

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2013 | año 16 | núm. 48



Nuevos alquimistas



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2013 | año 16 | núm. 48

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco | Directora General

César Moheno | Secretario Técnico

Leticia Perlasca | Coordinadora Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Héctor Toledano | Director de Publicaciones

María del Carmen Tostado | Directora de Divulgación

Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Edgar Jaramillo | Retoque digital

Patricia Priego | Revisión de textos

Consejo de asesores

Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz,
Olivier Debroise (†), Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z.,
Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis (†),
Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial

María Teresa Franco, Leticia Perlasca,
Juan Carlos Valdez, Mayra Mendoza, José Antonio Rodríguez.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, México, DF
alquimia.sinafo@inah.gob.mx
ISSN 1405-7786

Alquimia publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Leticia Perlasca/José Antonio Rodríguez, Insurgentes 421, 7º piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico

Índice



- 4 La historia revisitada** | Editorial
- 8 La heliografía contemporánea.**
Los procesos fotográficos
del siglo XIX en el siglo XXI
Jorge Camarillo
- 18 El daguerrotipo en el siglo XXI**
Erasto Carranza
- 26 Colodión húmedo: una forma
diferente de hacer fotografía**
Waldemaro Concha Vargas
María de la Luz Medina Chávez
- 35 Grabar una imagen**
Byron Brauchli
- 45 El profesor Esparragoza
y la creación de la goma
bicromatada**
Carlos Jurado
- 51 Lo viejo de la nueva fotografía
mexicana**
Adrián Mendieta
- 63 La foto-estéreo-síntesis
de Louis Lumière**
Eric Jervaise
- 71 El platino. Entrevista
con Julio Galindo**
José Antonio Rodríguez
- 81 Sistema Nacional de Fototecas
SINAFO** | Brenda Ledesma
- 84 Soportes e imágenes**
Paty Banda
- 86 Reseñas** | Juan Carlos Valdez



La historia revisitada

José Antonio Rodríguez

En marzo de 2003 la revista *Art & Auction*, algo así como la biblia del mercado del arte para *dealers*, coleccionistas, museos y galerías, publicó un artículo sobre una serie de creadores estadounidenses, y de otras latitudes como Luis González Palma, que se encontraban produciendo imágenes con las técnicas históricas como el daguerrotipo, la albúmina, el cianotipo o el ferrotipo, entre otros procesos. El texto se volvió inusitado no únicamente por el gran auge de la fotografía digital, frente la cual pareciera que esas técnicas ya poca presencia tenían, sino porque la propia producción que ahí se mostró dejaban ver la versatilidad de las obras. Una nueva inventiva visual con los procesos históricos se exhibía ahí. Pero además en un medio tan especializado como *Art & Auction* se dejaba claro que los coleccionistas se interesaban por esos soportes históricos —ahora ya dentro del arte contemporáneo— porque habían demostrado su permanencia frente al tiempo. Muy seguramente los defensores de lo digital difirieron. Con todo, se ponía el acento en que la historia, la de siempre, seguía permaneciendo. No por nada el artículo, de Jonathon Keats, un escritor y artista de la cianotipia, se titulaba “Through the Lens of History”.



En México, desde siempre, en nuestra historia contemporánea de la fotografía, se han practicado las técnicas históricas: a principios de los años setenta lo hacía Carlos Jurado y el alumnado de la Universidad Veracruzana (UV); a mediados de los noventa en el Centro de la Imagen se impulsaron talleres que pusieron en práctica esos procesos. Y hoy la propia UV ha realizado dos encuentros sobre “Procesos fotográficos alternativos”. Así, *Alquimia*, órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), tenía que incidir sobre el tema: dar cuenta de por dónde andamos al respecto. Por tanto el SINAFO convocó a una serie de amigos y colaboradores, reconocidos todos ellos en sus muy diversas prácticas, para abordar el tema. Todos ellos animados por Juan Carlos Valdez, director del SINAFO. La convocatoria fue bien recibida y cada quien aportó su conocimiento en su particular especialización. En sus aportes hay sorpresas, por eso a cada uno de ellos, entre veteranos de largos vuelos y jóvenes que ya exhiben su erudición, nuestro agradecimiento. Es innegable que hay que revisar la historia. Y esperamos que este número se vuelva un documento de consulta sobre quiénes, y cómo, voltearon al pasado para revitalizar el presente.

PÁGINAS 1 y 4
Patricia Lagarde
De la serie *Ars combinatoria*
Ambrotipo (colodión húmedo
sobre acrílico), 2010-2013.

PÁGINAS 3 y 5
Cannon Bernáldez
De la serie *Botánica*
Colodión húmedo,
2009-2010.





Carlos Jurado

PÁGINA ANTERIOR *Sin título*, 1975, goma bicromatada.
Col. Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana.

ARRIBA

Bodegón, 1983, adicromo. Col. Particular.

La heliografía contemporánea. Los procesos fotográficos del siglo XIX en el siglo XXI

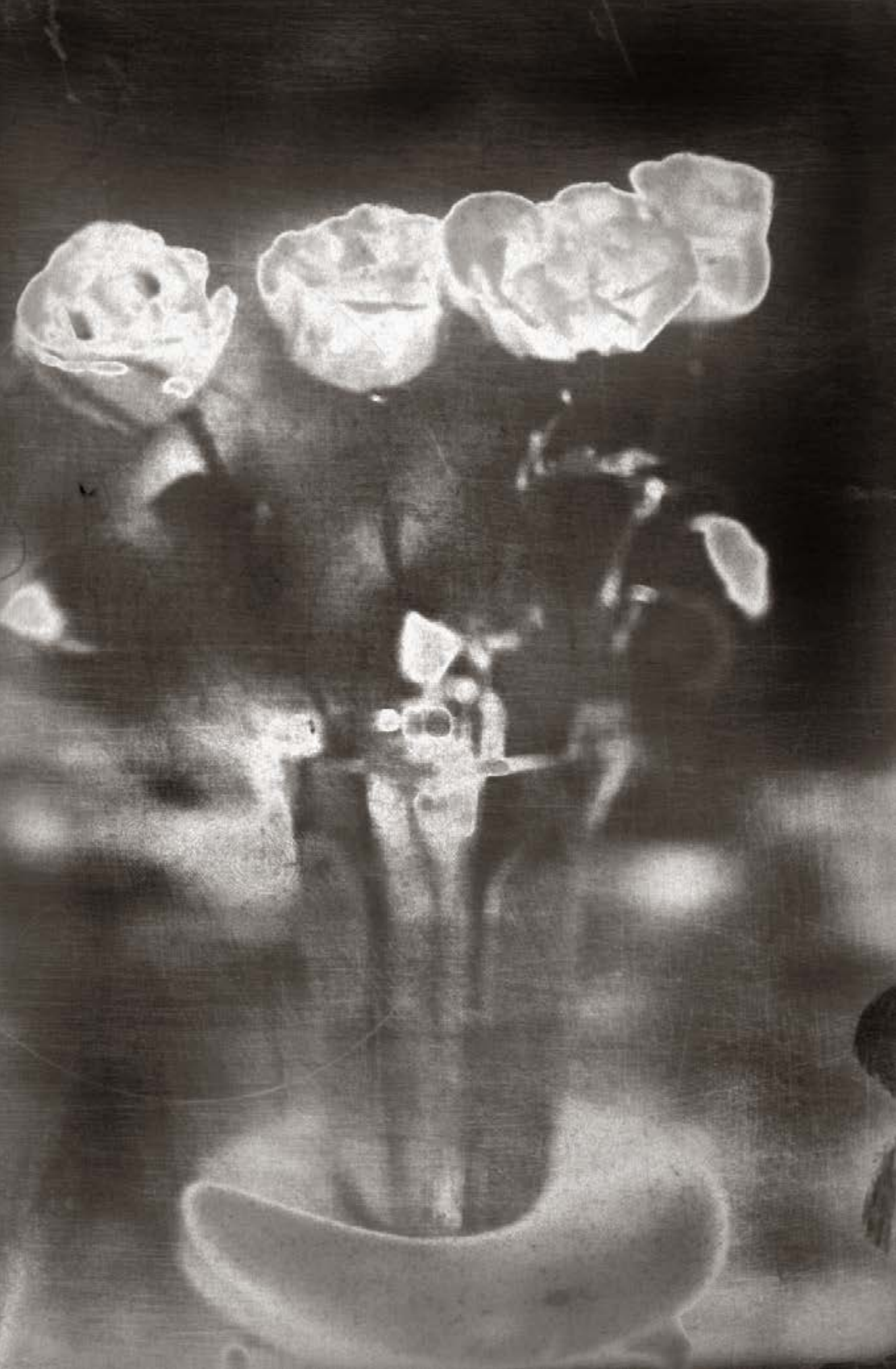
Jorge Camarillo

PÁGINA SIGUIENTE
Arturo Talavera
Sin título, 2013
Daguerrotipo
(revelado Becquerel).

A casi 175 años del nacimiento de la fotografía aún existe una gran deuda con ésta. Los resultados que ofreció desde sus inicios fueron sorprendentes, ya desde las primeras imágenes se ve reflejada la conmoción en testimonios de la época. El poeta Max Dauthendey comentaba: “Al principio, no nos atrevíamos a mirar mucho tiempo las primeras imágenes. Nos asustaba la nitidez de esos personajes y creíamos que esas minúsculas figuras en las imágenes nos podían ver: tanto nos desconcertaba la insólita nitidez, la insólita fidelidad a la naturaleza de los primeros daguerrotipos.”¹ No son escasos los testimonios de asombro; otro ejemplo es la opinión del pintor Paul Delaroche, para él se creaba una impresión “preciosa, jamás alcanzada antes y que en nada altera la quietud de los volúmenes”.² Por otro lado, François Arago, retomado por Benjamin, en su discurso ante la Cámara de Diputados en defensa del invento de Daguerre, vaticinaba “los dominios de la nueva técnica, serán desde la astrofísica hasta la filología: desde la fotografía de los astros hasta un registro fotográfico de los jeroglíficos egipcios.”³

Tal avalancha de opiniones e intereses, aunada a un desarrollo constante, no permitía un espacio para la reflexión del medio:

Se dieron así las condiciones para un desarrollo siempre más acelerado que por mucho tiempo excluyó toda mirada al pasado. De ahí que las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que suscitan el auge y la decadencia de la fotografía pasaron desapercibidas durante décadas. Y el que hoy en día estén regresando a la consciencia, se debe a una razón precisa: los estudios más recientes coinciden en el hecho sorprendente de que la edad de oro de la fotografía —la actividad de un Hill o una Cameron, un Hugo o un Nadar— se dio en su primer decenio.”⁴





AMBAS PÁGINAS

Paty Banda

De la serie

Acto reservado, 2011.
Impresión al carbón sobre
papel de algodón.

Esta aseveración de Walter Benjamin se daba a 100 años del nacimiento de la fotografía. Y así un paulatino discurso sobre la imagen fotográfica se ha venido construyendo desde entonces y, hace no más de dos décadas, ha tomado una mayor fuerza. Aún con ello sigue esta gran deuda.

Pareciera que durante todos estos años la sobreexplotación del medio no dejó territorio fértil en la fotografía y la única manera de encontrar nuevos caminos es hurgando en los novedosos aparatos que la industria electrónica ofrece, dejando de lado todo el acervo fotográfico logrado a través de casi dos siglos —el vocabulario técnico de la fotografía de Anne Cartier-Bresson describe 135 procesos y sus variables—, ¿cómo tirar al olvido este valioso legado? Afortunadamente no todo está perdido; desde



hace más de una década se viene gestando un *revival* de los procesos fotográficos del siglo XIX. Este movimiento crece día a día en todo el mundo, el interés por estas técnicas artesanales se ha manifestado de varias formas: nuevas publicaciones, páginas de internet, talleres, festivales y, sobretodo, hay fotógrafos que han vertido un entusiasmo renovado en estos procesos.

En México se ha contado, en los últimos años, con eventos dedicados a esta nueva efervescencia como el Encuentro Internacional de Procesos Alternativos, organizado por la Universidad de Veracruz, en la ciudad de Xalapa y se ha llevado a cabo en dos ocasiones; la Semana Fotográfica en Aguascalientes en la Universidad de las Artes del Instituto Cultural de Aguascalientes con cuatro emisiones en su haber y el

Encuentro Nacional de Fototecas que es el foro más importante en nuestro país para la reflexión en la conservación de la fotografía y también un escenario plural en la creación fotográfica. En ellos se han generado talleres, mesas redondas y exposiciones que ya evidencian este renovado interés por los procesos antiguos.

Pero ¿cuáles son las razones para este nuevo renacer?, ¿es una moda?, ¿un rescate? o ¿un reciclaje? Personalmente creo que va más allá. El panorama en que se desarrolla este renacimiento es diferente a los anteriores, una de sus particularidades es que nace junto con la era digital. Esto le da más ventajas que inconvenientes: haber surgido en la era digital crea la posibilidad de un mayor conocimiento y comunicación a nivel global, la internet es un medio que potencializa dicho desarrollo, es fácil ahora, desde casi cualquier punto del planeta, enterarse de qué se está haciendo hoy por hoy en el medio, conocer los procesos y a los profesionales dedicados a la divulgación de los mismos.

La otredad es una idea filosófica que ha alcanzado a la fotografía. A partir de este cambio tecnológico nos encontramos frente a un nuevo proceso que ofrece las características que ya se deseaban en la fotografía desde tiempos de Daguerre. La rapidez en la obtención de la imagen y el aumento de capacidad en la reproducción y distribución de las mismas han sido, en su conjunto, una meta perseguida por los inventores que han dedicado sus esfuerzos al desarrollo de la imagen fotográfica.

Por primera vez en muchos años este deseo ha sido exponencialmente superado, incluso más allá de lo imaginado. Sin embargo estas bondades no han sido del todo benéficas, han traído una serie de nuevas problemáticas, se ha desatado lo que Joan Fontcuberta llama la Cámara de Pandora: "Nos debatimos así entre la melancolía por la pérdida de los valores entrañables de la fotografía argéntica y el alborozo por las deslumbrantes posibilidades del medio digital. Este desgarró nos hace revivir con el corazón partido el mito de Pandora."⁵ La humanidad abrió otro artefacto generando resultados contradictorios; la distribución en masa de las imágenes, por un lado, trae el beneficio de una distribución a millones de personas y, a su vez, ha causado una gran discusión sobre los derechos del autor de las imágenes publicadas en internet, creando un gran desconcierto.

La imagen fotográfica ha sido desmaterializada, condensada en impulsos eléctricos que viajan en la red cibernética. Este nuevo estado de las imágenes es una ventaja para su distribución y almacenaje. Su apariencia física puede ser tan diversa como medios de impresión electrónicos existan; esto desprende a la imagen de su aspecto material y la vuelve informática, su valor está ligado a lo que contiene como información y no a la relación con su estado matérico. Soslayar el aspecto físico de los procesos del siglo XIX proviene del poco contacto que se tiene con ellos, ya que mayormente se conocen por medio de publicaciones y en éstas tienen la apariencia de fotografías en blanco y negro. Ocasionalmente reproducciones bastante cuidadas registran su tono, pero éste, al observarlo en la página impresa, se asocia más a una especie de pátina, es decir, sólo se ven como fotografías antiguas, se pierde todo su aspecto material que sólo puede ser apreciado en toda su extensión viendo los objetos directamente. Existe cierto aspecto orgánico que se podría describir escuetamente como la relación que hay entre lo fotografiado y cómo lo representa cada técnica, en ello consiste parte de su belleza. El daguerrotipo, por ejemplo, es de una belleza etérea, fantasmagórica





—de ahí el mito de que atrapa el alma—, en apariencia es cercano a un holograma. Su superficie es un espejo de plata, refulgente; al mirarlo interfiere el reflejo mismo de quien lo observa, el espectador tiene que buscar, anhelante, la inclinación adecuada en relación a la luz, para evitar su propio reflejo y ver la imagen contenida, no es explícito, no se deja ver fácilmente, se devela hasta cierto punto, es siempre sugerente ante la vista, es inasible, incorpóreo, a su vez, resistente al paso del tiempo: soportada en una rígida placa de cobre, la imagen reposa majestuosamente sobre la resplandeciente superficie, sin embargo, a pesar de su longevidad, su delicadeza es exacerbada, puede desaparecer con sólo tocarle, es frágil y perdurable; en una palabra: quimérico.

