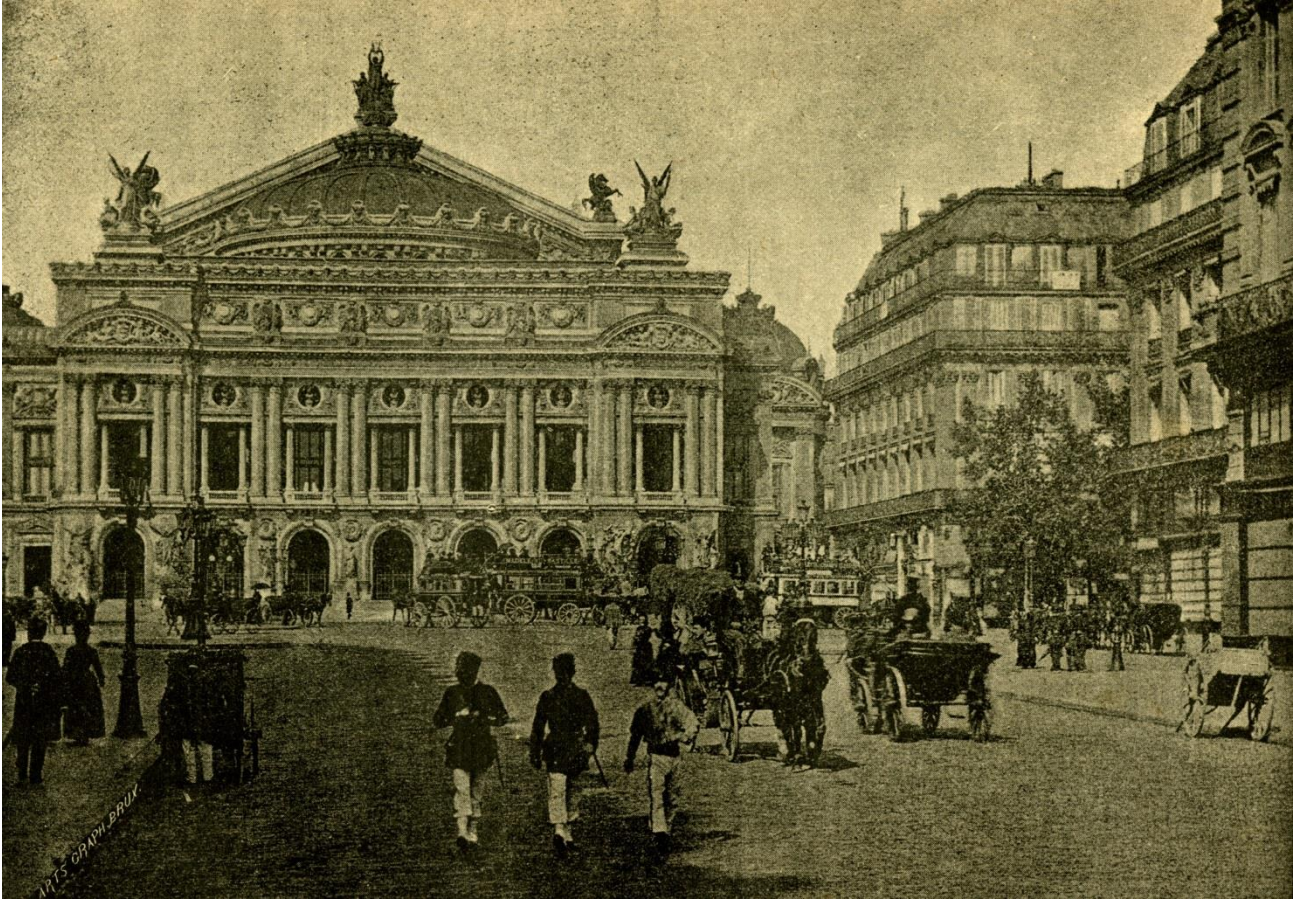
La idea de retratar escenas de lo cotidiano (que implica lo costumbrista y pintoresco) se aplicó también a la fotografía etnográfica, situación sumamente interesante porque nos habla de la mezcla de intereses científicos con pretensiones artísticas. De los autores de manuales, De Bray en particular muestra un interés

¹³¹ Eder, *La photographie instantanée*, 71.

