

MUSEO ETNOLÓXICO RIBADAVIA

Foto Chao

Do establecemento fotográfico ao Museo



Do 25 de abril ao
30 de xuño de 2007

77(064)
FOT

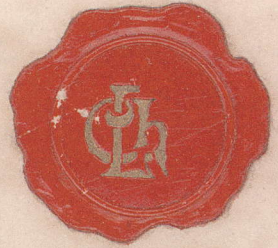
CONTA DE LICIA



R.7634

MUSEO ETNOLOGICO-
BIBLIOTECA
RIBADAVIA

* 77/0
FO



Axela Bugallo Rodríguez
Conseleira de Cultura e Deporte
Philippe Arias Vilas
Director Xeral de Patrimonio Cultural
José Carlos Sierra Rodríguez
Delegado Provincial de Ourense
da Consellería de Cultura e Deporte

EXPOSICIÓN

Comisarios
Lara González Fernández
Jesús Llana Rodríguez
Mª José Ruiz Vázquez
Coordinación
David Rodríguez López de Prado Nistal
Proxecto de montaxe
Unidade de Cultura e Turismo
Execución da montaxe
Unidade de Cultura e Turismo
Mª Luisa Rivas Suances
Difusión
Alfonso Iglesias Armada
Restauración
Mª José Ruiz Vázquez
Mª Luz Pedrido Pérez

COLLETO-GUÍA

Coordinación
Mª Mª Carril Cuesta
Textos
Lara González Fernández
Jesús Llana Rodríguez
Mª José Ruiz Vázquez
Deseño gráfico
Carro Salgado Santana
Grupo Revisión Deseño
Impresión
Editor
D.L.: C-1273-2007

© dos textos:
dos respectivos autores
© das fotografías:
Unidade de Galicia.
Museo Etnolóxico. Ribadavia
© da presente edición:
Unidade de Galicia
Museo Etnolóxico. Ribadavia

AGRADECEMENTOS

Jonito Pérez Chao



Ánxela Bugallo Rodríguez

Conselleira de Cultura e Deporte

Felipe Arias Vilas

Director Xeral de Patrimonio Cultural

Xosé Carlos Sierra Rodríguez

Delegado Provincial de Ourense

da Consellería de Cultura e Deporte

EXPOSICIÓN

Comisarios

Clara González Fernández

César Llana Rodríguez

M^a José Ruiz Vázquez

Coordinación

Covadonga López de Prado Nistal

Proxecto de montaxe

Inicia cultura y turismo

Execución da montaxe

Inicia cultura y turismo

M^a Luisa Rivas Suances

Difusión

Pilar Iglesias Armada

Restauración

M^a José Ruiz Vázquez

M^a Luz Pedrido Pérez

FOLLETO-GUÍA

Coordinación

Ana M^a Carril Cuesta

Textos

Clara González Fernández

César Llana Rodríguez

M^a José Ruiz Vázquez

Deseño gráfico

Barro Salgado Santana

[Grupo Revisión Deseño]

Impresión

Litonor

D.L.: C-1273-2007

© dos textos:

Os respectivos autores

© das fotografías:

Xunta de Galicia,

Museo Etnolóxico. Riazada

© da presente edición...

Xunta de Galicia

Museo Etnolóxico. Riazada

AGRADECEMENTOS

Jonito Pérez Chao





INDICE

Presentación.....	7
A producción fotográfica.....	9
Cámaras e máquinas.....	17
A conservación dos negativos de xelatina en soporte de vidro.....	23

FOTOGRAFIA MODERNA

Luis Chao

Ribadavia

FOTO

CHAO

RIBADAVIA

Foto Chao
RIBADAVIA

FOTOGRAFIA MODERNA

Luis Chao

Ribadavia

Audio Chao
Ribadavia

Luis Chao
RIBADAVIA

Foto

CHAO

José Antonio, 1

RIBADAVIA

Fotografía Moderna
Luis Chao
RIBADAVIA

Art-Studio

CHAO.Foto
RIBADAVIA



Luis Chao
RIBADAVIA



Chao foto
Ribadavia

Foto Chao

José Antonio, 47 - Tel. 470380

RIBADAVIA - ORENSE

Foto Chao
Ribadavia

Fotografía Moderna
Luis Chao
RIBADAVIA

FOTOGRAFIA MODERNA
Luis Chao
Ribadavia

Luis Chao
RIBADAVIA

S. H. H. H.

FOTOGRAFIA MODERNA
Luis Chao
Ribadavia

FOTOGRAFIA MODERNA
Luis Chao
Ribadavia

Especial
Fotografía Moderna

Luis Chao
RIBADAVIA

Foto CHAO

José Antonio, 14

RIBADAVIA

A realización deste novo proxecto expositivo ten a súa razón de ser na necesidade de responder á expectación que espertou no mes de decembro o anuncio público da adquisición realizada por parte da Xunta de Galicia do Arquivo fotográfico Chao con destino a este Museo, unha adquisición que foi posible grazas á iniciativa do seu anterior director.

Non me cabe a menor dúbida de que estas expectativas están perfectamente fundadas xa que se trata dun arquivo completo, que está constituído por 365.579 imaxes –negativos en branco e negro en soporte plástico ou sobre vidro, así como reproducións en papel– que abranguen a produción da saga de fotógrafos da familia Chao, que traballaron ininterrompidamente en Ribadavia ao longo do século XX, ademais dunha ampla mostra de cámaras fotográficas de distintas épocas e diverso material de fotografía.

