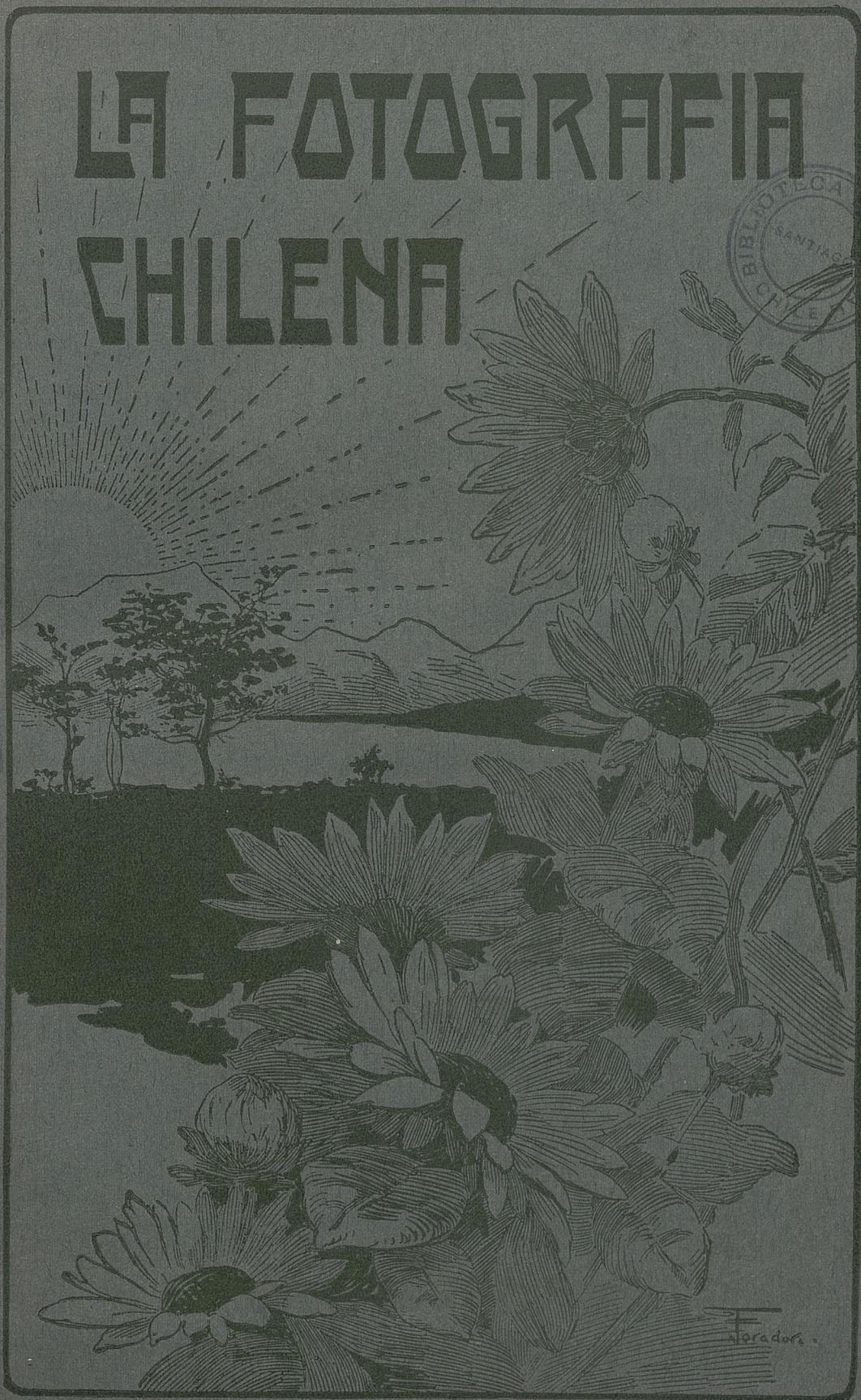


LA FOTOGRAFIA CHILENA



F. Foradori.



ARTÍCULOS
FOTOGRAFICOS
EL MEJOR Y MAYOR
SURTIDO

HANS FREY
VALPARAISO

PIDASE CATALOGOS

Tarifa de Avisos véase en el Primer Número.



REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

Director Propietario:

J. ALB. CHESEBROUGH

Redaccion: Amunátegui 68

Oficina Jeneral:

Ahumada 268 - Casilla 905

Teléfono Ingles 839

SUSCRICIONES \$ 7.00 ANUALES, UNICAMENTE POR CORREO O EN LA OFICINA JENERAL

AÑO I.

SANTIAGO DE CHILE, AGOSTO DE 1911

NÚM. 2

De R. Defays

LA SOBRE-ESPOSICION

Una de las principales cualidades que debemos exigir a una prueba, para poder ser considerada como artística, debe ser la armonía; bien es verdad que, en ciertos casos especiales, se puede permitir cierta oposicion de luces i hasta alguna dureza, pero es esta una escepcion rara, sobre la que no hemos de insistir.

La duracion de la esposicion es, sin duda alguna, uno de los medios mas empleados para llegar a esta armonía; por esto ha sido siempre éste uno de los problemas que mas han preocupado a los fotógrafos.

En la apreciacion de lo que se ha dado en llamar tiempo de esposicion *normal*, entran factores de mui distinta naturaleza. De estos factores, unos son fijos, i, conociendo los aparatos i objetivos de que se sirve, puede el aficionado disponer de ellos con bastante exactitud. Estos elementos son: la rapidez de la emulsion sensible empleada i la luminosidad del objetivo con que se opera.

Los demas elementos, factores variables, habrá que estimarlos con alguna mas dificultad; pero, con un poco de observacion i de práctica, se llega fácilmente a ello; estos elementos son: la intensidad actínica de la luz, la naturaleza del sujeto que se fotografía, que puede ofrecer oposiciones mas o menos grandes entre las luces i las sombras, i, por último, el color mas o menos fotojénico del sujeto.