¹³² Eder, *La photographie instantanée*, 80.

¹³³ Eder, *La photographie instantanée*, 70. Las cursivas son mías.

¹³⁴ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 7. Las cursivas son mías.



42. Instantánea tomada en la avenida de la Ópera, en París. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888) 46.

especial en lo que él llama *la fotografía documentaria*, pide a los fotógrafos retratar indígenas en países exóticos “siguiendo las reglas del buen gusto”: “Con su presencia no sólo dan la proporción [...] sino que completan el efecto general”.¹³⁵ Relaciono esta actitud con el exotismo despertado a causa de la colonización que países europeos realizaron en otros continentes. El autor habla de rescatar “detalles fieles sobre su conformación, su tipo particular, su indumentaria, su peinado y hasta sus costumbres especiales”, además de que incita a tomar pruebas de su cara y su perfil como “documentos preciosos para la antropología”; así como a “sorprender” a los indígenas realizando sus ocupaciones.¹³⁶ Me parece que si alguna forma de la escena de género se practicó en México, fue posiblemente siguiendo esta arista.¹³⁷

El retrato

Las recomendaciones para hacer retrato son de lo más abundante en los libros. Sin embargo, en algo que coinciden todos los autores, es en la preferencia de las poses naturales, nunca contorsionadas o forzadas,¹³⁸ desde la época del colodión.

La fotografía ha sido por largo tiempo la más importante de las aplicaciones de la fotografía [...] Hay verdadero talento en saber hacer posar al modelo de una forma que le sea familiar, de iluminarlo de manera que muestre su verdadera luz. Las reglas son difíciles de dictar por este medio porque todo depende un poco de la fisonomía del modelo, pero consideramos que ésta es la mejor prueba del lado artístico de esta especialidad [el retrato], ya que puede así decirse que todo reside en el tacto, en el gusto de aquel que opere.¹³⁹

¹³⁵ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 218-219.

¹³⁶ De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 220.

¹³⁷ Deborah Dorotinsky aborda la fotografía antropológica de fines del siglo XIX en México en un apartado de su tesis doctoral, menciona una fotografía de paisaje con figuras humanas de Carl Lumholtz, realizada en la sierra tarahumara durante una expedición. Valdría conocer más sobre las imágenes de intenciones parecidas que realizaron él mismo y otros fotógrafos etnográficos. Deborah Dorotinsky, “La vida en un archivo. ‘México indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México”, (tesis doctoral en Historia del Arte, Distrito Federal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003) 173.

¹³⁸ Londe, *La photographie moderne*, 58.

¹³⁹ Londe, *La photographie moderne*, 84. Pardo, *La fotografía moderna*, 79. La traducción de Pardo dice así: “El retrato ha sido y es, una de las aplicaciones más importantes, pues no se exagera (*sic*) si decimos que ciertos fotógrafos han conseguido una gran perfección presentando pruebas que son una verdadera obra maestra, y aun puede llamárseles obra de arte. No puede tenerse la menor duda, que hay un verdadero talento, un saber real en colocar al modelo en

La idea de procurar la naturalidad estaba impregnada de las prácticas dieciochescas, Eder citaba a Diderot: “*Toda actitud contra natura es una actitud mezquina y falsa, toda acción real es verdadera y bella.* Es a nombre de esa verdad que Diderot, en sus *Ensayos sobre la pintura*, combate los abusos de su época”.¹⁴⁰ Eder afirma que así fue como el enciclopedista contribuyó a salvar la pintura de la decadencia, consideraba que las poses académicas eran forzadas y reflejaban rigidez: “Remplacemos, dice él, las poses contorsionadas de nuestros modelos de academia por el estudio de la naturaleza, el arte ganará”.¹⁴¹

Había que manejar al modelo “con soltura y elegancia [...] conservar las medias tintas, obtener modelación [refiriéndose al volumen], sacar todos los detalles y evitar las durezas; esto es lo que un aficionado debe procurar para que sus trabajos tengan carácter artístico”.¹⁴² Por otra parte, la luz no debía “desnaturalizar” o “desvirtuar” al modelo; había que procurar la difusa para suavizar los trazos, para eso había que manipular adecuadamente las cortinas y pantallas dentro del *atelier*; el enfoque demasiado limpio también era rechazado.¹⁴³