Aqueles que esperen atopar unha exposición antolóxica e exhaustiva sentiranse decepcionados, xa que a nosa intención non é a de mostrar unha selección representativa de todo o material que compón o fondo, senón a de ofrecer unha primeira toma de contacto co arquivo dun fotógrafo local, expoñendo só unha mínima parte da produción máis antiga que se conserva, os negativos de vidro, mostrar algúns dos problemas de conservación máis habituais neste tipo de material, e en definitiva, dar a coñecer esta nova adquisición que supón un salto cualitativo e cuantitativo importante para o Arquivo Fotográfico do Museo Etnolóxico.

Tampouco é a nosa intención situar o Estudio Chao entre a elite dos fotógrafos que fan historia, pero si o de valoralo na súa xusta medida e non diminuír, nin sobreestimar, a importancia deste fondo. A categoría estética, o dominio da técnica ou a especialización en sectores punteiros, non son os únicos elementos a ter en conta á hora de valorar un ben cultural. Facendo nosas as palabras de Erwin Panofsky respecto á interpretación da obra de arte, calquera obxecto producido polo ser humano terá un significado en función do seu contexto histórico, posto que responde a unha finalidade e é produto dunhas condicións socioculturais determinadas, ao mesmo tempo que reflicte un sistema de valores concreto. Seguindo esta metodoloxía, todos os obxectos deben de ser para as Ciencias Humanas igualmente importantes porque cada un achega unha información única, por iso a súa estimación para a historia e para o enriquecemento dunha determinada disciplina, xa sexa a antropoloxía, a socioloxía ou a arte, dependerá da información que sexamos capaces de extraer deles.

O éxito desta interpretación dependerá en primeiro termo dun exhaustivo labor de documentación, conservación e restauración de cada un dos obxectos que compoñen o fondo, labor no que deberá empeñarse a partir de agora o equipo técnico do Museo Etnolóxico. Só unha vez resolta esta primeira etapa, será posible que o investimento público resulte culturalmente rendible e reverta no interese da sociedade, permitindo poñelo á disposición dos investigadores e facelo accesible ao público a través de futuros proxectos expositivos.

Covadonga López de Prado Nistal
Directora do Museo Etnolóxico

Fig.1

Vista xeral da galería
de Foto Chao a partir
do ano 1942,
arredor de 1940.
Negativo de vidro
e bromuro de prata
sobre xelatina.
(6 x 9 cm.)



Fig.1

A produción fotográfica

César Llana

9

A dinastía de fotógrafos Chao está presente na historia da fotografía de Ribadavia desde o ano 1907, cando o pasamento de Serafín Rodríguez Rodríguez leva a facerse cargo do estudio fotográfico que este tiña a Luís Chao, cuñado de Serafín e empresario dunha funeraria e dunha fábrica de ataúdes; permanecendo a actividade fotográfica en mans de membros da familia Chao ata o ano 2005, no que dous netos de Luís –Toñito Pérez Chao e Milucho Pérez Chao– pechan o estudio por ter chegado á idade da xubilación.

Durante dúas décadas aproximadamente, fotografía, funeraria e fabricación de ataúdes vanse manter dentro dun mesmo «grupo empresarial» baixo a dirección de Luís Chao. É a época na que se empregarán marcas como *Luis Chao* ou *Fotografía Moderna Luis Chao*, na que participan na actividade fotográfica os seus fillos –Serafín, José, Antonio, Luís, Camilo e Emilio– e na que o estudio fotográfico, seguindo a funeraria e os ataúdes, estivo instalado, sucesivamente, nos actuais números 44 e 32 da rúa do Progreso, para acabar ocupando a casa do actual número 42 da rúa de San Martiño.

Enderezo este do que, a partir do ano 1928, se retiran a funeraria e a fábrica de ataúdes. Inicio da andaina en solitario do estudio fotográfico, consecuencia tanto do pulo acadado pola fabricación de ataúdes –inauguración das instalacións da Caldeira, onde permanecen hoxe–, como pola iniciativa empresarial no ámbito da fotografía de Amando Pérez Lorenzo –casado don Emilia Chao Rodríguez, filla de Luís– quen decide impulsar o desenvolvemento do negocio fotográfico. É agora cando aparece a marca *Amando Pérez Fotógrafo* que, despois, foi substituída por *Foto Chao*. No ano 1942, un dos fillos de Amando –Amando Pérez Chao, fotógrafo instalado en Pontevedra– aconsella ao seu pai o traslado do estudio a un local da estrada de Vigo a Villacastín e actual rúa do Progreso.

O estudio do fotógrafo

A galería é o corazón de todo estudio fotográfico estable. Tarxeta de presentación e sinal de identidade da casa, constitúe un auténtico escenario capaz de transformarse no contexto «virtual» adecuado para cada tipo de retrato. De entre as galerías que tivo *Foto Chao* na súa dilatada existencia, preséntase aquí (fig.1) a instalada por Amando Pérez Lorenzo e os seus fillos no actual nº 43 da rúa do Progreso, nun baixo a estreir e polo que pagaban un aluguer de nada menos que 300 pesetas mensuais! e que ten sido a localización de máis longo percorrido temporal de *Chao Foto*.

Fig.2

Retrato de estudio dunha muller de pé, arredor de 1940. Negativo de vidro e bromuro de prata sobre xelatina. (13 x 18 cm.)



Fig.2

Fig.3.

Retrato de estudio dun grupo familiar, arredor de 1920. Negativo de vidro e bromuro de prata sobre xelatina. (13 x 18 cm.)



