



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“COLOREADO A MANO EN
FOTOGRAFÍAS EN BLANCO Y NEGRO”**

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales.

Presenta

Roberto Isaac Santos López

Directora de tesis:

Maestra Gale Anne Lynn Glynn

México, D. F., 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres, a mi familia, a mis maestros, a mis amigos y a todos aquellos que de alguna u otra forma me brindaron su apoyo para conseguir mi formación académica.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme las herramientas necesarias para ser cada día mejor.

Dedicatoria

A mi mamá por ser mi guía y compañera.

A mi papá por enseñarme a soñar y creer que todo es posible.

A Sebastián por su ejemplo, su invaluable ayuda y apoyo en todo momento.

A Dulce por su amistad y cariño a prueba de tiempo.

A Ana por su valiosa amistad, por los consejos y por ser ejemplo de fortaleza.

A Ruth por su apoyo, su empeño e inspiración.

A Mónica por las porras, la admiración y el cariño.

A Benjamín por los tips.

A mi familia por su amor.

A mis amigos por estar a mi lado.

Y a todo aquel que cree que hacer una tesis es una tarea casi imposible.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
--------------	---

CAPÍTULO UNO EL COLOREADO EN LA HISTORIA

1.1. ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA	4
1.1.1. <i>LA IMAGEN DE LA CAJA.</i>	4
1.1.2. <i>AUSENCIA DE COLOR.</i>	9
1.2. LOS INICIOS DEL COLOREADO Y LA INTERVENCIÓN MANUAL	11
1.2.1. <i>EL COLOREADO DE DAGUERROTIPOS.</i>	14
1.2.2. <i>APLICACIÓN DE COLOR.</i>	18
1.3. LA OBRA IMPRESA	19
1.3.1. <i>EL RETOQUE.</i>	19
1.3.2. <i>EFFECTOS ARTÍSTICOS.</i>	23
1.3.3. <i>COLOREADO EN PAPEL.</i>	24
1.3.4. <i>PERMANENCIA Y DECOLORO.</i>	26
1.4. DISTINTOS FORMATOS Y OTROS MEDIOS	27
1.4.1. <i>ORIGENES INCIERTOS</i>	27
1.4.2. <i>EL FERROTIPO PINTADO.</i>	28
1.4.3. <i>FOTOGRAFÍAS EN CRISTAL LECHOSO, CERÁMICAS Y ESMALTES.</i>	29
1.4.4. <i>DIPOSITIVAS DE LINTERNA.</i>	34
1.4.5. <i>FOTOGRAFÍAS EN TELA, TRANSFERS Y PLANCHAS TIPOGRÁFICAS.</i>	35
1.4.6. <i>GÉNEROS FOTOGRÁFICOS.</i>	39

CAPÍTULO DOS

EL COLOREADO EN EL MUNDO

2.1. ACERCAMIENTOS DEL MUNDO	43
2.2. CANADA, LATINOAMÉRICA Y MÉXICO	53
2.2.1. <i>LA FOTOGRAFÍA EN LATINOAMERICA Y MÉXICO.</i>	54
2.2.2. <i>LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XX EN MÉXICO.</i>	59
2.2.3. <i>EL ILUMINADOR EN MÉXICO.</i>	61

CAPÍTULO TRES

GALERÍA DE ARTISTAS

3.1. SELECCIÓN DE ARTISTAS	64
3.1.1. <i>JAN SAUDEK.</i>	66
3.1.2. <i>OUKA LELE.</i>	68
3.1.3. <i>PIERRE ET GILLES.</i>	70
3.1.4. <i>TEHUN HOCKS.</i>	72

CAPÍTULO CUATRO

LA TÉCNICA DEL COLOREADO

4.1. LA FOTOGRAFÍA COLOREADA COMO PROPUESTA PLÁSTICA	77
4.1.1. <i>EL DESEO DE INTERVENCIÓN MANUAL Y EL COLOREADO.</i>	77
4.1.2. <i>MEDIOS Y MATERIALES</i>	79

- a) PELÍCULAS
- b) PAPELES
- c) EL FACTOR DE ABSORBENCIA
- d) TONERS O VIRADORES
- e) OTROS VIRADORES
- f) TINTES
- g) ÓLEOS
- h) LÁPICES DE COLOR
- i) ACRÍLICOS
- j) ACUARELAS
- k) OTROS MATERIALES
- l) UTENSILIOS
- m) LUGAR DE TRABAJO

4.2. PRINCIPALES TÉCNICAS DE COLOREADO	88
4.2.1. ESCOGIENDO LOS COLORES.	88
4.2.2. TÉCNICAS BÁSICAS DE COLOREADO.	89
• EL BAÑO	
• EL DETALLADO	
• ACABADOS	
4.2.3. APLICACIÓN DE LA TÉCNICA EN LA OBRA PERSONAL.	92

CAPÍTULO CINCO

USO DEL COLOREADO A MANO

5.1. PROPUESTA PERSONAL	98
5.1.1. OBRA.	98
5.2. OBRA COMENTADA	102
CONCLUSIONES	117
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	121
BIBLIOGRAFÍA	129

INTRODUCCION

Fue con el nacimiento de las cámaras oscuras que el hombre tuvo la inquietud de capturar las imágenes y lograr su permanencia, llevándolo a la creación de una nueva forma de arte: *la fotografía*. Con el perfeccionamiento del invento se dieron muchos descubrimientos que involucraron el uso de nuevos soportes y materiales, así como técnicas innovadoras que salieron al paso.

Un sinfín de nuevas formas de impresión surgieron como consecuencia: *ambrotipos, calotipos, ferrotipos, impresiones en albúmina, opalotipos, colodión en vidrio, transparencias en vidrio, fotografías en esmaltes y porcelanas, transfers* y su aplicación en distintas superficies, así como *la fotografía en telas*, fueron tan solo algunos de los resultados nacidos de la incesante búsqueda de aquellos fotógrafos e inventores.

Muchos de estos inventos contribuyeron al desarrollo y mejoramiento de la fotografía, sirviendo además como base para otras formas de arte, como el cine o nuevos procesos como el polaroid y las emulsiones líquidas por mencionar solo algunos.

El coloreado a mano es un arte que ha estado presente desde los inicios de la fotografía y que surge de la necesidad de algunos artistas por intervenir directamente sus imágenes o bien de completar la fotografía agregándole el elemento en un principio ausente: *el color*.

Durante el desarrollo y perfeccionamiento de las técnicas fueron muchos los artistas, químicos, ingenieros y científicos quienes en su incesante búsqueda de más y mejores métodos para colorear, encontraron la manera de capturar el color de la vida, sentando así las bases para la fotografía en color, dejando a lo largo del camino testimonio de su trabajo.

Mientras todo esto ocurría, varios artistas se dieron a la tarea de desarrollar nuevas formas de aplicación del color en las diferentes impresiones monocromas de la época; muchos de los primeros coloristas fueron artistas en otras ramas, principalmente en la pintura, y aportaron sus conocimientos y sus habilidades en la solución de diferentes problemas como los tiempos de exposición, elementos indeseados en la imagen como manchas o marcas (tanto en los negativos y positivos como en las impresiones), colores inapropiados en la vestimenta de los retratados, o la permanencia de los pigmentos empleados y su inminente decoloro.

Gracias al éxito comercial y su aceptación por el público de la época, se propició la expansión del medio a todos los rincones del mundo, dando cabida a un nuevo mercado floreciente, con lo que la fotografía se volvió itinerante, creando nuevas asociaciones de fotógrafos a su paso. El desarrollo de técnicas y tecnologías asociadas al coloreado, se expandió rápidamente llegando a lugares tan lejanos como Japón, China y Australia.

La fiebre de la fotografía no pasó desapercibida para nadie, e incluso algunos de los pintores más destacados hicieron uso de este medio alternadamente con su obra. A lo largo de la historia mundial y de nuestro país, fueron muchos los artistas que dejaron testimonio del conocimiento y uso de la técnica del coloreado en su trabajo, aunque principalmente como método auxiliar de la pintura.

El coloreado a mano de fotografías en blanco y negro se conoce en la actualidad como una de las *técnicas antiguas* o *procesos alternativos*; y es que en plena era digital, con las posibilidades de manipulación y las opciones de color sobre la imagen que nos brindan las nuevas tecnologías, estos procedimientos se miran como simples técnicas de antaño, llegando a ser catalogados como prácticas artesanales.

Actualmente existe una creciente demanda por este tipo de imágenes poseedoras de un sabor antiguo y que forman parte del gusto de las nuevas generaciones. Dicha demanda se da sobre todo en aquellos países en donde el consumo de la fotografía es mayor, en especial en temas como la fotografía de bodas y festividades, donde ha obtenido un gran éxito, sin mencionar el que tiene en la publicidad.

Estados Unidos es un gran ejemplo de ello y existe un gran número de fotógrafos que están volviendo su mirada hacia estas técnicas del pasado, para brindar a su trabajo un toque distinto al que usualmente obtienen por los medios digitales más comerciales. Llama la atención el hecho de que los coloristas actuales, a diferencia de los de antaño, ya son considerados como artistas y no como simples artesanos.

Uno de los objetivos de este trabajo es dar a conocer las principales técnicas que en la actualidad son utilizadas por los artistas de esta disciplina, así como los materiales que involucran, que nos permita desvelar un panorama de recursos necesarios para llevarlas a cabo, pudiendo escoger de entre ellas las que permitan obtener los elementos de expresividad que se busca imprimir a nuestro trabajo.

Estos procedimientos pueden ser una opción más dentro del espectro de posibilidades que en la actualidad conforman la fotografía, ya que brindan

elementos de plasticidad, como la *textura*, que no se obtienen a través de los medios digitales.

El conocimiento de las técnicas de coloreado y sus orígenes nos permite entender la compleja relación entre el nacimiento de un arte y de una técnica, ya que surge como respuesta al problema de la falta de color, pasando por un periodo de desarrollo y transformación, hasta convertirse en un proceso bien establecido. Por otro lado nos ayuda a descubrir cómo evolucionó la fotografía en color, pues en nuestros días mucha gente da por hecho que siempre ha existido (lo cual no es así). Finalmente nos permite también apreciar cada adelanto tecnológico que se fue suscitando con la búsqueda de la impresión a colores.

Esta tesis exhibe además una breve muestra del trabajo de algunos autores y artistas del coloreado, permitiéndonos observar muchas de las posibilidades que la técnica y el medio brindan, invitando a toda aquella persona interesada –a través de la lectura del presente trabajo- a involucrarse en estas técnicas, ricas en valores plásticos, cuyo fin principal es el de añadir recursos de expresividad y ofrecernos nuevas herramientas para la representación de nuestras obras.