Como cuando hacemos un paisaje o una fotografía de composicion, en la que entran objetos mui diversos, nos es materialmente imposible dar a cada objeto un tiempo de esposicion absolutamente proporcional a su valor actínico, i nos vemos forzados a dar la misma esposicion a todas esas diferentes partes, tenemos que buscar un medio de moderar la impresion de las que esten fuertemente iluminadas, que al mismo tiempo permita, a las que lo estan poco, ejercer su accion sobre la capa sensible.

El medio que nos permite llegar a este resultado nos ha sido sugerido por M. Janssen, cuyas experiencias nos demuestran que al actuar la luz sobre la preparacion sensible destruye poco a poco su trabajo primitivo si el tiempo normal de esposicion ha

sido rebasado en exceso; esto, hasta el punto de que la superficie sensible puede encontrarse de nuevo como primitivamente i estar apta para recibir una nueva impresion.

Enseguida se comprende todo el partido que podremos sacar, en la práctica, de este curioso fenómeno. Esto nos permitirá, en efecto, atenuar los contrastes demasiado violentos que pudiera presentar el sujeto, i aún mas, tambien nos será posible llegar casi al ortocromatismo, con las placas corrientes, i sin necesidad de interponer en el paso de los rayos luminosos *écran* coloreado alguno.

Todo el mundo sabe que la placa al jelatino-bromuro no es sensible a los mismos rayos luminosos que los que afectan nuestra vista i que los colores no son reproducidos con sus valores *reales*. Así sucede, que los colores amarillo i rojo, que son los que con mas intensidad percibe nuestra retina, tienen poca o ninguna accion sobre la emulsion sensible; los rayos actínicos, poco numerosos en el amarillo i el rojo, aumentan en el verde i en el azul, colores relativamente ménos chocantes a la vista i que, sin embargo, impresionan mucho mas a la placa fotográfica; i el maximun de rayos químicos se encuentra en el violeta (color que a simple vista se nos antoja obscuro), i sobre todo en la rejion ultra-violeta del espectro, rejion en la cual ya nuestra vista no percibe rayo ni color alguno.

Pues bien: aumentando sistemáticamente nuestro tiempo de esposicion, i conduciendo con todo esmero el revelado, obtendremos un fototipo casi idéntico al que hubiese resultado del empleo de una placa ortocromática; los objetos vendrán traducidos en tonos equivalentes a sus valores respectivos.

Dando una esposicion prolongada, las fuertes luces del natural que fotografiamos impresionarán la placa; esta accion se traducirá en una intensidad creciente de la reduccion del bromuro de plata, pero solo en un cierto límite, mas allá del cual la intensidad irá disminuyendo. Durante este tiempo, las luces mas atenuadas, las medias tintas, las sombras, continuarán impresionando la capa sensible proporcionalmente al tiempo de esposicion i a su grado actínico.

En el desarrollo, una placa impresionada de este modo nos dará un fototipo armonioso, siempre que el revelado esté hábilmente conducido.

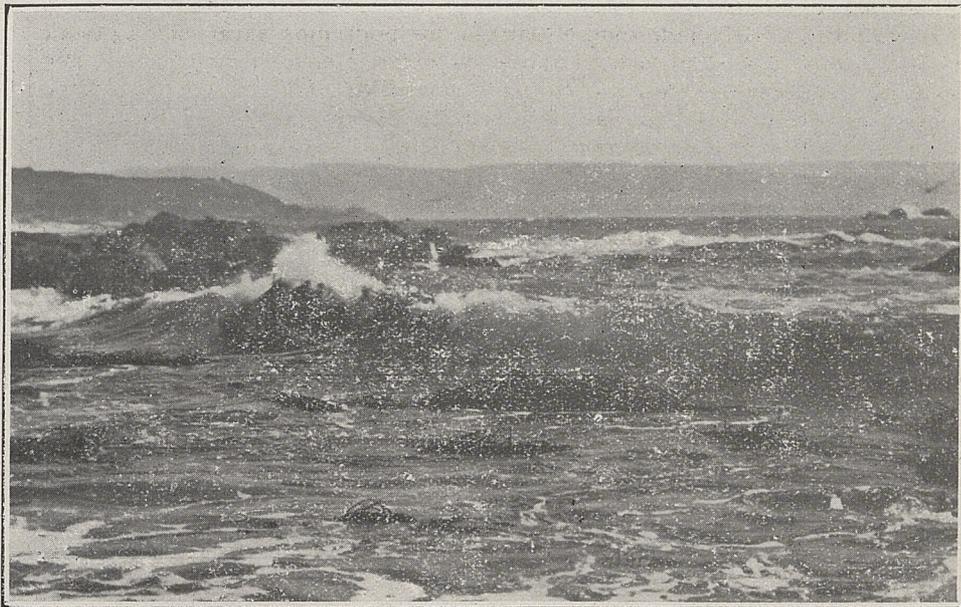
Este método exige ser seguido con discernimiento porque puede mui bien haber *exceso de esposicion* sin haber realmente *sobre-esposicion*; esto sucederá siempre que se detenga la entrada de la luz en el momento en que la placa ha recibido la impresion máximun en las grandes luces, i el efecto será, en este caso, completamente opuesto al que buscamos.

El momento preciso en que hai que dar por terminada la esposicion, es lo único



EXTASIS

Federico Jullian
(Chile)



OLA

F. A. Ganter—C. Ekhardt
(Chile)

que puede ofrecer alguna dificultad, al operador que comience a emplear este procedimiento, pero con un poco de práctica se vence fácilmente este escollo.

Se puede sentar, en principio, que una esposicion dos o tres veces mas larga que la indicada por los fotómetros o los cuadros de tiempo de esposicion que podamos emplear, nos darán seguramente la sobre-esposicion; i aun se puede esponer mucho mas.

Luego, si tenemos ante nuestro objetivo una carretera polvorienta, gris, que atraviesa sombrías masas de árboles o rocas, sobreespongamos; si tenemos un bajo bosque con, por aquí i por allá, claros fuertemente bañados por el sol, sobreespongamos; si tenemos una vista de invierno que en la blancura resplandeciente de la nieve contrasta con el tono oscuro de añosos troncos de árboles, sobreespongamos; si tenemos un paisaje a contraluz, aunque entre el sol en el campo del cuadro, sobreespongamos; si, en una palabra, tenemos que fotografiar una composicion que presente grandes oposiciones de luz, sobreespongamos, sobreespongamos siempre; salvo, por ejemplo, en el caso particular en que queramos obtener, con una esposicion reducida intencionalmente, algun efecto especial.

