

ESTRATEGIA # 36: ZOU WEI SHANG

*LA RETIRADA*

El Libro de las 36 Estratagemas es complejo y admirable; no es obra de un solo autor, carece de una redacción ajustada a un periodo concreto o apoyado en una escuela filosófica identificable, ignora la precisión de las cronologías y ha sido enriquecido por la tradición oral, hasta hacer de sus orígenes un imposible. Durante 5.000 años ha iluminado los perfiles de un Oriente que ama los reflejos de la superficie y la oscuridad de las profundidades. “*Zou Wei Shang*”, estrategia definitiva que cierra el tratado, enseña que retirarse cuando vencer es inviable, evita toda derrota. La fotografía físico-química que hemos conocido y disfrutado ya ha sido; no saber entenderlo hará que traslademos nuestras debilidades a los registros de la era digital donde nuestra independencia frente a la tecnología es un escenario imposible.

Comparada con la escritura caligráfica o las edades de la pintura, la fotografía ocupa un segmento pequeño del edificio cultural, y aunque toda la fachada sea piedra, no narra lo mismo la gárgola que el arbotante. La fotografía ha sido lo flamígero de la torre, las vidrieras del muro; espero que los *vientos de RGB* (P. Sellés) no desdibujen una memoria que se adentra en lo pretérito sin haber sido comprendida más allá de su cáscara.

Siempre he sostenido que la verdadera historia de la fotografía está aun por escribir y que tendemos más al estudio del arte producido sobre este soporte, que al necesario entendimiento global de una técnica que tanto cambió cada uno de nuestros mundos; el fin de una era reclama una aproximación global que conecte la evolución tecnológica con los resultados plásticos dentro de los marcos sociales concretos y vaya más allá de la habitual nómina de autores, movimientos y temas. Las corrientes historicistas en curso parecen ignorar que la producción de arte a través de los registros no ha sido la única meta de los operadores, y que en la historia de la fotografía el trabajo de los distintos autores representa una parte del todo y no el todo en sí.

El universo de lo fotográfico no es proclive a generalidades, pero permite precisar una bisectriz que divide dos hemisferios del modo de trabajo en los estudios y las galerías:

- De 1839 a la década de los ochenta del siglo XIX
- De la década de los ochenta a nuestros días

El primer segmento se caracteriza porque la preproducción, la producción y la post-producción de los registros compete por entero a los operadores; en el segundo la industria se hace cargo, primero de la preproducción y, después, de la post-producción, dejando en manos del fotógrafo las labores de toma y revelado. Las diferencias que establece esta permeable frontera afectan *de profundis* a lo fotográfico, ya que los operadores del segundo escenario son el Fausto de esta tragedia y, por ello, solo quienes acepten regresar a las técnicas preindustriales podrán mantener su producción dentro de una cierta independencia; circunstancia que no parece probable.

Desde la presentación de la daguerrotipia hasta el auge de la industria fotográfica, la práctica totalidad de las labores requeridas para vivir de la técnica debían ser resueltas por los operadores. Quienes optaron por la imagen única y quienes apostaron por la versatilidad de la matriz negativa y sus múltiples copias, debían afrontar la larga cadena que separaba los resultados finales de las operaciones previas; daguerrotipistas, calotipistas, ambrotipistas, los autores de las copias al papel salado o de los tiempos primeros de la albúmina tuvieron en la industria un aliado firme, consciente de las posibilidades económicas que la fotografía encerraba, pero cuyos productos apenas alteraban el modo de trabajo en las galerías de la época, acaso los avances notables de la óptica puedan ser la excepción que confirma la norma. Las placas plateadas y prepulidas; los estuches y los elementos presentes en el sistema de protección y algunos utillajes de transporte o sensibilización, ofrecidos desde incipientes compañías, no liberaron a los daguerrotipistas de las largas labores de pulido, los complicados procedimientos de sensibilización o de los riesgos del revelado al vapor de mercurio. Las prensas de copiado; los trípodes y laboratorios de campaña no evitaron a los operadores del colodión húmedo y el positivado por ennegrecimiento directo las pesadas intenciones o la inevitable inmediatez que concatena esta técnica. En aquellos días ser fotógrafo requería de precisos conocimientos de física y de química que hacían imposibles la presencia de los aficionados; de igual manera, los arcanos de los distintos procedimientos obligaban a los operadores a mantener en sus galerías un alto número de ayudantes, que estaban especializados en hacer que cada eslabón de la cadena permitiera la rentabilidad del estudio; operarios

de laboratorio, asistentes de toma, técnicos en copiado, retocadores, montadores, etc., mantenían el frágil equilibrio de una técnica casi ajena a manuales y desprovista de sensibilidad a la luz de lo verde y de lo rojo.