Considero que el involucramiento con las técnicas de coloreado manual, puede aportar elementos para la construcción de un lenguaje propio en nuestro trabajo con la fotografía en blanco y negro, brindando además la oportunidad de intervenir directamente las imágenes añadiendo elementos que den un nuevo significado y reinterpretación, generando nuevas formas de expresión.

En base a lo anterior el presente documento fue concebido con la idea de hacer un recuento del origen de la técnica, de su desarrollo, así como de su práctica, misma que permite a los artistas de cada época y lugar obtener los más diversos estilos en cuanto a su aplicación y resultados de lo más variados. Por tanto espero poder contagiar el gusto por el recurso del coloreado manual, y dejar abierta la inquietud por experimentar las técnicas aquí descritas, y tal vez por aquellas que no lo están y que conforman el vasto mundo del coloreado a mano de fotografías.

CAPÍTULO UNO

EL COLOREADO EN LA HISTORIA

1.1. ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA

1.1.1. LA IMAGEN DE LA CAJA

Fue quizá la fascinación que el hombre sentía por las imágenes que captaban sus ojos, lo que le llevó a buscar distintas maneras para tratar de aprehenderlas, con el fin de alargar su permanencia, permitiendo contemplarlas a placer sin importar el tiempo que le tomara hacerlo. A lo largo de la historia muchos fueron los intentos que se hicieron para conseguirlo, y uno de esos intentos fue la invención de las *cámaras oscuras*.

Ya desde los tiempos de Aristóteles se tenía conocimiento de que al hacer pasar un haz de luz a través de un orificio por uno de los lados de un cuarto o caja oscura, en el lado opuesto se reflejaría la imagen exterior invertida.

En el renacimiento las *cámaras oscuras* se utilizaron como herramienta auxiliar en el dibujo, y los antecedentes de la fotografía remontan sus orígenes en el uso de ellas. Estos valiosos instrumentos fueron utilizados por los más destacados artistas como Leonardo da Vinci en el renacimiento, y posteriormente por Johannes Vermeer y Degas para producir algunas de sus obras.

Valiéndose de la ayuda de instrumentos como las *cámaras oscuras*, el hombre fue capaz de tomar fragmentos de la realidad y apartarlos para su contemplación. Más tarde dichas imágenes también se pudieron plasmar en lienzos para su posterior representación. Pero a pesar de quedar plasmadas en un dibujo o pintura, las imágenes proyectadas no se fijaban permanentemente en ningún soporte.

En la constante búsqueda por lograr una permanencia de las imágenes, se continuaron haciendo mejoras y la experimentación con la *cámara oscura* siguió su camino. Fue hasta el siglo XIX que el francés Nicéphore Niépce consiguió, tras varios intentos fallidos, fijar en metal y utilizando asfalto común, la que sería considerada -de manera oficial- como la primera fotografía conocida en la historia (foto 1), dando inicio en 1826 al nacimiento de la fotografía propiamente hablando.

Niépce bautizó al proceso como *heliografía* (*helios*, sol; *grafía*, escritura o dibujo), sentando las bases para el desarrollo de una nueva forma de arte, que permitiría la captura del tiempo en imágenes: **la fotografía**.



Foto 1. *Punto de vista desde la ventana de Gras.*
Nicéphore Niépce. (Francia, 1826).

Más tarde Hippolythe Bayard y William Henry Fox Talbot¹ también encontraron diferentes maneras para conseguir fijar imágenes. Ambos desarrollaron procedimientos distintos, pero que al final producirían las mejoras que conseguirían la tan anhelada permanencia en las imágenes obtenidas con las cámaras oscuras. Dichos procedimientos para dibujar objetos con el uso de la luz, serían denominados más tarde como *dibujos fotogénicos*² (foto 2). En 1835 William Fox Talbot consiguió imprimir y fijar sobre papel una imagen de manera definitiva, nombrando al proceso como *calotipo*³.

¹ William Henry Fox Talbot, inventor y fotógrafo inglés, fue también arqueólogo, filósofo, filólogo, matemático y político miembro del Parlamento inglés; nació en el año 1800 y murió en 1877. Fue otro de los pioneros en la invención de la fotografía junto a Niepce, Daguerre, Hippolythe Bayard y Hércules Florence, creó el procedimiento conocido como *calotipo*, al que precedieron sus dibujos fotogénicos.

² Los procedimientos de ambos eran totalmente diferentes ya que en el caso de Talbot se obtenían negativos por contacto directo en superficies sensibilizadas con sustancias fotosensibles, mientras que Bayard obtenía positivos utilizando la cámara oscura.

Dibujos fotogénicos: http://es.wikipedia.org/wiki/Dibujos_fotog%C3%A9nicos (diciembre, 2008).

³ Método fotográfico, creado por Fox Talbot, basado en un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico que tras ser expuesto a la luz era posteriormente revelado con ambas sustancias químicas y fijado con hiposulfito. El procedimiento fue patentado en el año 1841 en Inglaterra lo cual limitó sensiblemente su internacionalización, a diferencia del daguerrotipo.

http://www.dfmf.uned.es/actividades/no_reglada/curso_verano/PDFs/foto_mediados_XIX.pdf (Dic., 2008).

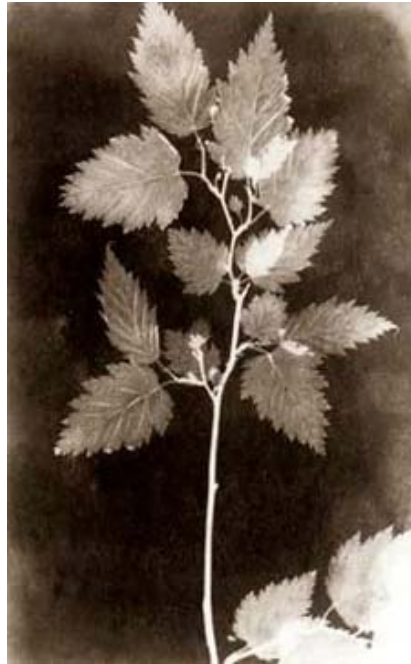


Foto 2. *Dibujo fotogénico. Calotipo.*
William Fox Talbot (*Inglaterra, 1839*).

Por esos años Louis Jacques Mandé Daguerre convencido del potencial económico que el descubrimiento de Niépce le prometía, desarrolló tras años de experimentación y casi de manera accidental, un proceso alterno que le permitiría fijar imágenes en placas de cobre bañadas en plata; estas se sensibilizaban con vapores de yodo y eran expuestas en una cámara.

La imagen latente se revelaba en una atmósfera de mercurio caliente, cuyos vapores se unen a los granos de yoduro de plata afectados por la luz. Finalmente la imagen se fijaba con hiposulfito sódico y se lavaba en agua destilada.

Las imágenes de Daguerre, fueron bautizadas como *daguerrotipos*, y producirían copias de la más alta calidad en cuanto a detalle (foto3). Pero el método presentaría algunos problemas como el hecho de que solo podían percibirse las imágenes al inclinar la placa, y de que no ofrecían la posibilidad de reproducciones; además, si estas no eran bien procesadas, las imágenes tendían a desvanecerse⁴.

⁴ Louis Jaques Mandé Daguerre era escenógrafo de teatro y cofundador de Diorama, espectáculo popular que consistía en la iluminación de imágenes en un gran lienzo con iluminación reflejada o transmitida. Daguerre también patentó el daguerrotipo y descubrió la aplicación de vapor de mercurio para revelar la imagen y acortar con ello el tiempo de exposición. Nombró el proceso *daguerrotipia* en su honor. *Louis Daguerre*: <http://es.wikipedia.org/wiki/Daguerre> (diciembre, 2008).



Foto. 3. *Boulevard du Temple.* Daguerrotipo.
Louis Daguerre (*París, 1839*).

Contrario al proceso de Daguerre, el método de Talbot no ofrecía tanto grado de detalle en las imágenes, debido en parte a la naturaleza rugosa del papel; sin embargo permitía contar con un negativo que generaría a su vez uno o varios positivos, hecho que hasta ese momento era imposible pues cada fotografía era una obra única. La posibilidad de reproducir una misma imagen varias veces impulsó el desarrollo de la fotografía, haciéndola más parecida a como la conocemos actualmente.

Con el paso de los años se resolvieron problemas como el de la permanencia en las imágenes, los diferentes soportes empleados y el problema de la *reproductibilidad*. Mientras tanto, nuevas dificultades tuvieron que solucionarse para conseguir imágenes de mejor calidad, duraderas y en diferentes soportes.

La falta de definición en el *calotipo*, radicaba en la calidad de los negativos, lo que se intentó corregir utilizando papeles aceitados para lograr adelgazar el papel y conseguir con ello un mayor grado de detalle. Esta solución no resultó del todo convincente ni práctica, cayendo rápidamente en el olvido.

El descubrimiento que mejoraría la calidad del negativo fue hecho por Abel Niépce de Saint-Victor, sobrino de Nicéphore, quien desde 1847 trató de adherir una capa de material fotosensible a un vidrio.

Después de probar con varios materiales descubrió la *albúmina*⁵, que ofrecería un menor riesgo para la manipulación de las imágenes en comparación con la *daguerrotipia*⁶. Sin embargo *la albúmina* tendía al craquelamiento por lo que sería rápidamente sustituida por el *colodión*⁷, ya que éste brindaba una capa de gran transparencia corrigiendo el problema de la nitidez en el *talbotipo*⁸.

Este procedimiento tenía el único inconveniente que debía aplicarse todavía húmedo, pues al secarse perdía sus propiedades fotosensibles, por lo que recibió el nombre de *colodión húmedo*.

Frederick Scott Archer, escultor y grabador, fue el responsable de este hallazgo, descubriendo además que los negativos producidos de esta manera podían utilizarse en distintas ocasiones y producir varias copias; estas también podían contemplarse como imágenes en positivo y bastaba para ello obtener una copia ligeramente sobreexpuesta y volverla semi-opaca en vez de traslúcida.

Para conseguirlo se agregaba al revelado una mezcla de ferrocianato de potasio; al colocar estas placas de vidrio sobre un fondo negro u oscuro, las partes negras se desvanecerían o se tornarían transparentes, lo que permitiría apreciarlas como un positivo.

Esta técnica ayudaría además a adherir las imágenes resultantes a distintos soportes como en delgadas láminas de hierro (patentados como *ferrotipo*, *melanotipo*, y *tintype*), en papel (*melanotipo*), tela, cuero, hule (*eburnetipo*), en marfil (*ivorytype*) y en porcelana o cerámica (*milk glass* o *vidrio lechoso*)⁹.

⁵ Proteína presente en el huevo (clara). El procedimiento consistía en separarla de la yema para batirla y salarla, volviéndola líquida nuevamente, para dejarla reposar hasta su putrefacción, que es cuando se adiciona ácido acético y se debe filtrar. Antes de utilizarla se le añade cloruro alcalino lo que unido al nitrato de plata daría como resultado el cloruro de plata fotosensible.