Los procedimientos actualmente empleados, el jelatino bromuro sobre todo, nos ofrecen una gran latitud de esposicion i la elasticidad de un revelado bien hecho nos permitirá *siempre* moderar la llegada de una imájen sobreespuesta.

Obtendremos, de este modo, fototipos, i por lo tanto fotocopias, que tendrán el carácter artístico i armónico de que hablábamos al principio.

R. DEFAYS.



CREPÚSCULO

J. A. Chesebrough
(Chile)

De Emilio Bonnefoy

LOS PROCEDIMIENTOS DE ARTE

(Continuacion).

Otro punto importante de la Composicion es la Perspectiva, o sea la ciencia de las líneas.

La altura i el volúmen de los objetos disminuyen en proporcion a la distancia. Todas las líneas paralelas al rayo visual parecen dirigirse al punto del horizonte que miramos i que se llama *punto de vista*.

En toda composicion se deberá distinguir dos líneas fundamentales:

1.º La *línea de base* que se encuentra en la parte inferior.

La *línea de base*, o lo que se llama primer plan, tiene especial importancia en la composicion, pues los objetos o personajes que sean situados en ella contribuirán poderosamente a producir el efecto de profundidad en el cuadro.

Debe cuidarse especialmente de este primer plan, pues por el hecho de estar cerca, atrae poderosamente la atencion del espectador. Cuando el objeto principal del cuadro no está situado en el primer plan, es mui fácil que cualquier objeto que por su tamaño o contraste llame la mirada, puesto en el primer plan, destruya la unidad de la composicion, equilibrando su interes con el del objeto principal.

2.º La *línea de horizonte* que está siempre a la altura de los ojos.

La línea del horizonte seguirá siempre el sentido del ojo en el nivel del paisaje, como por ejemplo: si se quiere dar la idea de una vista tomada desde cierta altura, el horizonte se encontrará en la parte superior, o viceversa.

En los paisajes debe colocarse la línea de horizonte en el tercio inferior del cuadro (salvo en los casos en que el *motivo* sea formado por el primer plan) pues al mirar naturalmente un paisaje, nuestros ojos abarcan un mayor espacio de cielo, haciendo mas bajo de este modo el horizonte. Ademas se evita de esta manera el dividir el cuadro en dos partes iguales, cuya tendencia es de repartir el interes principal. Se comprende que esta es una regla jeneral, pues el Arte es una diosa caprichosa que no se somete a reglas fijas.

Si se tiene un grupo de personas en distintas alturas, el horizonté quedará fijado por el rayo visual de las personas que están de pié i los otros sujetos deberán levantar la vista a ese nivel.

Pero si la mayoría de las personas están sentadas, el horizonte corresponderá a la mas alta de esas personas, debiendo de todas maneras concurrir a ese nivel todos los rayos visuales de los modelos. Llamo la atencion de los aficionados sobre este punto, pues si siguen esta regla saldrán mas de una vez de apuro, cuando no sepan a dónde hacer mirar sus sujetos en el momento de tomar un grupo.



ESTUDIO

Emilio Bonnefoy
(Chile)

Por fin vienen los Valores, es decir la importancia de luz que deben tener las diversas partes del cuadro.

Si algunos preconizan los contrastes, es decir el empleo de fondos claros para objetos oscuros i viseversa, otros adoptan el fondo del mismo valor que el objeto. Es evidente que a veces dá este método excelentes resultados, pero en regla jeneral dá monotonía al cuadro i es mejor atenerse al término medio, es decir: emplear un fondo de media tinta para un tema claro u oscuro.

De todas maneras, en un cuadro la luz fuerte deberá ocupar la cuarta parte, la parte oscura otra cuarta parte i el resto queda para las medias tintas. No habrá que olvidar que esta masa luminosa u oscura debe ser UNA i no oponerle otra en el mismo cuadro, que le quitaría una parte de su importancia.

Si por ejemplo se trata de un retrato, la cabeza formará el claro dominante i si se ve la mano, esta mano deberá ser algo mas oscura que la cara i si en esa mano hai un guante, ese guante deberá ser supuesto de color, para evitar que la mano i el guante formen una masa casi igual en valor a la cara iluminada.

Si se trata de un paisaje deberá cuidarse que el objeto principal, ya sea representado por una masa de luz o de sombra, no sea equilibrado por otra masa opuesta pero de igual valor, pues este equilibrio en las masas destruye la *unidad* de que hemos hablado mas arriba. Debe cuidarse pues en un paisaje, como lo hemos hecho con el retrato, de repartir los valores de luz i de sombra de modo que formen dos masas armónicas principales, pero *no de igual valor*.

Para producir esta armonía en el paisaje deben existir en la masa principal de sombra, puntos luminosos que sirvan de repetición de la masa principal de luz e iguales puntos sombríos en esta masa principal de luz, que repitan la masa de sombra.

(Continuará).



EN EL BOSQUE

L. Durandin
(Chile)De E. Forestier

CONTRA-TIPOS INVERTIDOS

Todos los que se ocupan algo en la fotografía, saben al presente que la jelatina bicromatada espuesta a la luz solar se hace insoluble en el agua caliente; igualmente no ignoran que ese fenómeno de insolubilización es un simple corolario de otra propiedad fundamental: la impermeabilidad en el agua fría de la jelatina bicromatada espuesta a la luz, que es la base del procedimiento de impresión a las tintas grasas, bien conocido: la fotocolografía, también designada con el nombre impropio de «fototipia» por la jente de taller.

Lo que es ménos conocido, es que la jelatina no es la única sustancia susceptible de ser modificada por la luz; el azúcar, la goma, la glucosa, la albúmina, la miel, etc. sufren, en iguales condiciones, la misma modificación en sus propiedades higrométricas.