El inicio de la fotografía es laocóntico, y por ello, admirable. Cada eslabón técnico que permitiera limitar las labores de reproducción o que restara segundos al tiempo de exposición, se traducía en un aumento de la capacidad comercial y era inmediatamente asumido por un gremio que crecía de forma exponencial, pero a diferencia de cualquier otra disciplina en la historia de los medios de representación, la fotografía no permitió la coexistencia de las técnicas y el desarrollo de sus acentos narrativos; cada mejora supuso el abandono inmediato de los procesos precedentes. Examinemos algunos de esos eslabones:

- 7 de enero de 1839, J.M Daguerre (1787-1851), daguerrotipia; imagen única, técnica de uso libre.
- 25 de enero de 1839, W.H.F.Talbot (1880-1877) presenta sus dibujos fotogénicos y describe la técnica de los papeles a la sal.
- 29 de enero de 1839<sup>1</sup>, Sir J. Herschel (1792-1871) aplica el tiosulfato de sodio como agente fijador sobre papeles al cloruro de plata.
- 1840 A.H.L. Fizeau (1819- 1896) introduce el virado al oro.
- Septiembre de 1840; Talbot descubre la imagen latente.
- 31 de enero de 1841, Talbot comunica la técnica de la calotipia<sup>2</sup>, procedimiento protegido bajo patente<sup>3</sup>. Nace la imagen múltiple.
- 1842, Sir J. Herschel presenta la cianotipia. Con la mágica excepción de Anna Atkins (1799-1871) y el herbario que compuso

---

<sup>1</sup> James M. Reilly. ***Albumen & salted paper book. The history and practice of photographic printing 1840-1895*** Light Impressions Co. Rochester, NY. 1980. P.85

<sup>2</sup> Publicación presentada ante la Royal Society en Londres bajo el título: *Some account of the Art of Photogenic Drawing, or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil.*

<sup>3</sup> Patente presentada el 8 de febrero de 1841; la patente era doble, una aplicable en Francia y otra aplicable en Inglaterra y País de Gales.

durante casi dos décadas, la cianotipia no es considerada por los operadores hasta la llegada de los fotógrafos aficionados en el cambio de siglo.

- 1847, Abel Niépce de Saint-Victor (1808-1870) desarrolla los negativos a la albúmina sobre soporte de vidrio; precisan de largas exposiciones pero desvinculan, de manera incipiente, la toma del procesado.
- 1849, Gustave Le Gray (1820-1882) propone el uso de colodión como aglutinante apto para la obtención de placas negativas.
- 1850, Louis Désiré Blanquart Evrard (1802-1872), papeles a la albúmina, inicio del declive de las copias al papel salado.
- 1851, Frederick Scott Archer (1813-1857) presenta las bases del procedimiento al colodión húmedo sobre placas de vidrio; fin de la calotipia.
- 1854, J. A. Cutting (1814-1867), obtiene la patente de la ambrotipia. Inicio del declive de la daguerrotipia.
- 1854. A. A. E. Disderi (1819-1889) obtiene la patente del montante para producir múltiples registros sobre un único negativo de colodión húmedo en formato placa completa<sup>4</sup>. Nace la *tarjeta de visita*<sup>5</sup> (TV) que inicia la normalización de los formatos de la fotografía por ennegrecimiento directo.
- 1854: puesta en el mercado de los primeros papeles de impresión ya albuminizados; la sensibilización queda a cargo de los operadores.
- 1855; *The Photographic Society* de Londres establece un comité para el estudio de las causas del desvanecimiento de las copias fotográficas.
- 1855. A. Poitevin (1819-1882), desarrolla las copias al carbón.
- 1856, H. L. Smith (1819-1903) patenta la técnica de la ferrotipia.
- 1856, R. H. Norris, negativos al colodión seco sobre vidrio.
- 1960, la daguerrotipia se desvanece como técnica ofrecida por los operadores; en los veinte años de uso produjo más de treinta millones de artefactos, solo en los actuales Estados Unidos. Allí, en la década de los cincuenta, produjo ingresos anuales estimados entre nueve y doce millones de dólares<sup>6</sup>.
- 1860. J.E. Mayall (1813-1901) realiza en mayo un reportaje de la familia real inglesa en el formato *tarjeta de visita*, en agosto saca a la venta el *Royal Album*<sup>7</sup>. Se vendieron 60.000 ejemplares.

---

<sup>4</sup> Formato 16,5 x 21,6 cm, aproximadamente.

<sup>5</sup> Formato: 10,7 x 6,3 cm. aproximadamente.