Fig.3

Nela, ademais de permitirnos coñecer cuestións técnicas e de infraestrutura –cámara, iluminación, cadro eléctrico, potenciómetro...– e a utillaría despregada –cadeiras, velador, reclinatorio, a fiestra con banco e columna, a parede de interior con apliques...–, proporcionáanos unha serie de elementos que teñen sido a «marca» do *Estudio Chao* entre 1942 e 2005. Precisamente, na selección de fotografías expostas temos ocasión de recoñecer esta galería en diferentes transformacións.

A etapa cronolóxica da vixencia deste galería corresponde, por ademais, coa potenciación do estudio na súa vertente empresarial, procedéndose á división do traballo e á incorporación da muller ás tarefas da empresa fotográfica. Así, Milucho Pérez Chao vai ser o responsable do procesado no laboratorio; Amando Pérez retocará os negativos mentres que Toñito fará o propio cos positivos; da atención ao público, da administración e do esmaltado das copias dos afeccionados vaise encargar Angustias Pérez Chao –Maruja–, quen abandona o negocio familiar cando contrae matrimonio, no ano 1959; a ela séguela Maricarmen Lorenzo, que se vai ocupar da atención ao público e de tarefas auxiliares no laboratorio entre as que se inclúen o retocado de positivos; xa na última etapa, a presenza feminina en *Foto Chao* está representada por Felisa Fernández Pérez, quen exerceu funcións parellas ás das súas predecesoras. Vai ser tamén nestes anos, sobre todo a partir da xeneralización das reportaxes de voda a cor, cando o Estudio pase a contar cun fotógrafo en nómina –José Canitrot Franch– quen se vai alternar con Toñito Pérez Chao tanto no traballo de galería como nas saídas ás vodas.

FOTOGRAFÍAS

Retratos de estudio

Na selección que se presenta, e na que se exclúen tanto as fotografías de primeira comunión como as de voda, preténdese subliñar tres aspectos desta produción do Estudio: a) o posado (fig.2), é o fotógrafo quen decide as poses a adoptar por quen se ven a facer retratar sen distinción de sexo nin de idade; b) son retratos que teñen por destino o álbum familiar –un novo membro na familia, o grupo familiar, a fotografía para enviar ao parente ausente...– ou para intercambiar co noivo ou coa namorada; c) un segmento da poboación inclúe na súa práctica social facerse retratos que son auténticos testemuños de clase –por exemplo, os grupos asistentes aos bailes de disfraces que tiñan lugar nas Sociedades da Vila–.

Fig.4

Retrato de tres mulleres diante dun fondo branco, 1948. Negativo de vidro e bromuro de prata sobre xelatina. (6 x 9 cm.)

Fig.4



Fig.5

Retrato nun exterior dunha muller -sentada nunha cadeira e cun neno pequeno no colo- dous nenos e dúas nenas, 1945. Negativo de vidro e bromuro de prata sobre xelatina. (13 x 18 cm)

Fig.5



Fig.6

José Calvo Sotelo, deputado a Cortes na II República, no xardín do «Club Artístico» de Ribadavia, 1934. Negativo de vidro e bromuro de prata sobre xelatina. (13 x 18 cm)



Fig.6

Fig.7

Retrato de estudo dun home sentado con mazarocas nas mans, arredor de 1950. Negativo de vidro e bromuro de prata sobre xelatina (13 x 18 cm)



Fig.7

Nas fotografías de grupos familiares (fig.3), aprovéitase para ilustrar acerca das outras galerías empregadas por esta saga de fotógrafos ao longo da súa historia –así, por exemplo, as que teñen de fondo unha cortina, corresponden á etapa na que o Estudio estivo instalado na rúa de San Martiño (1928-1942).

Traballo ambulante

O impulso que Amando Pérez Lorenzo imprime ao Estudio leva ao exercicio da ambulancia, con especial atención ás feiras de A Cañiza e Avión. Na primeira das localidades, tras un primeiro momento no que se contratou un colaborador para acudir a ese lugar, instalouse nesa vila un fillo de Amando, Amando Pérez Chao, quen, posteriormente e tras unha etapa en O Grove, acabará por abrir estudio fotográfico propio en Pontevedra. De atender ás feiras de Avión encargáronse, durante os anos corenta e cincuenta do século pasado, Amando pai e o seu fillo Toñito Pérez Chao, quen con frecuencia teñen sido remunerados en especies –polo xeral con galiñas, que morrían afogadas na viaxe de regreso na motocicleta Ossa exposta nesta sala–.

Nas imaxes procedentes destas ambulancias, subliñamos os rasgos seguintes: a) son fotografías feitas ao aire libre en datas fixas: polo que os clientes acoden preparados para a foto; o fotógrafo segue a impoñer o seu criterio pero é frecuente, sobre todo en persoas de idade a mirada directa á cámara (fig.4); b) a mensaxe contida en moitas destas imaxes non é outra que «a familia ben, xa ves», dado que o destino preferente destes retratos é o envío ao familiar emigrado –polo xeral, varón, adulto e pai ou marido– (fig.5); c) a festa, como espazo privilexiado de sociabilidade, faise presente para rememorar xornadas de romaría ou de comida campestre –reforzo dos lazos identitarios do grupo–.

