

*Técnica y géneros fotográficos en transición*  
*La fotografía instantánea (1871-1900)*

*Technique and Photographic Genres in Transition*  
*Instantaneous Photography (1871-1900)*

Artículo recibido el 16 de diciembre de 2022; devuelto para revisión el 16 de marzo de 2023; aceptado el 7 de junio de 2023; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.123.2821>.

**Brenda Verónica Ledesma Pérez** Universidad Panamericana, Campus Guadalajara, México,  
nuezledesma@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8668-1705>

**Líneas de investigación** Historia y teoría de la fotografía; arte moderno.

**Lines of research** History and theory of photography; modern art.

**Publicación más relevante** “Melancolía y artificio”, en José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada, coords., *Librado García Smarth. La vanguardia fotográfica en Jalisco* (Guadalajara: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2019), 43-62.

**Resumen** Esta investigación trata sobre las transformaciones de los valores estéticos y de los géneros fotográficos a los que llevó el uso de la técnica de la placa seca de gelatina-bromuro de plata, que se manifestaron en los manuales de fotografía que circularon en México entre 1871 y 1900. La alta sensibilidad de la placa seca permitió la captura del movimiento en fotografía, y generó nuevas relaciones entre los medios de la pintura y la fotografía que es necesario matizar. La historiografía afirma que la captura del instante provocó que la fotografía se distanciara de los preceptos estéticos de las Bellas Artes y formulara los propios. En contraste, los libros revelan que hubo fotógrafos que encontraron en las altas velocidades de obturación una nueva oportunidad de volver a los modelos pictóricos mediante el acercamiento a la escena costumbrista.

**Palabras clave** Técnicas fotográficas; placa seca; fotografía instantánea; costumbrismo; escena de género; retrato; paisaje.

**Abstract** This article approaches the transformation of aesthetic values and photographic genres caused by the use of silver bromide gelatin dry plate, which is manifested in manuals of photography circulated in Mexico between 1871 and 1900. The high sensitivity of the dry plate allowed

the capture of moving objects in photography, this generated new relations between painting and photography that need to be reconsidered. History affirms that the snap shot impelled photography to take distance from aesthetic precepts of fine arts and to formulate precepts of its own. Other sources however reveal that some photographers found in rapid exposures a new opportunity to get back to pictorial models through a retrieval of the scenes of genre painting.

**Keywords** Photographic techniques; dry plate; instantaneous photography; genre scene; portrait; landscape.

BRENDA VERÓNICA LEDESMA PÉREZ  
UNIVERSIDAD PANAMERICANA, GUADALAJARA, MÉXICO

## *Técnica y géneros fotográficos en transición*

*La fotografía instantánea (1871-1900)*

**D**urante la segunda mitad del siglo XIX,<sup>1</sup> numerosos tratados y manuales de fotografía se produjeron en países como Francia, España, Italia, Inglaterra y Estados Unidos.<sup>2</sup> Algunos de ellos llegaron a México, en donde incluso se publicaron unos cuantos. Las ediciones se renovaban a medida que aparecían nuevos procesos químicos o invenciones mecánicas que intentaban dejar en el olvido los métodos e instrumentos anteriores. Este artículo se centra en rastrear los valores estéticos y la adaptación de los géneros fotográficos a los que llevó el uso de la técnica de la placa seca de gelatina-bromuro

1. Las ideas desarrolladas en este texto se presentaron por primera vez en el ensayo de investigación para optar por el grado de maestría de la autora. Véase Brenda Verónica Ledesma Pérez, “Técnica y géneros fotográficos en transición. Fotografía e instantaneidad (1871-1900)”, (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013). Agradezco el acompañamiento de mis asesoras, Laura González Flores y Rebeca Monroy Nasr. Dedico a la memoria de José Antonio Rodríguez, un recuerdo y mi agradecimiento con cariño.

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

de plata, que se manifestaron en los manuales de fotografía que circularon en México entre 1871 y 1900.<sup>3</sup>

La hipótesis que planteo es que, a partir de la captura del movimiento en fotografía que permitió el sistema de la placa seca, se generaron nuevas relaciones entre la pintura y la fotografía que es necesario matizar. En la historiografía se ha afirmado que la captura del instante dio a la fotografía una suerte de autonomía estética respecto de las Bellas Artes; para contrastar esa afirmación veremos cómo fue que a partir del cambio tecnológico la fotografía recuperó del campo pictórico la categoría de la escena de género, es decir, la escena costumbrista, y fundió en ella elementos del paisaje y el retrato. En otras palabras, la captura del instante hizo posible que el medio fotográfico se distanciara de los esquemas de la pintura; sin embargo, desde una nueva perspectiva podemos decir que también fue un recurso técnico para volver a esos estándares.

Los manuales y tratados que revisé pertenecen a colecciones privadas, así como a acervos públicos de la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, Puebla y Guanajuato. De ellos extraje las imágenes que presento, y no de archivos fotográficos, ya que mi argumentación gira en torno a las transformaciones estéticas que se manifestaron en las publicaciones. Algunos volúmenes aún conservan el sello de la librería que los distribuyó en México, o incluso mejor, el nombre de su propietario original, de modo que este artículo refleja las ideas que circularon en México.

*Una nueva técnica: placas secas,  
estables y altamente sensibles*

Las características de la placa seca que permiten explicar las grandes transformaciones que provocó en el campo de la fotografía son tres: era un soporte seco, químicamente estable y con una alta sensibilidad a la luz. La sequedad del soporte facilitaba en gran medida su manipulación en comparación con la técnica anterior, el colodión húmedo; éste obligaba a emulsionar y sensibilizar la placa de manera inmediata a la toma, así como a revelarla y fijarla inmediatamente después; las operaciones se realizaban con la emulsión en estado húmedo. Por otro lado, la estabilidad química de la placa seca permitió la

3. La delimitación temporal se debe a que en 1871 se inventó la técnica de la placa seca, que para el año de 1900 se había extendido en México.

estandarización de los soportes y de sus procesos, es decir, la industrialización del medio. Las placas podían almacenarse meses antes de la toma, y también revelarse meses después de ésta. Su manipulación era mucho más fácil que con el colodión húmedo, por lo que surgieron nuevos aficionados a la fotografía, a quienes se dirigieron los mercados con la creación de cámaras que también eran más fáciles de manejar. Por último, la alta sensibilidad a la luz de la placa seca permitió la captura del movimiento, una práctica a la que se nombró *fotografía instantánea*. Para lograr el cometido de registrar objetos o seres móviles, una fotografía instantánea se realizaba con velocidades de obturación de entre 1/10 y 1/50 de segundo o más breves.

Fue el británico Richard Leach Maddox quien ideó el procedimiento para obtener un soporte seco con gelatina bromurada en 1871, lo publicó en el *British Journal of Photography*.<sup>4</sup> Sin embargo, la sensibilidad de la placa seguía siendo pobre, ya que la gelatina era menos permeable al revelador que el colodión y esta operación aún no se realizaba con el revelador alcalino que reaccionaba mejor con la nueva emulsión.<sup>5</sup> Fue Charles Harper Bennet quien en 1878 potenció de manera extraordinaria la sensibilidad de la gelatina al mantenerla a 32.2°C varios días antes de lavarla.<sup>6</sup> El tiempo de exposición se redujo a las centésimas de segundo, esto dio origen a lo que se consideró la “verdadera” fotografía instantánea.<sup>7</sup>

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

4. Combinó bromuro de cadmio con una solución caliente de gelatina y agua, y la sensibilizó con nitrato de plata; extendió la preparación sobre vidrio y la dejó secar en la oscuridad. La mezcla de bromuro de cadmio y nitrato de plata generaba cristales de bromuro de plata que quedaban suspendidos en la gelatina. Rosell Meseguer, *Luna Cornata* (Murcia: Tres Fronteras, 2008), 28 y Richard Leach Maddox, “An Experiment with Gelatine-Bromide”, *British Journal of Photography* (8 de septiembre de 1871), citado en Josef Maria Eder, *History of Photography* (Nueva York: Dover Publications, 1978 [1905]), 423.

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

6. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002 [1982]), 124; véase también Charles Harper Bennet, “A Sensitive Process”, *British Journal of Photography* (8 de septiembre de 1871), citado en Eder, *History of Photography*, 426.

7. Eder remite a las siguientes relaciones entre técnica, año y fotosensibilidad, y expresa esta última en tiempos de exposición: colodión húmedo (1851), 10 segundos; emulsión de colodión bromuro de plata (1864), 15 segundos; gelatina bromuro de plata al momento de su invención (1878), de 1 a 1/200 s; gelatina bromuro de plata (1900), 1/1000 s. Eder, *History of Photography*, 441.

la década de 1860, las exposiciones más breves apenas duraban medio segundo; en cambio, a partir de 1878 la placa seca permitió obturaciones de 1/100 y 1/200 s, en adelante.<sup>8</sup>

Ante la posibilidad de fotografiar objetos o figuras en movimiento, la fotografía contempló por primera vez valores como la espontaneidad y la sorpresa, que vinieron a renovar las viejas convenciones que existían acerca del retrato y el paisaje fotográficos; además, la instantaneidad generó nuevas formas de visión en relación con el análisis y la descomposición del movimiento.<sup>9</sup>

Tal como lo afirma André Gunthert, antes de que existiera la placa de gelatina, la mayor preocupación técnica de los fotógrafos era la preparación del soporte.<sup>10</sup> De manera paulatina los fotógrafos dejaron de emulsionar y prefirieron adquirir placas empaquetadas al extenderse el uso de la placa seca; así se leyó en *La photographie moderne* (1888) de Albert Londe.<sup>11</sup> Este proceso se reflejó en la desaparición gradual de capítulos enteros dedicados a la fase de emulsionado en los manuales y tratados.<sup>12</sup> En 1888, Londe ya no presentaba recetas para sensibilizar placas, tampoco describía el procedimiento del colodión. Lo mismo hicieron Federico Pardo (1898), Eduardo de Bray (1898) y Luis G. León (1900).<sup>13</sup>

8. Sin embargo, estas velocidades se consideraron excesivas incluso entre 1898 y 1900.

9. La historiografía ha profundizado en este asunto. Jean-Claude Gautrand, "Photography on the Spur of the Moment", *The New History of Photography*, ed. Michael Frizot (Milán: Könemann, 1998 [1994]), 232-241; Michel Frizot, "Speed of Photography", *The New History of Photography*, 242-257 y Newhall, *Historia de la fotografía*, 117-123.

10. André Gunthert, "Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre", *Études Photographiques*, núm. 9 (mayo de 2001): párrafo 5, <http://etudesphoto-graphiques.revues.org/index243.html> (consultado el 14 de diciembre de 2022).