El calotipo es contrario al daguerrotipo tanto en sensación visual como en aspecto material. La imagen contiene una solidez inusitada, es palpitante demostración de existencia, tiene la certeza de la presencia, es prueba fehaciente. La imagen está sujeta férreamente a un frágil y delgado trozo de papel; el resultado es de una solidez endeble: es otra quimera. Por otra parte el colodión húmedo es un proceso versátil que puede tener como base un cristal o una lámina de metal, de una naturaleza contradictoria, la intensidad de sus blancos es dependiente de la negrura de su base. Al mirarlo tiene una sensación surrealista, ya que el negro en la imagen es adherido a la base, es decir, no corresponde a la imagen, es agregado, pintando la base de metal o colocando por detrás un oscuro fondo en el caso del cristal. Reflexionando en estas particularidades de cada proceso podemos afirmar que lo representado en estas imágenes en apariencia, dista del elemento fotografiado y, esto en sí, es parte fundamental de la estética del medio y razón para su reutilización; no es su apariencia antigua, sino la presencia material y la relación que existe entre ella y la lectura de la imagen que, en caso de ser asertiva, puede llegar a ser poética.

Cada proceso visto bajo una mirada detenida, atenta no sólo a la imagen, sino también a la superficie y consistencia del proceso puede ver en ello una expresividad profunda que reorganiza la lectura del contenido. Su argumento no es la imagen sino lo imaginario: la lectura se filtra a través del tamiz de la apariencia matérica de cada técnica, de su carácter particular, de su modo de representar.

A lo largo del texto he descrito estos procesos como técnicas antiguas, del siglo XIX y decimonónicas. Sin embargo para este nuevo *revival* se requiere un nombramiento. Anteriormente a estos procesos se les llamaron alternativos y, a últimas fechas, se ha discutido si es correcto seguir llamándolos así. Más que alargar esta discusión sigo considerando acertado el nombre designado por el fotógrafo catalán Martí Llorens: heliografía contemporánea.

Nicéphore Niepce denominó como heliografía no sólo al proceso que inventó a inicios del siglo XIX sino a todas las técnicas para la obtención de imágenes por medio de la cámara; podríamos decir que es una de las primeras maneras de nombrar a la fotografía. Además de ser una razón simbólica reutilizar el término, existe otra de mayor peso: la fotografía se ha convertido en imagen, no importando su materialidad, una fotografía actualmente puede no ser un objeto. El uso de estos procesos no atiende a esta necesidad de “hacer fotos”, sino a la inquietud de hacer piezas únicas que se tengan que observar directamente, irreproducibles en toda la extensión de su belleza. Los que optan por alguna de estas técnicas lo hacen con un propósito concreto.



Citaré algunos ejemplos de fotógrafos que están trabajando estos procesos. En Xalapa, Byron Brauchli tiene más de dos décadas utilizando la técnica del heliogrado; en ella, una fotografía es transferida a una placa de cobre para su posterior impresión a la manera de un grabado y, tradicionalmente, se ha utilizado para producir hermosos paisajes. El discurso de Brauchli es girar su mirada a los actuales paisajes devastados por la sobreexplotación del ser humano, transformándolos en impecables imágenes del desastre ecológico.

En la Ciudad de México, Arturo Talavera actualmente experimenta con el daguerrotipo, trabajando las variables técnicas como la sobre exposición, la variación en la sensibilización de la placa, el proceso de revelado, buscando a través de ello un vocabulario de las posibilidades expresivas del daguerrotipo. Paty Banda trabaja con cámaras hechas por ella misma y genera sensuales imágenes que produce en impresión al carbón. El proceso provoca bellos negros satinados que le agregan un tono seductor a la imagen. En Yucatán, Lucy y Waldemaro Concha trabajan el colodión húmedo y logran hermosas vistas de la península con un toque antropológico actual. En Puebla, Rafael Galván produce delicadas impresiones a la albúmina, mismas que refuerzan la particular belleza de los desnudos que obtiene con una gran cámara de placas.

Por su parte, Sergio Mayorga y Carlos Segura experimentan con varios procesos produciendo imágenes que muestran la actual ciudad de Zacatecas.

Con esta breve reseña —en la que no se incluyen todos los fotógrafos que pueden estar experimentando hoy en estas técnicas—, quiero ilustrar parte de la producción que a lo largo de todo el país con diversos procesos y temáticas, se está realizando. Este movimiento en torno a la aprehensión de la imagen, busca una temática actual, sustentada en la belleza particular de estos recursos y en la posibilidad de ser objetos únicos: heliografías contemporáneas.

PÁGINA ANTERIOR
Jorge Camarillo
Bodegón catalán, 2011.
Ambrotipo.

1 Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*. Madrid. Editorial Casimiro, 2011, p. 32.

2 *Ibid.*, p. 35

3 *Ibid.*, p. 5

4 *Ibid.*, p. 4

5 Juan Fontcuberta, *La Cámara de Pandora*, Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2010, p. 13.



El daguerrotipo en el siglo XXI

Erasto Carranza

Lejos han quedado los primeros intentos de Louis Jacques Mandé Daguerre, en sociedad con Joseph Nicéphore Niépce con el invento del fisautotipo en el verano de 1832, siendo éste el precursor del daguerrotipo, inventado y obsequiado al mundo entero en agosto 19 de 1839 por Daguerre mismo. Fue extraordinario que a México llegaran, en diciembre 3 de 1839, dos equipos con los cuales, todo indica, el grabador francés Prelier realizó ocho daguerrotipos: el primero a principios de diciembre de 1839 en el puerto de Veracruz, en seguida, en enero de 1840, empieza con la Catedral de la Ciudad de México, para luego realizar seis imágenes más en la misma ciudad.

Estas primeras imágenes fotográficas de México, realizadas con el método del daguerrotipo, se encuentran resguardadas en la George Eastman House en la ciudad de Rochester, Nueva York. Las cuales, por cierto, son las imágenes fotográficas más antiguas que el museo posee, no han sido exhibidas al menos desde 1989, y que por fortuna, he podido tener en mis manos en dos ocasiones. Imágenes increíblemente hermosas que nunca dejaré de admirar.

El proceso del daguerrotipo, tuvo una vida no muy longeva, de 1839 a 1851, siendo desplazado por la invención del proceso húmedo con el uso del colodión, proceso mucho más económico que el daguerrotipo y más al alcance de las masas.

Han pasado casi 174 años de su invención, y la calidad, belleza, definición, dimensión y profundidad que proporciona el daguerrotipo, no ha sido superado, no existe en fotografía nada parecido hasta la fecha. El daguerrotipo no es sólo un objeto para ser admirado, se tiene que tener en las manos para poder apreciar todas las cualidades que ya he mencionado.

Este proceso único y artesanal, se adelantó a su tiempo, utilizando nanopartículas sin proponérselo. Esto se demuestra en los estudios que se han realizado, utilizando

PÁGINA ANTERIOR
Erasto Carranza
Sin título
Daguerrotipo
(revelado de vapor
de mercurio), 2010.



AMBAS PÁGINAS
Erasto Carranza
Sin título
Daguerrotipo
(revelado de vapor
de mercurio), 2010.

microscopios electrónicos en el esfuerzo por restaurar y preservar los daguerrotipos del siglo XIX. Hoy en día no nos sorprende el uso de esta tecnología en distintos ámbitos.

El daguerrotipo, es básicamente una placa metálica de cobre, recubierta de plata pura, exageradamente pulida con acabado espejo, sensibilizada con vapores de yodo y bromo, revelada con vapores de mercurio, fijada con solución salina y entonada con cloruro de oro para su mayor estabilidad. Siendo encapsulada para su conservación, y así evitar que la intemperie y los rayos ultravioleta dañen la delicada superficie del daguerrotipo, y finalmente enmarcada o depositada en una caja decorada de madera y piel con terciopelo, o de material termoplástico, que algunos llamaron *gutta percha*, pero este último material jamás se utilizó para albergar y proteger un daguerrotipo, ni un ambrotipo, tampoco a un ferrotipo o *tintype*.

Una vez creado un daguerrotipo estaremos ante una imagen que definitivamente sabemos nos precederá. Se dice que en un daguerrotipo del siglo XIX, lo que apreciamos hoy en día, son las luces del pasado, pero las sombras son del momento en que se le observa. Esto porque las sombras se producen en la superficie pulida de la plata, es decir, donde no existe la amalgama del mercurio y la plata que forman las luces que fueron fijadas.



En la actualidad, el proceso sigue siendo básicamente el mismo, sólo que somos muy pocos en el mundo realizando esta actividad. Debido a la peligrosidad del proceso, es recomendable antes de intentar realizar un daguerrotipo por cuenta propia, tomar un taller y, si es posible, un segundo para reafirmar los conocimientos. Existen muchas variables y secretos que solamente en un curso impartido por un profesional tendrán oportunidad de descubrir; es, además, un proceso muy laborioso, pero al admirar el producto terminado podrán afirmar que valió la pena. Afortunadamente, algunos daguerrotipistas profesionales imparten talleres regularmente, así podemos encontrar a Rob McElroy en Nueva Jersey y Ken Nelson Mike Robinson o Jerry Spagnoli en Nueva York.

En mi caso, imparto talleres de daguerrotipo con el proceso de revelado Becquerel y el proceso de revelado de mercurio, siempre tomando en consideración, las medidas de seguridad requeridas, ya que como mencioné anteriormente, éste es un proceso altamente peligroso. Existe también The Daguerreian Society, a la cual pertenezco, donde se puede conseguir información acerca del proceso, materiales y equipo a usar, talleres, daguerrotipistas modernos, coleccionistas, museos y exposiciones relacionadas.

Si bien el proceso no ha cambiado significativamente en estos 174 años, la técnica del daguerrotipo nos permite adecuarla a las necesidades de la época actual. Por ejemplo, cuando un daguerrotipo queda sobre expuesto, es decir, que recibió más luz de la adecuada, las altas luces tienden a un color azul cobalto muy intenso debido a un fenómeno químico. Éste es el único color que puede aparecer en un daguerrotipo, ya que la imagen es sólo monocromática, es decir blanco y negro. En el siglo XIX se decía que era un error, y quien hiciera esto, era considerado un daguerrotipista de poca calidad.

Hoy podemos admirar los daguerrotipos de Jerry Spagnoli, utilizando este tono azul intenso en las áreas sobreexpuestas que se cuelan entre los edificios de la ciudad de Nueva York en sus imágenes, y en los exagerados acercamientos de los detalles en el cuerpo humano también. Esto mismo apreciamos en los paisajes y retratos de Irving Pobborovsky, Takashi Arai, Ken Nelson, Alan Bekhuis, Daniel Carrillo, Jason Greenberg Motamedi, Rob McElroy, Sean Culver, Mate Bakody, Cassey Waters o Gregory Popovitch.

Pero recordando a los daguerrotipistas de excelente calidad del siglo XIX, como Southworth & Hawes, hoy en día tenemos los extraordinarios trabajos, prácticamente sin imperfecciones de Mike Robinson, Eric Mertens, Marinus Orteele, Rob McElroy, Ken Nelson, Daniel Carrillo, John Hurlock o el mismo Jerry Spagnoli.

Del 2 al 16 de abril de 2013, se realizó la primera exposición y simposium de daguerrotipo llamada *Image Object*, en colaboración con Cdags.org y Penumbra Foundation/the Center for Alternative Photography, con el patrocinio de Archive of Modern Conflict. Este evento anual se presentó con la intención de dar a conocer al pequeño grupo de daguerrotipistas que se encuentra disperso alrededor del mundo. Se vieron 74 daguerrotipos modernos de 33 artistas y 16 países participantes.



De esta manera, seguimos gozando de los daguerrotipos del siglo XIX, pero también podemos admirar el trabajo de los daguerrotipistas modernos del siglo XXI, con imágenes tradicionales como la arquitectura, el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato y también la experimentación para obtener imágenes que representan lo cotidiano y lo artístico de este nuevo siglo.

Las posibilidades son infinitas: se puede producir arte objeto, ya de por sí la propia pieza predomina en una instalación; se puede realizar un mini-video clip en la computadora; manejar abstracciones; registrar la vida y la muerte; hacer lo que se busque creativamente, teniendo la información y el equipo necesario. Insisto, no existe en fotografía nada parecido a las características de un daguerrotipo, de tal manera que la aplicación de esta técnica en la actualidad, proporcionara una calidad extraordinaria, maravillosa y espectacular al proyecto que se quiera desarrollar. La imaginación es el límite.

He aquí ejemplos de mi trabajo, donde van a encontrar fisautotipos y principalmente daguerrotipos, algunos revelados con el proceso Becquerel y otros con el vapor de mercurio. Verán también, los errores que permití permanecer en las piezas para no olvidar el por qué habían sucedido, aquí también acontece que la práctica y el error nos proporciona la experiencia.

Este proceso, el daguerrotipo, se ha convertido en una pasión, es algo que me ha atrapado, espero con el tiempo mejorar aún más y poder seguir mostrando mi trabajo a las nuevas generaciones. Los jóvenes tienen el derecho de informarse acerca de esta técnica maravillosa, y al respecto siempre podrán contar con mi ayuda.

Hoy en día, más gente está involucrándose en la producción, restauración y colección del daguerrotipo, no sólo los museos. Está en nosotros que la divulgación del conocimiento continúe, aun en estos tiempos de la fotografía digital. De hecho pueden encontrar información en páginas de internet y videos en youtube que les dará una idea de cómo hacer un daguerrotipo, pero nada substituye el adquirir el conocimiento que proporciona tomar un taller.

PÁGINA SIGUIENTE
Erasto Carranza
Sin título.
Daguerrotipo
(revelado de vapor
de mercurio), 2010.

Quiero agradecer públicamente a los instructores de los talleres que tomé, ya que sin su valiosa información no me hubiera sido posible haber aprendido la técnica y los secretos del daguerrotipo.

Jonathan Danforth de Durham, NC. USA; Eric Mertens de Oakland, CA. USA; Mike Robinson de Toronto, Canada de la Daguerreotype Master Class en Layton, NJ. USA, en Peter's Valley.

Recomiendo visitar las siguientes páginas de internet para obtener información adicional acerca del proceso del daguerrotipo: www.daguerre.org; www.cdags.org; www.imageobject.com; www.geh.org; www.eastman.org; www.alternativephotography.com.

Correo electrónico del autor: eracarr@yahoo.com



Colodión húmedo: una forma diferente de hacer fotografía

Waldemaro Concha Vargas | María de la Luz Medina Chávez

Desde 1997 comenzamos la aventura de adoptar la técnica del colodión húmedo como medio para realizar nuestra obra fotográfica. De formación antropológica y mi esposa en arquitectura, mantenemos una visión combinada de ambas, como líneas de producción de nuestros proyectos.

El siguiente escrito manifiesta nuestra postura sobre el “hacer fotografía” —me refiero a la parte técnica— y construir la fotografía, la parte creativa sobre la imagen. Creemos que son partes fundamentales para toda creación artística y no es exclusiva de la fotografía. El ímpetu por practicar esta técnica hacer disminuir las intenciones creativas que hay detrás de este redescubrimiento.

De las placas de colodión húmedo tuve conocimiento, antes que en los libros de conservación, por el trabajo que realizo en la Fototeca Pedro Guerra. Siempre a la vista las tenía, el fondo del archivo consta de unas dos mil placas realizadas entre los años 1870 a 1883. De inmediato me llamaron la atención pues su color las hace diferentes de las demás, como también la parte más fascinante era que se vuelven positivos con el fondo negro. Todo esto me llevó primeramente a separarlas del resto de la colección para tenerlas pendientes, para buscar mayor información y también para mirarlas, pues constantemente lo hacía.

PÁGINA SIGUIENTE
Waldemaro
Concha Vargas
y María de la Luz
Medina Chávez
La cantante, 2012
Ambrotipo.

Posteriormente mi interés fue el de recrear el proceso, como forma de entender primeramente su complejidad en la creación total del objeto, saber la forma que adquiere al final, aspectos que para mí fueron bastante instructivos, y también respondían a las





interrogantes sobre su color, su positivación instantánea; aquella capa que los cubría o que en algunas solamente fueron cubiertas parcialmente. Entender por qué los bordes de las placas se encuentran sin emulsión; por qué algunas de ellas tienen diferentes tamaños (la diferencia es poca) y sobre todo vi en ellos siempre la intervención del autor, dejando su marca en cada esquina.