O fotógrafo como reporteiro gráfico

Os obxectivos das cámaras dos profesionais de *Foto Chao* tamén se teñen preocupado por rexistrar unha diversidade de eventos que teñen acontecido na vila e na comarca; unha actividade á que lles levou o feito de teren sido o único estudio aberto en Ribadavia ata ben entrada a segunda metade do século XX. Así encontramos exemplos que van desde a visita dun político relevante (fig.6), ata unha corrida de touros, desde un accidente de tráfico ata unha obra pública, sen deixar de atender tamén a fotografía conmemorativa de acontecementos máis íntimos pero de intenso e lexítimo orgullo, como é, por exemplo, a obtención dunha excelente colleita de millo (fig.7).

Fig.8
Interior das oficinas
do «Banco Pastor»
en Ribadavia,
arredor de 1930.
Negativo de vidro
e bromuro de prata
sobre xelatina
(13 x 18 cm)

Fig.8



Fig.9
Muller na cociña de
Villa Arminda, 1951.
Negativo de vidro
e bromuro de prata
sobre xelatina.
(6 x 9 cm)

Fig.10
Nena con chapeau
de papel, montando
un cabaliño de cartón,
arredor de 1930.
Negativo de vidro
e bromuro de prata
sobre xelatina.
(9 x 12 cm)



Fig.10

Fig.11
Retrato de estudo dun
home, sentado nunha
cadeira e soplando
sobre un cigarro,
arredor de 1930.
Negativo de vidro
e bromuro de prata
sobre xelatina.
(9 x 12 cm)

Fig.11



Fig.9

Interiores

Limitacións técnicas, e non só, fan moi raras as imaxes de interiores ata a xeneralización das cámaras fotográficas entre a poboación, coa conseguinte dificultade para coñecer aspectos de calado antropolóxico tales como equipamento, mobiliario, instalacións... en fin, múltiples aspectos relacionados cos espazos de acceso restrinxido ou directamente adscritos á plena domesticidade. Por iso, a presenza no Arquivo Chao de negativos recollendo esceas de interiores, xa se trate de vivendas, xa sexa de lugares de traballo, confírelle un especial interese para o etnógrafo, o cal vai poder coñecer entre outros: a) interiores de lugares de traballo, co conseguinte acceso a instalacións e xerarquías, condicións de traballo, etc. (fig.8); b) interiores de establecementos públicos, tendo así a oportunidade de aproximarse aos servizos hostaleiros e de restauración dos anos trinta, corenta e cincuenta do século pasado en Ribadavia; c) interiores de espazos domésticos que nos dan a ocasión de observar desde gradacións na intimidade (fig.9), ata aspectos relacionados coa mentalidade, pasando polos aspectos do equipamento material.

Composicións de estudio

O fotógrafo non realiza soamente unha actividade profesional dirixida a satisfacer as necesidades da súa clientela, senón que el tamén disfruta coa fotografía, el é tamén un amante da súa profesión.

Nesta sección móstranse algunhas das fotografías que serven precisamente para ilustrar esta vertente máis persoal da produción do fotógrafo, a que fai liberado tanto da súa responsabilidade de compracer ao cliente como daqueles aspectos máis monótonos do seu quefacer cotián, entregado, xa que logo, ao pleno goce da súa condición. É entón cando saen da súa cámara e do seu laboratorio unha serie de imaxes (figs.10 e 11), inicialmente destinadas ao seu círculo máis próximo, nas que xoga con efectos, texturas, retoques... que materializan as inquietudes máis artísticas do profesional da fotografía, á par que constitúen experimentos aplicables, no seu caso, á produción destinada á satisfacción das demandas da súa *distinguida clientela*.

Fig.12
Cámara fotográfica
Folding A4 de Kodak,
1907-1915
USA.

Fotografía de
Santiago Míguez Amil



Fig.12

O principio fundamental da cámara escura, a formación de imaxes sobre un plano pola proxección da luz que pasa a través dun orificio, conócíase desde antigo. A mellora gradual dos procedementos químicos fixo posible darlle á imaxe fotográfica un carácter inmediato, ao reducirse os tempos de exposición, e, ao mesmo tempo, permanente, ao facerse a imaxe estable e fixa.

A partir deste momento, a historia da cámara fotográfica será a dunha investigación á busca de procesos máis rápidos, lentes máis precisas, cámaras máis lixeiras, imaxes de máis calidade, na que ciencia, tecnoloxía, industria e arte se entrecruzan.

Os primeiros pasos

Básicamente, a cámara fotográfica consta dun compartimento estanco á luz, unha ou varias lentes converxentes, e un plano onde se forma a imaxe, no que se sitúa o soporte sensible. Así mesmo, contará cun diafragma que regule a cantidade de luz que entra na cámara, un obturador que axude a controlar o tempo de exposición, e un visor que permita compoñer o que será a imaxe final.

Unha cámara pode tomar múltiples formas se existen estes elementos. A cámara para facer retratos fotográficos para medallóns (nº3), malia ter unha aperiencia insólita, conta con estes elementos nunha forma moi sinxela. A forma desta estraña cámara lembra moito o deseño que fixera a casa Voigtländer, en 1841, da primeira cámara metálica, que aloxaba ademais a primeira lente calculada especificamente para fotografía polo matemático Petzval.

As primeiras cámaras eran, simplemente, caixas estancas; pero, para poder mellorar a nitidez da imaxe, houbo que buscar recursos para que a distancia entre a lente e o plano da imaxe, ou distancia focal, fora variable.

Para isto, precisamente, serve o fol.