<sup>6</sup> M. Susan Barrer & W. White, *The daguerreotype. Nineteenth century technology and modern science*. Washington, D.C. 1991, Smithsonian Institution Press. p. 2

<sup>7</sup> William C. Darrah ; *Cartes de visite in nineteenth century photography* W.C. Darrah, Publisher, Gettysburg, Pennsylvania. 1981. P.6

- 1861: (17 de mayo) James C. Maxwell (1831-1879) presenta la primera fotografía en color por síntesis aditiva y procedimiento de proyección.
- 1861. Primera patente para álbumes de TV obtenida en los actuales estado Unidos por O.G. Mason (1830-1821). Octavo: 25 a 50 hojas para 50 o 100 TV. Cuarto: 400 TV, Doceavo 6-12 TV.
- 1866: puesta en el mercado del formato *Tarjeta de Gabinete*<sup>8</sup>, tres veces más grande que la TV, lo que supone una mejor reproducción del detalle. Hacia 1875 los estudios producen 1/3 TG y 2/3 TV, para 1880: la producción se sitúa en un 50% de cada formato.<sup>9</sup>
- 1866; papeles leptográficos<sup>10</sup> divulgados por J. Laurent, (1816-1886) y J. Martínez Sánchez material de copiado por ennegrecimiento directo sobre colodión con una capa intermedia de sulfato de bario, vendidos ya sensibilizados.
- 1868: nace en USA la *Nacional Photographers Association*, cuya primera convención se lleva a cabo en Boston un año más tarde; en 1872 contaba con más de 2.000 afiliados.
- 1871: D. Ch. E. van Monckhoven (1834–1882) placas al colodión seco.
- 1871: Dr. R. Maddox (1816-1902), placas secas sobre soporte de vidrio y emulsión de gelatina al bromuro de plata.
- 1872: salen al mercado los primeros papeles a la albúmina ya sensibilizados<sup>11</sup>.
- 1872-1880: formato *Victoria*<sup>12</sup>.
- 1878: nuevos formatos de copia, *Promenade*<sup>13</sup>, *Boudoir*<sup>14</sup>.
- 1878: la Celluloid Company saca al mercado las primeras hojas de película sobre nitrato de celulosa cuyo emulsionado y sensibilización debía ser llevada a cabo por los fotógrafos.
- 1881: primeros papeles al platino puestos en el mercado por la Platinum Company, la técnica fue descubierta en 1873 por W. Willis (1841-1913).
- 1880: Geroge W Simpson (1825 - 1880) producción industrial<sup>15</sup> de las copias al colodión de ennegrecimiento directo.
- 1881: copias a la gelatina de revelado químico.

---

<sup>8</sup> Formato : 15,5 x 11,4 cm, aproximadamente.

<sup>9</sup> William C. Darrah ; *Cartes de visite in nineteenth century photography* W.C. Darrah, Publisher, Gettysburg, Pennsylvania. 1981. P.10

<sup>10</sup> Pau Maynes *Leptographic paper, the evolution of collodion POP* The Collodion Journal, Volume VIII #24. 2002

<sup>11</sup> James M. Reilly. *Albumen & salted paper book. The history and practice of photographic printing 1840-1895* Light Impressions Co. Rochester, NY. 1980. P.62

<sup>12</sup> Formato: 12,5 x 8,3 cm. aproximadamente.

<sup>13</sup> Formato: 18 x 10,3 cm. aproximadamente.

<sup>14</sup> Formato: 21,8 x 13,4 cm. aproximadamente.

<sup>15</sup> Las copias al bromuro de plata sobre emulsión de colodión habían sido desarrolladas por el autor en 1864.

- 1882: W. de W. Abney, (1843-1920) copias a la gelatina de ennegrecimiento directo.
- 1885: Eastman America™, película negativa en banda sobre soporte de papel; tras el revelado se separaba la emulsión de gelatina y se trasportaban los negativos, cortados individualmente, a hojas de vidrio.
- 1884: primeras placas ortocromáticas; aumento de la sensibilidad espectral al verde (los materiales de toma anteriores eran solo sensibles a los ultravioletas y a la onda azul de la luz blanca)
- 1889: ( 9 de abril) la Eastman Company™ obtiene la patente para la fabricación de sus primeras películas flexibles sobre soporte de nitrato de celulosa.
- 1889: sale al mercado la Kodak™ Camera N° 1, la primera en usar película en rollo para 100 exposiciones de 6,25 cm de diámetro y soporte de papel.
- 1894: copias al colodión de ennegrecimiento directo viradas al oro y al platino.
- 1900: Kodak™ presenta la cámara "Brownie" que, vendida al precio de 1 dólar, habría de ser el verdadero motor del auge imparable de la fotografía de aficionado.
- 1905: extensión de la sensibilidad espectral a la onda roja de la luz blanca; primeras placas pancromáticas.
- 1906: los hermanos Lumière, Louis (1864-1948) y Auguste (1862-1954), inician la comercialización de las placas autocromas.
- 1926: último año de producción de los papeles a la albúmina brillantes.
- 1929: último año de producción de los papeles a la albúmina mates (Trapp Company, Trapp y Münch)<sup>16</sup>
- 1935: la compañía Eastman Kodak™ lanza el Kodacrhome™.
- 1936: la compañía Agfa™ pone en el mercado la película Agfacolor™