México desconocido. *Fotografías en albúmina*:

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5231-Fotograf%EDas-en-alb%FAmina> (diciembre, 2008).

⁶ <http://procesosfotograficos.blogspot.com/2007/07/albumina.html> (diciembre, 2008).

⁷ En 1846 C.F. Schoenbein inventó la nitrocelulosa o algodón fulminante, que era una mezcla explosiva a base de fibras de algodón tratadas con ácidos sulfúrico y nítrico. La nitrocelulosa o piroxilina, tenía la propiedad de disolverse en alcohol o éter, produciendo una materia viscosa, que endurecía al secarse volviéndose prácticamente indestructible, la única reserva era que debía manipularse aún húmedo para conservar sus propiedades fotosensibles.

GÁLVEZ, José F. *El colodión húmedo*:

http://archivo.ayuncordoba.es/HTML/PDF/hilodelavida/Hilodelavida_13_18.pdf (diciembre 2008).

⁸ Nombre con el que también era conocido el *calotipo*, en honor a su descubridor (William Fox Talbot); igualmente era llamado *negativo en papel*.

⁹ Museo casa histórica de la independencia. *La técnica del colodión húmedo*:

http://www.museocasadetucuman.com.ar/artic_colodion.html (diciembre, 2008).

El invento del *positivo-negativo* permitió que se diera la separación del trabajo entre el creador de la imagen y el técnico que la producía, dándose así la especialización de los involucrados en este nuevo arte de la fotografía.

La posibilidad de imprimir varias veces un mismo negativo consiguió reducir el costo de cada imagen, con lo que se pudo satisfacer el creciente interés de un público ansioso de imágenes a precios cada vez más accesibles, en comparación a los *daguerrotipos*, que por su cualidad de piezas únicas, presentaban costos más elevados. La cobertura a un mayor número de clientes dio como resultado lógico la creación de un mercado floreciente y de toda una industria en conjunto.

La fotografía continuó su evolución, encontrando nuevas soluciones para los diversos problemas concernientes a ella; pero los desacuerdos se empezaron a dar en torno a esta maravilla tecnológica, pues las imágenes obtenidas no eran del todo semejantes a la realidad.

1.1.2. AUSENCIA DE COLOR

El anhelo del hombre por capturar las imágenes que contemplaba a través de sus ojos se cumplió, y los diferentes métodos desarrollados para hacerlo eran capaces de representar las formas del mundo con un alto grado de detalle, siendo además susceptibles de ser reproducidas muchas veces; pero el medio fallaba en capturar aquel elemento presente en toda la naturaleza: **el color**.

Aquellas primeras fotografías no solo eran incapaces de capturar los colores del mundo, sino que los tonos en su traslado al blanco y al negro se distorsionaban, haciendo los verdes y rojos muy oscuros -hablando de tonos en blanco y negro-, y los azules y los violetas, demasiado claros.

La falta de color sería uno de los principales argumentos utilizados en contra de la fotografía por sus opositores, pues referían que dichas imágenes se parecían más a las *aguatintas* u otros procesos como el grabado, debido a los medios tonos que se obtenían. Las opiniones se dividieron en lo concerniente al tema: algunos veían en aquellas primeras imágenes, copias monocromas de la naturaleza; pero otros, en cambio, admiraban las características del medio, como la perfección en la representación de las formas, su precisión en los detalles, y la admirable gradación de las sombras.

No obstante sus detractores, la fotografía monocroma tuvo sus defensores y sus adeptos. Para los artistas que fueron capaces de ver un método inigualable para la representación de las formas en aquellas primeras copias perfectas de la

naturaleza, la falta de color no fue un impedimento sino una fuente y motivo para la creación.

En general se tenía la certeza de que la ausencia de color en la fotografía era un problema que se resolvería en corto tiempo. La visión de una futura fotografía a color, alentó a muchos hombres de ciencia en la búsqueda de nuevos métodos y procedimientos para conseguirlo.

Ejemplo de lo anterior fueron los científicos Sir James Clerk-Maxwell, quien fue el primero en investigar sobre la separación del color y la sobre-posición de imágenes coloreadas por separado; y Sir John Herschel, quién proclamó haber obtenido una fotografía del color del espectro solar, sin poder fijarla permanentemente¹⁰.

En el camino rumbo al descubrimiento de la fotografía a color, se presentaron diversos problemas que debían resolverse; entre los más importantes se encontraba el concerniente la modificación de los colores en su traslado al blanco y al negro de las tomas. Pioneros de la fotografía como Mayall o Beard¹¹ aseguraron resolverían el problema instituyendo colores de estudio convenientes.

Este inconveniente afectaba directamente la vestimenta utilizada por los clientes; resultaba importante diferenciar aquellos colores que favorecieran la toma. En principio era deseable el uso de ropas oscuras (satín y seda se encontraban entre las telas recomendadas); las cuadrículas también eran bien aceptadas, y en general cualquier material sobre el cual existiera un juego de luz y sombra. Se recomendaba evitar colores como el blanco, el azul claro, el rosa o el terciopelo negro (con este se obtenían zonas completamente negras).

La dificultad de utilizar ropas claras o blancas era que hacían aparecer la cara muy oscura en contraste a como era en realidad. Para contrarrestar el efecto, se instituyó el uso de polvos blancos para maquillar la cara con el fin de evitar su oscurecimiento en la toma; algunos clientes se rehusaron a realizar las elaboradas prácticas de aquellos primeros *fotógrafos-alquimistas*, pues muchas podían llegar a ser peligrosas.

¹⁰ Dichos colores se debieron a que los depósitos de plata pueden adquirir una variedad de tonalidades dependiendo del tamaño del grano, lo que no se relaciona directamente con el color de la luz.

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996. Pág.3.

¹¹ Richard Beard comerciante de carbón y explotador de patentes, es quién abre el primer estudio público en Inglaterra, en sociedad con John Frederick Goddard, y perfecciona el daguerrotipo convencido de que el retrato fotográfico llegaría a ser un éxito comercial. En 1842 Beard patenta un método para colorear daguerrotipos.

MARTIN, Judy & COLBECK, Anni. *Colorear fotografías*. Celeste Ediciones. Madrid (España), 1992. Pág.10.

Sin embargo el problema de la ausencia de color en las primeras imágenes, afectaría no solo su total aceptación en la sociedad, sino su demanda dentro de un nuevo mercado floreciente.

Dado lo anterior, comenzó el surgimiento del *coloreado manual* en la fotografía fundamentado en dos objetivos: el primero, como una respuesta ante la ausencia de color en las primeras fotografías; y el segundo, como un recurso para poder intervenirla de forma directa, dando a los artistas la oportunidad de llevar a cabo una nueva forma de arte.

1.2. LOS INICIOS DEL COLOREADO Y LA INTERVENCIÓN MANUAL

En sus inicios, la fotografía se desarrolló en el viejo continente principalmente con los franceses y los ingleses; a mediados del siglo XIX, con las migraciones a América (sobre todo a Estados Unidos), nuevos artistas arribaron al Nuevo Mundo llevando consigo su estilo propio en el quehacer fotográfico, enriqueciendo la práctica de esta actividad e incluyendo el *coloreado manual*.

Ciertamente la fotografía coloreada tuvo su origen en el deseo de completar la imagen debido a la ausencia del color en ella (aunque agregar el color faltante no fue el único objetivo), los fotógrafos deseaban complacer a su público buscando remedios y recurriendo a muchos artificios para conseguirlo. La aplicación directa de color en las imágenes fue uno de ellos y en un principio fue visto como una novedad.

Pero en los primeros intentos, tanto el color aplicado como las fotografías mismas tendían a desaparecer con el transcurso del tiempo; y aunque el color no desapareciera del todo, este tendía a cambiar¹². Este sería un poderoso motivo para que los clientes argumentaran que no debían pagar un alto costo por algo destinado a destruirse. Guardar las fotografías en lugares oscuros como en los álbumes, o sacarlos a la luz solo por breves momentos, serían solo algunas soluciones prácticas de conservación adoptadas en aquellos tiempos, pero aun con estas medidas, muchas fotografías eran irremediabilmente destruidas.

A manera de prevención los fotógrafos de la época optaron por retocar a mano delineando las formas principales y aquellas partes que tendían a un mayor deterioro, tratando con ello que la inminente pérdida no fuese total. En muchas de las fotografías que sobreviven de la época, solo el retoque permanece. El uso de estas técnicas daría comienzo a los inicios del *retoque fotográfico*.

¹² En algunas ocasiones lo hacía de manera complaciente, pero en otras no.

Es posible decir con cierto grado de certeza que *el retoque* de fotografías comenzó alrededor de 1841 con Henry Collen, quien fue un pintor miniaturista, asociado cercano de Fox Talbot. Collen fue el primero en utilizar el *calotipo* de manera profesional en Londres e incidentalmente fue maestro de pintura de la reina Victoria (Inglaterra, siglo XIX). Existen en la actualidad algunos ejemplos de su trabajo en buenas condiciones, en los cuales la mayor parte de los elementos fotográficos han desaparecido por completo y solo el trabajo manual permanece¹³ (foto 4).



Foto 4. *A portrait of Lady Frances Vernon Harcourt in blue dress.*
Daguerrotipo coloreado. Henry Collen (*Gran Bretaña, 1839*).

Posteriormente otros miembros del círculo de Fox Talbot se unieron a experimentar no solo el *retoque* en beneficio de la permanencia, sino además con el uso del color. La práctica del coloreado fue alentada por muchos, y hasta la misma reina Victoria lo hizo por la simple costumbre de incluir fotografías coloreadas a mano en su colección particular. La mayoría de estos coloristas permanecieron a la sombra del anonimato, y solo algunos fueron conocidos por sus notables trabajos o por ser directamente empleados por la casa real¹⁴.

¹³ HENISCH, Heinz K. *Op Cit.* Pág.12.

¹⁴*Ibid.* Pág.13.

Los mejores retratistas ofrecían dentro de sus servicios las *cartes de visite*¹⁵ o *tarjetas de visita* ampliadas en tamaño natural, y acabadas al óleo o al agua, y que eran muy apreciadas por aquella época.

Con los partidarios de llevar a cabo un realce de la imagen, surgió la práctica del *sobrecolorado*, misma que no fue aprobada por la mayoría de los artistas de aquella época. El término *sobrecolorar* (*overpainted*) se utilizaba para denominar cualquier elemento adicional a la fotografía, que al aplicarse podía modificar de forma seria el contenido original de la misma, como por ejemplo, añadir color produciendo plastas o añadir figuras en movimiento inexistentes en el original. Se aplicaba con una amplia variedad de técnicas que iban desde el coloreado con óleos hasta el retoque, pero sin limitarse a estos procedimientos básicos.