Si, sobre una placa de vidrio, se vierte una solución de goma i de azúcar i se calienta la placa de vidrio hasta producir la evaporación completa del agua que ha servido de vehículo a los dos productos, se observará, mientras se mantenga el calor, que la superficie preparada del vidrio está tan seca como la superficie opuesta; pero si el vidrio es puesto a enfriar, aun a la luz solar, las propiedades de la mezcla goma i azúcar, anuladas por un momento, renacerán, es decir que esta mezcla reseca absorberá la humedad del aire ambiente, se humedecerá hasta el punto de que un polvo fino proyectado sobre la preparación, podrá adherirse fuertemente, fijándose i pegándose sobre toda la superficie del vidrio. Pero si a la solución de goma i azúcar

se agrega bicromato de potasa, de soda o de amoniaco i se repite la esperiencia anterior, despues de la insolacion la mezcla perderá sus propiedades higrométricas i absorbentes i despues del enfriamiento, seguido de esposicion en un ambiente húmedo, el polvo seco puesto sobre la preparacion, será tan poco retenido por ella como si se le esparciera sobre un vidrio desnudo.

La causa de esta falta de adherencia se esplica—usando este modo de espresion—por la presencia del bicromato agregado a la solucion de goma i de azúcar i por la esposicion a la luz del dia de las tres sustancias resecaadas por el calor.

Si, ademas, en esta segunda esperiencia, protegemos de la luz del dia la mitad de una parte cualquiera de la placa de vidrio preparada, el polvo proyectado uniformemente sobre toda la superficie del vidrio, solo se fijará sobre las partes no espuestas a la luz, las cuales, naturalmente, no han sido influenciadas en sus propiedades de absorber la humedad del aire, de retener los cuerpos lijeros puestos en contacto con la preparacion.

Comprendido ésto, es evidente que, si en lugar de esponer pura i simplemente a la luz del dia la placa de vidrio caliente, se interpone entre la luz solar i esta placa de vidrio un cliché negativo, los rayos luminosos no tendrán accion mas que en las partes trasparentes del cliché i modificará las propiedades higrométricas de la preparacion, solamente en los puntos donde la luz haya podido penetrar, i esta modificacion será,



NEBLINA

A. Minglet

por consecuencia, irregular, mas o ménos completa, segun que los rayos luminosos hayan o nó encontrado obstáculo a su penetracion, opacidades de intensidad variada, que no les permiten influenciar uniformemente la superficie sensible.

Para los investigadores intelijentes, estos curiosos fenómenos deben conducir a aplicaciones numerosas, interesantes, entre las que una, la que nos ocupa por ahora,

es la obtencion de contra-tipos; las operaciones son simples, al alcance de todos los aficionados fotógrafos que encontrarán en ella la ocasion de salir de los senderos demasiado corridos i de la banalidad, como lo veremos en un capítulo ulterior.

Prepárese una solucion, bajo la fórmula de Geymet:

Agua.....	100 c c.
Goma arábica.....	5 gr.
Glucosa líquida.....	10 c c.
Azúcar.....	2 gr.

Este líquido no se conserva—dos días a lo mas en verano—es preferible, aun en invierno, no hacer una gran cantidad.

Adicionando a la preparacion—al momento de usarla—25 centímetros cúbicos de una solucion saturada de bicromato de amoniaco, el jarabe, despues de un filtraje escrupuloso, está listo para el uso. Tómese una placa de vidrio bien limpia; viértase en el centro, alumbrándose con una luz blanca artificial, suficiente líquido que se estiende de manera que cubra completamente la superficie del vidrio, ya sea con un pedazo de papel o con el dedo.

Inclínese el vidrio para dejar caer el exceso de jarabe; la capa debe ser delgada; siempre tendrá lo suficiente. Póngase la placa de vidrio—lado preparado vuelto hácia arriba—sobre una llama de alcohol o quemador de gas; tres o cuatro minutos son suficientes para secar perfectamente el producto. La placa así preparada es colocada caliente, sin pérdida de tiempo, bajo el negativo i el todo puesto en una prensa para imprimir. La esposicion a la luz del dia varia entre dos i diez minutos, pero, para fijar las ideas diremos que, para un cliché de intensidad mediana i con buena luz, la esposicion durará tres minutos. No se debe esponer la prensa al sol.

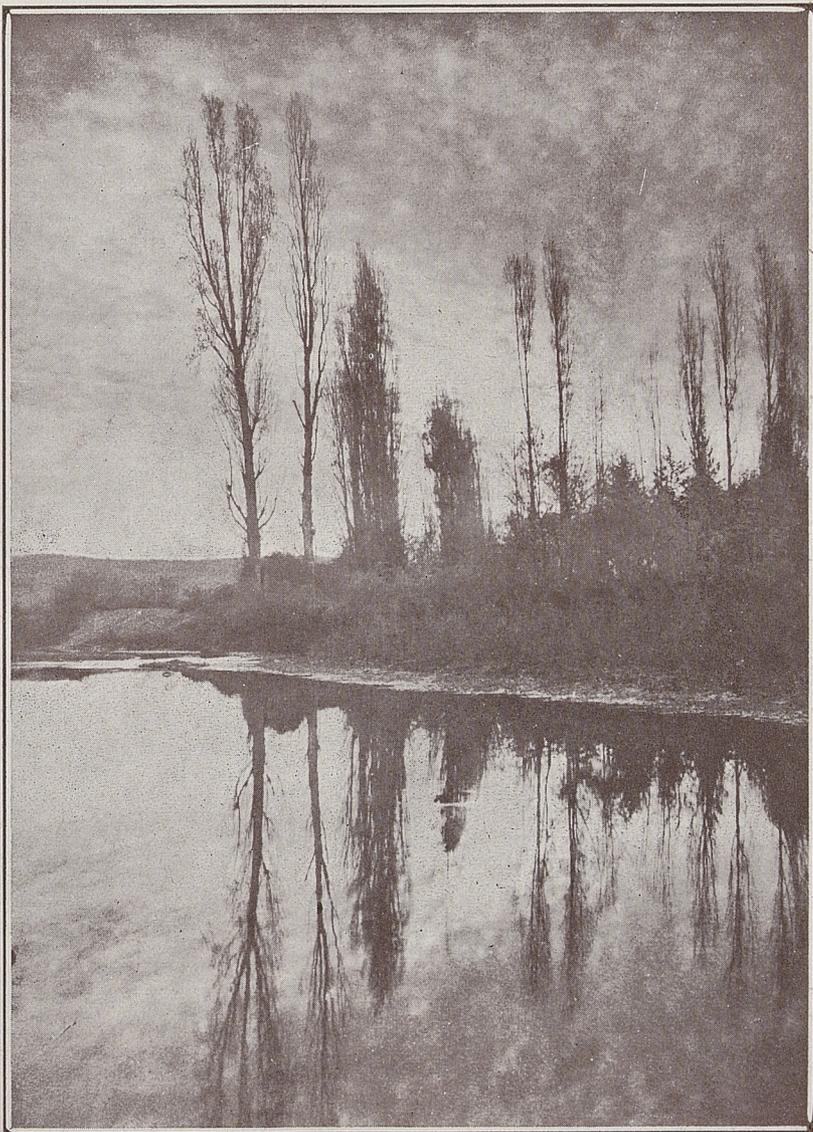
Déjese la placa absorber un momento la humedad del aire en el laboratorio, alumbrándose siempre con luz blanca artificial; luego pásese por la superficie una brocha suave cargada de cualquier polvo seco, fino: negro de humo, plombajina, minio, etc. Hágase describir a la brocha círculos estrechos i continúese el desarrollo de la imájen, observando por transparencia los progresos de la revelacion, con el vidrio inclinado sobre un papel blanco fuertemente alumbrado.