A cámara Sanderson (nº1) é un fermoso exemplo de cámara de fol. Sanderson foi un inventor inglés interesado pola fotografía arquitectónica que patentou unhas cantas creacións: por exemplo, un sistema de expansión do fol que permite dálle a máxima extensión (e que, para máis comodidade, incorpora un indicador da distancia); ou un dispositivo para suxeitar o obxectivo que permite dálle un axuste vertical e horizontal (de aí as pequenas placas que indican o "center").

Con cámaras coma esta, a captura da imaxe era un proceso lento. A tecnoloxía impuña o seu propio ritual: para visualizar a escena, mirábase no vidro esmerilado do fondo. Era necesario taparse cun pano escuro, deixar abertos obturador e diafragma para permitir o paso da luz, compoñer cunha imaxe que aparecía invertida, escoller a apertura de diafragma e pechar de novo o obturador, colocar o soporte coa placa preparada para exposición, destapala, expoñela, e tapala de novo.

As cámaras de fol comezan a producirse en serie, nun proceso gradualmente máis industrializado, a finais do XIX. A intuición de que a fotografía podía converterse nunha actividade de masas hai que atribuírla en grande medida a George Eastman Kodak. Desde os seus inicios como fabricante de soportes sensibles, a casa Kodak ten unha longa traxectoria. A cámara "Kodak Folding A" (nº2, fig.12), ademais do seu peso e tamaño máis manexables e o seu característico fol vermello, incorpora varios elementos novidosos daquela: o uso do negativo en rolo (aínda que este modelo ofrece aínda a posibilidade de usar placas), un visor que admite dúas posicións, un obxectivo de calidade. Precisamente este elemento merece atención: Fabricado pola casa alemá Bausch&Lomb, ten un obturador de láminas no que o tempo de apertura se regula por medio dun dispositivo de aire comprimido. A medición do tempo é así moi imprecisa, pero, tal e coma eran de sensibles as películas de entóns, era suficiente.

Kodak insistiría na busca dunha cámara verdadeiramente de man; a serie das "pocket cameras" iría incorporando innovacións sucesivas, e tamén desbotando propostas, ata ter unha verdadeira cámara de peto coma a "Vest Pocket Model B" (nº4), que é xa unha cámara para as masas. Usaba só negativo en rolo, e con ela o ritual da foto simplificábase considerablemente: un visor abatible, un diafragma do máis elemental, que consiste nada máis que nun disco con tres buratos de diferentes diámetros, dúas posicións para o obturador... Un detalle curioso é que incorpora na parte posterior unha persianiña que abre para poder realizar anotacións no negativo cun lápis metálico: este dispositivo "autográfico" das "Vest Pocket" (cámaras "para o peto da chaqueta") desaparecería a partir de 1930.

Unha tecnoloxía sofisticada á disposición do público especializado

Xunto ao fotógrafo profesional aparecerá unha nova "especie", o aficionado avanzado. A busca de lixeireza, rapidez e precisión, impulsa a aparición de cámaras con deseños compactos, moi sofisticados en ocasións, realizados con máximo coidado, que ofrecen calidade a prezos competitivos.

O desexo de acadar control sobre o resultado final impulsa a innovación e dá lugar a aparición de diversos tipos de cámara. Unha liña de investigación importante trata, concretamente, de resolver de maneira definitiva o problema da composición precisa da imaxe definitiva: un simple visor coma o da Voigtländer "Vito B" (nº5, fig.13), aínda que construído con precisión e coidado, non permite apreciar nin o enfoque nin a profundidade de campo; únicamente enmarca a composición da imaxe, encadra "o campo".

Unha innovación nesta dirección foron os telémetros. Estes miden a distancia entre cámara e motivo de modo parecido a como fai o cerebro humano: formando dúas imaxes independentes que deben superpoñerse no visor para conseguir a composición correcta. A "Prominent", tamén de Voigtländer (nº6), usa este sistema. Esta cámara, en concreto, foi un intento da casa por competir con Leica, ofrecendo tecnoloxía de calidade a un prezo asequible. Un detalle rechamante é a roda de enfoque, situada na parte de enriba á esquerda de maneira que se confunde coa de arrastre da película.

A medición telémetrica, con todo, presentaba incomodidades e imprecisións. As réflex binoculares significaron dar un paso máis cara á solución do problema. Delas, as Leica serán o emblema, pero outras marcas lanzaron a súa propia proposta, coma é o caso de Meopta (nº7). Estas cámaras teñen dous obxectivos. O superior é para visualizar a imaxe, que se proxecta sobre un espello ata verse no visor. Como este espello se sitúa no fondo da cámara, interrompíria a chegada da luz á película. Por iso se necesita outra lente que "faga" a foto. A diferente posición dos dous obxectivos crea o "erro de paralaxe": Unha discordancia entre o que aparece no visor e a imaxe final.

A solución definitiva chegará por fin coas cámaras réflex monoculares: un sistema cun pentaprisma permite que a imaxe que se ve a través do visor sexa exactamente a mesma que aparecerá na fotografía final, e mesmo que se poida apreciar o enfoque. No momento de premer o disparador, o espello sube para permitir que se realice a fotografía, co cal un obxectivo é suficiente. É característico nas réflex a "pirámide" no centro da parte superior, que non é outra cousa que o prisma.

A Voigtländer "Bessamatic" (nº9) ou na Asahi "K1000" (nº8) son cámaras réflex dirixidas a un usuario esixente. A "Bessamatic" incorporaba detalles non frecuentes nos anos 1950, como a óptica intercambiable, o obxectivo pode extraerse para colocar outro, de acordo coas necesidades do momento. A Asahi, boa representante das cámaras asiáticas, destaca polo seu longo período de produción, entre outras cousas: desde 1976 até 1997, período no transcurso do cal pasará a fabricarse en China.