Existieron al menos otras dos manifestaciones de intervención manual que garantizaban el uso del término, ambas en conexión con los daguerrotipos. Uno era un raspado local, que se hacía para dar un brillo único, tanto a los ojos en retratos, como las joyas que portaban muchos de los retratados; el raspar localmente permitía llegar a la base de plata; con lo que se conseguía el brillo. Una segunda forma de intervención manual, era la de transferir *daguerrotipos* a grabados o *xilografías* con el propósito de hacer muchas copias; el procedimiento proveía una oportunidad para transferir selectivamente así como para la adhesión de elementos no pertenecientes al original¹⁶.

Muchos eran los recursos que utilizaban los fotógrafos con el fin de atraer a su clientela, y aunque muchos se valían de simples variaciones de métodos ya existentes, otros echaban mano de recursos innovadores.

La inclusión de figuras en movimiento fue uno de estos métodos novedosos, y es que en los tiempos donde la fotografía utilizaba velocidades de exposición muy lentas, y los objetos o personas debían permanecer sin moverse durante largos períodos para evitar los barridos en las tomas, este tipo de imágenes resultaban muy impresionantes para los clientes¹⁷. Los grabadores se las ingeniaban para insertar imágenes en movimiento en sus trabajos hechos de este modo (foto 5).

Es notable el que muchos de los adelantos encaminados al desarrollo de la fotografía se hicieron motivados por un incremento en las ventas, y es que la

¹⁵ Patentadas en Francia en 1854 por Eugène Disdéri quien inventó una cámara fotográfica con un objetivo cuádruple con el cuál se obtenían distintas tomas pequeñas en una misma placa; posteriormente se copiaban y recortaban en una hoja de papel, mismos que se acompañaban con los datos del retratado y eran entregadas con fines sociales a los conocidos dando paso a costumbres como la de la tarjeta postal. *Ibid.* Pág. 13.

¹⁶ *Ibid.* Pág. 15.

¹⁷ *Ibid.* Pág. 16.

fotografía aunque no fuera aceptada en sus inicios como una forma de arte, si se veía como un negocio altamente redituable.

Hasta ese momento ninguno de los problemas en las impresiones, ni de la ausencia de color en ellas significó un problema para los fotógrafos, la práctica de intervenir manualmente las fotografías se mantuvo viva. El propósito era crear y componer piezas de arte cuyo realismo fuera provisto por los elementos fotográficos, y la creatividad imaginativa fuera añadida por los elementos plásticos agregados con la intervención manual y a través del uso del color.



Foto 5. *Columna de Pompeya en Egipto.*
Grabado en metal de *Excursions Daguerriennes.*
Nôel Paymal Lerebours (París, 1841).

1.2.1. EL COLOREADO DE DAGUERROTIPOS.

Desde la invención del *daguerrotipo*, el coloreado a mano fue aplicado a ellos. Antoine François Claudet fue el primero en obtener una licencia directa del mismo Daguerre para la aplicación de su técnica de fotografía, actividad que desarrolló en compañía del miniaturista francés André Mansion, cuyos logros se distinguían de entre los mejores por sus acabados (foto 6).



Foto 6. *Family with bird cage.* Stereo Daguerrotipo entintado. Francois Antoine Claudet (*Gran Bretaña, 1850*).

Mansion dio al mundo de la fotografía cuenta de sus logros y experiencias en el libro *Instructions For Coloring Daguerrotype*, publicado en Londres en 1845, siendo también el autor de muchos otros textos de la época. Carl Ferdinand Stelzner de Hamburgo, contemporáneo de Claudet, fue otro colorista pionero; Seltzner estaba casado con una pintora miniaturista y trabajó en conjunto con ella para realizar sus trabajos¹⁸.

Una vez establecido, el negocio de los coloristas se tornaba prometedoramente lucrativo debido al cargo extra que se cobraba por colorear una fotografía, pues dicha actividad era realizada la mayoría de la veces por pintores o artistas familiarizados con el pincel, añadiendo a la fotografía un valor agregado. Este hecho también hizo que la fotografía coloreada fuera ubicada más cerca de las demás formas de arte, pues en sus inicios no era considerada como un arte en sí misma.

El pintado de *daguerrotipos* como tal, comenzaría en Suiza con Johann Baptist Insering de St. Gallen, un grabador profesional de placas de cobre; en 1839 consiguió un equipo de París haciendo uso inmediato de él. Aplicaba óleo a sus retratos destruyendo así las cualidades del *daguerrotipo*. En 1840, Insering dio una exhibición en su propia casa en St. Gallen, siendo de hecho la primera exhibición fotográfica en Europa; el estudio del artista y su ático-cuarto oscuro fueron parte de la exhibición de la cual sobrevivió un catálogo impreso¹⁹.

¹⁸ *Ibid.* Pág. 21.

¹⁹ *Idem.*

Artistas como Insering solo utilizaban la fotografía como base de sus composiciones, pero también hubo artistas como Gaudin que rechazarían el coloreado enteramente en base a sus principios, negándose a cubrir las características y detalles de la fotografía con una capa de pigmento²⁰.

Durante el desarrollo del coloreado, varias técnicas experimentales fueron utilizadas como la del *galvanizado selectivo*²¹ que usaba John Plumbe Jr., quien fue un prolífico productor de *daguerrotipos coloreados*. Sin duda algunas de sus creaciones serían llevadas a cabo como coloreados convencionales, pero Plumbe también utilizaba esta técnica sobre la superficie del *daguerrotipo* cuya patente pertenecía a Daniel Davis Jr.; sin embargo el método solo fue parcialmente exitoso y fue rápidamente abandonado.

Otra patente hecha por Benjamín R. Stevens y Lemuel Morse de Lowell destacó por su procedimiento por medio de cual el *daguerrotipo* era cubierto con un barniz transparente que permitía colorear a mano la foto, de manera más fácil que si se hiciera sobre la superficie de la plata misma²².



Foto 7. *Fumadores.* Daguerrotipo pintado y rayado.
Anónimo (USA, 1850).

²⁰ *Ibid.* Pág. 23.

²¹ La terminal negativa de la batería se conectaba a la placa del daguerrotipo, y el polo positivo a un cable que servía como lápiz en la presencia de soluciones electrolíticas que se cambiaban dependiendo del color deseado.

²² HENISCH, Heinz K. *Op Cit.* Pág. 24.

Ejemplos como los anteriores son una muestra de la proliferación de métodos diferentes que se utilizaron en aras de la intervención manual y el coloreado, como el *daguerrotipo* de la imagen del párrafo anterior (foto 7), la cual muestra a dos fumadores cuya bocanada de humo esta hecha por raspones.

Muchos recursos iban encaminados a evitar el contacto directo con la superficie de la placa (o hacerlo lo menos posible) para evitar dañar la imagen. Además de optar por una aplicación diluida del color, hubo otros recursos empleados para evitar cualquier daño en las placas; hay varios ejemplos de ello: Leotard de Lence en Francia por ejemplo, propuso adherir sobre la placa del *daguerrotipo* una membrana transparente y aplicar los colores mezclados con agua encolada sobre ellos. Posteriormente se descubrió que los colores podían ser aplicados también en forma de polvos²³.

La gran mayoría de los artistas y autores de aquel entonces, recomendaban colorear sin empastar ni realizar capas gruesas de pintura que sepultaran debajo la imagen, por lo que se debían evitar los grandes contrastes y optar por aquellos colores y tonos que armonizaran mejor con los de la impresión evitando cualquier exceso de color. La aplicación del color en aquellos días buscaba la semejanza con el referente en ese camino hacia el *realismo*.



Foto 8. *Vista de la luna.*
John Adams Whipple. (USA, 1850).

²³ *Ibid.* Pág. 27.

Los inventos en torno a la aplicación de color en las placas se daban como algo novedoso y se traducían en un mayor número de clientes. Marcus Aurelius Root por ejemplo, ofrecía al público lo que él mismo denominó como *daguerrotipos a crayón*, que no era otra cosa que *retratos monocromos viñetados*. Esta técnica fue también utilizada por John Adams Whipple de Boston (foto 8), cuya máscara era manejada por una máquina de vapor²⁴.

No resultaba extraño que muchos coloristas se empeñaran en hacer sus propias contribuciones, sintiéndolo como algo obvio. Algunos incluso patentaron sus descubrimientos, aunque estos no fuesen sino meras variantes de otros anteriores.

Pero no todos los artistas conseguían siempre ponerse de acuerdo en los procedimientos a seguir, ni en su práctica. Era un hecho que la comunidad artística consideraba al coloreado a mano y a la fotografía en colores naturales de maneras muy distintas. La última era tomada como un desarrollo científico y técnico altamente deseable y ansiosamente esperada, mientras que el coloreado se veía como una antigua e ilegítima mezcla de medios.

1.2.2. APLICACIÓN DEL COLOR

Muchos de los detractores en el uso del coloreado de fotografías consideraban que los métodos utilizados solo eran copias de procedimientos empleados en otras disciplinas, como la litografía o la pintura. Sostenían que el coloreado de *daguerrotipos* propiamente hablando, no era otra cosa que "iluminar con crayones", por lo que se recomendaba a los *daguerrotipistas*, usar los mismos procedimientos que para las litografías.

Y aunque muchos fotógrafos encontraron inaceptable el uso de color en las fotografías, a veces la demanda por estos trabajos manuales los hizo cambiar de opinión. Este tipo de trabajos se empezaron a realizar en equipo, donde cada persona era responsable por un solo color, siendo esta forma de trabajo adoptada años después por los grandes estudios de coloreado.

Es evidente que no faltó la controversia acerca de lo que se consideraba correcto e incorrecto en la aplicación del color en el *daguerrotipo*, por lo que en muchos casos, sería la destreza y habilidad propias de cada artista lo que determinaría el estilo y acabados del trabajo de cada uno.

La manera más extendida en la aplicación del color fue la de soplar el pigmento directamente sobre la placa; los colores se fijaban al metal exhalando

²⁴ *Ibid.* Pág. 28.

suavemente sobre ellos, con lo que se disolvía la goma en ellos. Richard Beard, el pionero inglés del *daguerrotipo*, de algún modo pudo patentar este procedimiento de coloreado a su nombre con las leyes prevalecientes de aquella época. De acuerdo a lo que se conoce, este proceso involucraba el uso de *esténciles* y de *papeles trazados*, uno para cada color. El pigmento en polvo aplicado contenía un poco de *goma arábica* para lograr que se adhiriera²⁵.

En lo que a la aplicación de los pigmentos se refiere, hubo muchas prácticas diferentes que algunos teóricos llamaron *técnicas alternativas*. Hubo por ejemplo aquellos que aplicaron los pigmentos con vino, o sustituían el uso de la *goma arábica* por otra de *pescado*.

No es de sorprender que las técnicas de aplicación de los pigmentos fuesen retomadas por los primeros estudios fotográficos, ni que se emplearan a los más habilidosos coloristas, los cuales se encontraban en la misma categoría que los pintores miniaturistas.