11. Albert Londe, *La photographie moderne* (París: G. Mason, 1888), 63 (la traducción es mía).

12. A medida que las ediciones se acercan a finales del siglo xx los libros se vuelven más delgados: si el clásico *Traité général de photographie* de Désiré van Monckhoven en su cuarta edición de 1864, contaba con 398 páginas, *La fotografía sin laboratorio* del astrónomo mexicano Luis G. León, alcanzaba apenas 60 páginas. Véase Désiré van Monckhoven, *Traité général de photographie suivi d'un chapitre spécial sur le gélatino-bromure d'argent* (París: Victor Masson et fils, 1880); Luis G. León, *La fotografía sin laboratorio* (Ciudad de México: Ch. Bouret, 1900).

13. Federico Pardo tradujo extensos fragmentos de *La photographie moderne* de Albert Londe sin hacer referencia a él. Federico Pardo, *La fotografía moderna: al alcance de todos* (Barcelona: F. Sabater, 1898); Eduardo de Bray, *Nuevo manual de fotografía* (Ciudad de México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1898) y León, *La fotografía sin laboratorio*.

Los libros de De Bray y de León<sup>14</sup> se editaron en México. Del primero se publicaron reediciones en 1905, 1910 y 1920, y el de León en 1904; las reediciones indican el éxito comercial y la circulación que tuvieron los libros en el país.<sup>15</sup>

*Dispositivos para un mercado naciente: los fotógrafos aficionados  
y el regreso a las Bellas Artes*

Después de que se extendiera el uso de la placa seca, los aparatos fotográficos se dividieron en dos tipos: cámaras fijas y cámaras portátiles.<sup>16</sup> Las segundas eran de reciente aparición y se las identificaba con los “aparatos de aficionado” a causa de la facilidad con la que se suponía que podían ser utilizadas.

De Bray mencionaba en 1898 que las cámaras fijas, también llamadas “de fuelle”, “de pie” (ya que precisaban estrictamente del mismo), “de galería”, “de taller” o “el aparato clásico”, eran las más empleadas para hacer retratos; mientras que a las portátiles se les denominaba “cámaras instantáneas”, “aparatos de mano”, “de almacén” y “de viaje”. Algunos modelos portátiles usaban pie, lo que generaba una subdivisión que no todos los autores mencionan. Los modelos de cámaras eran numerosos, tanto que ni siquiera los manuales abarcan su totalidad.

14. Luis G. León fue fundador de la Sociedad Astronómica de México, director del Observatorio Meteorológico en la Escuela Normal para Profesoras y Miembro de la Comisión para la fotografía de las nubes; publicó numerosos libros sobre física y la divulgación de la ciencia. Sobre la identidad de Eduardo de Bray no se ha encontrado información hasta el momento, su obra toma relevancia debido a sus reediciones, que indican la circulación que tuvo en México.

15. *Alquimia*, núm. 29, Sistema Nacional de Fototecas (enero-abril de 2007): 27-28. José Antonio Rodríguez compartió conmigo su interés por estos volúmenes; con su generosidad característica me permitió conocer las reediciones de De Bray que tuvo en su biblioteca. Hay que destacar que el libro de Luis G. León lo editó la American Photo Supply, la distribuidora de productos fotográficos más importante que existió en México en el cambio de siglo. Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 17.

16. Además de las placas secas y su alta sensibilidad, para lograr una fotografía instantánea era necesario contar con un obturador rápido y preciso (también llamados “instantáneos”), cuya tecnología se desarrolló a la par de las placas secas. Por otro lado, la fabricación de objetivos con óptica de mejor calidad se dio en la década de 1880, cuando Ernst Abbe, un físico que laboraba para Carl Zeiss, en Alemania, trabajó para fundar Schott Glassworks en la ciudad de Jena. Ahí produjeron el más fino cristal de calidad óptica que ayudó a controlar mejor todo tipo de aberraciones. Véase Eder, *History of Photography*, 408.

Por lo general, las cámaras fijas contaban con un vidrio esmerilado en la parte trasera que las portátiles no tenían, y para enfocar hacían uso del paño negro.<sup>17</sup> En cambio, las portátiles eran cerradas, contaban con un visor para encuadrar y enfocar sólo en algunos modelos; en ocasiones, poseían un fuelle que podía o no plegarse hacia el cuerpo de la cámara, mientras que otras prescindían de éste y mantenían la forma de una caja. Tanto fijas como portátiles admitían el uso de la placa seca de cristal, de película de nitrocelulosa en láminas sueltas o incluso de película en rollo, si se contaba con el respaldo adecuado.<sup>18</sup>

A la cámara Kodak, lanzada al mercado por George Eastman en 1888, se la clasificó como portátil. Pocas veces se la mencionó en los manuales, aunque su polémico eslogan de “Apriete el botón. Nosotros haremos el resto” sí que recibió fuertes contraposiciones.<sup>19</sup>

La expansión del mercado de la fotografía preocupó a Eastman, quien se valió de las conquistas técnicas logradas por la emulsión de gelatina. Si la ausencia de humedad, la sensibilidad, la desaparición del emulsionado manual y la creación de cámaras portátiles significaban, de por sí, una enorme revolución de las operaciones fotográficas, George Eastman llevó la situación al extremo, pues diseñó una manera aún más depurada de hacer fotografía.

Eastman elaboró un sistema de soporte que consistía en un rollo de papel, que después sustituyó por nitrocelulosa. El mecanismo evitaba dos cosas: la operación de cargar y descargar la cámara con el soporte, que ya venía colocado dentro de la cámara, y tener que cambiar de placa cada vez que quería hacerse una toma; además de que el papel y la nitrocelulosa hacían más ligero el equipo al sustituir las placas de cristal. Con el rollo sólo había que correr la cinta, y una vez que ésta se expusiera en su totalidad, el aficionado tampoco tendría que retirarla para cambiarla por otra, sino enviarla a los laboratorios de Kodak en Rochester, Nueva York, donde era removida, revelada, impresa y sustituida por un rollo nuevo. Literalmente las maniobras de los

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

18. En 1884, George Eastman produjo el rollo de arrastre de papel negativo de 24 exposiciones, sustituyó el papel por película de celuloide en 1889. Gautrand, “Photography on the Spur of the Moment”, 23.

19. John Towler (1884) refiere un sistema para revelar “placas especiales de Kodak”. John Towler, *El rayo solar. Tratado práctico y teórico de fotografía* (Nueva York: D. Appleton y Compañía, 1884), 514.



fotógrafos se redujeron a sacar un cordón, girar una manivela, apuntar y presionar el botón.<sup>20</sup>

El nitrato de celulosa había sido utilizado por otras casas comerciales desde la década de 1870, sin tanto éxito. Otros fabricantes también intentaron simplificar la carga de placas con sistemas de escamoteo,<sup>21</sup> pero el mecanismo se arruinaba al poco tiempo. Ninguno de ellos tuvo el éxito comercial de Kodak.

Fue gracias a Kodak que las cámaras portátiles se identificaron con los aficionados, y también con el supuesto uso fácil de ellas. En México y en otras partes del mundo, Eastman se valió de una elaborada máquina publicitaria para relacionar la fotografía con el juego y la recreación.<sup>22</sup> Por otro lado, el uso más celebrado de las cámaras portátiles fue la fotografía al aire libre.

La popularidad de estos aparatos hizo más honda la diferencia entre los fotógrafos profesionales, a los que en algunas ocasiones se les llamaba “señores” o “artistas”, y los no iniciados; los “maestros en el arte de Daguerre” y los “profanos”.<sup>23</sup> De Bray comentaba: “La ligereza, el escaso volumen y la sencillez del manejo de los aparatos a mano [...] han contribuido en gran manera a vulgarizar el uso de éstos entre los aficionados”.<sup>24</sup>

Los autores de los manuales reaccionaron contra la facilidad de la fotografía que promovía Kodak, en defensa del arte y la profesionalidad que exigía el oficio. De los manuales editados en México, tanto Eduardo de Bray como Luis G. León escribieron sobre Kodak, pero no recomendaron sus aparatos. De Bray relataba: “Los que pudiéramos llamar profesionales, los del oficio, se quejan con amargura de que hoy aspire todo el mundo a ser fotógrafo”;<sup>25</sup> por su parte, Estabrooke mencionaba los “ejércitos de amateurs [*sic*], quienes

20. Elizabeth Brayer, *George Eastman: A Biography* (Rochester: University of Rochester Press, 2006 [1996]), 68.

21. Alexandre Cormier, *Tratado de fotografía* (París: Garnier Editores, 1898), 100-105.

22. Claudia Silvana Pretelin Ríos, “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto: anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2010).

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

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

25. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 3. Sin embargo, De Bray considera que era el proceso natural de la fotografía al ser ésta un “auxiliar poderoso e indispensable de todas aquellas ciencias en las que se hace necesaria la precisión documental”.

han tomado la fotografía como un entretenimiento para pasar el tiempo libre”,<sup>26</sup> y las “decenas de miles” que se habían incrementado gracias a “maravillosos cambios” como la aparición de aparatos de “peso-pluma” y los rollos de papel o película.<sup>27</sup>

Se tenía la idea de que para operar una cámara de aficionado había que seguir una lista de cuidados mínimos, por ejemplo: no fotografiar a contraluz, sostener firme la cámara contra el cuerpo, no obstruir el objetivo con bastones, periódicos o los dedos de las manos, además de asegurarse de correr la película para no exponer dos veces sobre el mismo cuadro. Los autores se dedicaron en sus libros a desmentir la presunta sencillez de los aparatos instantáneos, insistían en que, a pesar de que ya no era indispensable ser “sabio” ni “rico” para hacerlo, era necesaria cierta instrucción en los estándares del “buen gusto” y de la técnica (figs. 1 y 2).<sup>28</sup>

El eslogan de Kodak acerca de “sólo apretar el botón” era la hebra que tiraban los autores para desarrollar su argumentación en contra. Los aficionados intentaban fotografiar con aparatos instantáneos, confiando en absoluto en los índices preestablecidos de sus cámaras: “A un lado de las operaciones puramente materiales, hay en fotografía una parte muy grande de juicio, de observación, de discernimiento e igualmente de razonamiento”.<sup>29</sup> Jorge Brunel, por su parte, expresaba: “Hay que poner un poco de arte en la fotografía [...] No se llega a ser artista así como se compra una docena de placas sensibles”.<sup>30</sup>

Luis G. León sostenía que los aficionados caían en el error al creer que “basta dirigir la cámara a un objeto, destapar el bastidor, preparar el botón y mover la palanca”, ya que era más importante cuidar la iluminación cuando se realizaban instantáneas, que cuando se hacían fotos “de tiempo”.<sup>31</sup> Por su parte, De Bray se extendía de la siguiente manera:

26. E. M. Estabrooke, *Photography in the Studio and in the Field* (Nueva York: E. & H. T. Anthony & Co., 1887), 7 (la traducción es mía).