Hasta los años finales de la década de los cuarenta del siglo XIX, la realidad fotográfica ofrece dos realidades incontestables: la dificultad de la técnica restringía su uso a una minoría de notables operadores y el acceso a los registros quedaba reservado a una elite, aquella que podía afrontar el desembolso que supuso poder detener su tiempo. Los dos procedimientos

---

<sup>16</sup> James M. Reilly. *Albumen & salted paper book. The history and practice of photographic printing 1840-1895* Light Impressions Co. Rochester, NY. 1980. P. 52

hegemónicos, daguerrotipia y calotipia, tenían una liturgia compleja: requerían disponer de un alto flujo de luz (eran solo sensibles a los rayos ultravioletas y a la onda azul de la luz blanca), precisaban de utillajes especiales que evitasen el riesgo del movimiento de los sujetos durante la exposición y presentaban costes que limitaron a los segmentos sociales; la daguerrotipia, por los materiales empleados y la inevitable necesidad de estuches en que descansa su protección, y la calotipia, por el insalvable canon por patente con el que Talbot gravó la concesión de su licencia. En aquellos días la fotografía estableció una particular aristocracia habitada por los operadores y sus clientes.

El 27 de mayo de 1850<sup>17</sup>, Louis Désiré Blanquart Evrard presentó ante la Academia de las Ciencias francesa sus investigaciones sobre la técnica fotográfica, donde incluía el procedimiento para imprimir copias mediante al uso de la albúmina como aglutinante. La utilización de una emulsión en los procedimientos de positivado supuso una serie de atractivas mejoras sobre las copias obtenidas con los papeles a la sal: ofrecían un acabado brillante que aumentaba el vigor de los originales; y permitían trasladar un mayor rango tonal y la obtención de un mejor contraste de la información presente en las matrices negativas; resultaban un procedimiento económicamente aceptable y aumentaban la permanencia de los registros al proteger la imagen final, de plata fotolítica, al ser contenida por un aglutinante, a diferencia de las copias calotípicas, donde la imagen final solo estaba embebida en las fibras del papel. El éxito fue inmediato.

---

<sup>17</sup> .Louis-Désiré Blanquart-Evrard, *Compte Rendu Des Séances De L'Académie Des Sciences*, **30(21)**, 665 (1850).



En marzo de 1851 Sir Frederick S. Archer publicó en la revista "The Chemist" un artículo titulado *On the use of collodion in photography*.<sup>18</sup> En 1854 publica su manual *The collodion process on glass*<sup>19</sup>. El nuevo método para la obtención de matrices negativas tiene un severo inconveniente en la inevitable necesidad de concatenar el emulsionado, la sensibilización, la exposición y el procesado durante el breve tiempo en que el colodión permanece mordiente, lo que asocia el procesado al lugar de la toma y obliga al operador a desplazar pesados equipos, pero permitía bajar los tiempos de exposición a los niveles transitables de unos pocos segundos y estaba exento de cánones; su éxito fue fulgurante.

Las copias a la albúmina y las matrices negativas al colodión húmedo formaron una de las más prósperas uniones de la historia del medio, supusieron el fin de los procedimientos de Talbot<sup>20</sup> y comprometieron de manera notable el mercado de la daguerrotipia, que, a su vez, habría de desaparecer con la llegada de la ambrotipia, en 1854. En este mismo año van a tener lugar dos acontecimientos de suma importancia: la puesta en el mercado de los primeros papeles para la impresión a la albúmina ya emulsionados y la patente de Disdéri que permitía, mediante la colocación en el montante frontal de la cámara de ocho objetivos, la obtención de igual número de vistas en una sola placa de colodión húmedo; el resultado era que, tras imprimir un único

---

<sup>18</sup> El texto del artículo publicado en "The Chemist" puede ser consultado en : <http://www.samackenna.demon.co.uk/thechemist.html>

<sup>19</sup> F. S. Archer *The collodion process on glass*, printed for the author, 105, Great Russell Street, Bloomsbury. London, 1854.