Pero ¿qué beneficios puede traer practicar una técnica que hace muchos años está en desuso? En una ocasión solicité a un arqueólogo la posibilidad de hacer unas placas de colodión del Castillo de Chichén Itzá y él me interrumpió en forma efusiva, diciéndome: “¿por qué no lo haces con la digital?”. En verdad, que por un momento me quedé solamente viéndolo, y dije: “sí, él tiene razón es más fácil hacerlo con la cámara digital, pero lo que él no sabe es que no estoy haciendo algo en serie, estoy haciendo colodión húmedo!!!” Claro que él esto no lo entendería, pensé. Así que le dije: “es solamente por el gusto y placer de hacerlo”, estoy seguro que tampoco esto lo entendió.

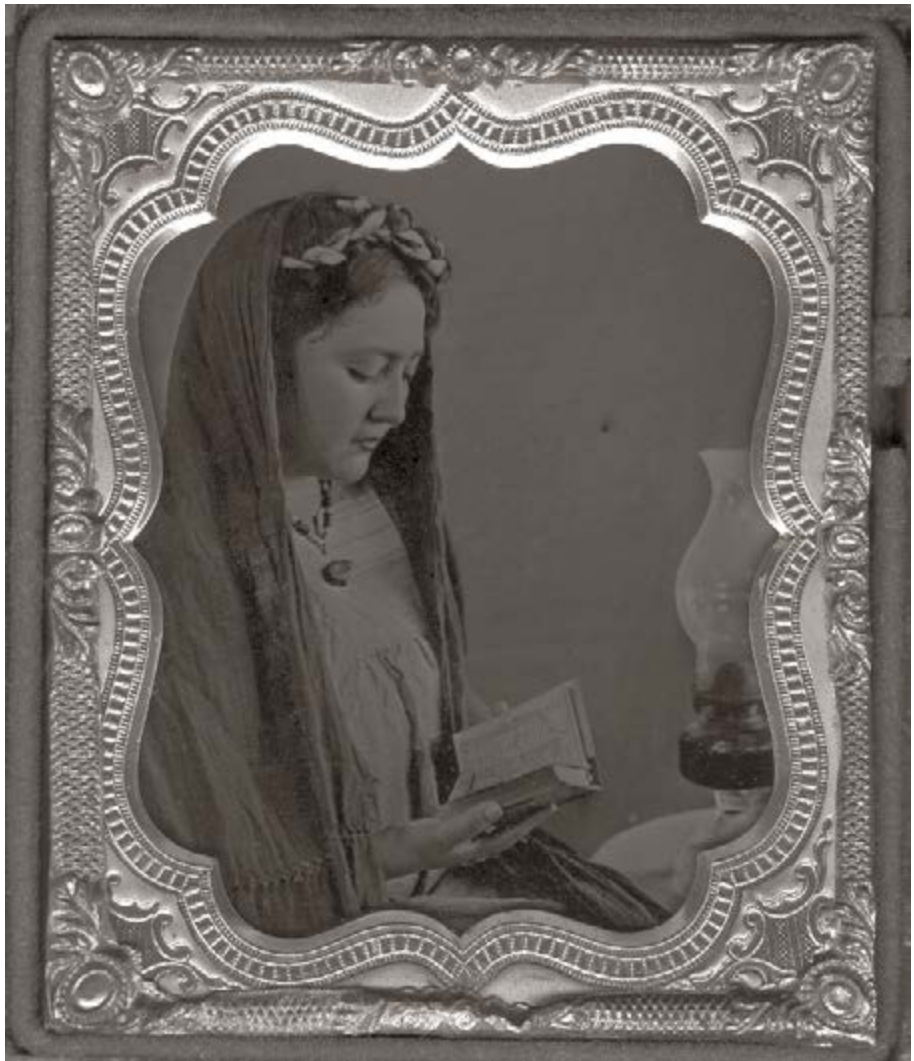
Esta técnica es una de las que no dependen en su totalidad de ningún elemento de la industria fotográfica. Todo es mezclado y formulado por el fotógrafo, todo es completamente artesanal. Creemos que las personas que se deciden por practicar esta técnica, entran a un nuevo mundo, autónomo, autosuficiente e independiente, créanos que es lo que más nos gusta. Desafortunadamente, al comienzo es costoso. En cuanto al equipo recomendamos que sea una cámara de 4x5, pero también se pueden usar las cámaras 6x6, algunas de polaroid y por qué no también las de 35 mm.

¿Qué beneficios puede traer la práctica de esta técnica? El primer beneficio es el conocimiento de este objeto, como manera didáctica para las personas que estudian arte, fotografía, diseño, etcétera, en las instituciones, escuelas y universidades. También para que más gente conozca y entienda qué es un ambrotipo: me refiero a tener un objeto visual en las manos para poder ver una imagen que no es de este siglo sino del XIX. Y por último a los conservadores de fotografías, que para ellos es de mucha utilidad, en su aprendizaje y su formación documental.

Desde que iniciamos mi esposa y yo esta práctica supimos que no era para competir con otros fotógrafos, además, como ya mencionamos, la intención inicial de Waldemaro fue por motivos de investigación. Pero después buscamos crear imágenes como una práctica artística. Así que entendimos que esto es exclusivamente una forma diferente de hacer fotografía y ha sido la base fundamental de nuestro quehacer fotográfico.

Esta técnica tiene la opción de hacer imágenes positivas de una manera sorprendentemente bella. Por eso desde que iniciamos, nuestra intención fue hacer solamente positivos, aunque en la manera que los producimos en el laboratorio, para trabajar en el campo, puede ser que algunas salgan en versión negativas. Un gran amigo nos decía que originalmente los positivos fueron empleados solamente para los retratos en el estudio y no para las tomas externas. Pero dijimos: ¿por qué seguir con este pensamiento?, así que decidimos hacer ambrotipos, de esa manera nuestro nombre quedó así: “Ambrotipos yucatecos”. En el siglo XIX al impresor de fotografías se le llamaba fotógrafo y al que hacía las imágenes positivas en colo-

PÁGINA ANTERIOR
Waldemaro
Concha Vargas
y María de la Luz
Medina Chávez
Apolo urbano, 2011.
Ambrotipo.



dión se le llamaba ambrotipista. Como también sucedió con los daguerrotipistas, no se les acuñó el nombre de fotógrafos.

Hoy mucha personas están practicando el colodión húmedo y nosotros lo vemos con mucha alegría, pues siempre hemos tenido una postura muy abierta (a veces hasta criticable) para que más gente lo aprenda y lo haga. En lo que podamos ser útiles a otras personas siempre hemos guardado disponibilidad para ayudar. Hacer colodión, no es estar condenado a un formato de imágenes ni a un estilo. Es cierto que cuando se comienza es muy común hacer imágenes semejantes a las antiguas, fotografías de bodegones, personas disfrazadas, etcétera. Creemos que todos caemos en esto, pero también pensamos que esta técnica ofrece más que este tipo de tomas. ¿Por qué no hacer tomas en el exterior, o tomas que normalmente se suelen realizar con las cámaras réflex?, ¿será que no son posibles? Vemos ahora que algunos usan el flash para detener la acción de un patinador en placas de colodión. Y muchas cosas más se pueden hacer.



Creemos que la imagen producida por el ambrotipista debe salir lo más limpia posible. Porque las placas manchadas no se deben volver un pretexto para decir que ése es el fin de la imagen. Esconder la falta de conocimiento y de técnica sobre este proceso, en sus errores, perjudica al mensaje de la imagen: no hay que confundir lo que es una falla con un efecto, pues este último se puede controlar y el otro no.

Lo más importante para nosotros es que el fotógrafo encuentre una forma de hacer imágenes, quizás con un estilo propio. Pero más que eso, tener una postura crítica, artística o social, que mantenga un discurso visual, que tenga algo que decir con su trabajo. Por ejemplo, el etnólogo Andrés Medina hace este comentario sobre las imágenes de un fotógrafo que trabajó en el Instituto Nacional Indigenista:

Se jactaba de tomar muy buenas fotos de los pueblos indios sin saber nada de antropología; y así era, muchas de sus fotos fueron empleadas para portadas de revistas y de libros y para ilustrar trabajos burocráticos y oficiales. Evidentemente las fotografías mostraban sensibilidad y capacidad técnica; sin

Waldemaro
Concha Vargas
y María de la Luz
Medina Chávez
Moliendo café, 2012.
Ambrotipo.

embargo, lo que parece dramático y digno de una reflexión mayor es que no existía un discurso del propio fotógrafo y sus trabajos se empleaban para los materiales gráficos que difunden la política indigenista gubernamental. Es decir, él generaba iconos sugerentes por su calidad plástica, que eran usados por otros especialistas como parte de discursos diversos emitidos por alguna dependencia estatales. Éstos no manifiestan precisamente las reivindicaciones de los pueblos indios, mucho menos las posiciones más avanzadas, que reclaman la autonomía en el marco constitucional mexicano. No tener un discurso propio es no tener una identidad visual.¹

Últimamente hemos realizado retratos de muchachos entre los 9 y 12 años con doble intención: la primera es con fines didácticos, darles en vivo una clase de historia de la fotografía haciéndolos partícipes en la recreación de su retrato usando el proceso del colodión húmedo y presenciar la magia de la fotografía, mientras observan la imagen que se va formando en la caja del fijado. La segunda es por motivos artísticos: quisimos elaborar retratos con este proceso para que sintieran la diferencia entre la rapidez de la modernidad y el de posar y de estar inmóvil durante la toma. Para nosotros fue una experiencia muy rica el retratar a estos niños, en esta exposición que desde el nombre —No se vale mover—, advierte lo difícil que resultaría realizar las tomas. No pudimos evitar que algunos salieran movidos pero todo se convirtió en un juego que entre risas, y algo de broma, se recompensaba el no haberse quedado quietos, lo cual era perfectamente entendible. Después, ellos nos comentaban la experiencia de haber posado y cómo cambió su perspectiva acerca de la fotografía, nuestro objetivo se cumplió. Estos retratos no fueron solamente rostros; sino emociones, actitudes y tal vez cada chico tuvo un enfrentamiento imaginario con la cámara, que en cierto momento es como si la misma se hubiese convertido en una persona que les dijera: “¡no te muevas!”, y les estuviera mirando con su único ojo durante ocho segundos.

Y para finalizar, hay que preguntar: ¿por qué se practican estas técnicas en este siglo? Nos daría una multitud de respuestas muy variadas. Podríamos decir que es motivado por una búsqueda de la expresión artística. Nosotros sabemos que los que practican esta técnica, son movidos por el estallido de incertidumbre de lo que va a resultar: no usamos exposímetro; tenemos que mantener la placa húmeda hasta que el momento sea el adecuado para hacer la toma, respirar una gran cantidad de éter y alcohol; quedar bañados por el sudor, soportar el calor a más de 40 grados y tener el riesgo de una explosión. Pero nada de lo que pase, nos quitará el agrado de conseguir una placa única. No sólo por el proceso mismo, sino porque es una imagen con mucha magia, la magia en que nos envuelve el ambrotipo. Les invitamos a no detenerse para hacer ambrotipos.

PÁGINA SIGUIENTE
Waldemaro
Concha Vargas
y María de la Luz
Medina Chávez
De muerte por tétanos,
2011, ambrotipo.

1. Andrés Medina, “Etnografía y fotografía. Experiencias con la cámara en el trabajo de campo”, en *Cuicuilco* vol.6, núm. 13, mayo-diciembre, México, 1998.





Grabar una imagen

Byron Brauchli

A priori, unas definiciones:

Heliograbado: *helio* del griego para sol, *grabado* del alemán antiguo para cavar. Una plancha (tradicionalmente de cobre) en huecograbado cuyos matrices se queman en distintas profundidades a través de una imagen fotográfica de tonos continuos.

Fotograbado: una plancha cavada (en hueco o relieve y de diferentes materiales) a través de una fotografía en alto contraste.

Photogravure: la traducción anglosajona del *heliograbado* o *héliogravure* de las lenguas romances.

Photopolymergravure o a veces nada más *photogravure*: versión anglosajona de un fotograbado en hueco en una plancha de fotopolímero.

Si con eso, usted, gentil lector, se encuentra más confundido que cuando comenzamos, no se preocupe, es para el bien de los galeristas (y otros negociantes de la impresión fina), y no estará solo(a). El punto fundamental reside en abigarrar al observador contemporáneo de manera que confunda un método de impresión mágica, alquímica e histórica, con algo más rápido, sencillo y económico.

Curiosamente, una clave para comprender esas diferencias sí reside en una etimología lingüística. La manera en que usan las lenguas romances el prefijo helio data de los principios de la foto misma en el siglo XIX. En esos momentos se solía mencionar al sol como la fuente más evidente para realizar la fotografía, y se ocupaban matrices de

PÁGINA ANTERIOR
Byron Brauchli
Bici-maguey
Heliograbado
con *chine collé*.



gelatina de tonos continuos (impresiones de transferencia de carbón) para quemar los huecos en las planchas de cobre.

El prefijo foto se establece varias décadas después, y fue, según su uso en las lenguas romances, para describir la traducción de una foto en relieve (generalmente) para su uso en imprentas tipográficas. Un gran obstáculo en la era temprana de la reproducción mecánica de textos e imagen fue justamente la incompatibilidad de impresiones gráficas, en huecograbado con un tórculo, y textos en tipografía en relieve. La palabra fotograbado se llegaría a ocupar también para describir sellos de goma, letreros, joyería y cualquier otra clase de grabado que se podía realizar fotomecánicamente.

Byron Brauchli
Platos, Cuzco, Perú.
Heliograbado
con *chine collé*.

Si hago hincapié en estos pormenores históricos es porque creo que la clave para comprender la belleza y atracción estética que el clásico heliograbado ha tenido para tantas generaciones de fotógrafos reside precisamente en este prefijo: su cualidad de tonos continuos del helio, en contraste con el carácter de altos contrastes de la foto. Con uno se imprimen huecos continuos con el tórculo, mientras, con la otra se trama en altos contrastes.

Y como si hiciera falta comprobar más este estado actual de confusión, cuando comencé a indagar sobre las raíces etimológicas arriba mencionadas, *Google* imágenes, siempre disponible para apoyar, y rigurosamente científico, como Facebook, me refirió (entre otras imágenes) a una mía. Esa impresión de platino/paladio de mi autoría, con intervención de un *chiné-colle* en heliograbado pequeñísimo —no es lo que yo llamaría un ejemplo clásico del proceso. Más bien me parece un buen punto de partida para poner parámetros claros y mostrar las múltiples posibilidades del uso de la técnica. Además, sirve para refutar la creencia, muy común, de que el heliograbado, por ser una forma de impresión de imprenta, tiene un valor menor como múltiple original que otras clases de fotografía. De hecho, al ser una de las técnicas más difíciles, ofrece múltiples posibilidades de errar (pero a la vez múltiples posibilidades creativas), y considero que en su forma artesanal, alquímica e históricamente tradicional, amerita una revalorización.

El sentido de su especificidad comienza por poner en claro dos técnicas gemelas que se practican cada vez más con una estética contemporánea, pero cuyas sutilezas tienen diferencias importantes, según la visión y acercamiento de quien las adopta. Recuerdo unos fotograbados de gran formato, en cuatricromía, de Luis Camnitzer, de su serie sobre la tortura en su Uruguay nativo. Las imágenes se constituyen visualmente por un efecto gráfico producido por un tramado abierto, de alto contraste, y un registro de colores manual/artesanales, en apariencia defectuosos, pues la intención de estas decisiones estéticas apunta a una comprensión de la violencia y la tortura a través de los medios de reproducción barata que usaba la guerrilla en esos años. Así, estas imágenes no sólo recuerdan a los “volantes” de esos años, sino que sugieren ser objetos producidos en la clandestinidad, o violentamente sustraídos de manera ilegal o escondidos, para escapar a la vigilancia de los guardias, pues parecen ser fotografías filtradas fuera de la prisión en el zapato o el cinturón de un visitante.

Otro ejemplo más reciente de trabajo gráfico en fotograbado sería *Mirada del olvido*, obra que Marisa Bullosa realizó en el Taller Izote en 2003. Aquí se aprovechan los altos contrastes, *tissue* colorido, pegado encima del papel de la impresión; tintas de colores aplicadas por zonas, todo para dar un efecto de foto antigua, de nostalgia.

En comparación con los usos del fotograbado de altos contrastes que he venido mencionado, se destaca el lenguaje del heliograbado contemporáneo, con su gama tonal delicada, su connotación histórico-artística, y las posibilidades de intervención en la placa. Esta es la veta que he venido cultivando, la cual comenzó hace unas tres décadas, en mi segundo año universitario, cuando observé la colección completa de la conocida revista *Camera Work* en una exposición. Me encantaron las cualidades tonales, los papeles de tejidos japoneses utilizados una que otra vez, la infinita gama de colores de las tintas. Todas estas características funcionaban tan bien para los



ultra-pictorialistas como para la foto directa —novedosa en aquella época— de Paul Strand que apareció en el último número de la revista.