Muchos procesos fueron inventados y patentados por los artistas de los inicios del coloreado, de los cuales algunos eran ligeras variantes de los otros. Lo que cabe destacar es la gran proliferación de técnicas y procedimientos que se dieron en torno al coloreado de aquella época, lo que muestra a una industria económicamente activa y que se difundió con rapidez, por lo que no era inusual la aparición y desaparición de métodos -con la misma velocidad- motivadas en parte a las modas.

1.3. LA OBRA IMPRESA

1.3.1. EL RETOQUE

La intervención manual no solo se limitó a las fotografías impresas o *daguerrotipos*. Los *negativos* de *calotipos* por ejemplo, se retocaban para modificar la distribución del blanco y el negro.

Esto era posible en dos maneras: la primera por aclaración local, lo que haría que el resultado impreso fuese más oscuro; la segunda, por la adhesión local de medio opaco, lo que haría el positivo más claro.

²⁵ *Ibid.* Pág. 33.

Esto último se realizaba con la mina del lápiz, un instrumento simple pero en su forma de uso moderna. Los posteriores negativos en vidrio fueron de igual modo retocados con lápices.

En Estados Unidos se introdujo el *retoque de positivos*, alrededor de 1867, cuando el *gabinete fotográfico* se estableció de manera popular. En Europa el *retoque de negativos* ya se conocía desde 1855 en la *Exposición Universal de París*. Se cree que fue Herr Mohr de Frankfurt el primero en introducir el *retoque* en Inglaterra.

El método de Mohr fue discutido en detalle, incluyendo el uso de agujas como herramientas de *retoque*. Los autores de entonces volcaron su atención en ayudas mecánicas más formidables como las *máquinas retocadoras*²⁶ (foto 9).

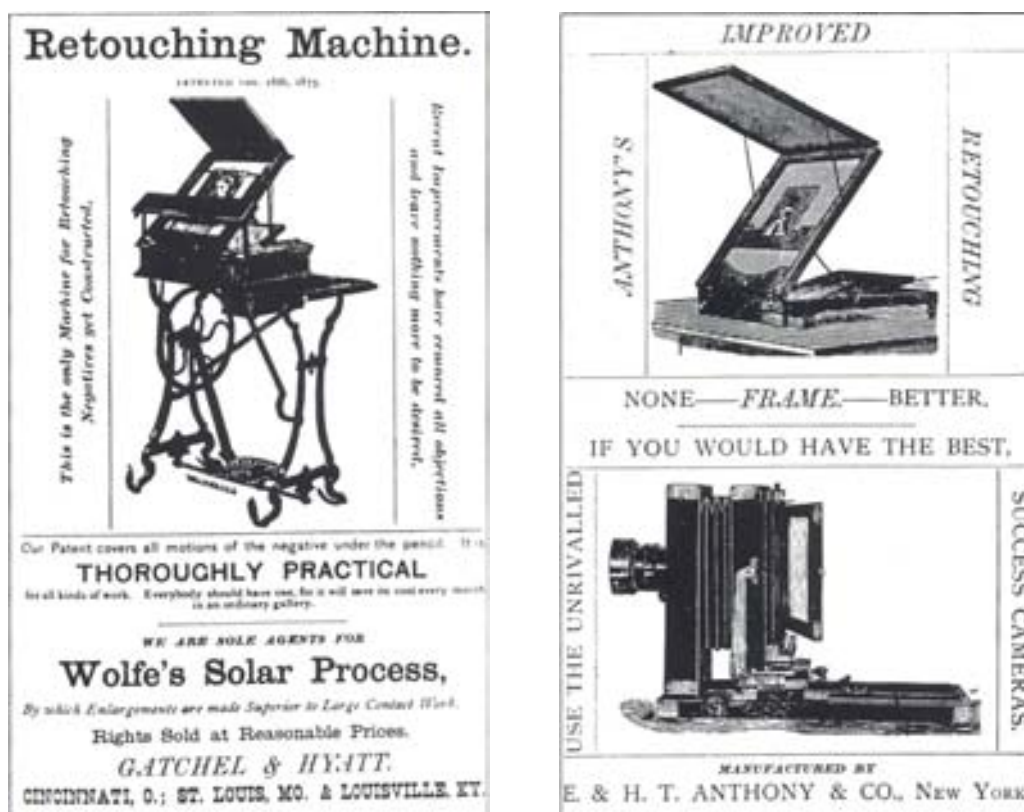


Foto 9. Máquinas Retocadoras (publicidad).
(USA, 1880).

²⁶ Ibid. Pág. 41.

Los defectos y manchas que pasaban inadvertidas en las pequeñas *tarjetas de visita*, de inmediato se volvían molestas en las imágenes más grandes de *gabinete*. El *retoque de los negativos* resultó ser la respuesta más económica.

La palabra *retoque* es un término impreciso que abarca desde la eliminación de hoyuelos y rasgados accidentales, a interferencias enormes en la imagen, llegando a modificar a veces una imagen casi por completo. Para el *retoque* se recomendaba el estudio de la anatomía facial, la localización de los músculos y dobleces de la piel. La eliminación de pecas y manchas era naturalmente uno de los puntos de más demanda, pero cada marca en el rostro era considerada.

El tema dominante en los retratos eran los ojos y su expresión, precedía incluso a los labios como punto focal en la atención del espectador. Hubo controversias en torno al retoque por la interminable batalla de la veracidad de las imágenes, ya que una vez que se retocaban, estas podían modificarse a tal grado que la copia ya no era más parecida al original (foto 10).

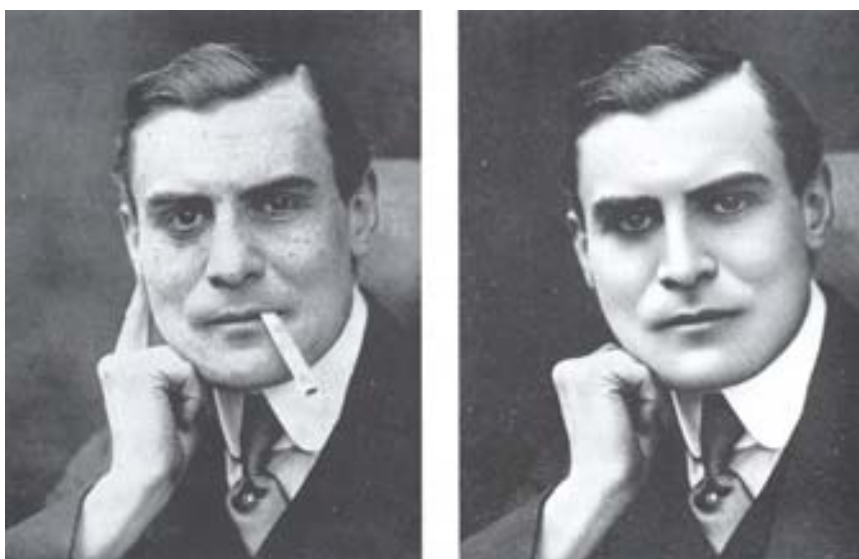


Foto 10. *Sepsis y Antisepsis, Antes y después del retoque.*
Bruce & Braithwaite (USA, 1913).

Impresiones con el *antes* y el *después* del *retoque* fueron expuestas en la primer *Convención Nacional Fotográfica* en 1869, causando sensación entre los profesionales. Existió una particular antología de Bruce y Braithwaite quienes la presentaron a los lectores bajo el título de *The Knife and Negafake Work* y que se convirtió en un clásico en el tema²⁷.

²⁷ Idem.

Muchos otros realizaron *retoques* por su cuenta anteriores a esto, pero la publicidad alrededor de ello hizo toda la diferencia. Llegó entonces una manía por *retocar* y por los *retocadores*²⁸.

Después de todo, lo verdadero no era lo único que interesaba a los fotógrafos de aquellos tiempos. Las medidas más sencillas habían sido aplicadas desde los primeros días del *colodión*, y los ejercicios más ambiciosos se llegaron a desarrollar solo durante la *era del gabinete*.

Hubo varios autores de ambos lados del Atlántico, que se comprometieron con el correcto uso del *retoque* y del *coloreado* dando a conocer su esfuerzo en diversos libros publicados en la época, mismos que daban cuenta de los hallazgos y mejoras en el desarrollo de dicha actividad. Ciertos libros se avocaban por completo en la instrucción. El cuidado de las fotografías pasó de entonces de pasatiempo a una profesión.

Varios consejos especializados para el *retoque* fueron diseñados; por ejemplo, el que Bruce y Braithwaite, de Inglaterra, dan sobre cómo obtener una luz inmejorable para trabajar, a través de una lámpara de aceite y un *globo joyero* lleno de agua teñida de azul-verdoso²⁹ (foto 11).



Foto 11. *El uso de un globo de joyero.*
Bruce y Braithwaite (USA, 1913).

²⁸ *Ibid.* Pág. 50.

²⁹ *Ibid.* Págs. 43-45.

En Francia, los textos más importantes de *retoque* y *coloreado* fueron probablemente el *Tratado práctico de la pintura de las pruebas fotográficas* (1888), *Los retratos a lápiz, al carboncillo y al pastel obtenidos por medio de las ampliaciones fotográficas* (1889), *El arte de retocar los negativos fotográficos* (1894) y *El arte de retocar en negro las pruebas positivas sobre papel* (1898); todo contado por C. Klary, artista y fotógrafo, publicados por Gauthier-Villars et Fils en París³⁰.

La oferta y la demanda era dictada por las modas, durante la *tarjetamania* la demanda de retratos coloreados fue reducida al mínimo. No se sabía cuál sería la próxima epidemia fotográfica, aunque las *tarjetas de gabinete* eran rutinariamente retocadas desde el negativo, los *gabinetes coloreados* eran más raros de encontrar que los *cartes de visite* coloreados; pero la variabilidad en el gusto del público se demostraría con la posterior desaparición de los *cartes de visite*, que serían reemplazados por los *gabinetes coloreados*.

Al final, la frontera entre *retoque correctivo* (eliminación de defectos) y *retoque por completo* (adicionar mejoras imaginativas) nunca fue definido y ni siquiera existe definición alguna en sí misma; los fotógrafos prosperaron en la ambigüedad y con ellos, su público.

1.3.2. EFECTOS ARTISTICOS

Ciertos efectos se empezaron a añadir a las fotografías como resultado de algunos problemas con la toma o el revelado, y que se denominaron *efectos artísticos*.

Uno de los efectos más socorridos en aquellos tiempos fue la inserción de nubes o áreas de nubosidad, debido a que la capa de *colodión* se volvía extremadamente sensible a la luz azul y a la luz ultravioleta en el cielo, por lo que estas áreas resultaban sobrepuestas y eran rara vez uniformes en las sombras de la impresión; además tendían a presentar un fenómeno de nubosidad por lo que eran lavadas para dar zonas más uniformes de "nubes".