<sup>20</sup> La narrativa de las copias al papel salado volverían a ser apreciadas por los autores del movimiento *pictorialista*. en el cambio de siglo.

negativo y procesar una única copia a la albúmina, podían obtenerse ocho retratos que, tras ser cizallados y montados sobre un soporte secundario de cartulina, eran entregados al cliente. El formato resultante, denominado *carte de visite* (tarjeta de visita), permitía un drástico abaratamiento de los costes de producción que haría posible el acceso a el consumo de copias fotográficas a un amplio abanico social, avalancha que sería completada desde los positivos directos de cámara en 1856, con la llegada de la ferrotipia.

La fotografía, como todo aquello que es épico, está poblada de leyendas. Una de las más memorables sitúa en 1859 a Napoleón III deteniendo a sus tropas, camino de Italia, ante el estudio de Disdéri para ser retratado por el autor; que sea o no cierta es menos relevante que el hecho de estar recogida por innumerables manuales. Lo cierto es que pese a su reducido formato, que en las tarjetas pioneras escasamente permitía examinar los detalles de un rostro, la universalidad del éxito de la tarjetas de visita es solo comparable a la del paquete Windows™ en nuestros ordenadores. Para un claro entendimiento de la importancia de este fenómeno y sus implicaciones en el cambio cualitativo de la industria fotográfica, basta con examinar la década de los sesenta del siglo XIX, conocida como la “*cartomanía*” o “*fotomanía*”. William Darrah, en su libro *Cartes de visite in nineteenth century photography* señala que el promedio de tarjetas de visitas vendidas en Inglaterra de 1861 a 1867 fue de entre trescientos y cuatrocientos millones de media anual; la estimación de la producción mundial de daguerrotipos en los veinte años de la historia de la técnica fluctúa, según autores, entre los cuarenta y cincuenta millones de registros.

Hay quien propone que las tarjetas de visita, y los posteriores formatos asociados a la explosión de las copias sobre albúmina, supusieron la democratización del universo fotográfico, que se trasladó de la nobleza a la gente común; es probable que democracia y masificación quepan en la misma frase y que cantidad y cualidad no puedan compartir espacio.

La producción y venta de entre 2.100 y 2.800 millones de tarjetas de visita en siete años, y sólo en Inglaterra, o la millonaria venta de pares estereoscópicos, visores, etc. es evidente que habrá de modificar el planteamiento de lo fotográfico de manera radical:

- comienza el coleccionismo de vistas fotográficas y fotos de celebridades.
- los estudios aumentan su cuenta de resultados y pasan de ser meros productores de sus propios registros a ser distribuidores de registros ajenos e, incluso, a ser editores.
- se inicia el auge de los álbumes fotográficos familiares. La industria de los álbumes para tarjetas de visita y de gabinete o la de los soportes secundarios, son un perfecto exponente de la cuota de negocio de la postproducción.
- inversionistas y hombres de negocios abren estudios o financian a los ya establecidos, movidos por la rentabilidad del sector.
- la llegada al gremio de una legión de operadores sin una gran experiencia previa produce una masificación de los registros y una merma en la identidad de la técnica.
- los archivos de los estudios crecen de manera exponencial; hay galerías que almacenan decenas de miles de placas de vidrio. La custodia de las matrices se hace, primero difícil y luego, inviable. Surge una industria dedicada a la compra de negativos, eliminación de emulsiones y posterior venta de las hojas de vidrio a los operadores.
- las expectativas del mercado hacen rentable la investigación personal y el nacimiento de pequeñas industrias, especialmente aquellas dedicadas a la preproducción.
- la popularización de la fotografía permite prever las posibilidades económicas que podría suponer abrir la toma de registros a un público familiarizado con el consumo de fotografías.
- se instala la conciencia de que la fotografía es, ante todo, un gran negocio.

Pese a la masificación de la producción fotográfica y el cambio de la aquiescencia social del operador, que pasa de ser el brujo de la tribu (aquél que sabía detener el tiempo) a un comerciante especializado, generar registros fotográficos seguía requiriendo de un conocimiento técnico-científico y una capacidad de inversión económica, que dividía el mundo fotográfico en los dos hemisferios que separaban a productores y consumidores. La llegada al mercado de los primeros materiales de toma y copiado, ya fotosensibilizados; el avance del control de la fotometría; las emulsiones más rápidas y la reducción de utillajes y conocimiento, que supuso el abandono del colodión húmedo ante la llegada de las placas secas, propició que algunos aficionados se fueran adentrando por la cartografía de lo fotográfico, cada vez con más audacia. En 1885 La película Eastman America™ prefigura las posibilidades de los soportes flexibles que, al permitir el enrollamiento, limitan el peso, multiplican la movilidad, aumentan los ámbitos de trabajo y pueden ser revelados por los laboratorios de la casa productora, que a partir de ahora permite al aficionado liberarse de los rigores de la técnica.