Y, dada mi juventud, era “fácil” aprender la técnica. Pensaba: sólo se requería de un taller de grabado, a diferencia de varios otros procesos históricos que requerían mucho equipo especializado; pero ya después de experimentar unos semestres con ello, descubriría las ricas posibilidades de experimentación y error, quizá más error y mucha experimentación. En el transcurso de un año, logré, finalmente, una primera placa exitosa. Esto fue en 1980.

Sin embargo, las exigencias de la vida me llamaron y me fui a Veracruz a estudiar y fotografiar. El semestre de intercambio se convirtió en un año y luego otro, y de pronto, me encontré viviendo en Xalapa. Allí fue donde observé el interés generalizado que provocaban esas impresiones. Desde una cita en el Club Fotográfico en la Ciudad de México, hasta el taller de gráfica con Carla Rippey en la Facultad de Artes



Plásticas de la Universidad Veracruzana, había mucho entusiasmo. Realicé con la maestra Rippey un taller de heliograbado para los alumnos de la facultad en 1983, hasta donde sé, el primero en el país. Unos años después (1998) se realizaría otro taller, en esta ocasión con uno de los grandes maestros del medio, Deli Sacilotto, en colaboración con el IAGO de Oaxaca. Se publicó un pequeño manual de los procedimientos técnicos.

En el año 2004, a través del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, comencé a impartir unos talleres de fotograbado en polímero que, posteriormente, se convirtieron en talleres de heliograbado en el Taller Izote. Desde entonces se han realizado talleres desde Campeche hasta Ciudad Juárez, o esas esquinas del mundo que son Mérida y Tijuana. De un puñado de fotógrafos con el ánimo y el entusiasmo para, en verdad, adentrarse en su difícil práctica, ha surgido un movimiento general, cuyo ejercicio sólo se frena por su laboriosa y costosa realización. El resurgimiento de los procesos históricos ha canalizado una revalorización de la historia de la fotografía,

AMBAS PÁGINAS

Arturo Fuentes

Tarde de luz.
Heliograbado.

PÁGINA 40

Byron Brauchli

Árboles, Jalacingo, 1984.
Heliograbado.

PÁGINA 41

Byron Brauchli

Árboles, Jalacingo, 2001.
Heliograbado.





al mismo tiempo que ha sido un vehículo para externar, desde su praxis misma, inquietudes estéticas que no quedan bien plasmadas de otra manera. En estas épocas de maquila, de resolver conceptos personales a través de impresiones impersonales realizadas por otros, retomar la obra en el taller es una forma de personalizar e insertar no sólo el concepto sino la manualidad en la tirada de cada impresión. Un ejemplo de esta personalización sería el uso de papeles y tejidos escasos, raros, o hechos por uno mismo (como en la obra de Martie Zelt); uno puede desahogar sus propias inquietudes, y darle un toque personal y ecológico que convierte a la foto en un objeto menos comercial.

Otros fotógrafos y artistas que han participado en el Taller Izote han adoptado la técnica con un estilo contemporáneo y dentro de prácticas tan diversas como las que han caracterizado a Graciela Iturbide, Ángela Arziniaga, Guillermo Olguín, Julio Galindo, Adrián Mendieta, Jorge Camarillo, Rafael Galván o Arturo Fuentes, por mencionar algunos. Si miramos el trabajo de este último, observamos que el uso de cámaras panorámicas antiguas y de placas grandes, además de la estética propia, de tonos sumamente suaves, aprovecha muy bien el movimiento de la óptica y la lentitud de exposición para crear un efecto contrario al efecto de la foto fija, como es repetir a la misma modelo en distintas partes de la composición. Conserva, entonces, la estética y cualidades inherentes de la cámara panorámica, pero le añade una vuelta de tuerca al género del desnudo cuando utiliza el heliograbado que difumina perfiles —borroso como en movimiento— y proporciona textura. Así, tenemos como resultado una imagen que no tiene nada en común con las imágenes fijas y posadas de las casas de cita de antaño; además, los muebles modernos, el detalle de las máscaras que utilizan las modelos, y la sensación de cacofonía visual del cuarto, todo eso implica ya un acto estético contemporáneo.

Dentro de esta veta de manipulación entre cámara e impresión, cabría mencionar unas versiones en *chine collé* de mi serie *Viva la Reyna de México*. El espectador puede observar como brotando del maguey una yerba; ésta no es un efecto visual resultado de la óptica de plástico que se ocupó en la captura de la imagen, sino un juego entre el efecto borroso de la lente y el papel de impresión que contenía residuos de esa planta en su composición orgánica. O, en los casos de los retratos, el efecto selectivo que se ve con el papel aplicado, en la camisa, o el cielo, producen un efecto parecido al *El Grito* munchiano (referido a Edvard Munch, no al de la independencia) en este último retrato. Son cualidades únicas del grabado, tinta sobre celulosa, que no se logra de otra manera.

Por otro lado, quisiera mencionar mi serie de paisajes *Encrucijadas*, cuya intención, al utilizar la técnica del helio (y en algunos casos también platino/paladio) es la de, a partir de la impresión, plantear un juego intersubjetivo entre la imagen y las asociaciones que el espectador canaliza en una primera mirada; entre pasado y presente; entre las asociaciones estéticas implícitas en el rescate de una técnica histórica y el desgaste de la temática a la que aludían. No hay repetición ni *revival*, pues los contextos entre el siglo XIX y el XX son muy distintos, por tanto las narrativas en que se insertan producen, lógicamente, nuevos sentidos. Uno de ellos empieza a plantearse al tratar de determinar los contenidos, muchas veces, difíciles de identificar en una mirada rápida. Sabemos que estamos en el género del paisaje, pero la mirada detenida revela en realidad un



antipaisaje; una naturaleza que no es ni bucólica ni majestuosa. El juego intersubjetivo comienza al atraer a la imagen las cargas históricas del género y su confrontación con el presente.

Byron Brauchli
Cafetal 'Hills brothers'
a Nuevo Fraccionamiento
'Los Hills' No. 1.
Heliograbado en cobre.

Así, mi práctica artística converge en la práctica fotográfica decimonónica en una inversión de situaciones, podríamos decir, en el cierre de un círculo: en el siglo XIX las imágenes que los viajeros presentaban, a todo lujo, eran paisajes prístinos de una naturaleza grandiosa y virgen. Las imágenes cuidadosamente impresas estaban destinadas a un público que no tan fácilmente podía viajar y conocer esos sitios. En la actualidad la movilización es frecuente, si bien se siguen buscando las zonas no contaminadas por la civilización, éstas son cada vez más escasas y el paisaje a nuestro alrededor ha sido transformado. Cada vez son más frecuentes las imágenes de devastación como las que presento aquí. El viaje (por decirlo así) que propongo es recuperar ese sentimiento de nostalgia que ayudó a codificar el paisaje en los inicios de la fotografía para adentrarnos en escenas que nada tienen que ver con paisajes prístinos. Así, el sentido de *déjà vu*, de familiaridad que la fotografía evoca, se transforma, sin darnos cuenta, cuando la mirada acota los contenidos de las imágenes. La sorpresa y tal vez el espanto siguen. Con este replanteamiento estético no busco cambiar las cosas pero sí espero que nos haga reflexionar sobre la situación que vivimos, producto de nuestra historia y acciones y en cuyo proceso de simbolización la fotografía no ha sido inocente sino central.

ANNALES DE LA PHOTOGRAPHIE.

TRAITÉ
DES
IMPRESSIONS
PHOTOGRAPHIQUES,

PAR A. POITEVIN;

SUIVI D'APPENDICES
Relatifs aux procédés de Photographie négative et positive
sur gélatine; d'Héliogravure, d'Hélioplastie,
de Photolithographie, de Phototypie, de tirage au charbon,
d'impression aux sels de fer, etc.,

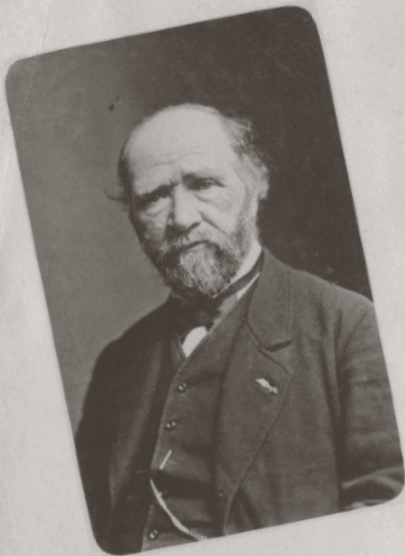
PAR M. Léon VIDAL.

DEUXIÈME ÉDITION,
Entièrement revue et complétée.

PARIS,
GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE
DU BUREAU DES LONGITUDES DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE
Quai des Grands-Augustins, 55.

1883

(Tous droits réservés.)



El profesor Esparragoza y la creación de la goma bicromatada

Carlos Jurado

El *Diccionario Larousse de ciencias y técnicas* describe así a la goma bicromatada: “Procedimiento para sacar positivas artísticas, consistente en emplear para el papel una emulsión de goma arábica, bicromato de potasio y color de acuarela.”

A. Poitevin, *Traité des impressions photographiques*, Paris, 2a. ed., Gauthier Villars, Imprimeur- Libraire, 1883. Col. Particular.

Este aparentemente sencillo sistema tiene muchas paternidades. Su invención definitiva se le atribuye al francés Alphonse Poitevin en 1855 aunque hubo investigaciones anteriores, como las del escocés Mungo Ponton quien en 1839 descubrió la sensibilidad a la luz de las sales del cromo. A partir de entonces investigadores de diversas latitudes, franceses, ingleses, alemanes, etcétera, hicieron aportaciones que dieron por resultado, en algunos casos, imágenes de gran belleza e interés. Sin embargo hubo uno, totalmente desconocido que a nuestro criterio merece ser mencionado de manera destacada, se trata del ciudadano guatemalteco Antonio Esparragoza, que se adelantó por mucho a su tiempo.

El profesor Antonio Esparragoza nació en el año 1800, en la ciudad de Huehuetenango, Guatemala. Fue egresado de la Universidad de San Carlos, en alguna carrera relacionada con las ciencias, y se estableció en la ciudad de Comitán, Chiapas en 1823 donde daba clases en colegios, no sabemos de qué materias. Repentinamente cambió de nacionalidad y se hizo mexicano, ya que en 1824 Chiapas se anexó a México, suceso que no le afectó en lo más mínimo y que seguramente le benefició porque con mejores

caminos estuvo en posibilidad de conseguir insumos de manera más rápida y más baratos para sus experimentos. En Comitán fue amigo muy cercano del doctor en artes don Horacio Bonifáz y en Ciudad Real del capitán retirado don Vicente Coello.

En Ciudad Real, el capitán Coello, hombre acaudalado y filántropo, patrocinaba a un grupo de artesanos fabricantes de bolsas de piel, pero estas bolsas famosas por su precio terminado tenían el inconveniente de despedir un desagradable olor que tardaba mucho tiempo en disiparse debido a deficiencias en el curtido. Por tal razón, el profesor Esparragoza, poseedor de vastos conocimientos químicos, se ofreció a solucionar el problema.

Después de consultar viejos manuscritos, de realizar penosos viajes de consulta a la biblioteca de la Universidad de San Carlos, en Guatemala, y en exhaustivos ensayos en su laboratorio, Esparragoza, en el año de 1833, hace un doble descubrimiento: las sales de cromo son las indicadas para lograr un buen curtido para las pieles y lo más extraordinario, mezcladas con coloides como gelatina o goma los endurecía y los sensibilizaba al exponerse a la luz.

A partir de este doble descubrimiento, las actividades de Esparragoza se multiplican. El doctor Bonifáz, que era ya un amigo inseparable, fue testigo de cómo la casa del profesor se fue transformando. Vio que los estantes fueron ocupados por frascos conteniendo líquidos coloreados con rojo de cochinilla, de azul añil y amarillo de palo de Guayacán. Vio como Esparragoza conectó un tubo negro a una ventana por un extremo y por el otro unos prismas de cristal enormes que por medio de un espejo inclinado proyectaban luces multicolores sobre un papel.

Hubo ocasiones en que Esparragoza se presentaba agitado en casa de Bonifáz para mostrarle hermosas imágenes de flores, hojas, y diversos objetos, impresas en colores sobre un papel que decía haber obtenido por exposiciones solares y lavados con agua de jazmín, proceso del cual Bonifáz no entendía mucho a pesar de las explicaciones dadas.

Así llegaron hasta el año de 1840 en el que Esparragoza contrajo matrimonio con una guapa y joven mujer de la localidad, doña Adolfa Domínguez y el capitán Coello les anunció que haría un largo viaje por Europa.

Pasaron meses en los que el profesor continuó con sus trabajos, utilizando sales de cromo y goma de Senegal para sus impresiones, cuando un buen día se presentó el capitán Coello con un gran baúl en el que, según dijo, les llevaba una sorpresa que consistió en un equipo fotográfico completo, recién adquirido en París por conducto de su amigo don Luis Daguerre, mismo que obsequió al profesor Esparragoza.

El tiempo transcurría normalmente; tertulias en la casa del doctor Bonifáz, visitas más o menos frecuentes al capitán Coello en Ciudad Real y sobre todo nuevas aportaciones del profesor Esparragoza gracias al equipo fotográfico recién llegado.

Un día del mes de abril de 1842 se presentó en las casas de Bonifáz y Esparragoza, el médico Ambrosio Faris de nacionalidad imprecisa que llevaba años en Comitán

PÁGINA SIGUIENTE
Y PÁGINA 49

Autor no identificado
(acaso se trata

de un autorretrato).

Profesor Antonio

Esparragoza, Comitán,

Chiapas, ca. 1842.

Único retrato que se

conserva hasta hoy de quien

fuera el primer practicante

de la goma bicromatada

en México.

Col. Gabinete de Estampas

Biblioteca Nacional de París

Caja XXXVII, folio 52.





ejerciendo su supuesta profesión. Adujo que haría un viaje a la lejana capital del país para surtirse de medicinas que estaban ya agotadas en la ciudad y que por tanto suponía una cooperación económica misma que ya todos los notables habían cubierto. Ése fue el último día en el que el profesor Esparragoza vio a su mujer, pues ésta desapareció junto con su dinero. Ambos personajes, el médico y la señora, jamás fueron vistos posteriormente en Comitán.

A raíz de este infausto acontecimiento, Esparragoza entró en una fuerte etapa depresiva. Casi no dormía, comía sólo mendrugos y empezó a padecer de convulsiones. Un día se despidió de sus amigos pretextando un viaje a Tuxtla, y al igual que Faris y su esposa, jamás se le volvió a ver en Comitán. A pesar de las búsquedas intensas que para hallarlo emprendieron Bonifáz y Coello, nunca más apareció.

Con el tiempo surgieron dimes y diretes; que lo habían visto subiendo a las alturas del Sumidero para arrojar a los caudales del Grijalva, que lo habían visto abordar una diligencia arrastrando una carretilla llena de bártulos, otros decían que de oro, etcétera. Mucho tiempo después, a su casa abandonada empezaron a colarse grupos de niños traviesos. Con las grandes hojas de papel con escritos y fórmulas del profesor, improvisaban papalotes, con los pequeños frascos jugaban a los soldaditos y así, con la colaboración de vagos e indigentes, todo el material valioso quedó destruido y disperso a pesar de las quejas y reclamos constantes de Bonifáz al ayuntamiento.

Para evitarse problemas, el municipio ordenó recoger lo poco que pudo quedar y con él se hizo una pira en el patio trasero de la casa de cultura. Se dice que el doctor Bonifáz tuvo una impresión tal que fue encamado por varios meses y que el capitán Coello organizó una parada militar frente al Palacio de Gobierno de Ciudad Real, con trompetas, tambores y todo y que el gran poeta local, don Hermenegildo Paniagua, recitó unos versos improvisados dedicados al profesor Esparragoza.

Éste fue el final de una historia, donde por azares del destino, el sureste perdió la oportunidad de enriquecer, a nivel mundial, el proceso a la goma bicromatada.

Biblioteca mínima del Profesor Esparragoza, rescatada y resguardada en la Biblioteca Municipal de Comitán, Chiapas.