Si nada aparece, es que, o la esposicion a la luz ha sido demasiado prolongada, o que el vidrio no ha sido dejado bastante tiempo espuesto a la humedad del aire ambiente. En el primer caso no hai mas que repetir las operaciones—lo que se hace rápidamente,—en el segundo caso, espérese un momento mas, ántes de pasar la brocha. Si al contrario, la placa se cubre uniformemente de polvo o si la imájen es empastada, es que la esposicion a la luz del dia ha sido demasiado corta, o que el vidrio se ha dejado mucho tiempo espuesto a la humedad, ántes de pasar la brocha. Supongamos la imájen buena: se detiene en tal punto el desarrollo i con una brocha limpia se quita de la superficie del vidrio todo el exceso de polvo; se vierte en seguida sobre esta superficie colodion normal i cuando el colodion ha pegado, se pone la placa en agua fria para disolver el producto sensible i eliminar el bicromato. Se pone el contra-tipo a secar i no falta, por último, mas que barnizarlo.

Este contra-tipo invertido puede servir para el tiraje al carbon sin doble trasporte, para la fotocolografía o para todo otro procedimiento donde los negativos invertidos son necesarios.

Como esta crónica es ya bastante larga i que, apesar de su estension, no he podido señalar mas que una aplicacion de las curiosas propiedades de la goma azucarada i bicromatada, hablaré en el próximo número sobre otros modos interesantes de utilizar, despues de la insolacion, la impermeabilidad a la humedad de esta composicion, medios que permitirán al aficionado fotógrafo, sin contar la menor dificultad, variar mui agradablemente sus trabajos.

E. Forestier.



REFLEJOS
por Alfredo Faz
(Chile)

De A. i L. Lumiere

CONTRA - TIPOS AL JELATINO BROMURO

El siguiente método permite hacer, ya sea positivos directamente con la cámara, o ya sea contratipos de clichés reproducidos del mismo tamaño o agrandados.

Se debe servir de placas rápidas, de preferencia antihalo. Después de una exposición normal, desarróllese como de costumbre, con un revelador corriente al diamidofenol. Lávese dos veces, por ejemplo por inmersión en dos cuvetas sucesivas, llenas de agua, durante tres a cuatro minutos cada vez.

Luego manténgase la placa verticalmente i quémese de 5 a 10 centímetros de cinta de magnesio a 50 centímetros de distancia mas o ménos (protejiendo el respaldo de la placa con un papel o paño negro, si no se hace uso de placa antihalo). Durante esta exposición, la plata reducida hace de pantalla i el bromuro de plata restante se encuentra impresionado en proporción inversa del espesor de plata reducida que lo cubre mas o ménos.

Póngase en seguida la placa en el siguiente baño, que es suficiente para una 13×18, pero que no debe servir mas que una sola vez:



SOMBRA

R. Moreau

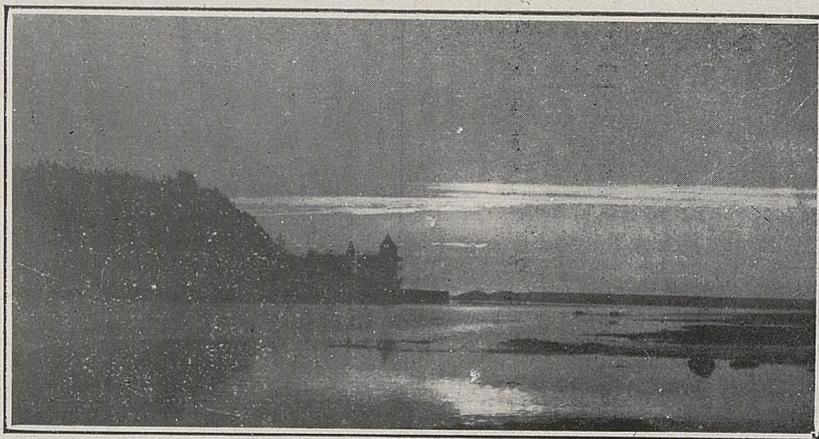
Agua.....	100 c c.
Bicromato de potasa.....	0.5 gr.
Acido sulfúrico a 66°.....	10 gotas

La plata reducida se disuelve. Después de su disolución completa (algunos minutos), lávese la placa dos veces como anteriormente i se la deja remojar dos o tres minutos en una solución de sulfito de soda anhidro al 5%; lávesela nuevamente dos veces i se la desarrolla otra vez con el revelador normal al diamidofenol.

Llévese el desarrollo mas a fondo que de costumbre, fíjese i lávese por última vez.

Todas las operaciones deben efectuarse en el cuarto oscuro i con luz roja.