En 1889 la Eastman Company™ obtiene la patente para la fabricación de sus primeras películas flexibles sobre soporte de nitrato de celulosa y pone en el mercado la Kodak™ Camera Nº 1, la primera en usar película en rollo para cien exposiciones de 6,25 cm de diámetro y soporte de papel. Al año siguiente lanza la legendaria “Brownie” al precio de 1\$ y la “*fotomanía*” de los sesenta regresa con un cambio de escenario: la frontera que separaba a productores y consumidores se vuelve permeable y un número cada vez más alto de registros fotográficos escapa de los profesionales. El papel del

fotógrafo, reescrito en la “*cartomanía*”, precisa de establecer nuevas alianzas con los consumidores; la mayoría de los estudios encuentra un área floreciente en hacerse cargo del revelado e impresión de los aficionados y de la venta de cámaras y material fungible.

No es este el espacio para examinar la reacción de aquellos fotógrafos que ante la masificación de los registros reaccionan desde los distintos movimientos, a los *pictorialistas* y a los hombres de la *Photo-secession* debemos muchas cosas: la vuelta de los papeles mates de ennegrecimiento directo; las exposiciones de la 291<sup>21</sup> y la cuidada revista *Camera Work*; el regreso a las disquisiciones sobre el arte y la fotografía o que *The Pond Moonlight*, 1904, goma bicromatada múltiple sobre copia al platino de Edward Steichen (1879-1973), alcanzara en la subasta de Sotheby's (lote 6, 15 de febrero de 2006) el precio de 2.928.000 \$<sup>22</sup>, record absoluto alcanzado por una fotografía.

Siempre habrá un Carleton E. Watkins (1829-1916) o un Agustín Centelles (1909-1985), una Tina Modotti (1896-1942), un Richard Avedon (1923-2004), una Gertrude Käsebier (1852 - 1934) o un Manuel Álvarez Bravo (1902-2002); siempre habrá uno que mira y otro que ve, pero no nos engañemos, desde la “Brownie” a los QSS™ la industria fotográfica impera y el operador, otrora brujo, pasa a ser el honrado comerciante que completa sus ingresos con los revelados y la distribución, de tal situación él nunca fue ajeno.

---

<sup>21</sup> Photo-Secession Gallery en el número 291 de la 5ª Avenida, fue la galería abierta y dirigida por Stieglitz en 1905, para mostrar el arte moderno en América, muchos grandes artistas exhibieron allí su obra. Fue conocida simplemente como la "291". Wikipedia.

<sup>22</sup> New York Times, February 15, 2006, Wednesday

Aquél memorable lema ““You push the button, we do the rest.”<sup>23</sup>, que en 1888 alumbró Kodak™, contiene algo más que una magistral lección de mercadotecnia; en el se inicia el lento cambio hacia el escenario en el que ahora nos encontramos. Frase célebre por frase célebre, hace un año, cuando Henry Wilhelm (Wilhelm Imaging Research, Inc.) al conducir una conferencia en la George Eastman House fue preguntado sobre le futuro de la fotografía físico-química, respondió con un lacónico “It’s over.” (Ha sido). Cuesta admitirlo, pero, en efecto, ya ha sido. Examinemos el eje de la cuestión:

- la fotografía fue una práctica industrial que basó su actividad en la venta de servicios.
- la fotografía desarrolló a tal fin innumerables procedimientos que fueron considerados como herramientas de producción y no como recursos narrativos propios (y como tales, cuidados y mantenidos).
- cada procedimiento tuvo un orto y un ocaso ajeno, por completo, a su capacidad como vehículo de expresión.
- cada procedimiento supuso la extinción del precedente sin que los operadores sintieran la necesidad de mantener la diversidad de las técnicas.
- como toda actividad mercantil, la fotografía buscó su legítima rentabilidad a cualquier precio.
- el auge de la demanda modificó la actividad de los operadores que ofrecieron nuevos servicios para cubrir nuevas cuotas de mercado.

---

<sup>23</sup> “*Usted apriete el botón; nosotros hacemos el resto*”

- el aumento de la producción se vio claramente favorecido por la creación y desarrollo de la industria fotográfica, que liberó a los operadores de las rutinas de preproducción y postproducción.
- la industria fotográfica pudo generar productos que permitieron a los usuarios una práctica cualificada sin el soporte técnico y científico.
- los avances industriales reescribieron los modos de producción de los profesionales y de las cuotas de mercado, que pasaron a los aficionados.
- profesionales y aficionados pasaron a depender por entero de la industria fotográfica, que lanza o retira del mercado productos en estricta función a los beneficios obtenidos y no por criterios narrativos o de permanencia.
- el balance en la cuenta de resultados de la industria fotográfica desplazó la cuota de ingresos producida por el mercado profesional en beneficio de la cuota de ingresos producida por el mercado de los aficionados.
- los costos de producción de la fotografía físico-química generan menos beneficios que los costes de producción de los registros digitales.
- cuando el acceso a la informática en los hogares ha alcanzado las cuotas previstas, la industria de los registros ha ido escalonando la retirada de la producción físico-química, sin que el sector profesional haya tenido otra opción que afrontar el cambio tecnológico.
- mientras la memoria doméstica no pueda hacerse cargo de la preproducción, los laboratorios profesionales podrán mantener la cuota de negocio que esa actividad supone.