Los consejos para resolver problemas específicos de la fisonomía de las personas son también copiosos, buscaban adecuar la pose y la iluminación para esconder defectos. Brunel consideraba que la boca era la que daba toda la expresión al rostro, y que las señoras eran las más difíciles de retratar porque apretaban o abrían los labios, mientras que para Jorge Brunel era importante corregir las narices chatas, gordas, alargadas y de grandes aletas.¹⁴⁴

En los casos ordinarios la boca debe estar cerrada, aun cuando por excepción se puede tener entreabierta, si los dientes son bonitos y están bien colocados. Hay que evitar que el modelo se ría,

una posición que le sea familiar y en iluminarle de modo que presente bajo su verdadero aspecto. Las reglas que hay que seguir para esto, son algo difíciles puesto que dependen en parte de la fisonomía del modelo; pero a nuestro entender todo modelo tiene una línea de belleza que el que opere, ha de buscar con un tacto exquisito”.

¹⁴⁰ Eder, *La photographie instantanée*, 53

¹⁴¹ Eder, *La photographie instantanée*, 54

¹⁴² Pardo, *La fotografía moderna*, 80; copiando a Londe, *La photographie moderne*, 85.

¹⁴³ S/t, *El Fotógrafo Mexicano*, tomo VI, diciembre de 1904, 3.

¹⁴⁴ Brunel, *Operaciones preliminares*, 32 y 78. Brunel aborda el tema con cierto humor y comenta "En fotografía existe la cuestión de la nariz, así como existe en política la cuestión de Oriente. Debo añadir que una y otra, a pesar de los numerosos estudios que se han hecho de ellas, ofrecen pocas soluciones". Eder, *La photographie instantanée*, 58.

sobre todo si la risa no es natural. La fisonomía debe ser reposada y en actitud de pensar en alguna cosa agradable.¹⁴⁵

Así como en el género de paisaje se valoró la espontaneidad, una nueva soltura fue procurada en la práctica del retrato en interiores: se trató de la sonrisa (fig. 43).¹⁴⁶ Al parecer la transición no fue inmediata.

En más fácil aprehender un niño que ríe o que llora, que fotografiar una persona adulta que expresa uno de esos sentimientos [...] Pocas personas pensarían en hacerse fotografiar sonriendo si supieran que la sonrisa no es siempre agradable ni graciosa en fotografía [...] El rostro de una joven que al sonreír nos atrae, muestra sobre el cliché no retocado una fisonomía vieja y dura. Esto proviene de que la risa pronuncia con exageración las partes musculares que parten de la nariz para reunirse con la boca. A pesar de esto que se previene, ocurre que practicantes hábiles consiguen hacer muy bellos retratos; para salir adelante hace falta un buen modelo y el rápido golpe de ojo del fotógrafo.¹⁴⁷

Por otra parte, al igual que en el paisaje, en el retrato se recomendaba que “debe haber uno y sólo un objeto de interés en cada fotografía y a este objeto deben subordinarse los demás”, y no colocar distracciones de importancia en el fondo o en los ángulos inferiores, así se encontraran en un interior o exterior.¹⁴⁸ Los objetos secundarios debían incluirse de manera selectiva, era “inartístico” el “amontonar”.¹⁴⁹

El retrato no debe presentar sino una sola escena, para que el observador no tenga duda alguna acerca de lo que el autor trató de representar como principal asunto. Esto es, si es un paisaje, la figura debe evidentemente colocarse como por accidente; si es una figura, el fondo que represente un paisaje debe ocupar un lugar secundario en el retrato.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Brunel, *Operaciones preliminares*, 32.

¹⁴⁶ Es una ironía que en las cámaras digitales se haya programado la captura de la sonrisa.

¹⁴⁷ Eder, *La photographie instantanée*, 56. Nótese la expresión de “el rápido golpe de ojo”, en relación con la instantaneidad (y Barthes en *La cámara lúcida*).