Fig.13
Cámara fotográfica
"Vito B", de Voigtländer.
Hacia 1954.
Alemania.



Fig.13

Fig.14
Cámara fotográfica
"Univex AF",
da Universal Camera
Corporation.
1935-1939
USA.

Fotografías de
Santiago Míguez Amil

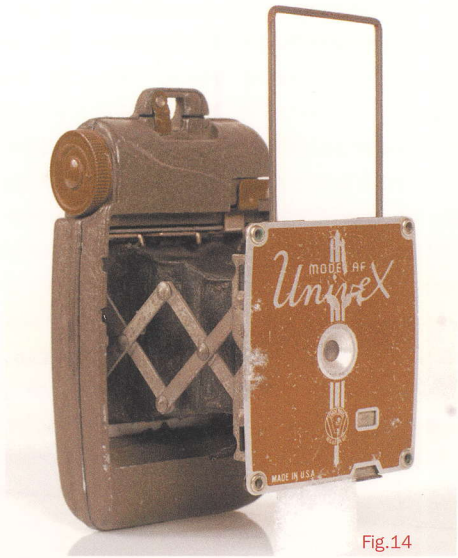


Fig.14

A acción fotográfica vai perdendo o aspecto ritual pouco a pouco. Xunto á fotografía de estudio e profesional, existe un universo paralelo de fotografías instantáneas, improvisadas, casuais, “espontáneas”. E, do mesmo xeito, xunto ás cámaras dirixidas ao profesional ou ao afeccionado esixente, existe unha enorme variedade de cámaras de menor calidade, que non permiten un control moi preciso do resultado final, pero que son fáciles de manexar e baratas.

Nesta carreira por facerse con mercados amplos, as casas fabricantes editan deseños curiosos, buscan materiais alternativos, recorren a mecanismos abandonados xa nas cámaras medias.

As cámaras “de caixón” destinadas ao gran público son dunha simplicidade absoluta: A “Kodak Baby Brownie” (nº10) é unha cámara deste tipo, e forma parte dunha serie moi popular e de moi longa vida da Kodak, as “Brownie”. É unha cámara de bakelita, un dos primeiros materiais plásticos de importancia, estilo “art déco”, e de funcionamento moi sinxelo. Tamén “de caixón” é a Daci (nº11) de fabricación alemá, para negativos de formato medio, que, a diferenza da anterior, incorpora un visor máis sofisticado, con lentes.

As cámaras de fol tamén tomaron curiosas formas para chegar a un público amplo, seguindo a estela das “Folding Pocket” e “Vest Pocket” de Kodak. Tamén de bakelita é a Gallus Courbevoi (nº13), unha bonita cámara que resultou ser demasiado fráxil como para ter un éxito masivo.

A máxima miniaturización ofrece a serie das Univex AF (nº12, fig.14), que introduce no mercado a Universal Camera Corporation americana en 1935, en plena “Gran Depresión”, a un prezo baixísimo, en varias combinacións de cores. Extremadamente simple, co fol de papel e cun elemental visor abatible, ten, con todo, dúas posicións de disparo. Por certo, a mesma Universal Camera Corporation cede a licencia para a fabricación en Barcelona da cámara Univex Supra (nº14); tamén de fabricación española é a cámara Super Capta I (nº15).

A cámara fotográfica porta información da variedade de construcións, transaccións e lecturas das que foi obxecto. Pode, por exemplo, condensar no seu pequeno volume todo o orgullo tecnolóxico dunha nación: así acontece coa Zenit E (nº17), producida para conmemorar as Olimpíadas de 1980; as cámaras de produción soviética tiñan, en xeral, sona de ofrecer un produto de aparencia pouco sofisticada, pero de gran calidade técnica. Tamén de acontecementos históricos fala a Rolfix I (nº16): fabricada en Alemania, na “US zone”, tras a 2ª Guerra Mundial, desde o punto de vista técnico presenta unha curiosa combinación: un telémetro coidadosamente deseñado, nunha cámara de fol.

Fig.15

Caixas orixinais
de placas de vidro.

Fotografía de
Santiago Míguez Amil



Fig.15

A conservación dos negativos de xelatina en soporte de vidro

M^a José Ruiz Vázquez

Ao tirar unha fotografía, a luz que provén do suxeito pasa a través do vidro do obxectivo da cámara e convértese nunha imaxe enfocada (en miniatura). O obturador controla o momento da exposición e o tempo de actuación da luz sobre o soporte fotosensible, no que se formará a imaxe. As sales de prata son o material fotosensible, prata en polvo, extremadamente dividida, dispersa nun medio transparente, a xelatina, que a asegura e protexe.

Copias, negativos e diapositivas fotográficas son obxectos complexos, compostos por varios materiais dispostos en capas. A súa conservación esixe o coñecemento das propiedades do material e a forma de distribución. A estrutura dos negativos de xelatina sobre vidro responde a dúas capas ben diferenciadas: a capa superior que contén a imaxe (prata filamentaria) e o aglutinante (xelatina) e a capa inferior que funciona como soporte (vidro).