A. i L. Lumiere.



TARDE

Federico Jullian
(Chile)

De J. Baltá de Cela

NOTAS SOBRE EL PAPEL BROMURO

Preparado con emulsiones a la jelatina bromuro como las placas sensibles, el papel bromuro se revela i se fija del mismo modo que las placas. Esta simplificación en las manipulaciones algo complicadas de la fotografía, debe ser apreciada en su justo valor por el aficionado fotógrafo.

Antes de adoptar un papel de esta clase, es conveniente fijar con atención la clase que mejor pueda convenir. El papel bromuro se halla fabricado en el comercio bajo cuatro clases principales, a saber: papel brillante, papel mate o liso, papel rugoso i papel de grano grueso.

Entre dichas cuatro variedades de papel deberá elejirse, teniendo en cuenta el tamaño de las placas negativas i la clase de cliché que debe servir para la impresión.

En efecto; determinada prueba que conservará todo su valor obtenida sobre papel de grano grueso, porque la dimensión del cliché será suficientemente grande, producirá un efecto deplorable en pequeños tamaños como son el $6\frac{1}{2} \times 9$ o bien el 9×12 .

Antes de proceder a la elección del papel, el aficionado debe penetrarse del siguiente axioma: que cuanto mas pequeño sea el tamaño de la prueba a obtener, menor debe ser el grano del papel a emplear: así, pues, para los tamaños mas reducidos emplear el papel brillante; para los medianos el papel mate i para los mayores el papel rugoso o el de grano grueso.

Siguiendo estos principios no se producirán jamas efectos contrarios al buen gusto, como son ver hermosas pruebas finas i detalladas tiradas sobre papel rugoso o pruebas de gran tamaño sobre papel brillante.

Hemos dicho que el papel bromuro era sensibilizado como las placas; dicha sensibilidad difiere i varia en grandes proporciones segun las marcas.

Empleando esta clase de papel es inútil buscar la rapidez. La instantaneidad es inútil i hasta llega a constituir un grave inconveniente, pues no permite darse cuenta

del tiempo de esposicion; este último puede apreciarse mas fácilmente cuando pueden contarse los segundos.

Este detalle de apreciar el tiempo de esposicion ha de merecer la atencion del operador, pues de aquel depende el éxito o el fracaso en el resultado definitivo; es recomendable servirse de un fotómetro o practicar varios ensayos con pequeñas tiras de papel, hasta hallar exactamente el tiempo que debe durar la impresion.

Hemos dicho que el desarrollo i el fijado del papel bromuro son casi los mismos que para las placas; añadiremos, sin embargo, que por efecto de la menor sensibilidad del papel es conveniente modificarlos lijaramente.

En primer lugar, el laboratorio obscuro durante las manipulaciones del papel bromuro, podrá estar mas iluminado que para las placas; así, pues, recomendaremos substituir el cristal rojo por un cristal verde aparejado con otro cristal amarillo-anaranjado; la luz combinada de estos dos colores produce una iluminacion agradable i bastante intensa, que permite seguir con facilidad la aparicion de las imágenes.

El revelador que deberá emplearse podrá ser el que se utiliza para las placas, siendo muy conveniente bromurarlo bastante. La adición de agua permitirá en ciertos casos modificar el tono de las pruebas de una manera sensible.



EL MENSAJERO

Guido Rey

Así para un cliché gris i sin vigor será preferible emplear un baño revelador nuevo, mui enérgico i fuertemente adicionado de bromuro; impresionar poco i desarrollar rápidamente; la prueba obtenida tendrá entonces su máximo de vigor. Por el contrario, para un cliché duro con oposiciones i contrastes de blanco i negro, convendrá diluir el revelador con cinco o seis veces su volumen de agua i bromurar ménos; de este modo, la prueba se presentará con mayor suavidad que si hubiese revelado en un baño normal. Esta observacion sobre la dilucion del baño revelador puede aplicarse lo mismo para el desarrollo de papeles como para el desarrollo de las placas.

No debe olvidarse que el desarrollo lento se funda en que la adición de agua al baño revelador no atenúa su

energía, tan solo retarda su accion haciendo que actúe con menor brutalidad, de donde se sigue que los negros sean ménos intensos i los blancos mas modelados.

La adición de bromuro al baño revelador podrá ser considerable; puede evaluarse en 2 cc. de solucion de bromuro al 10% por 100 cc. de revelador; esta cantidad podrá ser aumentada o disminuida, pero empleando el sistema de dilucion puede considerarse tal proporcion como término medio.



CONTRA LUZ

W. Norrie

Todos los reveladores convienen para el papel bromuro, a excepcion del ácido pirogálico que tiene tendencia a volver amarillentas las pruebas; los baños reveladores que mejor pueden recomendarse son aquellos que se preparan en el momento de servir, sin necesidad de adicionarles álcali, como por ejemplo, el diamidofenol o amidol.

La principal ventaja de estos reveladores para los papeles bromuro, reside en que su accion es siempre la misma. En efecto: todos los reveladores, sin excepcion, preparados de antemano se modifican mas o ménos en sus combinaciones, de donde se deducen resultados mui distintos, segun hayan sido preparados con mayor o menor anticipacion.

El revelador al amidol se prepara de la manera siguiente: se tiene una solucion en reserva de sulfito sódico anhidro de 30 gramos por un litro de agua hervida; tómense para una cubeta de 9×12 , 100 cc. de dicha solución que se vierten en la cubeta, añadiendo entonces una pequeña cucharadita de las llamadas de mostaza (próximamente un gramo) de amidol i, ajitando la cubeta, la disolucion se logra mui rápidamente. Esta cantidad de revelador es suficiente para el desarrollo de unas 24 pruebas 9×12 .

Despues de agotamiento del baño es preferible emplear otro nuevo antes que tratar de reforzar el que ha servido.

El baño revelador de metol-hidroquinona conviene tambien para el papel bromuro.

Recordemos la fórmula a emplear:

Agua hervida.....	1,000 cc
Metol.....	3 gr.
Sulfito sódico crist.....	150 »
Hidroquinona.....	12 »
Carbonato sódico crist.....	60 »

Disuélvanse en el agua caliente los productos anotados, siguiendo el orden que se indica.