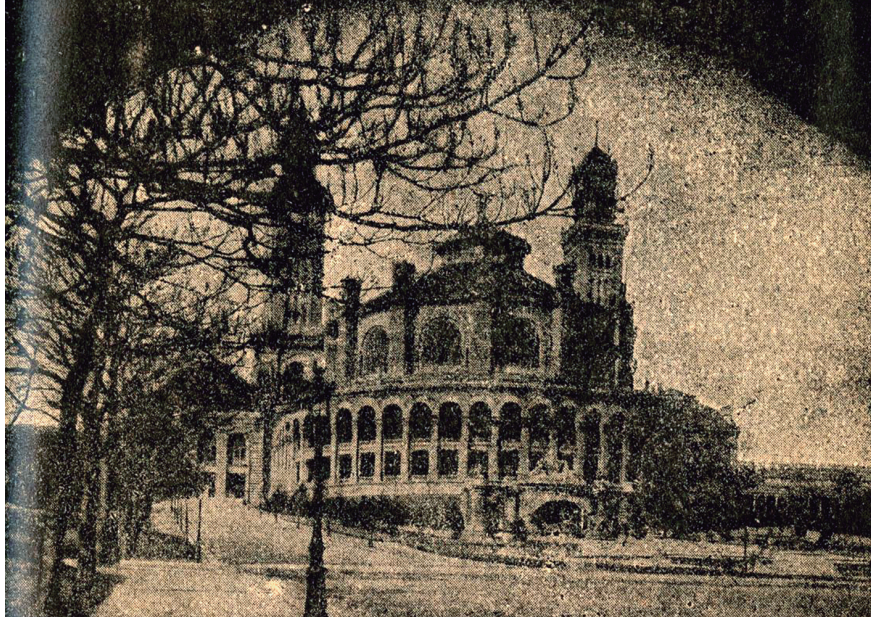
27. Estabrooke, *Photography in the Studio and in the Field*, 7 (la traducción es mía).

28. De Bray, *Nuevo manual de fotografía*, 2. El fotograbado de la figura 1 ilustraba el resultado de uno de los errores frecuentes, que era la colocación incorrecta de la placa; por otro lado, el fotograbado de la figura 2 advertía sobre la necesidad de cuidar el reflejo de los objetos brillantes para evitar efectos “desastrosos”.

29. Londe, *La photographie moderne*, 3 (la traducción es mía).

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

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



1. Anónimo, sin título, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 69. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

De todos los instrumentos, éste es el que exige sin duda mayor discernimiento y cuidado por parte del operador. Para obtener resultados es indispensable emplear preparaciones rápidas y no fotografiar más que modelos que estén bien iluminados [...] Cuando el éxito no responde a los deseos del aficionado, éste culpa al aparato o a las preparaciones empleadas en vez de culpar a su propia inexperiencia; y esto es porque la mayor parte de las veces se pide al aparato cosas imposibles que no se pedirían con una buena educación fotográfica ¿Cuántos aficionados hay que se dediquen a leer obras fotográficas, y a buscar fuera de una experiencia larga y costosa los principios que deben presidir a sus trabajos? Pocos, muy pocos: en cambio, los que ignoran estos principios fundamentales forman legión.<sup>32</sup>

32. De Bray Cita nuevamente el Anthony's Bulletin, en *Nuevo manual de fotografía*, 171-172.



2. Anónimo, sin título, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 86. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

Londe también se manifestaba sorprendido de que no se hubiera creado todavía “una enseñanza o una lección oficial” sobre fotografía; lamentaba que el debutante debiera aprender solo y la promesa falsa de que por hacerse de ciertos aparatos y productos habría de tener éxito.<sup>33</sup> Jorge Brunel hacía lo propio, escribía que después de disparar todavía quedaba algo por hacer:

Si los fracasos con los aparatos de mano son tan numerosos para ciertos operadores se debe a que no están penetrados de lo que acabamos de indicar (serán los asuntos los que deberán adaptarse al tiempo de exposición) [...] Se les ha dicho que con él [el aparato instantáneo] no hay más que oprimir el botón para tomar un cliché; oprimen el botón, achacando en seguida el fracaso a las placas, al revelador o al aparato; en general, a todo menos a sí mismos.<sup>34</sup>

33. Londe, *La photographie moderne*, 2.

34. Jorge Brunel, *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea* (Madrid: Bailly-Baillière é hijos, 1900), 82-83.

Los libros recomiendan a los principiantes no aprender fotografía practicando la instantánea; Luis G. León, por ejemplo, decidió omitir información respecto a las cámaras Kodak porque consideraba que la película era de manejo más complicado que la placa.<sup>35</sup>

Así, una vez que la fotografía estuvo a disposición de numerosos aficionados y que fueron posibles las obturaciones rápidas, los profesionales tuvieron diversas reacciones. La maravilla de la fotografía instantánea, que fascinaba a sus usuarios porque representaba un reto y una posibilidad técnica, pronto se convirtió en un dolor de cabeza al transformar la práctica en pan comido.<sup>36</sup> Los manuales solicitaron mayor observación, discernimiento y juicio a los lectores; en pocas palabras, cuidado técnico y sensibilidad. Si Kodak insistía en que bastaba presionar un botón, los manuales se empeñaron en convencer de lo contrario. Insistieron en seguir las reglas del buen gusto, “que haya arte”, procurar una educación fotográfica, leer obras instructivas, observar a los pintores. Reclamaban la disciplina que en los tiempos del colodión era obligatoria.

Los autores también presentaron la fotografía instantánea como si se tratara de una categoría genérica de la misma importancia que el paisaje y el retrato; la abordaron por separado, sus características orillaban a cuidar elementos específicos que la distinguían de los géneros establecidos.

### *El desarrollo de la fotografía instantánea*

El significado de las expresiones “instante fotográfico” y “fotografía instantánea” fue siempre relativo, ya que los cambios en los procedimientos técnicos y el desarrollo tecnológico provocaron que las velocidades de obturación se redujeran continuamente a lo largo del siglo XIX. El instante fue cada vez más breve. Albert Londe coincidía en la definición del concepto, señalaba que el movimiento era lo que seducía a los *amateurs*:

[La fotografía instantánea] consiste, como sabemos, en coger la imagen de un objeto cualquiera en movimiento, pero bajo uno de sus aspectos solamente, es esto lo que la diferencia de los trabajos del Sr. Marey [Étienne Jules Marey]. No es únicamente

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

36. Curiosamente, así ha sucedido en los últimos años a partir del surgimiento de la tecnología digital y de la incorporación de cámaras en los dispositivos móviles.

documental, sino más bien el objetivo, el fin de la operación. Si queremos definir la prueba instantánea, diremos que debe tener la calidad de fineza y profundidad de una prueba posada, con la adición del movimiento, cualquiera que éste sea.<sup>37</sup>

La instantaneidad revolucionó la fotografía de una forma tan grande y definitiva, que en la actualidad sentimos más próximas y familiares las imágenes realizadas de este modo que las que se hicieron con todos los procesos técnicos anteriores. Hoy, al igual que en los tiempos de Londe, tal vez puede afirmarse que las características que definen, en principio, a la fotografía son: su capacidad de mostrar las cosas de una forma parecida a como las percibimos con el sentido de la vista, y la captura del instante.

Transcurrió todo un proceso antes de que una iconografía surgida de la captura del instante se asentara. André Gunthert afirma que en Francia el desarrollo de la fotografía instantánea se dio en tres etapas: la primera, que abarcó de 1877 a 1881, fue un periodo de experimentación técnica; en la segunda, que corrió de 1882 a 1886, se fijaron los temas de la instantánea; y en la tercera etapa, que corrió de 1887 a la primera mitad de la década de 1890, la instantánea asumió la forma de género fotográfico.<sup>38</sup>

En cambio, he fijado 1880 como el año de introducción de la placa seca en México a partir del intento del retratista Octaviano de la Mora de obtener una patente sobre las placas secas.<sup>39</sup> En esa década, retratistas como Mariano Nieto, en la Ciudad de México; Ignacio Muñoz Flores, en Querétaro; Carlos Barrière, en Guadalajara, y Teodoro Miltz, en San Luis Potosí, anunciaron en la prensa su adopción de la nueva tecnología.<sup>40</sup> En cambio, la década de 1890 fue decisiva para la expansión del uso de la placa seca y de la fotografía de aficionados; durante esos años surgieron comercios especializados, la primera publicación periódica dedicada a la fotografía, concursos y exposiciones a los que convocaron publicaciones y productores de artículos fotográficos, además de que

37. Londe, *La photographie moderne*, 269 (la traducción es mía).

38. Gunthert, “Esthétique de l’occasion”, s.p., párrafo 10.

39. Brenda Verónica Ledesma Pérez, “Nuevos usos y formas de la técnica fotográfica en México. La instantaneidad como forma del lenguaje, 1878-1910” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2018), 53.

40. *El Tiempo*, Ciudad de México, 31 de mayo de 1888, 4; *La Gaceta de Querétaro*, Querétaro, 5 de mayo de 1889, 4; *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 30 de noviembre de 1887 y *El Correo de San Luis*, San Luis Potosí, 2 de septiembre de 1886, 4.

se formó la Sociedad Fotográfica Mexicana. Por otro lado, las fotografías más antiguas localizadas en México que manifiestan interés por capturar un instante con altas velocidades de obturación, datan de 1898.<sup>41</sup>

*Los asuntos y géneros nuevos de la fotografía:  
una estética naciente*

Los manuales que difunden el uso de la placa seca no sólo muestran los temas fotográficos que habían surgido con la captura del movimiento, sino también los asuntos que sobrevivieron al cambio de técnica y que se practicaron antes de la instantaneidad, como fueron el paisaje y el retrato.<sup>42</sup> Éstos, que eran adaptaciones de su equivalente pictórico, se transformaron de manera particular tras la captura del movimiento: sus manifestaciones se desplazaron hacia la escena de género, que también es una categoría de origen pictórico. Profundizaré en ello más adelante.

La escena de género satisfacía los valores nuevos de la fotografía (surgidos con la instantánea) que se asociaban con el movimiento, la libertad, la naturalidad, la espontaneidad y lo pintoresco.<sup>43</sup> La instantaneidad se asimiló de distintas maneras, y una de ellas se dio en relación con la pintura mediante la recuperación de la escena costumbrista,<sup>44</sup> a pesar de que la sensibilidad de las

41. Ledesma Pérez, “Nuevos usos y formas”, 153-227.

42. Las publicaciones que difundían el sistema técnico del colodión y la albúmina, anterior a los de la placa seca, clasificaban los asuntos de lo fotografiable en tres grandes grupos que eran: vistas, retrato y reproducciones. En cambio, en las publicaciones que consideran el uso de la placa seca aparece una cuarta categoría con el título de “fotografía instantánea”, mientras que las menciones de los “cuadros de género” aparecen de manera intermitente entre la foto instantánea, el retrato y el paisaje.