Procedimientos similares también podían seguirse con la aplicación de dichas formaciones pero esta vez *pictóricas*, dibujándolas en cualquiera de sus formas, o por sobreposición de *nubes negativas*, que se hacían por separado y se exponían en específico para ese propósito. Las nubes que se veían en fotografías húmedas de colodión, entintadas o monocromas, arreglaban la escena y servían para hacerla más dramática.

³⁰ *Ibid.* Pág. 51.

Esta fue una de las intervenciones que mayor éxito tuvo. Para agregar nubes, el negativo debía tratarse en la zona del cielo con una solución de cianuro de potasio, trazando la forma deseada con un pincel fino, descargando una porción de la plata reducida y permitiendo la penetración de la luz; pero era requerido un gran cuidado para detener la acción, lavando perfectamente con agua después de que el proceso hubiese avanzado. Las nubes blancas se obtenían pintándolas con pigmento negro³¹.

El gusto del público por las nubes fue sin duda estimulado y educado por Gustave le Gray, aunque no fue el único fotógrafo que adoptó esta técnica. G. W. Wilson de Aberdeen toma una fotografía similar en estéreo el mismo año³².



Foto 12. *Le Vapeur*. Albúmina.
Gustave le Gray (Francia, 1852-59).

1.3.3. COLOREADO EN PAPEL

Si la plata en el *daguerrotipo* presentaba un inusual desafío al retoque, el papel del *calotipo* se hizo muy familiar y los artistas de la acuarela al fin estuvieron en su elemento. Los *coloristas* tuvieron que tomar en cuenta que en sí mismo, el papel podía trabajarse en tonalidades sutilmente diversas. La actividad de los

³¹ *Ibid.* Págs. 51-52.

³² *Ibid.* Pág.52.

pintores tomó la forma del *retoque* y del *coloreado*. Los colores convencionales al agua surgieron al último y dejó de buscarse otra técnica.

Todas las controversias alrededor del *coloreado* de los *daguerrotipos* se restablecían de manera alternada, y mientras otros tipos de fotografía ganaban terreno. Cada artista tenía sus preferencias dentro de las técnicas de coloreado, pero óleos, tintas y acuarelas estaban entre las favoritas.

En la aplicación de los colores, la transparencia sería altamente apreciada por aquellos que no querían que el resultado se pareciera una pintura. Algunos opinaban que una fotografía era perfecta en sí misma, y que esta sería arruinada con unos cuantos trazos de color opaco, por lo que el único modo de preservar su belleza era a través del uso de colores transparentes.

Se creía (de modo generalizado) que el objetivo de colorear una fotografía era para hacerla más parecida al natural y no al contrario. Para lograr lo anterior eran ampliamente recomendadas las *anilinas*, colores líquidos para la tintura de impresiones de *albúmina* inventados en Alemania para pintar textiles; dichos pigmentos fueron introducidos cerca de 1860.³³

Hubo controversias respecto del uso de colores en papel *albuminado*, ya que mientras unos aseguraban que este no requería ninguna preparación y se vendía listo para recibir el color, otros refutaban que la superficie grasosa de las impresiones *albuminadas* repelía en muchas ocasiones los colores al agua.

Tanto en Inglaterra como en América los *coloristas* obtuvieron consejos no solo de libros, sino a través de una gran variedad de periódicos, algunos fotográficos como: *Humphrey's Journal*, *The Photographic Art Journal* y otros como el *Notes and Queries*. Los lectores mantenían una constante correspondencia, y las preguntas y respuestas fluían entre ellos³⁴.

Uno de los autores que destacan por sus consejos en el coloreado fue M. Carey Lea, famoso químico y científico de la fotografía y uno de los pioneros del *calotipo* en América; autor además de varios libros en los que reportaría los más recientes progresos en Inglaterra y cuyo nombre era reconocido en el círculo de fotógrafos de Philadelphia.

Él estuvo profundamente involucrado en la búsqueda de técnicas de coloreado. En *The British Journal* mencionó dos métodos para *colorear positivos*: uno consistía en barnizar la impresión y después aplicar los colores por detrás. El otro era trazar los bordes del retrato y aplicar los colores en una tarjeta, después el

³³ Ibid. Pág. 65.

³⁴ Idem.

original debía barnizarse y finalmente los dos se presionaban uno contra el otro, haciendo corresponder el contorno; los colores de la tarjeta se veían a través. Este último método poseía varias ventajas como evitar la descomposición química de la fotografía por los colores empleados y el hecho de que los errores fueran fácilmente corregibles, así como los efectos y colores eran intercambiables.

Según Carey Lea para obtener buenos resultados con este método, era necesario seleccionar un papel muy uniforme que también debía ser delgado pero no en exceso, para que las sombras no carecieran de profundidad y poder lograr la fusión del tono producido por este método. La imagen fotográfica debería ser de un tono recomendable al color que se emplease y en especial los blancos deberían ser puros. Los colores empleados tendrían que ser tintas blanqueadas para permitir que mediante la suavidad y grosor del papel se transparentasen las tintas; de ser necesario podían hacerse varias pruebas hasta lograr el efecto deseado. El resultado final debía barnizarse y Carey Lea recomendaba un barniz a base de parafina, ya que casi todos los barnices adquieren al paso del tiempo un tono amarillento mientras que la parafina estaba a salvo de esa dificultad³⁵.

La preocupación que los artistas e involucrados en la materia mostraron en el *retoque* y el *coloreado manual* fue cada vez más lejos, y fue tomado muy en serio por algunos fotógrafos quienes dejaron testimonio de sus descubrimientos en muchos documentos y libros que darían cuenta de estas actividades en torno a la fotografía y el arte del coloreado.

1.3.4. PERMANENCIA Y DECOLORO

El tema de la *permanencia* y el *decoloramiento* fue una de las preocupaciones más atendidas desde los primeros años posteriores al coloreado. Y es que el la imagen y el color aplicado tendían a desaparecer o a modificarse. Este problema continuaba siendo motivo de diversas investigaciones por parte de algunos artistas y científicos para evitar su avance. Los coloristas comenzaron a preocuparse además por la permanencia de los distintos colores aplicados.

Durante la búsqueda para encontrar soluciones al problema de la *permanencia* de los colores aplicados, hubieron varios hallazgos: el amarillo de Camboya y el de India fueron descubiertos y se encontró que sufrían cambios muy leves tras una prolongada exposición a la luz, así como otros colores como el amarillo ocre, el siena tostada, el sepia y los azules, que no experimentaban cambio

³⁵ *Ibid.* Pág. 74.

alguno. Pero no así los más cálidos como el bermellón que perdía su brillo e intensidad. En 1886 un editor en *The Photographic Times and American Photographer* mencionaba que los colores al pastel eran más duraderos que cualquier otro sobre la base fotográfica mostrando una gran tolerancia a la acción de la luz³⁶.

Cada color se comportaba de maneras distintas, pero por lo general aquellos hechos con tierras o minerales presentaban una mejor permanencia que los elaborados de manera sintética.

Muchos descubrimientos concluyeron en que los colores *al aceite* oscurecían o se tornaban amarillentos, debido muchas veces al tipo de aceite con el que estaban elaborados. También que los colores al agua se blanquean casi invariablemente por la acción de la luz, y los colores a la *anilina* se aclaran cuando se exponen a fuerte luz solar.

Sería el Dr. Hermann Vogel de Berlín, conocido como el químico de la luz y la fotografía, quien descubriría más tarde la sensibilización del tinte de emulsiones fotográficas; también recomendaría ampliamente las *tintas de anilina* para el entintado³⁷.

Además de los tradicionales formatos de cuarto de placa para el *daguerrotipo*, 5.6 x 8.7cm para las *tarjetas de visita*, los *gabinetes*, y en general los diferentes formatos y soportes utilizados para las impresiones en placa o en papel, existieron otros formatos y diferentes soportes en los que la fotografía se presentó.

1.4. DISTINTOS FORMATOS Y OTROS MEDIOS

1.4.1. ORIGENES INCIERTOS

Una vez que las placas de negativo se volvieron más transparentes, las ampliaciones podían hacerse solo re-fotografiando la imagen original y adecuándola al tamaño deseado para posteriormente pintar el resultado. La naturaleza del soporte también se volvería irrelevante; imágenes en cerámica y tela podían hacerse en principio con *amplificadoras solares*, y posterior a 1880 con la ayuda de la electricidad (baterías, dínamos e incluso lámparas de gas).

Las *amplificadoras* hechas con *cámaras solares* eran conocidas simplemente como *solares*; su procedimiento era lento ya que podía tomar desde varias

³⁶ *Ibid.* Pág. 76.

³⁷ *Idem.*

horas hasta todo el día en condiciones de poca luz, como días nublados. Sin embargo no había prisa ya que nada se movía y el proceso podía dejarse solo y prácticamente desatendido.

Muchos artistas que no eran muy hábiles en el dibujo, intentaron hacer pasar a las fotografías como pinturas, tomando la imagen como base para aplicar gruesas plastas de color. Sin embargo muchas fotografías no perdían del todo su origen fotográfico. Las impresiones coloreadas en papel no siempre podían disfrazar su naturaleza básica, en la inspección superficial podían ser confundidas de vez en cuando con una acuarela en miniatura, pero generalmente conservaban sus características propias y eran fácilmente reconocibles por lo que eran.

Esto no aplicaba para impresiones en otros medios, tales como metal, cerámicas y tela, los cuales a menudo podían pasar como pinturas e intencionalmente escondían su naturaleza fotográfica. Muchos ejemplos de pinturas que tenían como base la fotografía eran posibles de encontrar en la mayoría de las exhibiciones de aquellos tiempos.

Uno de los géneros fotográficos más populares fue el del *ferrotipo entintado a mano* (handtinted)³⁸, que se hacía muchas veces en su tamaño original, pero algunas otras en ampliaciones de gran formato³⁹.

1.4.2. EL FERROTIPO PINTADO

El *ferrotipo* también conocido como *melainotype* o *tintype*, era una imagen en *colodión* con el tono invertido, que se superponía sobre una hoja negra laqueada de acero. Fue popularmente conocida como "lata", y fue el invento del profesor Hamilton L. Smith del Colegio Kenyon en Ohio.

La naturaleza del soporte metálico no importaba una vez que era cubierta por la capa de *colodión* sensibilizado a la luz. El *tintype* ganó fama durante su uso en las elecciones presidenciales de 1860. Por primera vez las fotografías de los candidatos podían ser publicados de manera libre en medallas y broches⁴⁰.

El *tintype* se volvió aún más popular durante la guerra civil americana, en parte por lo barato de su costo y porque por su material podía ser un *souvenir* que se

³⁸ *Handtinted* es una práctica que involucra la aplicación de color por medio de tintas traslúcidas o anilinas.