Os negativos de xelatina en vidro presentan cor neutra, con negros moi pronunciados nas zonas escuras. O espesor da capa de xelatina é sempre uniforme, cubrindo perfectamente toda a placa, incluíndo aristas e cantos. O espesor do vidro está entre 1,5 e 1 mm, e co formato métrico estandarizado de 9 x 12 cm, 10 x 15 cm, 13 x 18 cm e 18 x 24 cm. Son tamén frecuentes os de menor tamaño de 6 x 9 cm e 4,5 x 6 cm en coleccións de fotografía, moi populares nos comezos do século XX e utilizados principalmente por afecionados (fig.15)

O soporte ideal para os negativos debe ser transparente, plano, de superficie pulida, estable e barato. No ano 1850 o material que máis se aproximaba a estas características era o vidro. Pero o vidro non pode manter por se só as sales de prata que conteñen a imaxe, polo que se precisa un aglutinante entre ambos.

Os primeiros negativos en vidro que datan de 1848 usaban a clara de ovo como aglutinante entre as sales de prata e o vidro. Esta capa, fina e transparente, permitía reproducir o detalle de forma excelente. Unha vez sensibilizados, estes negativos de *albúmina*, proteína contenida na clara de ovo, conservábanse quince días e unha vez expostos, dez días antes do revelado. Este proceso tivo éxito en fotografía paisaxística e de monumentos xa que os tempos de exposición eran moi longos, de cinco a quince minutos, e non era adecuado para retratos.

O primeiro en facer práctico o uso da xelatina foi Richard Leach Maddox (1816-1902) en 1871. Estendeu sobre o vidro unha capa de *xelatina*, na que había bromuro de prata. Unha vez seca, esta emulsión mantiñase

inalterable durante bastante tempo. Cando a placa era procesada, a xelatina hinchábase, abría os poros e permitía que as solucións penetraran e reaccionaran coas sales. Logo de seca, a xelatina volvía ao seu estado inicial. O sistema foise perfeccionando ata que permitiu a obtención dunha sensibilidade á luz moito maior de maneira que o tempo de exposición con placas de xelatina reducíase a fins do XIX a 1/30 segundos. Neste momento, aparecen os primeiros fabricantes de negativos de vidro e xelatina en varios países de Europa e EE.UU.

Pero o que permitiu que a fotografía fose accesible a un público mais amplo e non especializado foi George Eastman (1854-1932) que empezou en 1880 a producir negativos de vidro na cociña da súa nai. A súa empresa, a *Eastman Kodak Company*, convertiuse nunha poderosa multinacional que baseou a súa produción na simplificación de procesos, na publicidade, na redución de prezos e na ampla distribución de produtos.

En España, a principios do século XX consumíase ao ano a cantidade de 164.000 negativos de cristal que eran importados na súa totalidade de fábricas estranxeiras, especialmente europeas. Xa en 1893 establecérase en Murcia a *Manufactura General Española de Productos Fotográficos SA*, dedicada á fabricación de placas Victoria. En 1916 fundáronse en Barcelona as manufacturas de Papeles Fotográficos absorbidas no 1923 pola histórica *Negra y Tort*, precedente da actual Negra Industrial. Esta foi a única empresa española de fabricación de produtos fotográficos que puido facer fronte á tenaz competencia exterior. En 1921 fundouse en Madrid a *Sociedad Industrial Fotográfica Española*, sen dúbida a máis ambiciosa industria nacional de fabricación de negativos de cristal. A fábrica, única en España e con persoal enteiramente español chegou a vender nos meses de maio e xuño de 1922 trinta mil placas, aínda que non hai constancia de que chegase a consolidarse de xeito definitivo.

As formas de deterioro do negativo de xelatina sobre vidro

Chamamos deterioro ás transformacións físicas e químicas que teñen lugar nos espécimes fotográficos despois do seu procesado, motivadas por un uso excesivo ou inadecuado, por exposición a condicións ambientais desfavorables ou provenientes da inestabilidade intrínseca dos materiais componentes da súa estrutura. Xeralmente, consiste na alteración da cor orixinal, no desvanecemento e na perda de contraste da imaxe, en danos no soporte e na capa de aglutinante. Non se consideran deterioro as transformacións derivadas das manipulacións do autor, como a aplicación de cor, as firmas, as dedicatorias ou calquera outro recurso de retoque utilizado polo fotógrafo que debe ser respetado e conservado como parte integrante do artefacto fotográfico.

Deterioro da xelatina

A xelatina é un material bastante estable. O seu deterioro está asociado xeralmente a condicións de humidade relativa elevada que a ablandan e vólvena pegañenta. Os negativos de vidro gardados en ambientes húmidos, apilados e acumulando un peso considerable poden pegarse entre sí e aos seus respectivos embalaxes. Cando a xelatina seca en contacto cunha superficie, adquire a textura desa superficie.

Coas fluctuacións de humidade, expándese ou contráese. Se ten vidro como soporte, isto é aínda máis grave, xa que a rixidez do soporte non acompaña os cambios de dimensión do aglutinante, que pode despegarse se o ambiente fora demasiado seco.

A xelatina é un material orgánico, propicio para o desenvolvemento de fungos en condicións de humidade relativa superior ao 65%. O mofo penetra nela e debilita a súa estrutura ata chegar a disgregala (fig.16).

Outra forma de deterioro é a absorción de suciedade. Cando está húmida, a suciedade e o pó penetran no seu interior, sendo imposible eliminalos. Tamén absorbe a graxa dos dedos.

Deterioro do vidro

A fragilidade do soporte de vidro fai que este se rompa, raie e se ache con facilidade. É normal que unha colección presente o 20 ou 30% dos seus negativos rotos ou raiados, como consecuencia dos malos tratos sufridos.