¹⁴⁸ S/a, s/t, *El Fotógrafo Mexicano*, tomo VI, diciembre de 1904, núm. 5, 3. S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, 154.

¹⁴⁹ S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, 154.

¹⁵⁰ S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, 155.



43. "Mujer sonriente". Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 57.

Por otro lado, se insistía en no tener “figuras aparentemente saliendo del papel”; esto explica por qué las personas nunca son alcanzadas por los bordes laterales en las tomas cerradas.¹⁵¹

Respecto a soluciones prácticas, la instantánea fue muy útil cuando se trataba de retratar niños y “gente nerviosa”. Eder relataba: "Hubo un tiempo en el que la presencia de un niño en el taller producía en el fotógrafo la misma impresión que la cabeza de Medusa. ‘No se fotografían niños’, se destacaba en todo taller que se respetara”.¹⁵² Sin embargo, a las fotos de niños no se les llamaba propiamente instantáneas porque los niños estaban en reposo.¹⁵³ Era grande el asombro al recordar los cambios que tan rápido habían sucedido en las prácticas fotográficas, de nuevo se destaca la “vida” y la expresión suelta que era posible:

Una pose que exige de 20 a 30 segundos de exposición se vuelve penosa. La expresión del rostro cambia, la mirada se vuelve fija, toda la fisonomía se acartona [...] Esas poses provocan cansancio; la boca se abre y los músculos de la cara agotados comunican una expresión involuntaria de profunda inquietud. [...] La fijación de un punto inmóvil que no tarda en ejercer una influencia hipnótica más o menos fuerte. En el caso de muchas personas, los ojos se humectan, la pupila avanza y la mirada se vuelve muy azorada. Un tiempo de pose de 4 a 6 segundos, que es la que generalmente exigen hoy las placas de los comercios, no cansan al modelo. Una pose rápida da más vida al retrato y la expresión no es forzada.¹⁵⁴

Con 4 y 6 segundos el autor se refiere a hacer retratos en un espacio interior. La rapidez, y ya no sólo la instantaneidad, se relaciona en este párrafo con la vida y la expresión.

El retrato grupal, la distinción entre “retrato de parecido” y “retrato al aire libre”, y la post-edición

El retrato grupal era un tema que recibía atención especial. Generalmente se rechazaba la simetría y las formaciones de filas típicas en escuelas e institutos militares, en las que Londe, por ejemplo, encontraba

¹⁵¹ S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, en *El Fotógrafo Mexicano*, tomo II, febrero de 1901, núm. 8, 154. Scharf, *Arte y fotografía*, 183.

¹⁵² Eder, *La photographie instantanée*, 54.

¹⁵³ Eder, *La photographie instantanée*, 53.

¹⁵⁴ Eder, *La photographie instantanée*, 52.

monotonía y vulgaridad; Brunel encontraba ridiculez.¹⁵⁵ Resultaba mejor trazar figuras geométricas con las cabezas del conjunto,¹⁵⁶ o mejor, *sorprender* a las personas durante una excursión en un momento en que estuvieran desprevenidas (fig. 44, 45 y 46). El retrato de grupo también podía coincidir con la escena de género si era tomada al aire libre, así se refleja en Brunel:

Durante una gira campestre puede ofrecerse obtener un grupo; éste debe siempre recordar algún acontecimiento del día [como en los cuadros de género, la representación de la cotidianidad] [...] Disponer siempre con vuestros modelos una escena reducida del momento elegido: la caída dramática de un velocípedo, el desembarco de una lancha, descenso de break [sic], etc. Que en este cuadro vivan los personajes y tengan su sitio correspondiente para que se vea que pueden moverse.¹⁵⁷

Brunel agregaba la consigna de que los modelos se ocuparan de algo y no miraran al objetivo, incluso reproduce una foto como ejemplo donde se observa la reunión de un grupo en el campo, todos están concentrados en sus propios asuntos. Más que retrato, se trata de una escena costumbrista.