43. En el último apartado hablaré del proceso de adopción de estos valores en la práctica del paisaje y el retrato.

44. En el siglo XVIII la expresión “pintura de género”, o pintura costumbrista, se refirió a la representación de escenas de la vida cotidiana y era considerada un género menor. Ganó aceptación en Europa durante la primera mitad del siglo XIX y se consolidó en adelante. Era también un género burgués, de pinturas en pequeño formato con afinidad por las descripciones minuciosas, los detalles emotivos y las anécdotas, que se contraponía al género noble de la pintura de historia. Este género pictórico se retomó en el campo fotográfico a finales del siglo XIX, una vez que fue posible capturar el movimiento en la fotografía, al introducirse seres animados en el paisaje y en las vistas. Las expresiones “costumbres” y “género” servían para designar fotografías con temáticas reconocibles como las escenas campiranas y de la vida cotidiana.



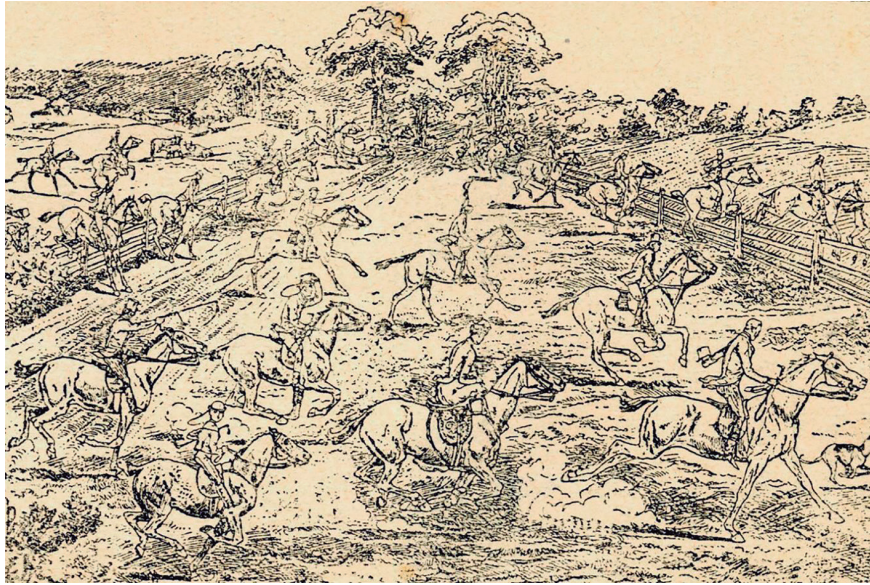
3. C. T. Mallin de Southport, “Instantáneas de gaviotas”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. *infra* n. 45), 141. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

películas pareciera distanciar este medio de la fotografía. Es así como la tesis de Gunthert adquiere un nuevo matiz. La instantaneidad remarcó el trecho entre pintura y fotografía a partir de la técnica, pero confirmó también aquello que aún las relacionaba.

#### *Los temas de la fotografía instantánea*

Los temas de las capturas instantáneas se enlistaron en los manuales de fotografía en las tablas de referencia para calcular los tiempos de exposición: personas caminando, corriendo o saltando; barcos, trenes y carretas en marcha; agua, sobre todo fotografías del océano, la playa, las olas, las fuentes o el borde





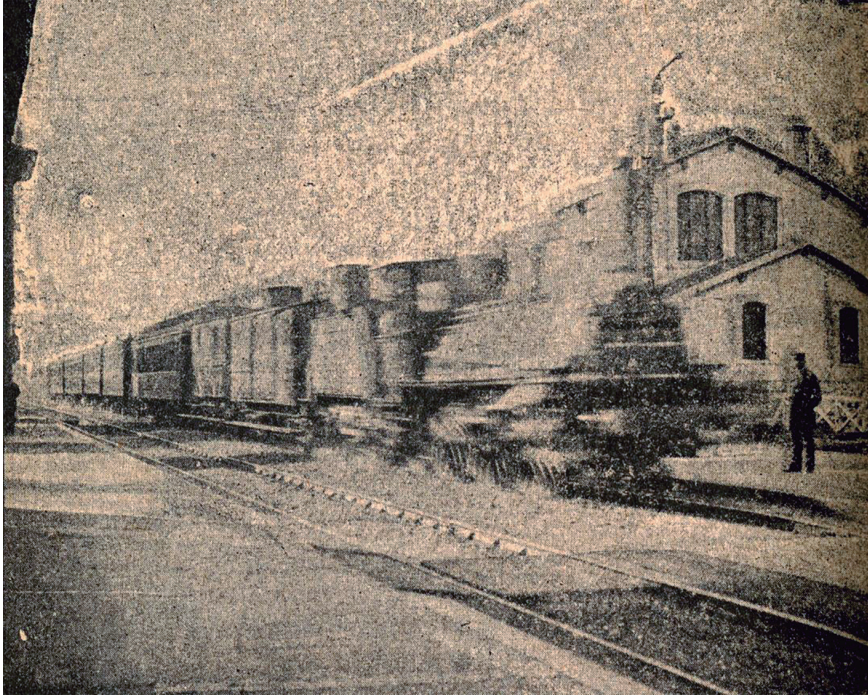
4. Anónimo, “Instantánea de caballos en pleno curso”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1882. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. *infra* n. 45), 219. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

de los ríos; y animales en movimiento como caballos, mascotas y aves, entre otros (figs. 3 y 4).<sup>45</sup>

Los trenes avanzando a gran velocidad eran para los fotógrafos temas ingratos, ya que “si la prueba obtenida es nítida, el tren parece absolutamente en reposo, y más que la bocanada de vapor que revolotea, la afirmación del fotógrafo es la única que garantiza la instantaneidad de la pose”.<sup>46</sup> En esta cita queda claro que interesaba que quedara evidencia clara del movimiento, si no había referencia visual suya daba lo mismo si se había o no congelado una escena (fig. 5). Mientras tanto, para fotografiar barcos el interés de la prueba dependía en alto grado de la gracia y definición de las volutas que dibujaba

45. La figura 4 fue reproducida por Josef Maria Eder para mostrar cómo fue que en 1882 la revista *The American Queen* publicó este grabado a partir de la reproducción de múltiples instantáneas de la autoría de Eadweard Muybridge. La imagen era tan perfecta y verídica que para entonces Eder la encontraba imposible y falsa. Aún así le asignó el pie de foto que acompaña la imagen. Josef Maria Eder, *La photographie instantanée* (París: Gauthier-Villars et fils, 1888), 217.

46. Eder, *La photographie instantanée*, 86.

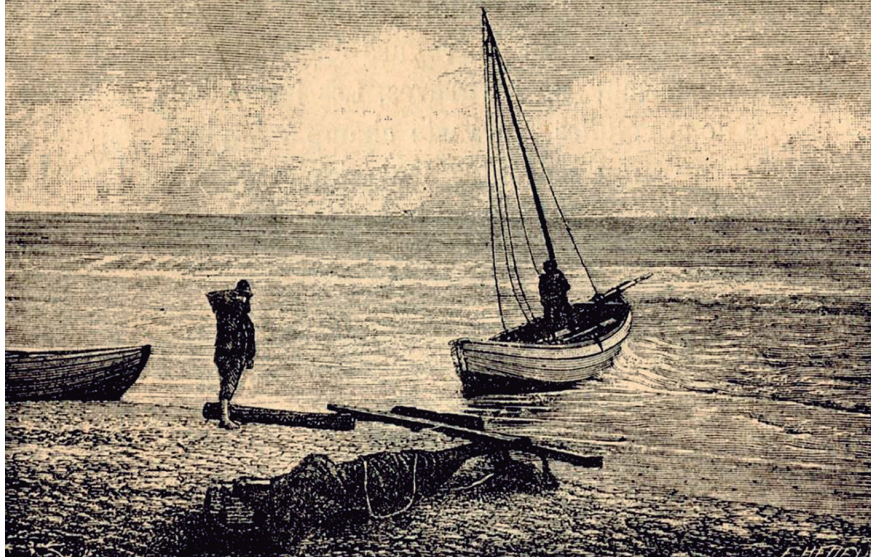


5. Anónimo, “Mala prueba de un tren en marcha”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *La fotografía al aire libre* (vid. supra n. 34), 110. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

el vapor (antes borrosas a falta de tiempos breves de exposición), además de que se pedía que se reservara un poco de tierra para lograr una mejor composición (fig. 6).

Por otro lado, el movimiento y la suspensión del agua habían sido toda una revelación: desde que las gotas flotantes podían ser observadas (fig. 7), así como los surcos que dibujaban las corrientes, las caídas del agua, etc., eran despreciadas las manchas que generaban las exposiciones largas:

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



6. Slingsby, “Composición fotográfica”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 78. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

al colodión, sino que se ven con placer las olas, las ondulaciones de las superficies lívidas.<sup>47</sup>

La lluvia se despreciaba cuando aparecía como “rayas luminosas inclinadas que parecerán cortar el paisaje y no ser naturales, dado que el ojo no puede seguir jamás una gota de lluvia”; se recomendaban velocidades entre  $1/5$  y  $1/15$  s y buscar los días en que el sol alumbraba la lluvia, “se obtendrán entonces gotas brillantes, que producirán un efecto curioso a la vista”.<sup>48</sup>

Era importante elegir los “momentos de traslación” entre una postura y otra de los objetos o las personas, es decir, buscar la suspensión (figs. 8 y 9). Se pretendía alcanzar la limpieza de todas las imágenes, nunca la captura del movimiento o la suspensión a pesar de todo. Eder ejemplificaba como una situación

47. Pardo, *La fotografía moderna*, 81.

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



7. Lumière, “Cliché instantáneo”,  
fotografado de medio tono  
a partir de una fotografía, ca.  
1888. Tomado de Londe, *La  
photographie moderne* (vid. supra  
n. 11), 143. Biblioteca Nacional de  
México, Fondo Contemporáneo,  
UNAM.

ideal el momento de arranque de un patinador, así como el galope de un caballo, en los que se cambiaba del reposo al movimiento: “Un globo lanzado al espacio, una ola en el instante de romperse. El *punto muerto* será, naturalmente, el que se deberá elegir. Desde el punto de vista operatorio es el más fácil, y artísticamente considerado el más favorable”.<sup>49</sup>

Gunthert cuenta que durante los primeros experimentos de la instantánea, los saltos, las caídas, las explosiones y otros fenómenos transitorios en los que el objeto o la persona aparecían flotando en el aire fueron un recurso.<sup>50</sup> Eder incluso reproduce la imagen de un experimento que consistió en explotar la cabeza

49. Eder, *La photographie instantanée*, 110 (las cursivas son mías).

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



8. Albert Londe, “Perro que salta”,  
fotografado de medio tono a partir  
de una fotografía, ca. 1888.  
Londe, *La photographie moderne*  
(*vid. supra* n. 11), 292. Biblioteca  
Nacional de México, Fondo  
Contemporáneo, UNAM.

de una mula conectando el obturador a un paquete de dinamita (figs. 10a y b).<sup>51</sup> El “estudio” tenía como objeto observar las contracciones nerviosas de la cola del animal al momento de la explosión. Inicialmente estas aplicaciones eran referenciadas con el propósito de hablar de sus alcances prácticos mas no con fines estéticos; fue en otras circunstancias, como resulta con Eder cuando habla de “el punto muerto”, que estos motivos fueron apreciados en su dimensión estética.