Para una cubeta 9×12 se tomaran:

Agua.....	50 cc.
Revelador.....	50 »
Bromuro al 10 por 100.	2 »

Bueno será, con este revelador, recordar las modificaciones posibles de obtener, por la adición de mayor o menor cantidad de agua, segun el resultado que se quiera lograr o segun sean los clichés que se utilicen.

El fijado para los papeles al bromuro deberá ser siempre ácido, pues la acidez del fijador destruirá en el papel las trazas de revelador que hayan podido quedar i permitirá de esta manera reducir a un lavado somero el que se opera despues del desarrollo de la prueba.

He aquí una excelente fórmula de un baño fijador ácido:

Agua.....	1,000 cc.	Acido cítrico	20 gr.
Hiposulfito sódico.....	200 gr.	Sulfito sódico crist.	50 »

Conocidas las fórmulas de los productos a emplear, añadamos algunos detalles referentes a las manipulaciones que siguen al salir el papel del chasis-prensa. Después de la exposición debajo de un negativo, a la luz de una lámpara o de una bujía, se sumerge el papel en una cubeta con agua, con la cara sensible hacia abajo i cuando ha tomado perfecta planimetría se traslada con la cara hacia arriba a la cubeta que contiene el baño revelador, inclinando fuertemente aquella, al objeto de que el baño se halle en uno de los ángulos; colocado el papel plano sobre el fondo de la cubeta, se levantará ésta súbitamente para que la prueba quede recubierta instantáneamente. Se sigue con atención la aparición de la imagen, observando a través del baño i aproximando la cubeta al vidrio de la linterna; la imagen deberá aparecer de una mancha regular i uniforme, sin precipitación, ni tampoco con exagerada lentitud; siendo la prueba positiva, fácil será darse cuenta del momento preciso en que deba ser retirado del baño revelador; en este caso, al contrario de lo que ocurre con las placas, la imagen adquiere intensidad en el fijado; es inútil, en consecuencia, abusar del desarrollo para obtener hermosos negros. Se retirará la prueba cuando aparezcan visibles todos



HOJAS DE OTOÑO

C. Ekhardt
(Chile)

los detalles; entonces se lavará vigorosamente en agua corriente durante pocos segundos tan solo, para trasladarla al baño fijador con la cara hacia arriba i agitando para lograr un resultado uniforme; éste queda terminado en cortos minutos, unos 5 en verano i doble tiempo en invierno, cuando el baño fijador es recientemente preparado, lo cual es siempre preferible, dado el económico precio a que resulta.

Terminado el fijado, la prueba se lavará en agua renovada con frecuencia.

J. BALTÁ DE CELA.

De J. A. Chesebrough

PARA LOS PRINCIPIANTES

(Continuación)

Averiguada la longitud focal del objetivo, médase una línea diagonal (de esquina a esquina) en el vidrio despulido, igual a esa longitud i esa medida dará el tamaño *utilizable* de la placa, para hacer cuadros que tengan una perspectiva racional, aproximada al ángulo de la vista humana.

Hágase un cuadro de ese tamaño en el centro del vidrio despulido i no se tome en cuenta mas que ese espacio para componer su obra.

Evítese que el «punto de fuga» en la perspectiva lineal, es decir el punto a donde converjen todas las líneas del cuadro, quede al centro de la placa i trátase de que

este punto quede, en jeneral, cercano del punto de interes o asunto principal, para que la mirada sea llevada por las líneas de perspectiva hácia ese punto principal, en el que debe descansar todo el motivo de la obra.

Téngase cuidado de no inclinar el aparato hácia abajo o arriba, pues destruyendo de ese modo la línea de perspectiva, todas las líneas verticales converjirán hácia arriba o abajo, apareciendo los edificios i personas como desplomados.



EL VADO

Enrique Rozas A.
(Chile)

Para subir o bajar el conjunto del cuadro sobre la placa, debe usarse únicamente el descentramiento del objetivo, en el sentido deseado.

Se debe evitar la simetría, tanto en las líneas que dibujan el cuadro, como en la colocacion de las masas de luz i de sombra que lo componen. Tratándose de paisajes, póngase la línea del horizonte en el tercio inferior de la placa o mas abajo, salvo en los casos especiales en que hayan primeros planos que forman el motivo del cuadro.

Segun la estructura de las líneas de su motivo principal, todo cuadro puede clasificarse en una de estas dos categorías: Vertical u Horizontal. Estúdiense pues detenidamente su motivo antes de dar su colocacion a la placa, tomando en cuenta que la línea vertical significa vida, la horizontal, calma, i las líneas diagonales encierran la idea de movimiento.

Téngase cuidado que las líneas mas importantes i que dan carácter a la obra, sean cortadas por algunas otras líneas de menor importancia que vayan en sentido opuesto, como por ejemplo: Un potrero sembrado, con las espigas como primer plan

i una hilera de cerros al horizonte (motivo horizontal), con un pequeño árbol erguido que corta verticalmente, rompiendo su monotonía, la serie de líneas horizontales formadas por el motivo principal.

Además de la perspectiva lineal, debemos tomar en cuenta la perspectiva aérea, que es producida por la diferencia de tonalidad de los objetos más alejados del primer plan.

Las diversas tonalidades de los objetos que forman un cuadro deben estudiarse de modo que sus contrastes de luces i de sombras formen armonía, repartiendo el valor de sus masas según el carácter del motivo principal.

En general puede dividirse el cuadro en dos masas principales de luz i de sombra, teniendo cuidado de que haya siempre en la sombra algunos puntos de luz i en la luz algunos toques de sombra, para formar el equilibrio de las masas, pero sin que este equilibrio sea *nunca simétrico*.

Húyase de la simetría, pues ella produce siempre cuadros sin alma, sin interés; como toda regla tiene excepción la de esta es un tema funerario, en el que la idea de la completa calma hierática de la tumba quiera expresarse.

Debo indicar al principiante un punto de gran importancia: el enfocado.

Existe la lamentable idea general de que una fotografía, para que sea buena, debe ser enfocada en su totalidad i con detalle minucioso, desde el primer plan más cercano, hasta el infinito...