El mismo autor distingue entre el “retrato de parecido” y el “retrato al aire libre”, éste último “realizado consiguientemente sin preparativos, sin accesorios y sin pantallas o biombos. El aficionado deberá cuidarse menos de hacer una miniatura bien acabada, semejante a las expuestas en los escaparates de fotografía, que un retrato artístico”.¹⁵⁸ Brunel expresaba: “Creemos sobre este particular que, para conseguir un retrato característico, no hay necesidad de hacer el personaje en sí; más bien en su vida activa, dentro de su casa, en la granja, en el campo, en el círculo de su existencia propia”.¹⁵⁹

Una vez más observamos el retrato en confusión con la escena pintoresca de la vida cotidiana. También mencioné antes la manera como se invitaba a los *amateur* a hacer retrato en el exterior en lugar

¹⁵⁵ Pardo, *La fotografía moderna*, 81. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 52.

¹⁵⁶ Brunel, *Operaciones preliminares*, 28. Brunel refiere formaciones en línea, “en montón”, en diagonal, en triángulo y en series de grupos.

¹⁵⁷ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 51-52.

¹⁵⁸ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 49.

¹⁵⁹ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 51.



44. Retrato de grupo en día de campo. *Operaciones preliminares de la fotografía* (Madrid: Bailly-Baillière é hijos, 1900) 57.



45. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 69.



46. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (Paris: Gauthier-Villars et fils, 1888) 69.

de imitar a los fotógrafos de oficio. Sucedió al mismo tiempo que comenzaron a solicitarse no sólo muestras de la habilidad manual de los fotógrafos, sino también que estos, a través de sus pruebas, dejaran entrever su propia personalidad y sentimiento: “Esa emoción que es el signo característico de toda obra artística”.¹⁶⁰ Brunel rechazaba demasiada nitidez y realidad, en cambio solicitaba “buscar los procedimientos adecuados, capaces de quitar a la prueba fotográfica, esa uniforme impersonalidad”. Con esto se refería a la post-edición, habla del destronamiento de reglas ortodoxas que restringían el artificio y el retoque.¹⁶¹ Agregaba que la naturaleza de la imagen ya no era sólo apreciable en su estado “puro”, sino también cuando se encontraba modificada, pues eso significaba apropiársela:

Es el único procedimiento que reemplaza para el fotógrafo el color de que el pintor dispone. De igual modo que éste no trata de la misma manera los colores de un asunto, según la idea que desea expresar, por idénticas razones es esencial que nosotros podamos cambiar los efectos producidos por la variedad en nuestros sistemas de tirada. Éste será nuestro *estilo*, de igual modo que los pintores tienen el suyo.¹⁶²

En este punto es que concluyo este texto: en un momento en que se anuncia libertad en el quehacer fotográfico, y en el que ésta reside no sólo en la instantaneidad, sino también en la intervención de las imágenes.

¹⁶⁰ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 55.

¹⁶¹ Brunel, *La fotografía al aire libre*, 55.

¹⁶² Brunel, *La fotografía al aire libre*, 150-151.

Cierre

La hipótesis anunciada al inicio del texto, acerca de que se generaron nuevas relaciones entre la fotografía y la pintura a partir del surgimiento de la placa seca, del descubrimiento de la sensibilidad de las nuevas emulsiones y del alcance del medio al público no especializado, nos llevó a revisar la historia de las técnicas fotográficas y de la industrialización del medio en este ensayo. Esa revisión nos sirvió para comprender el malestar revelado por los autores de los manuales, fotógrafos todos ellos, ante la publicidad que Kodak emitía, y que enunciaba la enorme facilidad con que podía practicarse y producirse la fotografía. Observamos cómo fue que los autores se atrincheraron temiendo que la sencillez en el manejo de los aparatos y el surgimiento de “legiones” de *amateurs*, desterraran toda noción artística y técnica que había sido asociada hasta entonces con el medio.

Los manuales pedían a los aficionados trabajar aplicando el discernimiento, cuidado, atención, buen gusto y sentimiento artístico; exigían tener disciplina para practicar continuamente, e incluso instruirse leyendo “obras fotográficas” que educaran su sensibilidad y sus habilidades técnicas. Defendían la idea de que el verdadero fotógrafo habría de enfrentar la toma de numerosas decisiones más allá de “apretar el botón”, y para este fin necesitaba contar con una serie de conocimientos básicos, y sobre todo, con la atención y la agudeza de los sentidos. Por otro lado, en general los autores entendían el título de artista como digno de los fotógrafos, y por supuesto, como su mayor aspiración. Al mismo tiempo que temían que el nuevo proceso desterrara sus antiguas costumbres, se maravillaban ante las posibilidades técnicas y las visiones inéditas que la sensibilidad de las placas ponía a su disposición.