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

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

51. Eder, *La photographie instantanée*, 8-9.



9. Anónimo, “Ciclista saltando por encima de la máquina”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *La fotografía al aire libre, excursionista e instantánea* (vid. supra n. 34), 99. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

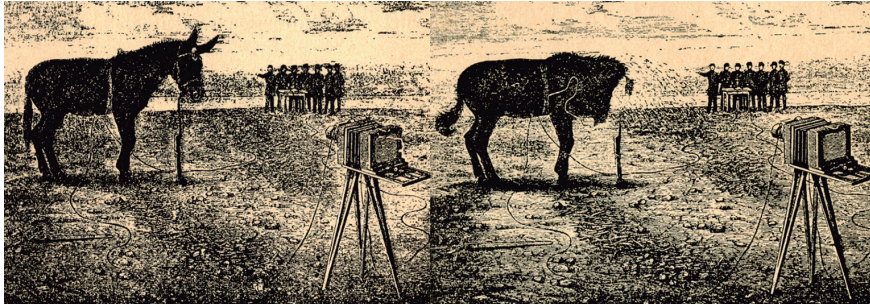
este lado, la fotografía nos ha dado un campo de estudio tan vasto como nuevo para explorar.<sup>52</sup>

Las casas manufactureras crearon productos que satisfacían la necesidad de fotografiar desde un vehículo, como prensas que sujetaban la cámara a los bordes de barcos y de globos aerostáticos, además de la cámara/bicicleta, comercializada por Anthony's.<sup>53</sup> También se habla de un triciclo que facilitaba el traslado del equipo fotográfico y una herramienta para sujetar el aparato a la llanta más alta.<sup>54</sup> A los usuarios se les llamaba “fotociclistas”, recordemos que la bicicleta, como la fotografía, fue un producto que causó furor en la década de 1890, justo en los años en que fueron publicados varios de los manuales.

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

53. Estabrooke, *Photography in the Studio and in the Field*, 221.

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



10. a y b. Henry L. Abbot, “Sacrificio de una mula con un cartucho de dinamita”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, 1881. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. *supra* n. 45), 113-114. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

[La fotografía instantánea] tiene una gran importancia, pues basta considerar que el mayor número de las fotografías se hace al aire libre; y al fin, ¿no es éste el principal objeto de la fotografía? Sobre todo en la época actual, en la que, merced al empleo de la bicicleta, se puede transportar a distancias relativamente grandes de su domicilio, existe la posibilidad de obtener una gran diversidad de vistas de todas partes, sin estar obligado a los mismos paseos o excursiones.<sup>55</sup>

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

Por otro lado, la rigidez llegó a estar vinculada con los espacios cerrados, o con la fotografía hecha en los estudios o los talleres de los fotógrafos profesionales. Antes de la instantánea, el retrato se practicaba principalmente

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

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

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

Ahora revisemos a detalle los rasgos que caracterizaban, según lo expuesto en los manuales, a cada una de las categorías temáticas.

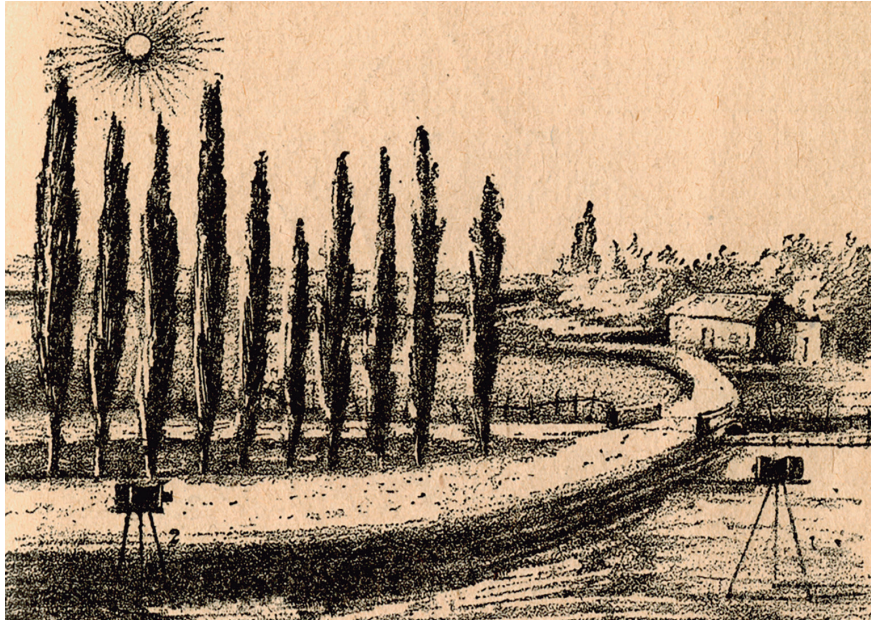
### *Los temas de la fotografía*

#### *Las vistas y el paisaje*

El tema que se consideraba más fácil de practicar desde la época del colodión, y aquel por el que debían comenzar a practicar los debutantes, eran las vistas, jamás los retratos.<sup>56</sup> Se recomendaba a los principiantes elaborar una especie de estudio de un mismo tema fotografiándolo desde diferentes lugares hasta

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





11. Anónimo, “Elección del sitio”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1900. Tomado de Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 49. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

dominar los tiempos y el aparato (fig. 11).<sup>57</sup> Una vista era casi lo mismo que un paisaje, existe cierta vaguedad en la definición de los términos. En general, la vista implicaba una práctica más ligera y menos convencionalizada que el paisaje y también podía practicarse en entornos urbanos. Se decía que hacer una vista era tan fácil como dirigirse a una ventana y tomar lo que se ve ahí, mientras que el paisaje seguía una serie de preceptos.

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

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

de una vista”,<sup>58</sup> o bien, “hay paisajes magníficos al ojo, que en fotografía no dicen nada”.<sup>59</sup>

Por otro lado, Jorge Brunel consideraba que una buena vista/paisaje debía comprender tres puntos, éstos se ejemplificaron en el fotograbado de la figura 12: un objeto (fuera animado o no),<sup>60</sup> un primer término (entiéndase “término” como “plano”; de preferencia debía tratarse de un espacio más o menos accidentado, las líneas quebradas eran más interesantes que las rectas) y una perspectiva (un fondo o una lontananza que por sus detalles producían el principal efecto de la vista obtenida).<sup>61</sup> Este orden aparecía tanto en los manuales que seguían la técnica de colodión como en los de placa seca, los tres términos debían alternar las áreas claras y oscuras: “Se sujetará siempre [el *amateur*] a componer su cuadro en la medida de lo posible, evitará los temas que conlleven planos de diferencias considerables, las vistas que ofrezcan contrastes muy pronunciados, los paisajes que carezcan de primeros planos” (fig. 12).<sup>62</sup>

Las marinas, los bosques y las montañas eran lugares para hacer paisaje. Con el surgimiento de los aparatos de mano se dice que había dos clases de paseantes: los excursionistas, que fotografiaban al pasear; y los aficionados, que paseaban para fotografiar.<sup>63</sup> Eduardo de Bray describe el tipo de lentes que era adecuado utilizar según el tipo de país al que se viajara: rectilíneos para las geografías llanas y angulares para los países montañosos.<sup>64</sup>

58. Brunel, *Operaciones preliminares*, 19 (las cursivas son mías). Véase Brunel, *La fotografía al aire libre*, 4 y 42-43. El autor opina que lo desagradable era a causa de la agrupación débil de líneas.

59. Londe, *La photographie moderne*, 73.

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

61. Brunel, *Operaciones preliminares*, 19.

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

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

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



12. Anónimo, sin título, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1898. Tomado de Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid. supra n. 30), 45. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

El cielo y la atmósfera debían cumplir la misma función que “el fondo” en el retrato, “el cielo debe servir a dar plástica a los objetos principales y a hacerles resaltar”, a menos que se tratara del motivo principal.<sup>65</sup> Eder consideraba que las nubes daban equilibrio y armonía a los paisajes, pero que era imposible fotografiar ambos dándoles la misma importancia.

Autores como Carey Lea (de la generación de libros sobre colodión) exponen una minuciosa serie de reglas que tiene que ver con las líneas y con cómo debían trabajarse en una fotografía.<sup>66</sup> A grandes rasgos habla de evitar las rectas, sobre todo si son paralelas a los márgenes de la foto, así como de colocar los objetos del primer plano, que es donde se posa la mirada, en el centro

65. Eder, *La photographie instantanée*, 60.

66. Carey Lea, *Manual of Photography* (Nueva York: Edición del autor, 1871), 209-226.

de los ejes vertical y horizontal del cuadro. También habla sobre los beneficios de quebrar las líneas, y del recorrido que la vista hace de las imágenes al seguirlas. Brunel, que pertenece a la generación de la gelatina, se extiende también acerca de las líneas.

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

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

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

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

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

Por último, la acción, el movimiento, la vigilancia se representan por líneas quebradas; la forma angular es el símbolo de la virilidad.<sup>67</sup>

Algunos recomendaban no practicar el paisaje con la instantánea porque las pruebas presentaban pocos detalles, aunque podía haber excepciones cuando se contaba con una buena iluminación y se buscaban “efectos de luna”, refiriéndose al contraluz.<sup>68</sup> Las opiniones eran encontradas, pues Théophile Geymet opinaba: “la nueva capa sensible es superior a la antigua respecto del paisaje y para la obtención de pruebas instantáneas. Mas el colodión vale más para el retrato”.<sup>69</sup> En definitiva, la instantánea encontró su lugar en los exteriores, pero no siempre para realizar fotografía con fines artísticos o “elevados”, como podría significar llevar en forma un género como el paisaje.

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

68. Eder, *La photographie instantanée*, 59.

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

*Del paisaje a la escena de género*

Afirmamos párrafos antes que la instantaneidad facilitó dar “vida” a las fotografías, ya que permitía utilizar los aparatos en el exterior sin mayores molestias.<sup>70</sup> Sucedió que apareció la instantánea y entonces se pidió integrar nuevos elementos a los paisajes: “Animará los cuadros cuanto pueda con una o más personas o con algunos animales; pero sin perder de vista la originalidad del asunto. Pues tanto un leñador en el bosque como un pescador en el mar, serán más apropiados que un general en traje de gala o una señorita en traje de teatro”.<sup>71</sup> En esta cita, no se proponía realizar un retrato en el exterior teniendo el campo o el mar como fondo y ornamento, sino que se instaba a elaborar una escena donde la actitud y la apariencia de los modelos fueran coherentes con la naturalidad del entorno. Hay que señalar también que el interés en “animar” las imágenes se inclinó en dirección de lo pintoresco y la idealización de las escenas campiranas o en la orilla del mar.