Nada más erróneo que esta idea, que ha contribuido poderosamente a mantener a la fotografía fuera de los senderos del Arte.

Se comprende: ¿acaso al contemplar un paisaje, puede nuestra vista darse cuenta del detalle de todos los objetos que lo forman? No. Exáminese los cuadros de los Maestros i se verá que toda línea es hasta cierto punto vaga i que muchos objetos son representados solamente por manchas casi informes.

Lo que deseamos es reproducir la naturaleza tal como *nuestros ojos la ven*.

Póngase pues el objeto principal del cuadro bien enfocado, para darle relieve, i los objetos que estén más retirados algo borrosos, para que la mirada no se distraiga en ellos i no destruyan así la *unidad* de la obra.

El manejo del foco es un recurso notable para dar esta profundidad i producir de ese modo la perspectiva aérea, que muchas veces se ve destruida por un enfocado minucioso i hecho sin conciencia.



PASTANDO

J. A. Chesebrough
(Chile)

(Continuará)

FORMULAS I RECETAS

Baño Viro-Fijador

Damos a continuación una excelente fórmula bien combinada, que dará bonitos tonos en papeles al Citrato, Celoidina, Aristotipo, etc.

Puede usarse hasta agotamiento completo, renovándose su fuerza con agregar baño nuevo, con el mejor resultado.

Hágase una solución de reserva de Cloruro de Oro al 1% en agua destilada, para asegurar su conservación.

FORMULA

Agua hirviendo.....	250.	cc.
Hiposulfito Sódico.....	100.	grm.
Acido cítrico.....	0.5	»
Alumbre.....	5.	»
Acetato de plomo	0.5	»

Disuélvase estos productos en el orden indicado i fítrese una vez frío.

Para constituir el baño, tómese:

Solución anterior.....	100	partes
Solución cloruro de oro al 1%	6	»

Déjese reposar 24 horas antes de usarlo.

Para enfocar los engrandecimientos

En los trabajos de engrandecimientos es donde la exactitud al enfocar adquiere mayor importancia. El siguiente ingenioso procedimiento dá los resultados mas seguros i rápidos: Aplíquese a un vidrio 9×12 o 13×18 un trozo de gasa a modo de cubierta de dimensiones algo mas grandes que el vidrio, doblando los bordes al respaldo de éste i pegándolos de modo que la gasa quede bien estirada. Esta trama es la que se utiliza para enfocar, del siguiente modo:

Después de haber puesto en el portacliché el negativo que se desea agrandar, se enfoca aproximativamente sobre el vidrio despulido, como de ordinario, del tamaño que se haya adoptado.

Reemplácese entonces el negativo por el vidrio preparado, colocando la gasa

hacia el lado de la jelatina del cliché, luego enfóquese examinando rigurosamente esta trama, que cubre enteramente la superficie del engrandecimiento; la tenuidad de los hilos, los nudos de la trama impiden la mirada i permiten juzgar con una precision sorprendente el punto donde la claridad del enfocado es máxima. En pocos segundos se ha fijado el foco. Colóquese nuevamente el negativo en lugar del vidrio tramado i opérese.

Este método para enfocar es cómodo, simple, rápido i de una exactitud absoluta.

Preparacion de adhesivos antihalo

Para aquellos que no necesiten continuamente las placas antihalo (que por su costosa fabricacion tienen mayor precio en el comercio) es ventajoso el empleo de adhesivos, que permiten convertir en antihalo cualquiera placa que se esté habituado a usar.

Damos a continuación una fórmula fácil de poner en práctica para hacer uno mismo sus adhesivos:

Se estiende sobre papel o tela la siguiente mezcla:

Jelatina	50	grs.
Agua	100	»
Glicerina	50	»
Color de Acuarela...	50	»

Se puede emplear como colores los negros u ocre.

Una vez preparado el adhesivo se aplica a la parte posterior de la placa (lado del cristal) i evitando las burbujas de aire, pasando una raqueta o rodillo de goma.

La ventaja de los adhesivos es que se evita el trabajo de descolorar la placa (como en algunas marcas antihalo) i los baños fijadores no se alteran, como cuando se trata de placas que se descoloran en este baño. Además los adhesivos se aplican cómoda i rápidamente i se quitan con la misma facilidad, pudiendo servir muchas veces.

CONCURSOS PARA AFICIONADOS DE "LA FOTOGRAFÍA CHILENA"

Véase Reglamento en el primer número pág. 16.

FOTOGRAFÍA HEFFER

HUÉRFANOS 981. — CASILLA 506.

SECCION DE ARTÍCULOS PARA FOTÓGRAFOS I AFICIONADOS
EL MEJOR SURTIDO!

Máquinas KODAK, CARBINE, RALLI de cortina

Películas ENSIGN i KODAK

Planchas "CRAMER" (Norteamericanas)

Planchas "IMPERIAL" (Inglesas)

(LAS DOS MEJORES MARCAS DEL MUNDO I UNICO AJENTE PARA CHILE)

Papeles N. P. G., Velbro Barnet, P. O. P. Imperial i platino.

ÚNICO TALLER DE REPARACIONES

ARTICULOS FOTOGRAFICOS

MAQUINAS DE LAS MEJORES MARCAS

Planchas, Peliculas i Papeles Fotográficos

* *i todos los demas útiles para la Fotografia* *

TRABAJOS FOTOGRAFICOS

Desarrollos, Impresiones i Ampliaciones.—Fotografia de Grupos
i Establecimientos Industriales, dentro i fuera de Santiago.

Gmo. MATTENSOHN

AGUSTINAS, 1077

Entre Ahumada i Bandera

Tarifa de Avisos véase en el Primer Número.

RESERVADO PARA



Casa Importadora

DE

Artículos Fotográficos

PARA

PROFESIONALES y AFICIONADOS

Ventas por Mayor i al Detalle

EXPEDICIONES A PROVINCIAS

Trabajos Fotográficos de todas clases

Pidase el Catálogo Jeneral Ilustrado a

LEON DURANDIN

Pasaje Matte 30-Casilla 227-Santiago

Tarifa de Avisos véase en el Primer Número.