Lo viejo de la nueva fotografía mexicana

Adrián Mendieta

Durante dieciséis años, *Alquimia* ha publicado los resultados de las investigaciones de los mejores historiadores de la fotografía, tanto de nuestro país como de algunos invitados extranjeros. En este número, los editores me han dado la oportunidad de opinar acerca del trabajo de algunos de mis colegas fotógrafos que optaron por aplicar procesos técnicos históricos.

La década de los años setenta trajo cambios profundos en el ámbito de la fotografía mexicana. En esos años se inicia la publicación de libros con las investigaciones que observan de manera distinta el trabajo de fotógrafos mexicanos prácticamente olvidados, con ediciones de calidad aceptable en la reproducción de las imágenes. Al mismo tiempo, los fotógrafos nacionales alcanzan una presencia mayor a través de revistas que difunden a nuestros autores. También se crea la Fototeca Nacional y los investigadores de distintas especialidades de las ciencias sociales usan las fotografías para consolidar su discurso. Así, historiadores, sociólogos antropólogos, prestan especial atención al documento fotográfico, profundizando su estudio y convirtiéndolo en un argumento ampliamente aceptado. Algunos artistas plásticos incorporan imágenes fotográficas a su trabajo, algo nunca hecho en la plástica mexicana. Dos ejemplos clave son las propuestas de Jan Hendrix y Carlos Jurado; además, fructifican los esfuerzos para crear un organismo que reúna y represente a los fotógrafos mexicanos, el Consejo Mexicano de Fotografía, que organiza exposiciones de fotógrafos nacionales y exhibe el trabajo de reconocidos autores extranjeros.

Paralelo a todo este abanico de esfuerzos, se inicia un trabajo de investigación y producción, recurriendo a técnicas alejadas de los procesos industriales de uso común.

PÁGINA ANTERIOR

Adrián Mendieta

Composición 2

platino-paladio sobre papel
de algodón, 2006.

A mi criterio, esto surge como resultado de la amplia difusión que tuvo una muestra a principios de 1973, anunciada como “fotografías obtenidas con una cámara sin lente” y de la impresión de algunas de las imágenes con una técnica poco conocida: la goma bicromatada. Se trató de la exposición *Antifotografías* de Carlos Jurado, el primer trabajo de recuperación de técnicas clásicas en desuso y una forma distinta de realizar imágenes.

Cuando Jurado recupera el principio de la cámara sin lente, se evidenciaron las soluciones volumétricas, de perspectiva, foco y tonalidad, mostrándonos cómo el estenopo responde de una manera distinta a lo que resulta de la cámara oscura dotada de una lente, un producto que no es mejor ni peor, sino diferente y será el fotógrafo quien decida si aplica o no esta técnica para la obtención de sus imágenes. En ese momento, se trató de una propuesta —pionera— accesible a todo aquel que se interesara en hacer fotografías porque el costo era mínimo y las características de formato, capacidad angular y materiales de construcción dependían de sus intenciones e imaginación.

En 1973, Carlos Jurado dirigía la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, en Xalapa, Veracruz, en donde su propuesta ganaba seguidores. Sus alumnos aportaban sus propias maneras para el uso de este tipo de cámaras así como para imprimir con la técnica de la goma bicromatada. Los resultados más sobresalientes los encontramos en el trabajo de Carlos Cano, Javier Pucheta y Miguel Ángel Acosta. Los dos primeros, usando la cámara estenopeica y el último, con finísimas impresiones de goma bicromatada en color. Más adelante, Silvia González de León se incorporó a este laborioso grupo.

En este primer proyecto, aparece la característica que se va a repetir en otros proyectos de recuperación de técnicas clásicas: la voluntad de compartir lo aprendido; hacer y enseñar es el principio que guía la práctica constante, una forma de trabajo caracterizada por su generosidad, diametralmente opuesta a la de quienes atesoran la experiencia para dedicarla sólo a la producción personal. Para la fotografía mexicana contemporánea, se había iniciado un diálogo con los procesos usuales en el siglo XIX.

Viene al caso retomar las palabras de Rosa Casanova, refiriéndose a la presencia del daguerrotipo en nuestro país, en el número 6 de esta misma revista:

El daguerrotipo y, más tarde, la fotografía, se anuncian, se consumen y se adoptan dentro de los parámetros de la cultura occidental, con las diferencias y particularidades propias de cada país, sobre todo de aquellos que, como México, no eran productores ni exportadores de tecnología. Es en esta perspectiva que la fotografía en nuestro país adquiere su justa dimensión. No es necesario rastrear y blandir originalidades, sino señalar y estudiar las temáticas, técnicas y modalidades practicadas.¹

Considero importante este criterio para poder comentar el uso que algunos fotógrafos mexicanos hacen de las técnicas clásicas. Resulta inútil e innecesario plantearnos quiénes fueron los iniciadores o qué tan ortodoxa es su aplicación; me parece más pertinente acercarnos a su imaginario, al por qué retornar al estudio, a la reinterpretación del cuerpo, a la autorreferencia o a lo doméstico, propuesta que podría obedecer al hartazgo del acontecimiento callejero, de las expresiones consumistas, de los



estereotipos remanidos y vulgares que se nos ofrecían como modelos fotografiables. Se daba la paradoja de que, recurriendo a lo pasado, podía proponerse algo nuevo.

Adrián Mendieta
Lección de botánica
platino-paladio sobre papel
de algodón, 2006.

Esta nueva fotografía encuentra la belleza en el trabajo que diluye los recursos y los transforma, devolviendo la naturalidad a los objetos, modelos y paisajes, es decir, se trata de hacer más presente la realidad recurriendo al artificio.

Con la difusión de los resultados de esta etapa de experimentación, crece el interés por el rescate de los procesos fotográficos del siglo XIX, llamados en su momento





“fotografía alternativa”. Con el tiempo, se van añadiendo otros procesos y se dio en llamar “nuevos alquimistas” a quienes los empleaban.

Este movimiento fotográfico no tuvo —ni tiene— la intención de volver atrás en la historia y menos aún, de detenerla, lo que sería un absurdo. La tecnología evoluciona con una rapidez vertiginosa y cambios radicales pero, en el caso de la fotografía, esta modernización ha venido acompañada de la homogeneización de las apariencias y es aquí donde esta nueva —vieja— fotografía ha encontrado sus mejores argumentos: cambios pequeños en las fórmulas, alguna variación en los procesos o el uso de distintos soportes lo que se ha convertido en una oferta que día con día atrae a más fotógrafos. La ventaja es que cada proceso es distinto en cuanto a los resultados táctiles y visuales y cada autor puede encontrar particularidades que distingan su trabajo.

Al ver las imágenes de estos “nuevos alquimistas”, es inevitable establecer una relación casi inmediata con el pictorialismo, corriente artística que desde su aparición, a finales del siglo XIX, resurge periódicamente con nuevas aportaciones, aunque conservando algunas de sus características originales. Después de las primeras imágenes

PÁGINA ANTERIOR

Sarai Ojeda

De la serie *Frágil*, heliograbado en polímero sobre papel de algodón, 2008.

ARRIBA

Javier Pucheta

Desnudo, foto estenoépica, impresa en plata/gelatina, 1996.



impresas a la goma bicromatada, fueron apareciendo trabajos impresos en cianotipia, Van Dyke, papel salado o en albúmina. Dada la dificultad para preparar las fórmulas y los papeles, así como para adquirir equipos apropiados de bajo costo, sólo algunos autores persistieron en el uso de estas técnicas, mientras que la gran mayoría regresó a los procedimientos industriales por ser considerablemente más rápidos.

Como sucede ante cualquier propuesta novedosa, también se incorporaron quienes la veían como una oportunidad para distinguirse, por el sólo hecho de usar una herramienta diferente, sin rigor en la evaluación de sus resultados, llegando a extremos de ver una cualidad artística en el error, la falla o el descuido. Afortunadamente, esta etapa pronto quedó superada, la autocrítica forma parte de estos nuevos proyectos y las técnicas se han perfeccionado, lo que se hace visible en la calidad de los resultados. Hoy existen cuerpos de trabajo de alta calidad estética y gran originalidad gracias a un conocimiento enriquecido por la constancia y disciplina empeñada en cada proyecto.

Encontramos ejemplos relevantes de estas propuestas en Julio Galindo, Waldemaro Concha, Jorge Camarillo, Rafael Galván, Ángela Arziniaga, Sarai Ojeda, Everardo Rivera, Byron Brauchli y Arturo Fuentes que son sólo algunos de los que han incursionado en una diversidad de técnicas sin que su imaginario pierda unidad y coherencia ya que eligen acertadamente el proceso adecuado para cada imagen.

Llama la atención que gran parte de las propuestas se desarrollen en ciudades del interior de la República como Xalapa, Mérida, Aguascalientes, Guanajuato, Puebla, Oaxaca y Zacatecas, aunque también encontramos algunas en la capital del país. En todos los casos, quienes llevan adelante estos proyectos están inmersos en un es-



píritu de compartir la experiencia acumulada, de mantenerse abiertos al intercambio de conocimientos y de hacer circular sus mejores resultados, trascendiendo los egos característicos de los creadores, anteponiendo la generosidad y riqueza del conocimiento colectivo.

AMBAS PÁGINAS
Angela Arziniaga
El génesis y las nuevas ideas, 2012
fotografía estenopeica,
plata/gelatina

Un caso similar fue el del personal de la Fototeca Nacional que impartía los talleres para capacitarse en los procesos empleados para imprimir las imágenes históricas de su acervo, así como de las técnicas para su conservación, conocimientos que profundizaron con el mismo espíritu abierto y compartido.

En los últimos cuarenta años, muchos cambios han ocurrido en la fotografía mexicana, empezando por el número de quienes se dedican a esta actividad, que ha crecido exponencialmente; la fotografía en blanco y negro, característica de los autores mexicanos, ha quedado rebasada y casi sustituida por la imagen en color; los formatos son distintos, con tendencia acentuada hacia los grandes formatos; y lo digital en las técnicas de obtención de imagen, así como en la impresión, sustituyeron a los procesos húmedos tradicionales, tanto que, en muchas ciudades importantes del país, resulta difícil encontrar los materiales necesarios para la fotografía análoga. Todo esto ha traído como consecuencia la uniformidad en las fotos impresas, ya no digamos de las miles y miles que circulan por los medios digitales.

Podríamos suponer que existe un antagonismo irreconciliable entre lo análogo y lo digital pero los hechos demuestran que no es así, sobre todo para quienes han elegido los procesos clásicos, que aprovechan procesos y servicios digitales destinados a las artes gráficas para la obtención de negativos de tamaño mayor al original. Por ejemplo,

a partir de un negativo de 35mm, correctamente escaneado y ajustado, con las pantallas de punto estocástico, podemos obtener una imagen de tono continuo, como lo hicieron Julio Galindo y Javier Hinojosa, anticipándose a otra forma de imagen digital. En este caso, los negativos obtenidos por la filmadora se usaron para impresiones en paladio, logrando una apariencia totalmente fotográfica. Con procedimientos como éste, se habían iniciado las hibridaciones que hasta ahora persisten en la fotografía mexicana.

Resultan muy lejanos los días de las primeras fotos de Carlos Jurado logradas con la cámara de “hojito”, artefacto que se popularizó al grado que existen fotógrafos que han puesto a descansar sus cámaras para utilizar el estenopo y llevar adelante algún proyecto, como Pablo de Aguinaco, Javier Hinojosa, Gabriel Figueroa Flores, Cannon Bernáldez, Rubén Pax, Pía Elizondo, Jorge Camarillo y Loreto Morales. Otros consideran a la cámara estenopeica una de sus principales herramientas, como Silvia González de León, Ángela Arziniaga, Saraí Ojeda, Sergio Maldonado y Daniel Mendoza. Cabe mencionar que este último es quien coordina un encuentro dedicado exclusivamente a este tipo de fotografía.

Otro proyecto que ha logrado relevancia aplicando un proceso histórico, ha sido el de Julio Galindo, el más importante promotor nacional de la impresión en platino/ paladio. Galindo ha recorrido el país dando talleres y asesorías, mostrando las bellas cualidades de estas impresiones, exhibiendo al mismo tiempo su obra personal, que se convierte en argumento contundente para reconocer la riquísimas características de tonalidad y volumen, cualidades plásticas evidenciadas al máximo en sus fotografías.

Por caminos semejantes, en Puebla, Rafael Galván encabeza el proyecto llamado *La línea del horizonte* donde produce una vasta e interesante obra e imparte talleres enseñando una diversidad de procesos clásicos, además de tener una galería especializada en foto.

En Xalapa, Byron Brauchli, en su taller El Izote, promueve la impresión de heliograbado en placa de cobre para reproducir obras fotográficas en alta calidad, de manera individual o incorporadas a carpetas con obra de distintos autores; en un proyecto editorial donde participan los jóvenes fotógrafos Saraí Ojeda, Jorge Camarillo, Guillermo Espinoza, incluyendo, además, autores del prestigio de Antonio Turok, Francisco Mata, Pedro Meyer, Vida Yovanovich y otros. En dicho espacio se imparten cursos de perfeccionamiento en los procesos de hibridación de la tecnología digital con la analógica para la impresión en platino/paladio, carbón, cianotipia y heliograbado, así como de digitalización de negativos de película.

PÁGINA SIGUIENTE
Byron Brauchli
Gráfico, heliograbado
en cobre, 2012.

He querido terminar mis notas con el proyecto que, desde la ciudad de Mérida, Yucatán, impulsan Waldemaro y Lucy Concha, personajes dotados de un conocimiento profundo de la historia de la fotografía y de sus procesos técnicos, especializados en el de colodión húmedo, uno de los más antiguos y el primer proceso empleado para la obtención de negativos con soporte de cristal. El camino recorrido para convertirse en experto en esta técnica parece de cuento. Como investigador de la Fototeca Pedro Guerra de la Universidad de Yucatán, Waldemaro entró en contacto con las magníficas vistas de la región tomadas por los fotógrafos del siglo XIX, de





zonas arqueológicas, espacios urbanos o haciendas henequeneras. Cautivado por las imágenes y lleno de interrogantes, va en busca de las respuestas, siempre con la finalidad de conservar las placas. Debe impedir el deterioro pero, por las características del colodión húmedo, no le bastó la investigación documental sino que le hizo falta la experiencia práctica de encuadrar con su cámara los mismos lugares que tuvieron ante sus ojos aquellos fotógrafos. A través de un largo y complicado proceso de estudio, prueba y error, Waldemaro Concha llegó a ser una autoridad en la materia pero, afortunadamente sigue siendo el maestro generoso al que se puede recurrir para salvar cualquier obstáculo.

La cita de Rosa Casanova: “No es necesario rastrear y blandir originalidades, sino señalar y estudiar las temáticas, técnicas y modalidades practicadas.”² me ha hecho preguntarme si en estos cuarenta años, los autores que optaron por lo no industrial han dotado a la fotografía mexicana de características particulares; si enriquecieron su diversidad y complejidad; si su propuesta ha sido exitosa en la búsqueda de belleza; si lo imaginado está bien dicho; si las soluciones formales elegidas alcanzaron niveles estéticos reconocibles, además de distinguir estilos propios; si la aparente anacronía de la técnica no impidió la construcción de un discurso actual vigente; si su paradójica modernidad convive en igualdad con la fotografía de las nuevas tecnologías... y los interrogantes podrían seguir sucediéndose.

Si la respuesta fuera negativa, esta “nueva fotografía” seguirá siendo marginada, ignorada y despreciada. Ahora bien, si la respuesta es afirmativa, debemos preguntarnos cuál es la causa de que estas imágenes y sus autores apenas sean mencionados en los recuentos que se han hecho sobre la fotografía mexicana, por qué no se incluyen con su peso específico en las muestras que los organismos oficiales llevan a otros países, por qué tan pocos críticos e investigadores salen de la capital para conocer el trabajo que se desarrolla en la provincia y, entonces sí, empezar a escribir una nueva historia donde se reconozcan nombres y obra. Aceptemos que no puede haber historias paralelas en la fotografía nacional. Hace un buen tiempo que estas dos líneas coinciden, ya se han tocado y están construyendo el imaginario fotográfico mexicano actual.

PÁGINA ANTERIOR
Sarai Ojeda
De la serie *Frágil*,
heliograbado en
polímero sobre papel
de algodón, 2008.

ABAJO
Grabado
de un colodionista,
en D.v. Monckhoven,
*Traité général
de photographie*,
6a. ed., Paris,
Georges Masson,
Libraire-Éditeur, 1873.
Col. Particular.