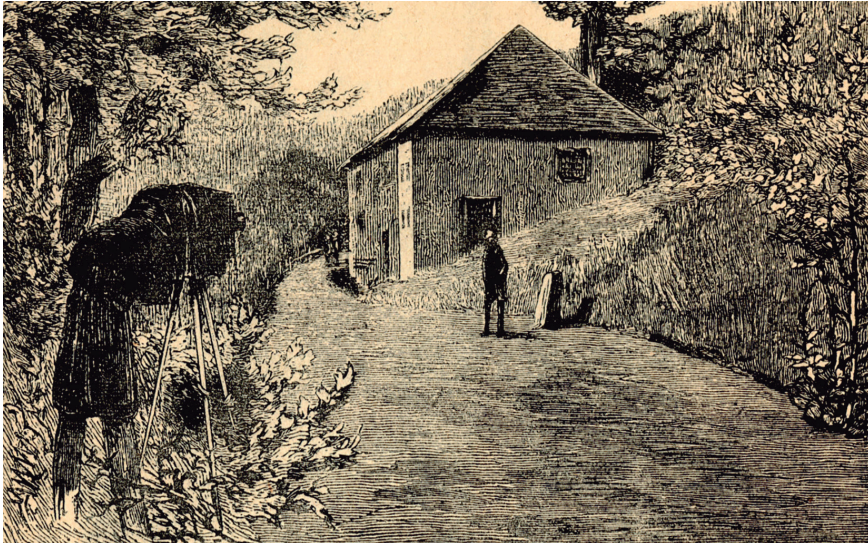
Así como la instantánea propició que se generaran valores estéticos inéditos en fotografía a partir de que permitió apreciar formas de visión nunca antes aprehensibles, al mismo tiempo favoreció la recuperación de esquemas costumbristas que habían sido procurados por la pintura y el grabado con anticipación. Los manuales recomiendan buscar cuadros en los que se observe a personas del campo realizando tareas de la vida cotidiana, caminando entre las arboledas o recorriendo caminos que conducen a cabañas (figs. 13, 14 y 15),<sup>72</sup> de evidente intención costumbrista. Sin embargo, esos cuadros no guardan el mismo propósito que tenían los pintores realistas con los que el medio fotográfico convivió a lo largo del siglo; no obstante, el imaginario fotográfico que dibujan los manuales sí parece compartir cierto gusto exótico y estetizante con los románticos de décadas anteriores.<sup>73</sup>

70. Brunel, *Operaciones preliminares*, 20. Brunel recomienda, para aportar más interés, agregar personas de carne y hueso.

71. Pardo, *La fotografía moderna*, 81; quien copia un fragmento de Londe, *La photographie moderne*, 86.

72. Eder hablaba de enfocar cierto plano y esperar pacientemente a que un sujeto se moviera dentro de éste para disparar. Ilustró esa acción en su libro con el fotograbado que aparece en la figura 13, en el que un fotógrafo aguarda el momento en el que un caminante está por entrar “a cuadro”. Eder, *La photographie instantanée*, 74.

73. Ya que en este punto del artículo, al hablar de la relación entre la fotografía y los movimientos pictóricos, algún lector pudiera estar considerando la relación que la captura fotográfica del



13. Anónimo, “Determinación del plano por el que pasará el sujeto a fotografiar instantáneamente”, fotogrado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Eder, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 76. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

El paisaje pictórico romántico, en efecto, había rescatado los valores de lo sublime y lo pintoresco en oposición al orden clasicista, a diferencia del cual persiguió la irregularidad, lo exótico, lo misterioso y lo distinto.<sup>74</sup> Brunel afir-

---

movimiento tuvo con el impresionismo, a sabiendas de que el impresionismo compartió con la fotografía instantánea la fijación de lo fugaz y lo espontáneo, también lo fue la práctica al aire libre; sin embargo, sus preocupaciones tendieron más al realismo óptico y a la experimentación con la luz y el color, que al pintoresquismo. Los impresionistas estuvieron influidos por la fotografía antes de surgir la instantánea, retomaron elementos como los barridos, las sombras, las refracciones, la distribución relativamente aleatoria de figuras dentro del marco, entre otros aspectos. También estuvieron influidos por la instantánea propiamente dicha a partir de la captura de las diversas etapas del movimiento. Aaron Scharf, *Arte y fotografía* (Madrid: Alianza, 1994), 179-245.

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



14. H. P. Robinson, “Paisaje con figuras”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Brunel, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 65. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

maba que el paisaje debía ser ante todo pintoresco, cualidad que explica como si se tratara de “una sensación personal”, una actitud con dejos románticos: “Cada uno siente a su manera lo que entiende por pintoresco”.<sup>75</sup> Acompaña esa afirmación que vincula el paisaje fotográfico con el gusto romántico, con un pasaje acerca de las líneas y las agrupaciones adecuadas.

Dos cosas constituyen lo pintoresco, especial de la fotografía. Desde luego no toma de la naturaleza más que las líneas, y no da por consecuencia la impresión que puede resultar de los colores. Toma estas líneas de la naturaleza con una fidelidad rigurosa, sin ninguna inteligente modificación, sin la menor variante que pueda cambiar la fisonomía propia del asunto que se le presenta. Será necesario, pues, saber apreciar lo pintoresco fotográficamente considerado de un paisaje, acostumbrarse a ver las líneas, abstracción hecha del color, y comprender, por consecuencia, si aquellas son de una agrupación conveniente para la prueba fotográfica.<sup>76</sup>

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

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



15. H. P. Robinson, “Paisaje con figuras”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 66. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

A pesar de que los manuales exigían agudeza y abstracción en la mirada, y al mismo tiempo rechazaban la automatización y ligereza de la práctica que pretendía Kodak, en ellos se hablaba de la fotografía al aire libre como la actividad idónea para los principiantes que no contaban con un taller (admitían aficionados, pero aficionados atentos, artistas y técnicos). Señalaban que para los *amateurs* era mejor abandonar la idea de hacer retratos en estudio, porque ése era un “género exclusivo de los fotógrafos”.<sup>77</sup> En cambio, recomendaban dedicarse a hacer escenas de género, es decir, estudios en el exterior con modelos vivos, en los que encontraban “un *cachet* y un valor completamente distinto a las pruebas de las que todo el tiempo hablamos”.<sup>78</sup>

Las escenas de género se fomentaban con garantía de originalidad. Los autores contrastaban el acartonamiento de los retratos realizados con escenarios artificiales, posados en cuadros habituales, amanerados (así lo traduce Pardo),

77. Londe, *La photographie moderne*, 86.

78. Londe, *La photographie moderne*, 86.



aquellos “que todo el mundo conoce”; creaban una clara oposición entre la fotografía practicada en el interior: rígida, convencionalizada e incluso carente de asombro (además propia de los profesionales), contra la fotografía realizada en el exterior: viva, espontánea, libre y original.<sup>79</sup>

En el manual de su autoría, Eder aborda los “paisajes con personajes” en un capítulo que lleva el mismo nombre; con esa expresión define en qué consistía la escena de género en el nivel más llano. En el mismo lugar expone: “A causa de las poses cortas exigidas por los procedimientos actuales, los paisajes de género que vemos actualmente tienen más movimiento y más naturalidad que las fotografías de otro tiempo”, agrega que eran consideradas “más artísticas”.<sup>80</sup> Los modelos, como en el retrato, debían mantener una actitud simple y natural. El mismo autor cita a Henry Peach Robinson, autor del libro *La photographie en plein air* (1886) y fundador de la escuela pictorialista en Inglaterra. El pictorialismo, como sabemos, fue un movimiento fotográfico surgido en el último tercio del siglo XIX en el que los fotógrafos siguieron los principios de la pintura con una intención artística; en México, el pictorialismo se manifestaría entre los últimos cinco años del siglo XIX y la década de 1930.<sup>81</sup> Robinson afirmaba que no había reglas fijas para practicar la escena de género, pero indicaba que las figuras no debían solamente *estar* en el paisaje, sino que debían *ser parte* de éste: “Deberán parecer estar tan ligadas unas a otras que sería imposible separarlas sin destruir todo el conjunto”.<sup>82</sup>

Eder menciona que antes de existir la placa seca de gelatina, Robinson hizo maravillosos paisajes y “destacó en escenas con figuras en primer plano, con un método especial de impresión combinada de varios negativos”;<sup>83</sup> sin embargo, agrega que sus cuadros de género alcanzaron su mejor punto sólo cuando usó placas secas en la década de 1880. Robinson elegía sus modelos, de modo que no se encontraba documentando o registrando, sino que desarrollaba un

79. Londe, *La photographie moderne*, 85.

80. Eder, *La photographie instantanée*, 64.

81. Mike Weaver, “Artistic Aspirations. The Lure of Fine Art”, en Michael Frizot, ed., *The New History of Photography* (Milán: Könemann, 1998 [1994]).

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

83. Eder, *History of photography*, 350. Recordemos que la misma técnica de impresión la utilizó Gustave Le Grey a mediados de siglo XIX en su célebre serie de marinas, en la que conformaba cuadros en los cuales se observaban olas rompiendo (que exigían una fuerte iluminación) y el cielo (que, por la intensidad luminosa necesaria para capturar las olas, era imposible evitar la sobreexposición), y cada una correspondía a diferentes capturas.



16. H. P. Robinson, “Retrato al aire libre”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid. supra n. 45), 67. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

ejercicio de construcción deliberada. La autenticidad no es uno de los valores que pesan en esta categoría (figs. 16, 17a y b).

Considero que para analizar la situación acerca de los géneros pictóricos que fueron recuperados por la fotografía a lo largo del tiempo, hemos de tomar como precedente la puesta en práctica que el pictorialismo hizo del bodegón (Roger Fenton) y de la pintura histórica, que ya comenté a pie de página (Oscar G. Rejlander). En la historiografía mexicana el pictorialismo se vincula con el retrato y el paisaje;<sup>84</sup> valdría la pena proponer un estudio para valorar la recuperación de la escena de género por los fotógrafos relacionados con este movimiento en el México del cambio de siglo y en las primeras décadas del xx. El pictorialismo se extendió en este país en el momento en que se ampliaba la tecnología derivada de la placa seca; en general, los fotógrafos pictorialistas

84. Véase *Alquimia* 41, Sistema Nacional de Fototecas (enero-abril 2011).



17. a y b. H. P. Robinson, “Retrato al aire libre”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid supra n. 45), 68. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

mexicanos no tuvieron una limitación técnica que les impidiera considerar la inclusión de personas y otros seres vivos en sus composiciones, tal como recomendó Eder al citar a Henry Peach Robinson en su libro.