Pero o vidro pode tamén deteriorarse quimicamente, o que ten lugar na superficie en contacto coa xelatina. Neste proceso, chamado lixiviación ou "vidro sudado", o vidro perde a transparencia, adquire un aspecto leitoso e a superficie vólvese áspera. Como consecuencia, a emulsión despégase do soporte, ondúlase, râsgase e pérdese a imaxe. Esta forma de deterioro resulta das fluctuacións de humidade relativa e ocorre facilmente en negativos gardados en condicións húmidas (fig.17).

Deterioro da "imaxe final".

Está provocado por un cambio químico (intercambio de electróns) na prata que forma a imaxe final por exposición a unha elevada humidade relativa e a axentes contaminantes. Como consecuencia, prodúcese desvanecemento da imaxe, redución xeral do contraste e formación do "*espelleo*" nas imaxes de prata, localizado normalmente nos bordes, nas zonas en contacto co aire, ou ben en toda a imaxe se estivo en contacto con materiais de mala calidade (fig.18).

Fig.16
Emulsión de xelatina
atacada por
microorganismos.



Fig.16

Fig.17
Lixiviación nun vidro
con emulsión de
xelatina comenzando
a separarse do soporte.

Fig.17



Fig.18

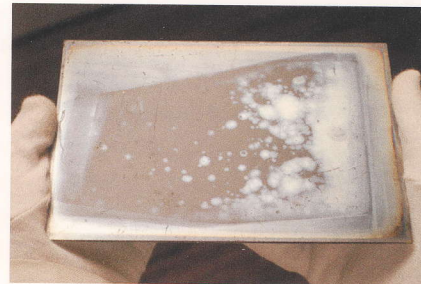


Fig.18
Negativo de vidro con
emulsión de xelatina
con espello de prata.

Fig.19
Silueteado da emulsión
con pintura magenta
para alterar o contraste
do fondo.



Fig.20
Colocación de cinta
adhesiva negra na
emulsión para modificar
un encuadre.



Fig.20

Fig.21
Marcas de grafito na
emulsión remarcando
o pelo, a indumentaria
e as carnacións.

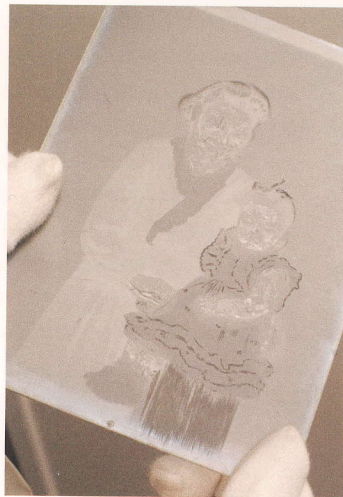


Fig.21

Fotografías de
Santiago Míguez Amil

Fig.19

O RETOQUE COMO PROCESO CREATIVO NO ESTUDIO FOTOGRÁFICO

Chámase retoque fotográfico ao tratamento manual de negativos, copias ou diapositivas con pincel, aerógrafo, lápiz ou cuchilla e líquidos ou pigmentos especiais, así como calquera procedemento de enmascaramento colocado sobre a imaxe co fin de eliminar partes, disimular fallos ou alterala. Os negativos de formatos medio e grande teñen un tamaño adecuado para o retoque, aínda que facelo ben esixe unha destreza e experiencia considerables. O retoque fotográfico foi considerado historicamente como unha das especialidades máis apreciadas nos estudos de fotografía, verdadeiro universo no que traballaban numerosos operarios, entre iluminadores, tiradores de copias, encuadernadores e retocadores, e eran estes últimos os que sempre gozaron de especial consideración dentro da xerarquía laboral do oficio.

O traballo retratístico no estudio fotográfico Chao realízase sen pretenciosidade. Con todo, a falta de intencionalidade artística advertida na resposta icónica das imaxes se contrarresta co traballo efectuado no estudio. Parece que o autor non quere deixar ao azar a responsabilidade última de conxelar a imaxe, e recompón as tomas utizando unha chea de recursos que modifican as placas impresionadas.

Esta tarefa repítese persistentemente na totalidade do traballo retratístico sobre vidro. Podería deberse a unha probable situación de falta de medios e de coñecementos técnicos, a unha certa preguiza na utilización de novos procedementos, pero con seguridade responde a un sistema estandarizado de produción no que o autor sabe cal vai ser o resultado. Así temos que a produción exclusivamente alimenticia, obxectiva, profesional e rutinaria que supón retratar en serie aos veciños, transfórmase nun labor oculto contido no proceso exquisito e meticuloso de recompoñer encadres, suavizar xestos e remarcar indumentaria, de xeito que pode dicirse que o que primeiro se extrae das xentes retratadas logo volve a ser colocado con pertinaz maestría, situando no artificio do retoque o verdadeiro traballo do fotógrafo, dedicado mais ben a *simular* o aura que a mostralo como é.

A transcendencia estética que lle da este papel ceremonial e enmascarador ás imaxes impresionadas, plantéxanos unha dobre lectura desta parte do arquivo: polo dereito, a imaxe final móstranos unha crónica visual da sociedade ribadaviense da época; polo revés, temos un volumen antolóxico con miles de reproducións que ofrecen un material inagotable para estudar o proceso creativo do autor. (fig.19, 20 e 21).



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA
E DEPORTE
Dirección Xeral de Patrimonio Cultural



Museo
Etnológico
Ribadavia



Asociación de Amigos do
Museo Etnológico e do Conxunto Histórico
de Ribadavia