1. Rosa Casanova, “Ingenioso descubrimiento. Apuntes sobre los primeros años de la fotografía en México”, *Alquimia*, núm. 6, año 2, mayo-agosto de 1999, pp.7-13.

2. *Ibidem*



La foto-estéreo-síntesis de Louis Lumière

Eric Jervaise

Con la exposición *París en 3D*, en el 2000, los historiadores de la fotografía revalidan la fotografía en relieve. Entre los numerosos ejemplos se mostraba el invento de Louis Lumière llamado foto-estéreo-síntesis creado en 1920. Se trata de un proceso fotográfico particular para “reconstituir en el espacio la apariencia del objeto fotografiado”.¹

Hasta entonces la tradición pictórica producía la sensación de espacio con diversos recursos: superposición, escalas de tamaño, disminución de la textura, transparencia, perspectiva atmosférica y modelado tonal. Pero la percepción de volumen, de profundidad y de distancia resulta de la acomodación visual sobre volúmenes reales y del efecto de paralaje que se produce en la visión binocular. En 1832, Charles Wheatstone inventa el estereoscopio que permite simular esta percepción de la profundidad. En seguida Brewster, en 1849, perfecciona este invento y permite la aparición de la fotografía estereoscópica.

En más de un siglo y medio, junto a la estereoscopía y sus derivaciones como los anáglifos y los sistemas de redes (lenticular), existen otros dispositivos para representar el relieve: el estereografoscopio, la fotografía integral de Gabriel Lippman, el efecto Pulfrich, y la holografía. Entre ellos, en 1920, Louis Lumière se interesa en la representación del relieve en fotografía con la foto-estéreo-síntesis.

Frente a la Academia de las Ciencias Louis Lumière explica que “si tomamos, a escala fija, unos negativos fotográficos de una serie de planos paralelos, equidistantes o no, de un objeto, realizando esta condición que cada imagen representa solamente la intersección del objeto con el plano correspondiente, se podrá, superponiendo los positivos obtenidos de los negativos, reconstituir en el espacio, la apariencia del objeto fotografiado”.²

PÁGINA ANTERIOR
Y PÁGINA 65
Eric Jervaise
Retrato de Julio Flores,
2013, foto-estereo-síntesis
por el sistema
de Louis Lumière.
Capas de vidrio y acetato
emulsionadas
en plata/gelatina.
Col. del autor.

Teóricamente se necesitaría un número infinito de planos de intersección para obtener una reconstitución completa del espacio. Pero la experiencia demuestra que no son necesarios más que algunos planos para “dar al ojo la impresión de continuidad del volumen [con] un pequeño número de elementos si cada imagen corresponde a un volumen focal determinado”.³

La sensación del relieve en fotografía estereoscópica deriva de una doble ilusión. Una primera ilusión porque la fotografía es una transformación de valores y de proporciones. Y una segunda porque la visión binocular es una percepción parcial del espacio. En suma, como lo apunta Eugène Estanave, la diferencia principal es que en la percepción del espacio concreto tenemos la visión de un objeto y en la estereoscópica sintetizamos el espacio a partir de dos fotografías del objeto. Pero otros índices se suman a la visión binocular directa para la construcción perceptiva del espacio concreto.

Por estas ausencias, la fotografía del relieve provoca nuevas sensaciones de un espacio diferente. Pues la acomodación se hace sobre un solo plano, no existe ningún movimiento relativo de la oclusión y la convergencia binocular, es fija. La sensación producida es ambigua y proviene de la percepción de índices contradictorios. Percepción a la vez de profundidad y de un plano frontal, de un volumen inexistente sin dimensión transitable y de una tensión entre la ilusión de una lejanía y la presencia de una proximidad.

A partir de manivelas, espaciadores, levas, engranajes, cardanes, ejes de transmisión, husillos, pero también de ilusiones y de placer, Lumière juega con la mirada. De espacio, de sueño, la foto-estéreo-síntesis exhibe un espectáculo.

Nos sumergimos en una calidad de placer de un espacio que Hubert Damisch describe más como la magia de la percepción que una teoría de la visión. No cabe duda que “las condiciones normales de la percepción visual están desaliñadas, y que la mirada enfocada sobre la imagen hace para sí mismo una pregunta: a esta pregunta, ninguna explicación óptica, fisiológica o neurológica no sabría contestar”.⁴

Nos encontramos en espacios diferentes a los que percibimos regularmente. Estamos percibiendo la emergencia de una experiencia que “nos recuerda la descripción pura de los fenómenos antes del mundo objetivo [y que] nos hace entrever la profundidad vivida fuera de toda geometría”.⁵ La fotografía una vez más, concentraría “la tensión polar inherente al acto de creación artístico, entre imaginación, identificatriz y razón distanciatriz”.⁶

Al igual que Wheatstone inventor del pseudoscopio, de un cifrado criptográfico y del primer micrófono, esto provoca una translación entre el espacio y el vacío, entre lo comprensible y lo indescifrable, entre el ruido y el sonido. Así Lumière crea un desplazamiento desde el movimiento al cinematógrafo, desde el color a su síntesis fotográfica, y del espacio a un relieve singular. Estas traslaciones fueron drásticas y marcan el inicio de lo modernidad.



1 Louis Lumière, *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, t. 171, Paris, 8 de noviembre 1920, p. 891 *sqq.* <http://conceptlab.com/photostereosynthesis/pdf/lumiere-photostereosynthese-academie-des-sciences-nov8th1920.pdf> consultado el 17-06-13

2 *Ibidem.*

3 *Ibidem.*

4 Hubert Damisch, *Le relief et sa magie*, Paris, Museo Carnavalet. 2000, p. 37-39.

5 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 307.

6 Aby Warburg, *El Atlas Mnémósyne*. Paris, L'écarquillé, 2012.

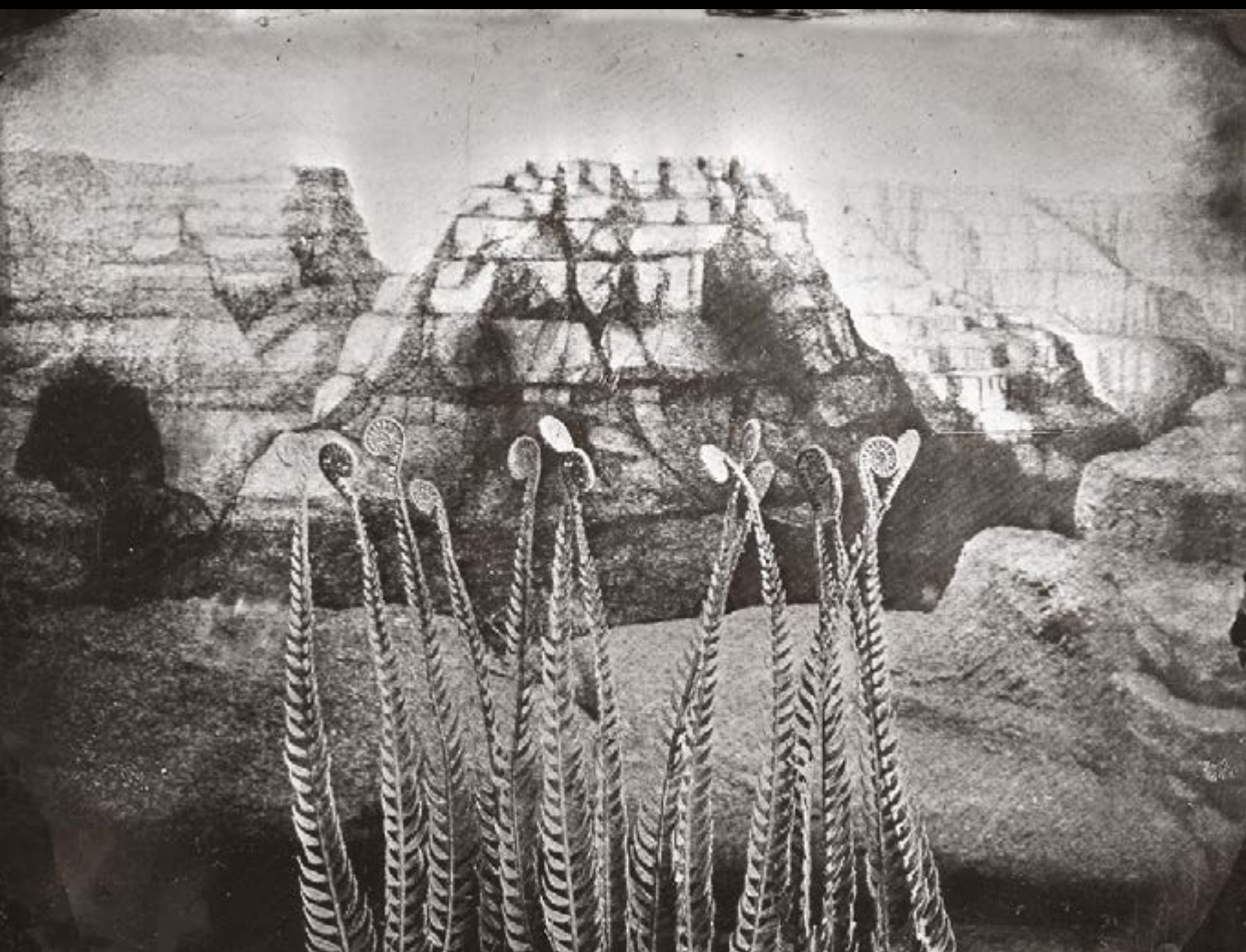




Patricia Lagarde

De la serie *Ars combinatoria*

Ambrotipo (colodión húmedo sobre acrílico), 2010-2013.





Cannon Bernáldez
De la serie *Botánica*
Colodión húmedo, 2009-2010.



Julio Galindo. *Payaso*, Puebla, 2004.

Para personas muy especiales:
el platino.

Una entrevista con Julio Galindo

José Antonio Rodríguez

Hay que cruzar un caos urbano para llegar al estudio de Julio Galindo. Mucho ruido en derredor, hasta que éste va disminuyendo conforme vamos llegando al tercer piso de un viejo edificio en plena avenida Insurgentes y Eje 3. Dentro del estudio comenzamos a reconocer varios objetos que los hemos visto en las imágenes de Julio, también varias de sus fotografías impresas en platino que forman ya parte de la fotografía contemporánea en México. En su estudio se da la siguiente charla.

José Antonio Rodríguez: habría una cuestión que a mí me parece importante; tú eres un fotógrafo de tu tiempo y, sin duda, tienes un lenguaje que proviene de los clásicos vanguardistas pero también un lenguaje contemporáneo, sobre todo hacia el cuerpo y los objetos. Pero, dínos ¿qué pueden aportar las impresiones al platino a la fotografía contemporánea?

Julio Galindo: Bueno, lo que tienes es una mejor calidad de imagen, tienes una permanencia mayor. Una permanencia mayor que te da los tonos, los tonos del platino. El paladio te da los tonos blancos, y a mí algo que me gustó mucho fue al emulsionar el papel, poner mi negativo y con un foco de luz ultravioleta, le das un tiempesito, no sé, a los tres minutos lo metes al revelador y en ese momento ves la imagen, eso nunca yo lo había visto. Poder ver la imagen, pero al, al minutito, esa imagen la pasas a tu fijador y esa es la imagen que finalmente le vas a hacer el lavado. Ya no vas a tener que hacer cambios, quizá un poco, pero no muchos.

Entonces, ¿qué estás viendo ahí? estás viendo algo que quizás no logres con otras técnicas de antes, digo antes y ahora, pues ya pocos son los que imprimen en ampliadora, con película y con papel. Entonces, esto va más allá que lo que se usaba antes, como la ampliadora. Yo dejé mi ampliadora por tratar de lograr toda esta gama tonal, cuando vi la riqueza dije no, no hay nada que me pueda dar esto.

JAR: Pero hay temáticas que funcionan en el platino y hay otras que no. Dime si es así y por qué.

JG: Bueno, yo creo que tiene que ver mucho con el tipo de imagen también, porque todas funcionan, todas te van a dar una imagen valiosa. Pero, digamos, cuando estás haciendo platino has pensado ya en la imagen. Tú puedes ver aquí, a la izquierda hay un maniquí [en el estudio], hay un sombrero blanco, ese sombrero blanco yo lo compré pensando en el platino, porque sabía que me iba a dar una gama tonal muy rica, gracias al color y al platino, y al paladio también. Aquí [en el estudio] tienes un caballito blanco también puede ser un ejemplo de ello. Entonces, todo eso es lo que los fotógrafos tienen que ir viendo. No es nada más tomar fotos, ahora que todo es digital, hasta con teléfonos hacen fotos. No se trata de sacar la imagen así. Todavía yo creo que hay que darle un paso más al negativo.

JAR: Pero porque provienes de un cierto clasicismo de las vanguardias, esto es, tú provienes de eso, provienes de mirar obras de Edward Weston, de mirar obras de Irving Penn con una composición muy rigurosa.

JG: He visto las impresiones con negativo y con cámara digital, no es lo mismo ni va a ser nunca lo mismo. Tendrá sí su acercamiento, luchando mucho y todo para que llegues a hacer tus imágenes, pero la riqueza tonal que te da un negativo te cambia.

JAR: Hay imágenes tuyas en color del centro de la Ciudad de México que son muy abigarradas. Las que son en platino tienen mucho más espacio, mucha más presencia de tonalidades y, digamos, hay espacios de tranquilidad, me refiero a esos segmentos apacibles en tus imágenes.

JG: Claro, por ejemplo en esta imagen de mi modelo Nayeli, yo estoy viendo el blanco y el negro y además lo que hay en el fondo. El cuerpo, como ya te había dicho, el cuerpo humano se presta muy bien para el proceso. Esta imagen la puedes hacer en plata, la puedes hacer en la computadora, en la impresora, pero no va a tener la riqueza tonal que te da el platino, no, tienes que hacerlo para realmente decir: "¡oh!", ¡vas buscando!

Julio Galindo nos muestra varias, varias, imágenes impresas en nuestra visita a su estudio, en una cálida



Julio Galindo. *Breakfast in Berkeley*, 1992.



Julio Galindo. *Café San Francisco*, México 1997.



Julio Galindo. *Soldado*, Mexico 2009

tarde de sol de primavera que se filtra desde las ventanas. Las obras se despliegan sobre la mesa de trabajo. Hace comparaciones entre una y otra de sus obras. Sus fotografías nos inundan la vista. Nos deja ver su manera de seleccionar y de mirar de manera predeterminada lo que puede funcionar en platino.

JG: Fíjate en la imagen de ésta a ésta. Puedes ver esa imagen también. Son imágenes que se prestan para el proceso. Aquí está otro platino, esto es, yo ya los veo en platino, es un platino, ésta es un platino, ésta... tal vez. Pero tiene demasiados elementos, hay que cortarlos, hay que reducirlos para que resalte más la imagen. Es lo que estábamos hablando del fondo, ¿no? Y fíjate la diferencia y ésta en platino quedó muy bella. Ésta no la haría yo en platino, tampoco ésta.

JAR: Bueno, pero viendo la hechura de la fotografía contemporánea, ¿realmente el platino está aportando algo? ¿Puede decir algo el platino distinto frente a las imágenes digitales?

JG: ¡Ah, por supuesto! Tienes una gama tonal más, más fuerte que abarca toda la figura, todo el entorno de la fotografía, que no te lo va a dar ninguna cámara digital o película digital o papel digital. Dices: ¿por qué seguir haciendo platino cuando ya hay todo? Pues eso es, es una imagen tonal mayor, más fuerte.

JAR: En el proceso del platino se sigue participando de lo físico, digamos el cuerpo, las manos, lo manual para su realización, esto es, no llegas a un laboratorio comercial a llevar tu archivo.

JG: No, no, todo lo hago aquí. Y todo es manual, todo lo vas haciendo, todo; desde la toma, el revelado, el negativo se hace aquí y después el negativo por contacto. Pero realmente todo está hecho en estudio.

JAR: Pero, tú te has introducido, digamos en la cámara Holga, en la fotografía a color y es evidente que eres uno de los creadores que más se ha inclinado hacia el platino ¿por la cuestión de los acabados?

JG: Yo creo que sí, por la tonalidad que te da la imagen, por la riqueza. Yo puedo hacer una foto

a color, digital y la puedo ver muy bonita pero no me llena; esto sí, termino, cuando lo veo ya en papel.