- el mercado de aficionado, verdadero motor de la industria fotográfica, no discrimina entre la naturaleza de los soportes; para las necesidades de la memoria doméstica, plata metálica, tintes cromógenos o inyección de tinta no son elementos relevantes.
- la llegada de los nuevos papeles de impresión digital y de las tintas pigmentarias ha tranquilizado a los invasores y coleccionistas de arte sobre soporte fotográfico.
- la industria fotográfica impera. Mientras mantenga una pequeña cuota de producción físico-química, esta forma de fotografía será posible, luego solo serán viables las técnicas de fotografía físico-química anteriores a la industria del medio; el fotógrafo siempre ha tenido la independencia requerida para la realización de un daguerrotipo o la obtención de un registro sobre colodión húmedo, pero difícilmente podrá producir su propia Tri-X pan. Es lo que tiene marchar tras la bandera.

La llegada al mercado de la nueva Leica™M-8, que produce ficheros digitales, es un símbolo incontestable. Los últimos quince años el mercado ha ido emitiendo señales que hemos preferido ignorar: La retirada del procedimiento de transferencia de tintes, de la película Technical-pan, de los papeles fotográficos en blanco y negro, de toda su línea de proyectores de transparencias, de numerosos laboratorios de color por parte de la Kodak™; el anuncio por parte de Nikon™ de que la F-6 sería su última cámara físico-química; el cierre de AGFA™-Gevaert; la desaparición de Minolta™ y de Zenza Brónica™ como fabricantes de cámaras, etc.; quienes seguimos con devoción



el Blog de Valentín Sama<sup>24</sup>, Hombre del Renacimiento, hemos aprendido a convivir con las habituales noticias de la extinción de las especies.

Sostengo que, lamentarse de algo que carece de solución suma, a la inevitable tristeza, la evitable debilidad. *It's over*. No creo que sea el momento de abrir debates sino de prever efectos. Hemos aprendido que, para la industria de la fotografía, el tiempo de permanencia en el mercado de un producto depende solo de su rentabilidad. Todos aquellos para los que la custodia del patrimonio cultural sobre soporte fotográfico forma parte de su perfil profesional, debemos analizar lo que supone nuestra dependencia físico-química y digital, con el fin de introducir en nuestras previsiones un nuevo concepto: el tiempo de respuesta tecnológico o comercial, nueva espada de Damocles que amenaza y compromete nuestra planificación. La obsolescencia de los recursos tecnológicos depende menos de las necesidades de los consumidores especializados que del retomo de la inversión y la puesta en el mercado de los nuevos productos, de los que el mercado de la “*memoria familiar*” es el verdadero destinatario. ¿Qué ha sido de todo el patrimonio cultural producido en discos de vinilo, cartuchos de 8 pistas, video de bobina abierta, cine en 8mm, super8, video 2000, Beta, SuperBeta, VHS, o recientemente la entrañable cassette?. *Video Killed the Radio Star*<sup>25</sup>. Cuando la industria abandona la producción de los aparatos de lectura, el patrimonio pasa a ser el barco dentro de la botella. Revox<sup>TM</sup> B77, grabadora estéreo de bobina abierta, es una forma de entender la música; MP3, un fichero de compresión que ha llevado a las B77 al amplio territorio de la nostalgia.

---

<sup>24</sup> [http://valentinsama.blogspot.com/2005\\_06\\_01\\_archive.html](http://valentinsama.blogspot.com/2005_06_01_archive.html)

<sup>25</sup> *Video Killed the Radio Star*. (“El video mató a la estrella de radio.”). T. Horn, G. Downes y B. Woolley; *The Buggles*, álbum *The Age of Plastic* 1980.