La fotografía instantánea también permitió a los mexicanos practicar la fotografía de marinas, un tema recurrente que exigió la aplicación de obturaciones breves. Los fotógrafos pictorialistas dieron a sus imágenes el tratamiento plástico necesario para que su apariencia se asemejara a la de un dibujo, una pintura o un grabado; la fotografía instantánea no fue un recurso clave en ese sentido, pero sí facilitó la representación de escenas, las apariencias “naturales” y “espontáneas” (entre comillas, ya que podía tratarse de configuraciones dirigidas por el fotógrafo), así como la inclusión de seres vivos.<sup>85</sup>

La instantaneidad recuperó también el tema de las vistas urbanas. Se vinculó este tipo de fotografía al del cuadro de género,<sup>86</sup> pues también perseguía la captura de “vistas animadas de ciudades”: las calles, las plazas públicas, los

85. A diferencia de las imágenes difusas, los desenfocados, el retoque y los claroscuros característicos del pictorialismo, la instantaneidad significaba la oportunidad de un nuevo grado de precisión y fidelidad respecto de la apariencia de las cosas en la fotografía. Profundizar sobre el alcance de la instantánea en el pictorialismo exige la revisión de los ensayos y las formulaciones teóricas planteadas por los pictorialistas; tal propósito no se tratará en esta ocasión, ya que rebasa el programa de este artículo.

86. Scharf, *Arte y fotografía*, 180-183.

mercados y las multitudes aparecieron en cuadro.<sup>87</sup> La fotografía estereoscópica había permitido realizar algo parecido en la década de 1860 con exposiciones máximas de 1/50 s, sin haber resuelto de manera definitiva el problema de la instantaneidad.<sup>88</sup>

Unos se contentaban en otras ocasiones con fotografiar los interiores de las ciudades sin buscar introducir en ellas la vida de todos los días; por el contrario, elegíamos la hora en que las plazas y las calles estaban desiertas y la eliminación de aquellos raros y curiosos transeúntes [...] No es lo mismo hoy en día. Con los tiempos de pose que han sido reducidos de tres minutos a menos de un segundo, el fotógrafo puede sorprender el movimiento de la vida activa de una gran ciudad. La ejecución no demanda manipulaciones especiales.<sup>89</sup>

Eder, que es quien más se extiende sobre las vistas urbanas, coloca como ejemplos fotografías de París y una procesión religiosa en Bruselas; comenta que los cortejos históricos, carnavalescos o piadosos debían interesar a fotógrafos, a quienes alentaba a no temer ser confundidos con un ladrón al trepar los edificios para realizar sus tomas. También menciona la fotografía de desnudo al aire libre, respecto a ésta subrayaba que la dificultad residía en que “tropieza con más dificultades que las composiciones precedentes, porque la representación puramente realista, no idealizada, de una individualidad humana lleva en sí, créase o no, algún carácter de obsenidad [*sic*] [...] Mucho habría que decir sobre este particular, y preguntarse si la obsenidad [*sic*] no es desde luego mucho más subjetiva que objetiva”.<sup>90</sup>

Es también a propósito de las vistas instantáneas y de las escenas de género, que expresiones como “la sorpresa del movimiento” aparecen en los libros. Con la instantaneidad surgió la necesidad del fotógrafo de prestar atención al transcurso del tiempo con la intención de aprehender un momento: “Sucede en ocasiones que el tema de un estudio se presenta naturalmente; entonces el fotógrafo no tiene más que esperar *el momento preciso* para operar”, dice Eder.<sup>91</sup> Por otra parte, cuando Brunel aborda los aparatos de mano menciona: “Al

87. Londe, *La photographie moderne*, 304.

88. Scharf, *Arte y fotografía*, 191.

89. Eder, *La photographie instantanée*, 71.

90. Eder, *La photographie instantanée*, 80.

91. Eder, *La photographie instantanée*, 70 (las cursivas son mías).

momento en que se oprime el resorte es necesario reflexionar y con prontitud, habiéndose hecho cargo rápidamente de todas las circunstancias de la operación, porque *la escena por hacer no aguarda*".<sup>92</sup>

La idea de retratar escenas de lo cotidiano (que implica lo costumbrista y lo pintoresco) se aplicó también a la fotografía etnográfica, una situación de gran interés porque nos habla de la mezcla de intereses científicos con pretensiones artísticas. De los autores de manuales, De Bray, en particular, muestra un interés especial en lo que él llama *la fotografía documentaria*; pide a los fotógrafos retratar indígenas en países exóticos "siguiendo las reglas del buen gusto": "Con su presencia no sólo dan la proporción [...] sino que completan el efecto general".<sup>93</sup> Relaciono esta actitud con el exotismo despertado a causa de la colonización que países europeos realizaron en otros continentes. El autor habla de rescatar "detalles fieles sobre su conformación, su tipo particular, su indumentaria, su peinado y hasta sus costumbres especiales", además de que incita a tomar pruebas de su cara y su perfil como "documentos preciosos para la antropología"; así como a "sorprender" a los indígenas realizando sus ocupaciones.<sup>94</sup> Si alguna forma de la escena de género se practicó en México en fotografía, fue siguiendo esta arista.<sup>95</sup>

### *El retrato*

Las recomendaciones para hacer retrato son de lo más abundante en los libros. Sin embargo, en algo que coinciden todos los autores es en la preferencia de las poses naturales, nunca contorsionadas o forzadas,<sup>96</sup> desde la época del colodión.

92. Brunel, *La fotografía al aire libre*, 7 (las cursivas son mías).

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

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

95. Deborah Dorotinsky aborda la fotografía antropológica de finales del siglo XIX en México en un apartado de su tesis doctoral, en el cual menciona una fotografía de paisaje con figuras humanas de Carl Lumholtz, realizada en la sierra tarahumara durante una expedición. Valdría conocer más sobre las imágenes de intenciones parecidas que realizaron él mismo y otros fotógrafos etnográficos. Véase Deborah Dorotinsky, "La vida en un archivo. 'México indígena' y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México" (tesis doctoral en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2003), 173.

96. Londe, *La photographie moderne*, 58.

El retrato ha sido por largo tiempo la más importante de las aplicaciones de la fotografía [...]. Hay verdadero talento en saber hacer posar al modelo de una forma que le sea familiar, de iluminarlo de manera que muestre su verdadera luz. Las reglas son difíciles de dictar por este medio porque todo depende un poco de la fisonomía del modelo, pero consideramos que ésta es la mejor prueba del lado artístico de esta especialidad [el retrato], ya que puede así decirse que todo reside en el tacto, en el gusto de aquel que opere.<sup>97</sup>

La idea de procurar la naturalidad estaba impregnada de las prácticas dieciochescas, así, Eder citaba a Diderot: “*Toda actitud contra natura es una actitud mezquina y falsa, toda acción real es verdadera y bella*. Es a nombre de esa verdad que Diderot, en sus *Ensayos sobre la pintura*, combate los abusos de su época”.<sup>98</sup> Eder afirma que así fue como el enciclopedista contribuyó a salvar la pintura de la decadencia; consideraba que las poses académicas eran forzadas y reflejaban rigidez: “Remplacemos, dice él, las poses contorsionadas de nuestros modelos de academia por el estudio de la naturaleza, el arte ganará”.<sup>99</sup>

Había que manejar al modelo “con soltura y elegancia [...] conservar las medias tintas, obtener modelación [refiriéndose al volumen], sacar todos los detalles y evitar las durezas; esto es lo que un aficionado debe procurar para que sus trabajos tengan carácter artístico”.<sup>100</sup> Por otra parte, la luz no debía “desnaturalizar” o “desvirtuar” al modelo; había que procurar la iluminación difusa para suavizar los trazos, para eso había que manipular de forma adecuada las cortinas y pantallas dentro del *atelier*; el enfoque demasiado limpio también era rechazado.<sup>101</sup>

97. Londe, *La photographie moderne*, 84. La traducción de Pardo dice así: “El retrato ha sido y es, una de las aplicaciones más importantes, pues no se exajera [*sic*] si decimos que ciertos fotógrafos han conseguido una gran perfección presentando pruebas que son una verdadera obra maestra, y aun puede llamárseles obra de arte. No puede tenerse la menor duda, que hay un verdadero talento, un saber real en colocar al modelo en una posición que le sea familiar y en iluminarle de modo que presente bajo su verdadero aspecto. Las reglas que hay que seguir para esto son algo difíciles puesto que dependen en parte de la fisonomía del modelo; pero a nuestro entender todo modelo tiene una línea de belleza que el que opere, ha de buscar con un tacto exquisito”, en Pardo, *La fotografía moderna*, 79.

98. Eder, *La photographie instantanée*, 53 (la traducción es mía, las cursivas son del original).

99. Eder, *La photographie instantanée*, 54 (la traducción es mía).

100. Pardo, *La fotografía moderna*, 80; quien transcribió y tradujo del libro de Londe, *La photographie moderne*, 85.

101. S.a., s.t., *El Fotógrafo Mexicano* 5, t. VI (diciembre de 1904): 3.

Los consejos para resolver problemas específicos de la fisonomía de las personas son también copiosos, buscaban adecuar la pose y la iluminación para esconder defectos. Brunel consideraba que la boca era la que daba toda la expresión al rostro, y que las señoras eran las más difíciles de retratar porque apretaban o abrían los labios, mientras que para Jorge Brunel era importante corregir las narices chatas, gordas, alargadas y de grandes aletas.<sup>102</sup>

En los casos ordinarios la boca debe estar cerrada, aun cuando por excepción se puede tener entreabierta, si los dientes son bonitos y están bien colocados. Hay que evitar que el modelo se ría, sobre todo si la risa no es natural. La fisonomía debe ser reposada y en actitud de pensar en alguna cosa agradable.<sup>103</sup>

Así como en el género de paisaje se valoró la espontaneidad, una nueva solución se procuró en la práctica del retrato en interiores: se pensaba en la sonrisa (fig. 18).<sup>104</sup> La transición no fue inmediata:

Es más fácil aprehender un niño que ríe o que llora, que fotografiar una persona adulta que expresa uno de esos sentimientos [...] Pocas personas pensarían en hacerse fotografiar sonriendo si supieran que la sonrisa no es siempre agradable ni graciosa en fotografía [...] El rostro de una joven que al sonreír nos atrae, muestra sobre el cliché no retocado una fisonomía vieja y dura. Esto proviene de que la risa pronuncia con exageración las partes musculares que parten de la nariz para reunirse con la boca. A pesar de esto que se previene, ocurre que practicantes hábiles consiguen hacer muy bellos retratos; para salir adelante hace falta un buen modelo y el rápido golpe de ojo del fotógrafo.<sup>105</sup>

Por otra parte, al igual que en el paisaje, en el retrato se recomendaba que “debe haber uno y sólo un objeto de interés en cada fotografía y a este objeto deben

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

103. Brunel, *Operaciones preliminares*, 32.

104. Si a mediados del siglo XIX la captura de la sonrisa era indeseable, en el siglo XXI es tan valorada que una función de disparo automático puede activarse en algunas cámaras digitales cuando los fotografiados sonríen.