Me parece que la recuperación que se hizo de la categoría de la escena de género, luego de la estandarización de las placas secas, participa del empeño que prestan los manuales en proteger la práctica fotografía de la trivialización que anunciaba el hecho de que cualquier persona pudiera manipular un aparato fotográfico. Ambas situaciones forman parte del mismo discurso, desarrollado en los manuales, que busca infundir el sentimiento artístico y la práctica del buen gusto en los fotógrafos.

Del imaginario fotográfico que reflejan los manuales extrajimos los valores que la nueva técnica generó a partir de su calidad sensible; como los más importantes vimos que figuraron la espontaneidad, la

sorpreza y la suspensión (la captura de figuras a flote, al momento en que éstas alcanzaban “el punto muerto”). En este ensayo también registramos la manera como los géneros del retrato y el paisaje asimilaron los nuevos valores estéticos, en relación estrecha con las posibilidades técnicas que admitía la placa seca.

El retrato, que a causa de las condiciones de trabajo a las que obligaba la técnica de colodión, con anterioridad de la gelatina, era practicado en espacios interiores como el taller, de pronto ganó libertad para ser ejercido al exterior. Por el contrario, el paisaje, que con el colodión consistía en panoramas desolados por la débil sensibilidad de la emulsión, encontró en la instantánea la posibilidad de animar sus cuadros con figuras humanas o animales en movimiento. La gelatina vino a alterar la relación retrato/interior y paisaje/exterior, y permitió que ambos géneros pudieran practicarse fuera de los contextos que tiempo atrás le eran convencionales; es decir, el paisaje podía ser poblado de figuras “animadas” y el retrato realizado sin mayor problema en el exterior.

El paisaje con personas y el retrato realizado al aire libre, a pesar de que echaban mano de las posibilidades de la instantánea, no eran clasificados bajo el rubro de la escena de género a no ser que tuvieran como valor añadido lo pintoresco. De este modo, la instantaneidad permitió recuperar esquemas pictóricos costumbristas que las técnicas fotográficas previas no habían podido recobrar a falta de movimiento y espontaneidad (lo pintoresco había estado presente en los movimientos pictóricos realista y romántico en el siglo XIX); de modo que la propuesta de Gunthert, que afirma que a partir de la instantánea el medio fotográfico ganó autonomía respecto de las Bellas Artes, en el sentido de que generó preceptos estéticos que no tenían su origen en otras prácticas, y que le permitían ser evaluada bajo sus propios términos, se complementa con la afirmación de que hubo sectores que desempolvaban viejas convenciones de la pintura y el grabado en el intento por resistir al proceso de industrialización y trivialización de la fotografía.

La instantaneidad transformó, desde la técnica, la práctica cotidiana de la fotografía; potenció hacia rumbos, desconocidos para entonces, las configuraciones posibles de la fotografía; generó visiones que habían sido imperceptibles para el ojo humano, y después de haber llevado a la descomposición del movimiento, canalizó el curso de los acontecimientos hacia la invención del cine; modificó la manera de

pensar y organizar las producciones fotográficas; se volvió un rasgo definitivo y característico acerca del medio fotográfico. Naturalmente, entre tantas transformaciones, la retroalimentación que desde el inicio ha existido entre fotografía y pintura tiró sin apuntar a una dirección única: fue hacia el lado de la autonomización de la fotografía, pero al mismo tiempo hacia la recuperación de modelos pictóricos. La instantaneidad no distanció de manera definitiva ambos medios, ya que la pintura entendida como paradigma artístico¹⁶³ se prolongó más allá del surgimiento de las placas secas.

¹⁶³ Sobre la distinción entre pintura y fotografía como prácticas genéricas y paradigmas del arte: Laura González Flores, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005) 272-300.