A las Instituciones y a los profesionales de la memoria histórica nos contienen códigos deontológicos y normalizaciones que garantizan la ejecución de un trabajo científico y la requerida compatibilidad de los resultados. No tenemos, no podemos tener, la agilidad de otros destinatarios de la producción industrial porque la custodia, el acceso y la recuperación del patrimonio cultural precisa del desarrollo de normas que han de ser construidas a través de las herramientas, y que deben unificar criterios y resultados. Hemos dedicado cuatro quintas partes de la historia de la conversión digital al entendimiento de sus limitaciones y a la normalización de su uso. Aún hoy, la optimización de las herramientas de captura y la descripción de los metadatos ocupa a facultades y plataformas profesionales conscientes de que el patrimonio no debe ser puesto en riesgo innecesariamente (*non bis idem*) y que no tenemos recursos humanos y económicos para retroceder sobre lo ya andado; nuestra legítima meta es hacerlo solo una vez y hacerlo bien. Ello hace que consumamos una parte importante del tiempo de respuesta tecnológico en la caracterización y el desarrollo de normas cuya aplicación pueda verse comprometida por la descatalogación de las propias herramientas. En 1992 Kodak™ lanzó al mercado el sistema PhotoCD para la digitalización y el almacenado en CD de 100 registros fotográficos en alta calidad. El producto, que aspiraba a ser el protocolo hegemónico en el mercado emergente de los aficionados que buscaban el almacenado informático de sus registros y su visionado en la pantalla de su TV, se vio comprometido por la drástica bajada del precio de los escáneres domésticos y por la protección del fabricante de los *drivers* (parábola informática de la película Kodachrome); quienes como el Dr. Bernardo Riego, desde el Aula Tecnológica de la Universidad de Cantabria, o yo, que había

tenido el privilegio de verlo nacer en Rochester, NY, valoramos la resolución de los ficheros y las cualidades del protocolo y atesoramos la evolución del parque tecnológico de los diversos lectores, por amor a la historia; la página profesional de Kodak™ U.S.A. contiene en la pestaña Pro Photographer/lab /Support information /Pro PhotoCD <sup>26</sup>el anuncio de desaparición.

No solo nosotros dependemos de la industria, las pequeñas compañías subsidiarias dependen de la línea de producción de los grandes fabricantes. Ahora que los colosos han sacado del mercado sus proyectores de transparencias ¿durante cuanto tiempo podremos comprar marquitos, carros de proyección o escáneres especiales? La pregunta no es baladí para quienes custodian cientos de miles de diapositivas.

La conversión digital es una herramienta de primer orden en la política de acceso y recuperación de las instituciones; aquellas que afrontan la conversión digital de su patrimonio físico-químico en transitable lotes anuales deberán preguntarse ¿durante cuanto tiempo estarán en el mercado los accesibles escáneres de mesa? El inimaginable abaratamiento de estos materiales tiene su explicación en que forman parte de los periféricos que han sido adquiridos de manera masiva por el mercado doméstico para la conversión a señal digital de la memoria familiar contenida en otros soportes; digitalizado el álbum de la casa, la receta manuscrita de la tarta de manzana de la llorada abuela y sustituida la cámara físico-química por una digital ¿quién va a necesitar del escáner de mesa? Nosotros. ¿Serán atendidas nuestras necesidades? La retirada del mercado de la Technical-pan encierra una elocuente respuesta; las instituciones de la memoria precisaban de su

---

<sup>26</sup> <http://www.kodak.com/global/en/service/professional/products/ekn017045.jhtml?CID=go&idhx=photoCd>

definición para las labores de duplicado y copia, formaba parte de las herramientas requeridas por el limitado colectivo de la ciencia, pero dejó de ser rentable para Kodak™ y cesó su fabricación. *It's over.*

No es posible volver a las fichas de cartulina, a las anotaciones en grafito, a la recuperación basada en la memoria del archivero o a la consulta física de los originales, como no volverán los fotógrafos a la daguerrotipia o las matrices de vidrio y colodión. Hay caminos que no tienen retorno. La infraestructura de nuestro trabajo está sostenida por una viga intelectual y por otra tecnológica. Respondemos, siempre lo hemos hecho, de la eficacia de la primera. La segunda, puesta en manos ajenas, presenta una grieta inquietante de diagnóstico simple: nosotros dependemos de la industria, pero la industria no depende de nosotros; es esta una partida que no admite las tablas.

Debemos aprender la lección que ha abocado a la fotografía físico-química a las páginas de lo pretérito y proyectarla sobre la arquitectura de nuestro trabajo. Hasta ahora, el concepto que jerarquizaba nuestras prioridades era el tiempo de respuesta del patrimonio ante los parámetros de estabilidad física, química y biológica; es decir, establecíamos el orden en función de la urgencia, deterioro biológico y químico frente al físico, nitrato y acetato frente a poliéster, tintes cromógenos frente a imágenes argénteas, etc. con la finalidad de adecuar los recursos humanos y económicos al estado de conservación de los originales. Hoy la obsolescencia de nuestras herramientas tecnológicas obliga a contemplar si su presencia en el mercado coincidirá con el tiempo en que precisamos hacer uso de ellas. Aquellos que controlen el tiempo de respuesta de las tecnologías, hallarán en la industria una aliada; quienes lo ignoren, conocerán a un eficaz verdugo.