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



18. Falk, “Persona sonriente”,  
fotograbado de medio tono a  
partir de una fotografía, ca. 1888.  
Tomado de Eder, *La photographie  
instantanée* (vid. supra n. 45), 57.  
Biblioteca Nacional de México,  
Fondo Contemporáneo, UNAM.

subordinarse los demás”, y no colocar distracciones de importancia en el fondo o en los ángulos inferiores, así se encontraran en un interior o en el exterior.<sup>106</sup> Los objetos secundarios debían incluirse de manera selectiva; era “inartístico” el hecho de “amontonar”.<sup>107</sup>

El retrato no debe presentar sino una sola escena, para que el observador no tenga duda alguna acerca de lo que el autor trató de representar como principal asunto.

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

107. S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, *El Fotógrafo Mexicano* 8, t. II (febrero de 1901) 154.



Esto es, si es un paisaje, la figura debe evidentemente colocarse como por accidente; si es una figura, el fondo que represente un paisaje debe ocupar un lugar secundario en el retrato.<sup>108</sup>

Por otro lado, se insistía en no tener “figuras aparentemente saliendo del papel”; esto explica por qué las personas nunca son alcanzadas por los bordes laterales en las tomas cerradas.<sup>109</sup>

Respecto a soluciones prácticas, la instantánea fue muy útil cuando se trataba de retratar niños y “gente nerviosa”. Eder relataba: “Hubo un tiempo en el que la presencia de un niño en el taller producía en el fotógrafo la misma impresión que la cabeza de Medusa. ‘No se fotografían niños’, se destacaba en todo taller que se respetara”.<sup>110</sup> Sin embargo, a las fotos de niños no se les llamaba propiamente instantáneas porque los niños estaban en reposo.<sup>111</sup> Era grande el asombro al recordar los cambios que tan rápido habían sucedido en las prácticas fotográficas, de nuevo se destaca la “vida” y la expresión suelta que era posible:

Una pose que exige de 20 a 30 segundos de exposición se vuelve penosa. La expresión del rostro cambia, la mirada se vuelve fija, toda la fisonomía se acartonada [...] Esas poses provocan cansancio; la boca se abre y los músculos de la cara agotados comunican una expresión involuntaria de profunda inquietud. [...] La fijación de un punto inmóvil que no tarda en ejercer una influencia hipnótica más o menos fuerte. En el caso de muchas personas, los ojos se humectan, la pupila avanza y la mirada se vuelve muy azorada. Un tiempo de pose de 4 a 6 segundos, que es la que generalmente exigen hoy las placas de los comercios, no cansan al modelo. Una pose rápida da más vida al retrato y la expresión no es forzada.<sup>112</sup>

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

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

109. S/a, “El arte y como se presenta en la fotografía”, 154 y Scharf, *Arte y fotografía*, 183.

110. Eder, *La photographie instantanée*, 54 (la traducción es mía).

111. Eder, *La photographie instantanée*, 53 (la traducción es mía).

112. Eder, *La photographie instantanée*, 52 (la traducción es mía).



19. Arturo de la Escalera, “Retrato de grupo en día de campo”, fotograbado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1898. Brunel, *Operaciones preliminares de la fotografía* (vid supra n. 30), 57. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

*La distinción entre el “retrato de parecido” y el “retrato al aire libre”,  
y la post-edición*

El retrato grupal era un tema que recibía atención especial. Por lo general, se rechazaba la simetría y las formaciones de filas típicas en escuelas e institutos militares, en las que Londe, por ejemplo, encontraba monotonía y vulgaridad; Brunel encontraba ridiculez.<sup>113</sup> Resultaba mejor trazar figuras geométricas con las cabezas del conjunto,<sup>114</sup> o mejor, *sorprender* a las personas durante una excursión en un momento en que estuvieran desprevenidas (figs. 19 y 20). El retrato de grupo también podía coincidir con la escena de género si era tomada al aire libre, así se reflejó en Brunel:

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

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



20. Rob Slingsby, “Niños junto al mar”, fotografado de medio tono a partir de una fotografía, ca. 1888. Tomado de Eder, *La photographie instantanée* (vid supra n. 45), 69. Biblioteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo, UNAM.

Durante una gira campestre puede ofrecerse obtener un grupo; éste debe siempre recordar algún acontecimiento del día [como en los cuadros de género, la representación de la cotidianidad] [...] Disponer siempre con vuestros modelos una escena reducida del momento elegido: la caída dramática de un velocípedo, el desembarco de una lancha, descenso de break [*sic*], etc. Que en este cuadro vivan los personajes y tengan su sitio correspondiente para que se vea que pueden moverse.<sup>115</sup>

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

El mismo autor distingue entre el “retrato de parecido” y el “retrato al aire libre”, este último “realizado consiguientemente sin preparativos, sin accesorios y sin pantallas o biombos. El aficionado deberá cuidarse menos de hacer una miniatura bien acabada, semejante a las expuestas en los escaparates de

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

fotografía, que un retrato artístico”.<sup>116</sup> Brunel expresaba: “Creemos sobre este particular que, para conseguir un retrato característico, no hay necesidad de hacer el personaje en sí; más bien en su vida activa, dentro de su casa, en la granja, en el campo, en el círculo de su existencia propia”.<sup>117</sup>

Una vez más observamos que los límites son difusos entre el retrato y la escena pintoresca de la vida cotidiana. También mencioné antes la manera como se invitaba a los fotógrafos aficionados a hacer retrato en el exterior en lugar de imitar a los fotógrafos de oficio. Sucedió al mismo tiempo que comenzaron a solicitarse no sólo muestras de la habilidad manual de los fotógrafos, sino también que éstos, por medio de sus pruebas, dejaran entrever su propia personalidad y sentimiento: “Esa emoción que es el signo característico de toda obra artística”.<sup>118</sup> Brunel rechazaba demasiada nitidez y realidad, en cambio, solicitaba “buscar los procedimientos adecuados, capaces de quitar a la prueba fotográfica, esa uniforme impersonalidad”. Con esto se refería a la post-edición, hablaba del destronamiento de reglas ortodoxas que restringían el artificio y el retoque.<sup>119</sup> Agregaba que la naturaleza de la imagen ya no era sólo apreciable en su estado “puro”, sino también cuando se encontraba modificada, pues eso significaba apropiársela:

Es el único procedimiento que reemplaza para el fotógrafo el color de que el pintor dispone. De igual modo que éste no trata de la misma manera los colores de un asunto, según la idea que desea expresar, por idénticas razones es esencial que nosotros podamos cambiar los efectos producidos por la variedad en nuestros sistemas de tirada. Éste será nuestro *estilo*, de igual modo que los pintores tienen el suyo.<sup>120</sup>

En este punto es que concluyo este texto: en un momento en el que se anuncia libertad en el quehacer fotográfico, y en el que esta libertad reside no sólo en la posibilidad de capturar el movimiento, sino también en la posibilidad de intervenir las imágenes.

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

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

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

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

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

*Cierre*

La hipótesis anunciada al inicio del texto, acerca de que se generaron nuevas relaciones entre la fotografía y la pintura a partir del surgimiento de la placa seca, de la sensibilidad de las nuevas emulsiones y del alcance de este medio al público no especializado, nos llevó a revisar las principales características de la placa seca y su invención. La distinción entre las cámaras fijas y portátiles permitió comprender el malestar revelado por los autores de los manuales, fotógrafos todos ellos, ante la publicidad que Kodak emitía, y que enunciaba la supuesta facilidad con que podía practicarse y producirse la fotografía. Observamos cómo fue que los autores se atrincheraron, temiendo que la sencillez en el manejo de los aparatos y el surgimiento de “legiones” de *amateurs* desterraran toda noción artística y técnica, que había sido relacionada hasta entonces con el medio.

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

La recuperación que se hizo de la categoría de la escena de género, luego de la estandarización de las placas secas, participó del empeño que prestaron los manuales en proteger la práctica fotográfica de la trivialización que anunciaba el hecho de que cualquier persona pudiera manipular una cámara. Las dos situaciones son parte del mismo discurso, desarrollado en los manuales, que busca infundir el sentimiento artístico y el ejercicio del buen gusto en los fotógrafos.

Del imaginario fotográfico que reflejan los manuales se extrajeron los valores que la nueva técnica generó a partir de su calidad sensible; como los más importantes que figuraron están la espontaneidad, la sorpresa y la suspensión

(la captura de figuras a flote, al momento en que éstas alcanzaban “el punto muerto”). Se registró la manera cómo los géneros del retrato y el paisaje asimilaron los nuevos valores estéticos, en relación estrecha con las posibilidades técnicas que admitía la placa seca.

El retrato, que a causa de las complicaciones que obligaba a solucionar la técnica de colodión, se practicaba en espacios interiores como el taller, y al generalizarse el uso de la placa seca se llevó a cabo en exteriores. Por el contrario, el paisaje, que con el colodión consistía en panoramas desolados por la débil sensibilidad de la emulsión, encontró en la instantánea la posibilidad de animar sus cuadros con figuras humanas o animales en movimiento. La placa seca vino a alterar la relación retrato/interior y paisaje/ exterior, y permitió que ambos géneros pudieran practicarse fuera de los contextos que tiempo atrás les eran convencionales; es decir, el paisaje fotográfico podía estar poblado de figuras “animadas” y el retrato podía practicarse en el exterior desde nuevos esquemas compositivos.

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

La instantaneidad transformó, desde la técnica, la práctica cotidiana de la fotografía; potenció, hacia rumbos desconocidos para entonces, las configuraciones posibles de la fotografía; generó visiones que habían sido imperceptibles para el ojo humano y, después de haber llevado a la descomposición del movimiento, canalizó el curso de los acontecimientos hacia la invención del cine; modificó la manera de pensar y organizar las producciones fotográficas; se volvió un rasgo definitivo y característico del medio fotográfico. Naturalmente, entre tantas transformaciones, la retroalimentación que

desde el inicio ha existido entre fotografía y pintura avanzó sin apuntar a una dirección única: fue hacia el lado de la autonomización de la fotografía, pero al mismo tiempo hacia la recuperación de los modelos pictóricos. La instantaneidad no distanció de manera definitiva ambos medios, ya que la pintura entendida como paradigma artístico<sup>121</sup> se prolongó más allá del surgimiento de las placas secas. ❁

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