JAR: ¿Qué les enseñas a tus alumnos para que empiecen a comprender el platino y realmente todos lo comprenden?

JG: Primero es caro, no es un proceso barato. Bueno es un platino, es un metal y la gente tiene que saber que, bueno, voy a gastar 5 mil pesos y está bien, voy a probar. De esta forma ellos tienen que ver si su imagen se va a prestar para el proceso. Pero hay otra cosa, hay personas que no se les da, porque no tienen el tiempo, no tienen la paciencia, hay que darle un proceso de tiempo, de paciencia y de mucho cuidado, y si no lo tienen pues no va a salir. Tiene que ver desde que tú cortas el negativo, desde que tú le pones la mascarilla, vas trabajando con todo este tipo de cosas antes de imprimir. Entonces, a mí me gusta eso de cortar papeles, negativos, hacer mascarillas y todo, porque un poco de lo que hubiera querido hacer era arquitectura; entonces un poco de eso te lleva a lo que estoy haciendo ahorita. Yo dejé la arquitectura y seguí haciendo fotografía, hice diseño gráfico también, pero hay personas que les das el exacto y no pueden cortar la mica. Entonces me dicen: "me podrías cortar tú la mica porque no puedo cortarla", y yo los veo, y les empieza como a temblar la mano o se mueven todo y les digo: "¡no! Espérate, espérate" porque se empiezan a rebanar todos los dedos. Es ahí donde me doy cuenta que ése va a ser el último curso para ellos, porque hay personas que tienen más calma, lo he visto más en mujeres, pueden absorber más todo, con mejor cuidado, que un hombre en este tipo de proyecto.

JAR: Eso, digamos a nivel de proceso técnico, pero a nivel de lenguaje y de discurso ¿tú cómo les haces comprender que esa imagen no va a funcionar? ¿Has utilizado palabras en donde les digas que tal imagen no se presta para ello?.

JG: Yo les digo inmediatamente: "esta imagen no es buena".

JAR: ¿Y qué consideras tú qué es bueno o qué funciona para una imagen en platino y qué no?

JG: Quizás lo que te enseñé: una imagen hay que separarla de toda la basura. ¡Tantas cosas! Dejemos un

elemento más suave, más limpio, y entonces es cuando entra ahí el platino y absorbe al sujeto. Y los estudiantes tienen que empezar a ver, empezar a ubicar sus imágenes y decir “ésta es buena imagen para platino, ésta no”. Pero ellos mismos deben saber y es ahí donde empiezas... me han traído así de cantidad de negativos. Y dicen: “maestro, escójame mi negativo”.

—Pues, déjame ver. No, pues no, no tienes nada.

—¿No hay nada?

—No, no hay nada ahí.

—¿Qué vamos a hacer?

—Con esa cámara vamos a ir al parque, con un rollo mío. Vamos a sacar una fotografía y te voy a acompañar, ese rollo lo vamos a revelar y de ahí vas a hacer un platino.

Y lo han hecho, y de todo ese montón de negativos que traen, nada suele servir. Y, después, se van muy felices con una copia en platino. Porque a ellos quizá les falta la visión y no la tienen. Se pueden ir caminando diez cuadras, sin tomar una foto y yo quizás a la media cuadra ya tomé todo el rollo.

—Maestro ¿cómo que ya tomó todo el rollo?

—Sí, ya vamos a revelar.

Entonces, no tienen visión, eso ni modo, puede pasar con cualquier técnica, necesitan tener visión, necesitan ver pero si no tienen eso, ¿cómo los puedes ayudar? Yo de repente les ayudo porque hago talleres, y pues tengo que cobrar, tengo que pagar la renta. Entonces, poco a poco ahí les voy ayudando, pero es eso ¿no? Y empiezan a ver:

—¡Ah!, hay que separar.

—Sí, sí, hay que separar.

—No es posible llegar y decir: “ah, voy a tomar estos lentes. Y los voy a hacer en platino”. No, por favor, ¡nunca! ¿Cómo tomas esos lentes? A ver, pues los lentes los agarraras y los mueves y... ya está mejor ¿no? Fíjate cómo cambió, ahora los voy moviendo por la luz que tengo, yo estoy con mi cámara aquí y ya tengo una luz adecuada y va a estar mejor. Pero no, esto está muy lejos, voy a poner unas lentillas y ya los tengo aquí, ¡tras!, ¡platino!, y ahí lo tienes.

JAR: Ahora, has mencionado la palabra rollo, ¿cuál es tu matriz ideal para hacer un platino? Porque se puede hacer una imagen en platino proveniente de una matriz digital, ¿en el ámbito técnico te inclinas hacia el negativo?

JG: No, hacia el formato. Tienes que trabajar con ciertas cámaras, no cualquier cámara. Vas buscando tu cámara primero, después tu película, sí todavía tu película, revelas y luego ya vas viendo esos negativos. Y esos negativos los puedes hacer chiquitos en el platino, los haces pequeños, con eso tienes. Pero es mejor el negativo cuadrado que un negativo de 35mm. Hay que partir del negativo, para terminar en la imagen que te dará el platino.

JAR: ¿Tú tendrías una posición para defender en este mundo digital a este histórico, clásico, proceso del platino?

JG: ¿Cómo?, ¿para defenderlo, para que sigan haciéndolo?

JAR: Para decir: tienen que seguir aprendiendo por acá.

JG: Mira, todo lo nuevo es muy fuerte ahora. Hay demasiada tecnología y además todos tienen una computadora en donde están viendo las posibilidades de las cámaras, todo lo que pueden hacer, se meten ahí. O sea, la información es tremenda y dicen: “ay para qué voy a hacer platino si puedo hacer mis fotos aquí y las voy a imprimir, ahí, al Metro”. Entonces, ya hay más *boom* en la fotografía, pero hay personas que todavía dicen: “yo voy a hacer platino”, pero son personas muy especiales, gente con mucho cuidado, gente que dice: “este negativo sí lo quiero en platino, lo voy a hacer”. Pero, ¿por qué ese negativo si lo quiero en platino, lo voy a hacer, pero por qué ese sí lo voy a hacer y no dejarlo? Porque ellos saben lo que te va a dar ese negativo, entonces, eso yo creo que, pues yo creo, que viene desde tempranita edad .

JAR: Pero, sí hay una diferencia, Julio, entre llegar a aprender la técnica, digamos llegar a imprimir en platino, y la educación visual.



Julio Galindo. *Retrato en Tacubaya*, México, 1997.

JG: No, la educación visual ya la tienes. Ya la tienes y va desde hace muchos años y quizás, quizás yo creo que desde muy temprana edad tienes la educación visual, o ves y dices: “¡ah! ¿qué es eso?, ¿por qué me llama la atención?” No tienes idea qué está pasando, pero eso es algo que tú traes ya dentro, no todos traen esto. Y los que quieren pues tratan, y tratan, y meten sus negativos, y de repente ¡hay!... gracias a Dios...

JAR: O sea que... ¿Dios existe?

JG: Yo creo que es el Dios del platino. “Ay, maestro sí me salió ¿verdad?”

—Perfecta te salió.

Entonces yo creo que sí, que no es algo de que voy a aprender una técnica: termino mi cursito, me dan un diploma y ya voy a hacer platino, no, no, para nada.

JAR: Entonces, a pesar de nuestro auge en la fotografía, y que tenemos, sin duda, una multiplicidad de creadores, ¿tenemos platinotipistas?

JG: No, no, olvídate de eso. Y de auge de lo otro, yo creo que también es muy poco realmente.

JAR: Bueno, de los resultados realmente creativos desde luego que son sólo unos cuantos. Pero, ¿entonces?

JG: ¿Platinotipistas?

JAR: Porque tenemos muchos colodionistas, digamos.

JG: Sí, por ejemplo en Puebla hay algunas escuelas y se está viendo que vayan las personas que lo están haciendo en Xalapa. Sí hay pero son contaditos, con los dedos, no es aquí como en los Estados Unidos que es un *boom*, y la gente se vuelve loca haciendo platinos. Yo he estado en las oficinas de Bostik and Sullivan y veo que no para de sonar el teléfono, y están pegados

a la computadora por los pedidos y dices: y apenas son las 8 de la mañana y así hasta las 4, 5, 6 de la tarde. No paran, hay mucho, mucho movimiento de platino en Estados Unidos, y yo quisiera que esto fuera también aquí, pero quizás por el precio, quizás por tantas otras cosas.

JAR: ¿Será por la cuestión manual?

JG: Fíjate que yo he dado talleres de dos días, tres días y el primer día llegan me pagan la mitad, al segundo día ya no van y al tercer día ya jamás lo vuelvo a ver. Me ha pasado, me ha pasado con gente, o sea, no hay recursos.

JAR: ¿Y a qué crees que se deba?

JG: Los químicos no son baratos. Entonces los costos no son accesibles. No se venden aquí los materiales, se vende en Estados Unidos, y pues hay que traerlos, hay que hacer el pago allá, todo ese tipo de cosas que la gente dice: “ay no, ¿tú podrías pedírmelo?”

—Bueno, pues yo tengo aquí si quieres yo te vendo.

—Ay, sí, sí, por favor.

—Yo te lo vendo pero te voy a cobrar tanto. Y dicen:

—No importa, no importa.

Me dan el dinero, se llevan sus frasquitos, hacen un platino y ya lo tienen olvidado. Que sigan haciendo más platino es mejor para mí.

JAR: Y con todo y que es un producto bellísimo, suelen quedarse con lo otro, con lo digital.

JG: Se quedan con lo digital, se compran otra cámara digital y se olvidan de los químicos y los dejan ahí guardados, y después de seis meses me hablan: “Julio, tengo ahí unos químicos, ¿los quisieras?” Después de un año sirven, hay que tenerlos en el refrigerador, así es el platino.



Julio Galindo. *Nayelli*, México 2007.



SINAFO

Brenda Ledesma

Límites y aciertos del colodión, húmedo y seco

Luego de que Frederick Scott Archer diera a conocer el procedimiento del colodión húmedo en marzo de 1851, su uso se difundió de tal manera que diez años después se había generalizado por completo. Predominó hasta la década de 1880 en Europa, e incluso extendió su práctica a los primeros quince años del siglo XX en México.

Entre las grandes ventajas que presentaba este proceso estaba el hecho de que había reducido los tiempos de exposición de minutos a segundos: con el colodión húmedo era posible exponer durante el breve lapso de diez segundos, o incluso medio segundo bajo condiciones propicias, mientras que el daguerrotipo y el talbotipo exigían entre 30 segundos y tres minutos.¹

La placa de cristal que le servía de soporte era otra diferencia importante respecto a las técnicas anteriores, aunque el colodión se ensayó también sobre superficies metálicas. El cristal proporcionaba la transparencia y la riqueza en los detalles que no podían ser logradas sobre el papel fibroso e irregular que se producía a mitad del siglo XIX, o sobre las placas de cobre que utilizaba el daguerrotipo.

Por otro lado, las desventajas que presentaba esta técnica se relacionaban con lo complicado que era llevar el equipo fotográfico fuera del atelier o del gabinete, ya que el procedimiento exigía que la placa

PÁGINA ANTERIOR

José F. María Eder
*La photographie instantanée
son application aux arts
et aux sciences.*

Traducción del francés de la segunda edición alemana, París, Gauthier-Villars et fils, imprimeurs-éditeurs, 1888.

ARRIBA Y PÁGINA 82

© 8421 y 466926 CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Mujeres de la mixteca,

Teoberto Maler
Oaxaca, ca. 1874.
Negativo de colodión.

Dos negativos de colodión que alcolocarles un cartoncillo negro detrás, se convierten en positivo.

Reprografía:

Héctor Ramón Jiménez



1 Josef Maria Eder, *History of Photography*, 3ra ed. (1905), Nueva York, Dover Publications, 1978, p. 439.

2 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, p. 204. Además John Towler, *El rayo solar. Tratado práctico y teórico de fotografía*, Nueva York, D. Appleton y Compañía, 1884, p. 224.

3 Josef Maria Eder, *op. cit.*, p. 372; y Carey Lea, *Manual of photography*, Nueva York, edición de autor, 1871, pp. 347-352.

4 Para Alexandre Cormier, que escribe en 1898, habla de Taupenot como una fórmula de "interés histórico", Geymet también las revisaba con un "interés retrospectivo", Alexandre Cormier, *Tratado de fotografía*, París, Garnier Editores, 1898, p. 194; y Théophile Geymet, *Traité pratique de photographie*, París, Gauthier-Villars, 1885, p. 91.

5 Josef Maria Eder, *op. cit.*, p. 374. Towler, *op. cit.*, 239; y Désiré van Monckhoven, *Traité général de photographie*, París, Victor Masson et fils, 1885, p. 261.

fuera emulsionada, sensibilizada, expuesta, revelada y fijada de manera inmediata a la toma. Había que trasladar químicos, instrumentos y una tienda que funcionaba como laboratorio portátil, al sitio de la toma fotográfica.

Los fotógrafos no tardaron en ver la necesidad de crear una emulsión seca, pero llegaron a ser tantas las opciones que para los practicantes fue difícil decidirse por una. Se cree que el ensayo y el error, repetido con cuantas fórmulas había a disposición, terminaron por crear escepticismo y frustración en torno a ellas, pues su preparación era complicada y las emulsiones eran hasta tres veces más lentas que su versión húmeda.² Al procedimiento del colodión se incorporaron sustancias como miel de abeja, melaza, glicerina, jarabe, infusión de cebada, café, resina, gelatina, goma arábiga, albumina, tanino, entre otras, en el intento por preservar la sensibilidad en el estado seco de las placas sin lograr avances significativos.³

Entre las propuestas más recomendadas estaba el método Taupenot, también llamado "colodión albuminado"; así lo manifiesta una serie de manuales fotográficos que circularon en México durante esa época y los años posteriores.⁴ Creado en 1855, se utilizó para fotografiar paisajes hasta la década de 1860: el uso de diafragmas pequeños que exigía ese género fotográfico, que a su vez traía como consecuencia una gran profundidad de campo y la necesidad de largas exposiciones, pudo ser implementado sin la preocupación de que la emulsión se agrietara o se rasgara a causa de la evaporación de sus ingredientes. Compitió con el procedimiento del mayor Russel a partir 1861, que seguía un método más simple.⁵ En ambos se creaba una capa de colodión sobre la placa de cristal, que después se sensibilizaba con nitrato de plata y se lavaba; enseguida se aplicaba una capa de albúmina y un segundo baño sensibilizador (Taupenot), o se vertía tanino sobre la capa húmeda (Russel) y finalmente se secaba. Los dos tipos de placas se conservaban por varias semanas antes de que fueran expuestas.

El pulso progresista de la fotografía no se detuvo en ningún momento: tanto el colodión húmedo como el seco fueron olvidados tras la aparición de la emulsión de gelatina-bromuro de plata, conocida como placa de gelatina o placa seca. Ésta surgió y se perfeccionó a lo largo de la década de 1870. Era una emulsión seca, estable y sensible al grado de congelación del movimiento; una vez contando con estas tres características, la industrialización del medio fotográfico se desencadenó irremediabilmente.



SOPORTES E IMÁGENES

Paty Banda

Taller Panóptico: experimentación y divulgación de los procesos alternativos

En el ámbito fotográfico una curiosa paradoja surge ante el aparente y apabullante dominio absoluto de las tecnologías digitales para captar imágenes, con equipos cada vez más afinados en sus mecanismos y circuitos, y medios virtuales en aumento para albergar las imágenes creadas por el público masivo: los procesos fotográficos alternativos, primordialmente las técnicas primigenias de la fotografía que enfrentan un resurgimiento gradualmente mayor.

Imágenes cortesía
Taller Panóptico.

Quizás, al recurrir a las técnicas fotoquímicas aparentemente olvidadas y ya superadas, enterradas en el pasado, sus seguidores apuesten por una mayor personalización de sus obras fotográficas y que, mediante estos soportes, les den una condición de objeto único, irrepetible, además, claro, de una mucho mayor permanencia (ignoramos, por ejemplo, cuánto tiempo dura un archivo de datos registrado en un disco duro, pero una gran cantidad de daguerrotipos o de papeles salados se preservan tras siglo y medio de ejecutados). No pretendemos, claro está, que estas técnicas fotográficas se vuelvan mayoritarias, pues el mundo de las imágenes virtuales sigue creciendo en dispositivos que ya no se reducen a las cámaras digitales profesionales o de bolsillo, pues incluso los teléfonos inteligentes y las tablets permiten realizar tomas a sus poseedores, sino que pensamos que esta coyuntura resulta



especialmente apropiada para la diversidad de opciones tanto en soportes como en posibilidades estéticas y de experimentación.