Bibliografía

- BELLOC, Auguste. *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion: suivi d'éléments de chimie et d'optique appliqués à cet art*. Paris: 1854.
- DE BRAY, Eduardo. *Nuevo manual de fotografía*. México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1898.
- BRAYER, Elizabeth. *George Eastman: A biography* [primera edición 1996]. Rochester: University Rochester Press, 2006.
- BRUNEL, Jorge. *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea*. Madrid: Bailly-Baillièere e hijos, 1900.
- _____, *Operaciones preliminares de la fotografía*. Madrid: Bailly-Baillièere é hijos, 1900.
- CORMIER, Alexandre. *Tratado de fotografía*. París: Garnier Editores, 1898
- EDER, Josef Maria. *History of photography* [3ra ed. 1905]. Nueva York: Dover Publications, 1978.
- _____. *La photographie instantanée*. París: Gauthier-Villars et fils, 1888.
- ESTABROOKE, E. M. *Photography in the studio and in the field*. Nueva York: E. & H. T. Anthony & Co., 1887.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- FRITZOT, Michael, ed. *The New History of Photography* [1ra ed. 1994]. Milán: Könemann, 1998.
- GEYMET, Théophile. *Traité pratique de photographie*. París: Gauthier-Villars, 1885.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- _____. *Otra revolución: fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- _____. "Técnica fotográfica y mirada. La fotografía en el país de la metralla", en *México: fotografía y revolución*, editado por Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales. México: Fundación Televisa, 2009, 40-47.

- LEA, CAREY. *Manual of photography*. Nueva York: Edición del autor, 1871.
- LEÓN, Luis G. *La fotografía sin laboratorio*. México: Ch. Bouret, 1900.
- LIÉBERT, Alphonse. *La photographie en Amérique*. París: B. Tignol, 1884.
- LONDE, Albert. *La photographie moderne*. París: G. Mason, 1888.
- MESEGUER, Rosell. *Luna Cornata*. Murcia: Tres Fronteras, 2008.
- MONROY NASR, Rebeca. *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*. México: INAH, 1997.
- _____ “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la Ciudad de México”, en *La enseñanza del Arte*, coordinado por Aurelio de los Reyes. México: UNAM/IIE, 2010.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía* [primera edición 1982]. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- REILLY, James M., *The Albumen & Salted Book. The History and Practice of Photographic Printing, 1840-1895*. Nueva York: Light Impressions Corporation, 1880.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía* [primera edición 1981]. Madrid: Cátedra, 2009.
- TOWLER, John. *El rayo solar. Tratado práctico y teórico de fotografía*. Nueva York: D. Appleton y Compañía, 1884.
- VALDEZ MARÍN, Juan Carlos. *Conservación de fotografía histórica y contemporánea. Fundamentos y procedimientos*. México: INAH/SINAFO/CONACULTA, 2008.
- VAN MONCKHOVEN, Désiré. *Traité général de photographie suivi d' un chapitre spécial sur le gélatino-bromure d'argent*. París: Victor Masson et fils, 1880.
- VIEUILLE, G. *Guide pratique du photographe amateur*. París: Gauthier-Villars et fils, 1885.

VOGEL, H. *La photographie et la chimie de la lumière*. París: Germer Bailliere, 1876.

Hemerografía

Alquimia 29, Sistema Nacional de Fototecas (enero/abril 2007).

Alquimia 41, Sistema Nacional de Fototecas (enero/abril 2011).

GUNTHER, André. "Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre". *Études photographiques* 9, mayo de 2001.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index243.html> (consultado el 27 de septiembre de 2012).

S/a. "El arte y como se presenta en la fotografía", *El Fotógrafo Mexicano*, tomo II, febrero de 1901, núm. 8.

S/a. s/t, *El Fotógrafo Mexicano*, tomo VI, diciembre de 1904, núm. 5.

Tesis

DOROTINSKY ALPERSTEIN, Deborah. "La vida en un archivo. 'México indígena' y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Distrito Federal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

GUNTHER, André. "La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

PRETELIN RÍOS, Claudia Silvana. "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto: anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910". Tesis de Maestría en Historia del Arte, Distrito Federal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.