³⁹ HENISCH, Heinz K. *Op Cit.* Pág.102.

⁴⁰ *Ibid.* Pág. 104.

podía llevar a cualquier parte, incluso en la batalla. Sus valores tonales eran cortos en contraste y brillo y su superficie era inadecuada para la aplicación de colores al agua. Por ello el uso de colores al aceite resolvió el problema y la relativa rigidez del material protegía la capa de pintura del craquelamiento (foto 13).



Foto 13. *Mini antología de la Colección Parker. Ferrotipo pintado. (USA, 1860).*

1.4.3. FOTOGRAFÍAS EN CRISTAL LECHOSO, CERÁMICAS Y ESMALTES.

La mayor parte de los comentarios referentes al coloreado de positivos se refieren a aquellos en base de papel o incluso en cerámicas blancas conocidas como *crystal lechoso* (*opalotipos* o *milk glass*) y claro está que en dichos casos la aplicación de la capa de pintura era hecha del lado que la imagen sería vista.

Existía sin embargo otra posibilidad: el *coloreado de positivos en colodión* en vidrio, para verse a través del cristal por un lado, pero aplicando el color por el otro. Los resultados con frecuencia eran placas que por su color se conocieron como *ivorytypes* (*positivos alabastrinos* o de *marfil*) (foto 14).



Foto 14. *Mujer joven. Ivorytype pintado.*
Autor desconocido (USA, 1880).

El primer manual al respecto, fue probablemente escrito y publicado por De Lacey & Son de Londres bajo el título de *El secreto de colorear fotografías en vidrio*.

Para que un proceso inverso de coloración trabajara, la película de *colodión en negativo* sobre cristal transparente debía hacerse primero permeable a la solución del pigmento. Towler daba la receta de su propia solución, la cual contenía sulfato férrico, cloruro de mercurio y sal común. La solución se vertía mientras la placa aún continuaba húmeda; el proceso tomaba unos cuantos minutos dependiendo del grosor y la temperatura de la película. Después del tratamiento las placas eran lavadas y secadas y se alistaban para barnizarse.

Ninguna coloración era añadida en aquellas áreas transparentes, pero de todos modos en el procedimiento concluido de Towler se terminaba al agregar un fondo de terciopelo negro. Los suaves tonos oscuros eran visibles desde el frente.

El coloreado era llevado a cabo después de la aplicación del fondo negro y parecía más brillante debido a la pureza de los blancos⁴¹; no es claro cómo era que funcionaba, pero una de las consecuencias probablemente inesperadas es que volvía los blancos más blancos aún.

⁴¹ Ibid. Pág. 119.

La receta de Towler no fue el único procedimiento para las fotografías sobre cristal. Los *cristales lechosos* a diferencia de los *ambrotipos*⁴², eran positivos y por lo tanto no necesitaban el forro de terciopelo negro, pero si en su lugar uno blanco de óxido de zinc, estos podían colorearse antes o después de haber agregado el fondo blanco⁴³.

Tanto los fotógrafos como sus clientes se vieron siempre confrontados ante el problema de la permanencia, los *daguerrotipos* y las impresiones en papel debían ser razonablemente inmunes al decoloro, pero en especial los *daguerrotipos* resultaban muy delicados en el sentido de que fácilmente podían deteriorarse o maltratarse. Las fotografías en porcelana o esmaltes eran mucho más resistentes en ese sentido.

Esmaltes y cerámicas fueron los materiales generalmente utilizados para hacer miniaturas y la preparación para dichas imágenes era de diferentes procedimientos. La aplicación de la fotografía a retratos decorativos en esmaltes y porcelanas fue invención de M. Lafon de Camarsac (foto 15).



Foto 15. *Dama parisina.* Esmalte coloreado.
Lafon de Camarsac (Francia, 1870).

⁴² Procedimiento inventado por James Ambrosio Cutting en 1854, basado en la propiedad que tienen los negativos cortos de exposición de aparecer como una imagen positiva. Utilizando este fenómeno se coloca un fondo negro en un negativo de cristal, obteniéndose una imagen positiva mucho más económica que las obtenidas sobre placa de metal.

Ambrotipo. http://www.dfmf.uned.es/actividades/no_reglada/curso_verano/PDFs/foto_mediados_XIX.pdf (Diciembre, 2008).

⁴³ HENISCH, Heinz K. *Op. Cit.* Pág. 121.

Para ello la fotografía se imprimía en esmalte o porcelana desde el negativo por el proceso del carbón y se quemaba dentro. Esta podía ser pintada con colores metálicos y después, a la manera usual de los esmaltes, los colores se fijaban al horno igual que cualquier otra pintura en porcelana⁴⁴.

A los franceses Bulot y Cattin se les atribuye la invención en 1854, de las impresiones y coloreado en porcelana así como del esmaltado y horneado posterior. El resultado era una pieza de cerámica con una fotografía coloreada debajo de un esmalte duro y resistente. Técnicas similares fueron utilizadas en impresiones realizadas sobre superficies metálicas esmaltadas⁴⁵.

C. J. Burnett en 1857 impulsó a los fotógrafos al estudio de los pigmentos utilizados en la coloración de las cerámicas, y a finalmente escoger aquellos que no presentasen alteración o cambio alguno después del proceso de horneado. La matriz fotosensible del *colodión* o el *albumen* por supuesto se destruía con el horneado pero a nadie parecía afectarle⁴⁶.

El problema continuaba siendo poder realizar transferencias a objetos altamente curvados, tales como floreros y vasos (foto 16). Esto último siempre se hacía por técnicas de flotación. La emulsión que contenía la imagen era separada y flotaba en la superficie del agua, el objeto curvo entonces era colocado por debajo con el fin de que la emulsión se adhiriese al objeto en cuestión. No todas las fotografías en *milk glass* eran "quemadas" algunas simplemente se aplicaban encima y se barnizaban. Esta distinción fue claramente especificada por Duchochois en 1890 quien ofreció detalladas instrucciones para ambos procedimientos así como de otras variantes⁴⁷.

El Dr. M. A. Gessert en 1853 proveía también extensas así como confusas instrucciones para fijar imágenes en superficies de vidrio y que eran aplicables no solo a fotografías sino a pinturas o dibujos hechos a mano. El objeto de colorear positivos en vidrio atrajo un amplio interés. Este interés se extendió a las diapositivas y algunas veces también para propósitos decorativos⁴⁸.

Dentro de sus cualidades también se encontraban algunos resultados un tanto imprevistos, como la característica inherente a la capa de *colodión*, de su carencia de sensibilidad a la luz verde, lo cuál hacía aparecer al follaje y la

⁴⁴ *Ibid.* Pág. 103.

⁴⁵ *Ibid.* Pág. 125.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

hierba excesivamente oscuros en las fotografías. Cuando esto ocurría en las impresiones de papel podía resolverse blanqueando las áreas afectadas con el uso de pigmentos opacos, pero en transparencias esto no era posible.



Foto.16. *Fotografía en urnas funerarias con los retratos de sus ocupantes*
Transfer en cerámica. Anónimo (USA, 1870).

Las fotografías esmaltadas, ya fuesen en medios rígidos o en papel, también eran coloreadas; se cree que eran de hecho simples fotografías en papel cubiertas con un tipo especial de barniz que brindaba al mismo tiempo flexibilidad y la apariencia dura de un esmalte. Para esta técnica se recomendaba utilizar el *albumen* en lugar del *colodión*.

La enorme popularidad de las fotografías coloreadas en porcelana creó entonces una nueva necesidad y su posterior solución. En 1867 surge *The American Artist's Association*, un grupo de coloristas profesionales que no eran fotógrafos en sí, ni estaban en el negocio, pero que actuaban como consultores y contratistas con aquellos estudios que no podían hacer el trabajo en casa⁴⁹.

⁴⁹ *Ibid.* Pág. 171.

El negocio profesional del coloreado floreció y prosperó por lo menos medio siglo después. La comunidad de coloristas manejó fotografías tanto en medios rígidos como en papel. La ventaja que ofrecía este método era que se podía tener figuras o paisajes indestructiblemente fijados al fuego. Pero en 1863 las fotografías en porcelana ya no eran una novedad y al igual que otros tantos procesos cayó en desuso como resultado de las modas. Dichas modas eran dictadas unas veces por la novedad y otras más por la demanda, y en algunos casos por la apenas floreciente publicidad que los mismos artistas hacían de sus métodos.

1.4.4. DIAPOSITIVAS DE LINTERNA

En el curso de los intentos por producir fotografías permanentes y duraderas en medios rígidos, volvió el *betún de judea* de Niépce, la base de sus descubrimientos fotográficos en 1816; aunque solo fuese por un breve periodo.

Lafon de Camarsac en 1867 lo utilizó en la producción de *diapositivas de linterna*⁵⁰, mezclando el *betún* con *trementina* y *resina negra* para crear (después de la exposición) diversos efectos con texturas que dependerían de la cantidad de luz de la exposición (foto 17).



Foto 17. Lámpara mágica para proyectar diapositivas.

⁵⁰ Estas imágenes consistían en el uso de una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en donde se colocarían las placas de vidrio coloreadas, el principio era el inverso al de la cámara oscura y se proyectaban de dentro hacia fuera con ayuda de una lámpara de aceite.

La diferencia se presentaba por las propiedades de la *foto-polimerización* del *betún*; pigmentos oxidados podían aplicarse entonces para el horneado posterior. El procedimiento entero poseía mucho mérito, pero incluso el resultado final podía ser mejorado⁵¹.

Las diapositivas de linterna fueron populares tanto social como comercialmente. El término *teñido* o *entintado* generalmente se utilizaba en las diapositivas, a las cuales se aplicaba un tinte general que las cubría por completo.

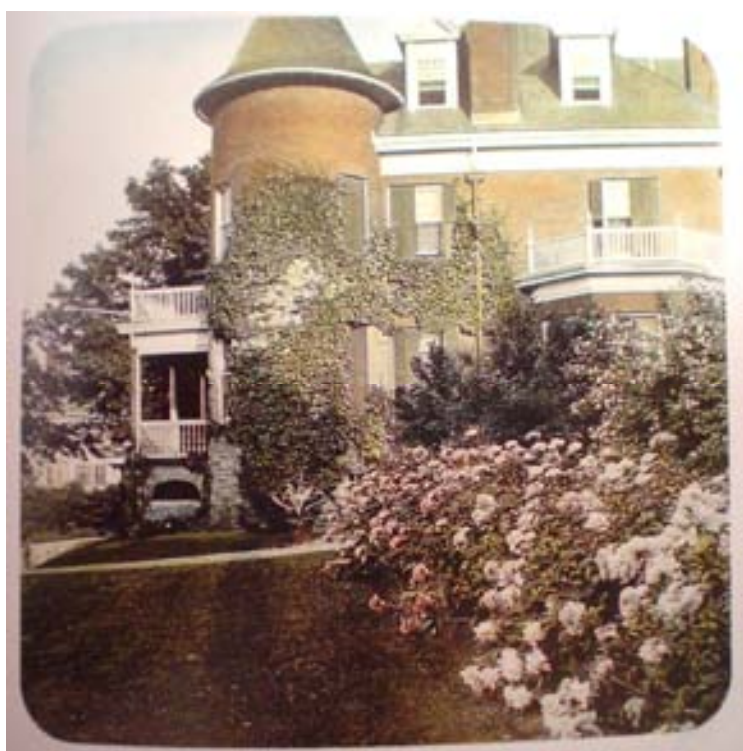


Foto 18. *Pinus Atrobus*. Diapositiva Comercial para linterna.
Horace Mc Farland (*Pensilvania, 1910-1920*).