Primero por necesidad personal, pero también porque existe una cierta tendencia en esta época hacia este tipo de propuestas, es que creamos en 2009 el Taller Panóptico (en el Antiguo Colegio de Las Vizcaínas en la Ciudad de México), al que concebimos como un espacio especializado en el cual podamos investigar, ejecutar, experimentar y enseñar nuestras experiencias sobre las diversas técnicas alternativas, pero no sólo desde una perspectiva de preservación y reproducción de las técnicas tal cual fueron abandonadas y desplazadas, sino que las abordamos, sí, desde sus orígenes, pero intentamos llevarlas hasta la actualidad. Es decir, las adaptamos a las posibilidades tecnológicas (e incluso digitales), que tenemos a la mano el día de hoy.

Y es precisamente esta actitud de lidiar con los antiguos manuales y desarrollos de estos procesos originarios fotográficos, para insertarlos en el mundo contemporáneo, lo que ha devenido en varios retos, que han debido enfrentarse y resolverse con una actitud abierta e inquisitiva. Por ejemplo, descubrimos que algunos procesos ya conocidos y cuyas fórmulas están al alcance de cualquier especialista, necesitaban mejoras, bien desde su propio método de enseñanza hasta ligeras variaciones en sus fórmulas. Con otros procesos que en realidad habían sido muy poco explorados, se requirió una exhaustiva investigación y experi-

mentación en lo que respecta a los químicos y materiales. Con estos ajustes, hallamos la manera de actualizar estos procesos para las circunstancias de hoy, sustituyendo algunos químicos y materiales, otras veces fabricando los propios, consiguiendo otros que o bien ya desaparecieron o se volvieron inasequibles, para poder hacer posible uno de los objetivos fundamentales y fundacionales del Taller Panóptico: que estos procesos fotográficos históricos sean difundidos, que se sigan realizando con calidad y, claro está, que no se limiten, simplemente, a ser relatados como una anécdota o un breve pasaje del pasado.

Otro prejuicio muy manido que existe al abordar los métodos primigenios de la fotografía, es aquel que los excluye e incluso los opone de cualquier manera con el ámbito de la fotografía digital, como si fueran el agua y el aceite. Desde nuestra experiencia, nos parece relevante puntualizar que la tecnología digital resulta una herramienta bastante práctica cuando la empleamos en nuestra labor como una opción muy conveniente para ejecutarlos. Por ejemplo, solemos combinar un archivo de origen digital (o filmico que después será escaneado), y cuya salida se realizará en alguno de los varios procesos en que nos hemos especializado.

Además de estos retos técnicos, que no son menores, de ninguna manera, decidimos también enfrentar el desconocimiento y/o la poca práctica que suele existir en estas técnicas conocidas generalmente como procesos fotográficos alternativos, es decir, la cianotipia, el Van Dyke,

la goma bicromatada y el papel salado, sin dejar a un lado otros aún más complejos y costosos, como la impresión al carbón, la albúmina, el colodión húmedo, el daguerrotipo o el autocromo, por mencionar los que realizamos en el Taller Panóptico.

Para los fotógrafos de las generaciones más nuevas, el acercamiento a este tipo de procesos proviene, primero, de un desconocimiento total, al grado que su aproximación generalmente se realiza por internet y muy pocos en realidad pueden experimentar un acercamiento físico con una pieza de la época o realizada en la actualidad con esas técnicas. Es por ello que nuestro interés radica, además, en acercarlos de manera natural a este ámbito tan amplio y complejo de una manera sencilla y sin ocultar, de ninguna forma, información o los llamados “secretos”, del laboratorio. Tenemos muy claro que nuestra labor está por difundir este conocimiento, que no pertenece a ningún especialista actual, pues lo consideramos una herencia conjunta de todos quienes amamos las artes fotográficas.

Prueba fehaciente de que estas técnicas y las consiguientes particularidades estéticas que ofrecen, han sido poco exploradas de una manera directa, es el hecho de que un número creciente de artistas contemporáneos o visuales, empiecen a tener mayor atención en estas técnicas, como es el caso del colodión húmedo, que ha sido tomado por algunos creadores como medio de expresión o el de la impresión al carbón —muy poco practicada en México—, pero que atrae lo mismo a fotógrafos principiantes que a los profesionales, para terminar su obra en algún respaldo que los enlace con una visualidad que fue empleada en otro tiempo, pero que contiene un trabajo artístico totalmente contemporáneo.

Además, ha habido una respuesta muy favorable a este trabajo del Taller Panóptico en las diversas entidades de México. Dicho interés nos ha conducido a impartir talleres en distintas instituciones y espacios independientes del país (Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo de Oaxaca, Centro de las Artes de Guanajuato, Universidad de las Artes de Aguascalientes, Archivo General de la Nación, etcétera), en los cuales mostramos en qué consiste cada proceso, el manejo de los materiales para obtener los resultados deseados y su realización de manera práctica, es decir, propiciamos su entendimiento tanto de forma técnica como en sus posibilidades estéticas y, muy importante, que los alumnos comprendan la importancia de la creación de piezas únicas y no de reproducción masiva. Es decir, que estas técnicas permiten crear obras con volumen y presencia, no



como las realizadas mediante circuitos integrados (computadoras, cámaras digitales, impresoras de inyección) cuyo lenguaje es binario y plano.

El alumno de nuestros talleres regresa al origen de la fotografía, pero no sólo en el sentido histórico, sino a sus bases, pues se percata que una imagen puede tener incluso 16 plataformas diferentes de salida o más. Se les ofrece un amplio panorama de opciones para que se decidan por la técnica que más convenga a sus necesidades artísticas o que experimenten hasta encontrar lo que requieren.

Debido a la inmediatez de la tecnología, los tiempos se han recortado cuando se trata de la utilización de las imágenes (redes sociales como Instagram, Facebook y otras son el ejemplo más acabado de ello). Mientras que la historia del progreso tecnológico de la fotografía dio prioridad a la rapidez, a los precios bajos y a la capacidad de multiplicación, retornar a estos procesos requiere mucho más reflexión, un tiempo elongado, la maduración y el contacto directo del fotógrafo con los químicos y materiales, es decir, un acercamiento tangible con la fotografía.

Actualmente, en el Taller Panóptico continuamos investigando y experimentando estos procesos fotográficos alternativos, tanto los ya conocidos, con sus inagotables variantes, pero también revelando otros nuevos, confrontando técnicas y materiales, pero, sobre todo, preocupados por hacerlos accesibles, demostrar que no son exclusivos de condición económica o social alguna, cultivando su difusión y democratización en México.

Nota: Por un error involuntario, en *Alquimia* 47 le fue atribuido a Silvia Isabel Nájera Tejada la autoría del artículo “La arqueología y la vida cotidiana del Chalcatzingo de los años sesenta”, siendo que su autor es Erick Alvarado Tenorio. Una disculpa a nuestros autores y nuestros lectores.

RESERVIAS

Juan Carlos Valdez

Los alquimistas sostenían que la piedra filosofal amplificaba místicamente el conocimiento de quien la usaba tanto como fuera posible.

En los inicios de la historia de la fotografía, los fotógrafos aprendices de alquimista, se esforzaron por entender la naturaleza de los principios químicos y encontraron algún orden y sentido en los resultados de sus experimentos alquímicos, si bien a menudo eran arruinados por reactivos contaminados o mal identificados, o error en la cantidad o porcentaje del reactivo a utilizar. El desarrollo de las llamadas actualmente técnicas alternativas o procesos históricos, iniciaba.

La práctica de dichas técnicas se inició a mediados del siglo XIX, con el descubrimiento del negativo y tuvieron un desarrollo amplio en menos de cincuenta años: desde la impresión en papel salado hasta la impresión al carbón, pasando por el bromóleo, el cianotipo y la goma bicromatada, por mencionar sólo algunos de los procesos más conocidos.

Si bien en la segunda década del siglo XX estas técnicas entran en desuso, es hacia finales de los años setenta del mismo siglo, cuando un grupo de fotógrafos y estudiosos de esta disciplina se enfocan a recuperarlas con fines experimentales y estéticos.

En el siglo XXI y dentro de la llamada globalización, estos procesos históricos han adquirido auge en algunos ámbitos artísticos por sus cualidades artesanales y la vuelta a la pieza única, irreproducible. De ahí que se ha dado un *boom* tanto en el proceso didáctico, como en propuestas visuales que posibilitan otro tipo de lectura en la imagen fotográfica.

Durante el siglo XIX estas técnicas se explicaron a través de artículos científicos y otros de divulgación, y fue más adelante que los estudiosos de los mismos elaboraron fuentes bibliográficas que permiten hoy al interesado adentrarse más en el conocimiento de estas formas de mostrar imágenes.

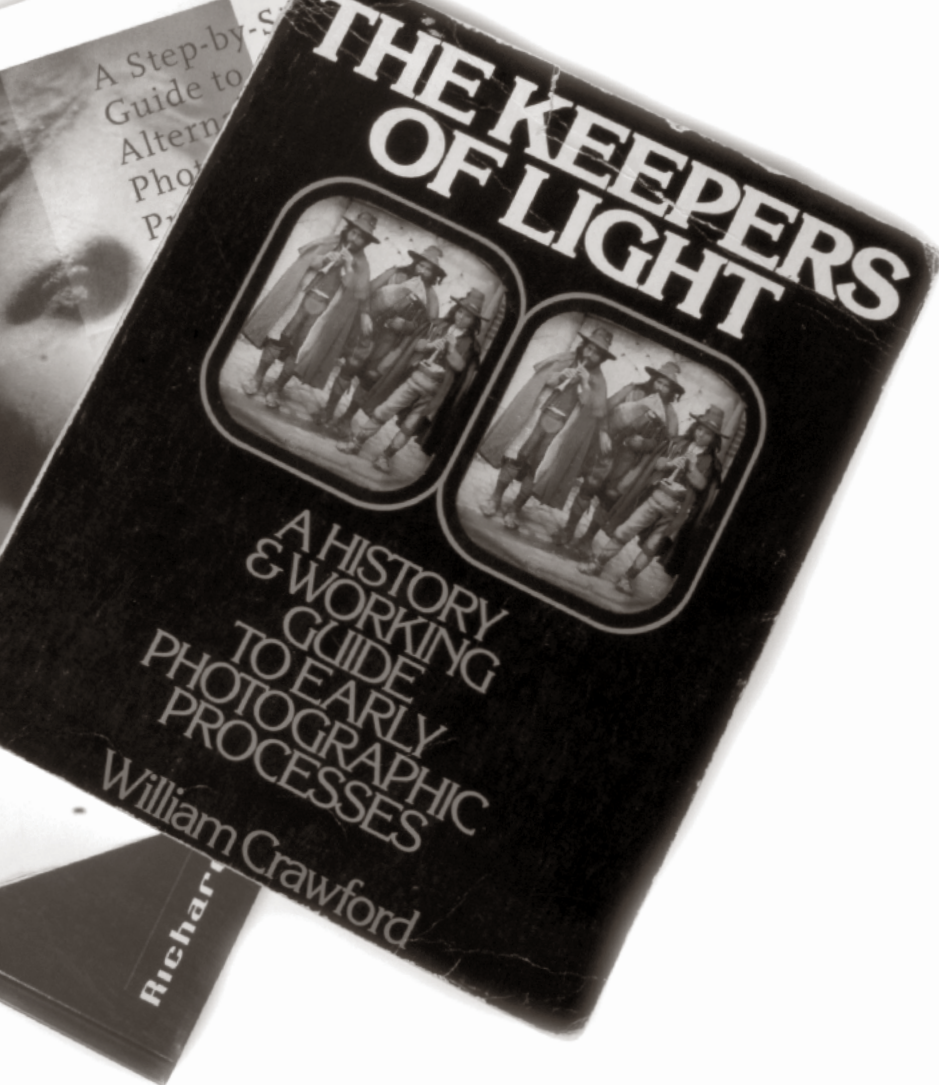
Entre la variedad de textos, se hablará de algunos que por su naturaleza didáctica y lenguaje especializado, se consideran apropiados: *Coming Into Focus: A Step-by-Step Guide to Alternative Photographic Printing Processes* editado

por John Barnier. Este libro es una guía integral, ya que expone desde los procesos históricos, hasta la fotografía digital. Sin duda es una referencia esencial para los interesados en la cultura fotográfica. Paso a paso, los procesos son desarrollados por expertos reconocidos a nivel internacional, propiciando la expresión creativa del practicante.

The Keepers of Light: A History & Working Guide to Early Photographic Processes de William Crawford, si bien es un libro difícil de encontrar hoy día, es muy recomendable tanto para el practicante de estas técnicas, como para el investigador que desea conocer más sobre el desarrollo tecnológico, técnico, químico e historiográfico, ya que combina la historia del desarrollo de la fotografía con los criterios y pautas para el dominio de los procesos de impresión fotográfica de los siglos XIX y XX. Este libro inicia con un resumen histórico del desarrollo de la fotografía, y cómo se convirtió en una expresión de arte, y continúa con las instrucciones paso a paso sobre cómo el lector puede realizar dichas técnicas.

En *Historic Photographic Processes: A Guide to Creating Handmade Photographic Images* de Richard Farber, encontraremos una guía para el usuario de los procesos históricos, que se han convertido en una alternativa a la tecnología moderna y digital. Farber incorpora la investigación las técnicas fotográficas, con las direcciones y listas de materiales, insumos e instrumental, que se requiere para producir papel salado, albúmina, cianotipo, kallitype, platino, paladio, impresión al carbón, bicromato de goma, y bromóleo.





Uno más a esta lista es *The Book of Alternative Photographic Processes* de Christopher James. Un libro muy recurrido por los practicantes de estas técnicas en la actualidad, ya que con un lenguaje accesible, muestra y explica, los principales aspectos de la fotografía alternativa. En cada capítulo, el lector encontrará la historia de cada técnica, puede estudiar su estructura química, y puede obtener orientación práctica sobre el cómo hacer impresiones de diversos procesos como cianotipo, Van Dyke brown, kallitype, goma bicromatada, platino/paladio, incluso, ambrotipo.

Por supuesto que existen, y se seguirán editando, publicaciones que den cuenta de la manera de producir imágenes en procesos históricos, como por ejemplo están *Hand-Book of Alternative Photographic Processes* de Jan Arnow y *Alternative Photography Processes: A Workers Guide* de Mark L. Eshbaugh, o los de Luis Nadeau: *History and Practice of Platinum Printing* y *Modern Carbon Printing*, o el *Manual de impresión en platino/paladio* de Julio Galindo, pero lo más importante, considero, es no sólo conocer y saber emplear la técnica, sino también qué es lo que se quiere decir o transmitir a través de este vehículo que consienta otras formas de lectura y discurso de la imagen.

Jan Arnow Van Nostrand Reinhold, *Handbook of Alternative Photographic Processes*, Nueva York, 1982.

John Barnier, *Coming Into Focus: A Step-by-Step Guide to Alternative Photographic Printing Processes*, San Francisco, California: Chronicle Books, 2000.

William Crawford, *The Keepers of Light: A History & Working Guide to Early Photographic Processes*, Nueva York, Morgan & Morgan, 1979.

Mark I. Eshbaugh, *Alternative Photography Processes: A Workers Guide*, Westford, Ma: RMR Press, 2006.

Richard Farber, *Historic Photographic Processes: A Guide to Creating Handmade Photographic Images*, Allworth Press, Nueva York, 1998.

Julio Galindo, *Manual de impresión en platino/paladio*, edición de autor, México, 1995.

Christopher James, *The Book of Alternative Photographic Processes*, Nueva York, Delmar, 2002.

Luis Nadeau, *History and Practice of Platinum Printing* Atelier Luis Nadeau, 1984.

Luis Nadeau, *Modern Carbon Printing*, New Brunswick, Atelier Luis Nadeau, 1994.

Reprografía: Héctor Ramón Jiménez

El Sistema Nacional de Fototecas - Fototeca Nacional del INAH
lamenta el fallecimiento del amigo y maestro

MANUEL GONZÁLEZ DE LA PARRA

1954-2012

CATÁLOGO FOTOTECA NACIONAL



**Nuestro acervo histórico
ahora en internet.**

Más de 450.000 imágenes disponibles de
personajes, lugares y sucesos de México
sólo con un click.

Los Módulos de Consulta en Pachuca y
Ciudad de México continuarán en servicio.

www.fototeca.inah.gob.mx