1.4.5. FOTOGRAFÍAS EN TELA, TRANSFERS Y PLANCHAS TIPOGRÁFICAS

Los intentos por imprimir fotografías en textiles comenzaron desde los primeros tiempos de la invención de esta, y en la literatura al respecto se encuentran algunas referencias a dichos métodos y prácticas. Al igual que cualquier otro procedimiento en la fotografía este no se vió exento de famosas patentes.

⁵¹ HENISCH, Heinz K. *Op. Cit.* Pág. 133.

Complejas y variadas técnicas al respecto -ya fueran por ampliación directa o por transferencia de las imágenes- no son detalladas en los libros, pero cabe recalcar que las fotografías sobre ropa o telas fueron extensamente pintadas sin importar como habían sido impresas. Seda y lino eran populares pero la lona era la favorita para ser coloreada, ya que el *canvas* era tradicionalmente el soporte de los artistas.

Canvas significaba estar directamente en la tela sin capas intermedias; sin embargo, en muchos casos, una imagen que tenía toda la apariencia de estar en tela, solía estar impresa sobre una hoja delgada de papel habilidosamente pegada a la tela, teniendo la apariencia de estar directamente sobre un textil.

La creación de grandes pseudo-pinturas sobre tela no llegó a ser fácil sino hasta que las ampliadoras con cierto tipo de fuente de luz eléctrica estuvieron disponibles (alrededor del año 1870); aunque las cámaras ampliadoras de luz solar existieron antes y después de la era de la electricidad⁵². Un ejemplo del uso de estos aparatos se dio en 1880 con el pintor americano Thomas Eakins, quien construyó su propia versión de estas cámaras con la que tuvo éxito en la difícil tarea de crear ampliaciones de negativos en platino y en tela, y que posteriormente servirían de base para su obra (fotos 19 y 20).



Foto 19. *The swimming hole*, impresión de Platino (fotografía base).
Thomas Eakins (*Philadelphia*, 1885).

⁵² *Ibid.* Pág. 138.



Foto 20. *The swimming hole*, Platino y óleo en tela.
Thomas Eakins (Philadelphia, 1885).

Otro proceso utilizado en la fotografía en tela fue el del *transfer*. Cuando las imágenes se imprimían por este proceso eran algunas veces coloreadas antes de ser transferidas.

En esta situación se preparaba el papel donde se encontraban la impresión volviéndolo transparente con cera o parafina o cualquier otro material grasoso especialmente utilizado en procesos fotográficos. Cuando la superficie de la impresión estaba casi seca se barnizaba la superficie del soporte permanente que la recibiría, tal como madera o tela, se barnizaba también la cara de la impresión y todas sus partes. Después se emparejaban ambas superficies y cuando estaban casi secas eran entonces frotadas. Cuando el papel encerado era calentado y separado dejaba perfectamente la película coloreada sobre la superficie permanentemente unida. Después de esto se podían añadir toques finales de color o tintas⁵³.

Algunos de estos procedimientos eran también aplicables a otras superficies tales como piedra y vidrio, entre otros. Los barnices de alcohol no debían ser utilizados ya que destruían la película de *colodión*; las opiniones se dividían respecto a la permanencia de las transferencias hechas por diversos métodos, aunque el más estable al parecer era el del *transfer* de *colodión*.

La atención de los fotógrafos y artistas estuvo puesta en tan ingeniosa aplicación dado que la imagen tomada del original podía ser llevada al lienzo en cualquier tamaño que el artista quisiera.

⁵³ *Ibid.* Pág. 140.

Varios años después de que se dio el descubrimiento en papel se hicieron varios intentos por hacerlo en tela, pero dada su peculiar naturaleza grasa, el procedimiento no pudo llevarse a cabo con éxito.

Fue un tal Mr. Tatum quién finalmente lo consiguió; su procedimiento no tuvo nada de nuevo, sino más bien práctico. El descubrimiento consistía únicamente en hacer susceptibles a las superficies receptoras para recibir la impresión fotográfica⁵⁴.

Aquellos que preferían las transferencias en *colodión* fueron pronto contradichos por los que opinaban que era la tela en si misma era la que debía sensibilizarse para evitar el uso del *colodión*, *gelatina* o *albúmina* ya que con el paso del tiempo se despegarían y por consecuencia, caerían de la superficie.

No solo las imágenes en plata fueron transferidas a tela sino que también lo fueron del carbón, siendo posteriormente pintadas. Entre las ventajas del carbón, se menciona el hecho de que el negativo utilizado en las impresiones podía ser utilizado en ambas caras haciendo innecesaria una doble impresión.

La mayoría de los coloristas profesionales hicieron su trabajo detrás de escena y se ganaron la vida como miembros de un estudio o a la sombra de los fotógrafos dueños de los estudios, aunque no todos se conformaron y lucharon por hacer reconocer su trabajo.

Era quizás inevitable que la gran popularidad de fotografías sobre tela diera paso al nacimiento las pinturas de imitación. Fotografías montadas y coloreadas en tela que daban la apariencia ser óleos u otras pinturas hechas de manera normal. Estas eran principalmente utilizadas por aquellos artistas con poco talento para el dibujo según aseguraban sus contemporáneos. Existieron otro tipo de imitaciones que se realizaban sin intervenir la imagen o el sujeto principal, únicamente se hacía con el fondo o motivos de la composición.

Indudablemente un retrato tamaño natural coloreado a mano fue una posesión invaluable, símbolo de un gran prestigio y status financiero, recurso para la gente de alta sociedad o de la realeza, y por tanto modelo a seguir para aquellos con aspiraciones.

Sumándose el hecho de que el retrato debiera ser pintado por las manos expertas de un artista reconocido, añadía un mayor valor y prestigio a este, aunque la mayor parte de las veces terminara pareciendo una pintura. Muchos de los artistas presentaban sus trabajos como pinturas escondiendo sus orígenes

⁵⁴ *Ibid.* Pág. 148.

fotográficos, debido quizá en parte a que la fotografía aún no se encontraba al mismo nivel de la pintura y esta última le brindaba un mayor reconocimiento.

El coloreado de fotografías monocromas fue practicado en muchos países aunque fue especialmente cultivado en Estados Unidos en donde tuvo un mayor crecimiento y grado de experimentación debido a que existía una mayor libertad en cuanto a inhibiciones sociales y reglas explícitas que prevalecían en Inglaterra y otros lugares.

La edad dorada de la fotografía coloreada⁵⁵ se dio entre las décadas de 1880 y 1890, y floreció no solo en los estudios sino en el camino. Los fotógrafos itinerantes o sus agentes buscaban clientes potenciales, apuntando a la necesidad de poseer un retrato que brindara prestigio. Los talleres de entintado y coloreado de postales se volvieron una industria y por lo tanto se hallaban organizados por departamentos de coloreado manual esmaltado (entre otros).

El siguiente paso fue incorporar el color a las impresiones. El método más sencillo de hacerlo consistió en entintar en color un perfil negro para confeccionar una plancha tipográfica en relieve. Esta técnica se utilizó ampliamente en los periódicos y revistas norteamericanos hasta la década de 1940.

Otra opción era aplicar color a una plancha de zinc y formar la imagen coloreada con varias de estas planchas impresas una tras otra en un color cada una. Esta sería la esencia del proceso *autocromo* utilizado para el tiraje.

Sin embargo, el resultado de estas técnicas, como el del coloreado manual, dependía por completo del talento artístico de los artesanos -en este caso, de los grabadores- encargados de confeccionar las planchas de color.

1.4.6.- GÉNEROS FOTOGRÁFICOS

Es cierto que la mayor parte de las fotografías que se tomaron en la época dorada del coloreado a mano fueron retratos, pero el paisaje y otros géneros también recibieron atención, aunque sin comparación. Hubo fotógrafos como Platt D. Babbitt que dedicaron cierto tiempo a la fotografía de paisaje⁵⁶, entre sus obras destacan unas vistas de las cataratas del Niágara.

⁵⁵ En esta época firmas como la Francis Frith and Company, Valentine and Sons Limited producían la mayor cantidad de tarjetas postales coloreadas a mano en Inglaterra y lugares tan lejanos como Ciudad del Cabo.

⁵⁶ HENISCH, Heinz K. *Op. Cit.* Pág. 172.

En Estados Unidos existía un enorme interés por el lejano oeste y su interminable belleza; hubo varios fotógrafos dedicados a capturar la vastedad del lugar y que desarrollaron el género de las *postales*, *cromos* y *cromo-litografías* entre otras.

La aplicación de color en fotografías de paisaje creaba idealizaciones en las manos de los artistas de todos lugares y rincones. Entre ellos podemos destacar a Wallace Nutting, cuyas vistas son principalmente idealizaciones de la campiña⁵⁷ (fotos 21, 22 y 23).



Foto 21. *Jardín de Larkspur.*
Albúmina coloreada a mano.
Wallace Nutting (*Inglaterra, 1927*).



Foto 22. *Puente natural.*
Albúmina coloreada a mano.
Wallace Nutting (*USA.;1927*).

Muchos de los géneros fotográficos nacieron de las necesidades propias de los mismos artistas y de las limitaciones del medio; por ejemplo, los bodegones y naturalezas muertas, ciertamente fueron inspirados por la pintura, pero es posible que también por los largos tiempos de exposición de las primeras cámaras, hecho que no afectaba a los objetos inanimados. Una vez que los equipos y el material se volvieron más accesibles fue posible desarrollar fotografías al exterior y en lugares cada vez más apartados de los estudios-laboratorios, dando paso a

⁵⁷ *Ibid.* Pág. 175.

géneros como el paisaje, y permitiendo además a los fotógrafos llegar a rincones más apartados, llevando sus cámaras y sus imágenes a un público cada vez mayor, dándoles a conocer la maravilla de la fotografía, dando paso a otros géneros como el fotorreportaje.



Foto 23. *Mujer joven con Espineta.* Impresión de Platino.
Wallace Nutting. (USA, 1910).

Hasta aquí hemos hecho un breve repaso del desarrollo de la fotografía a partir del uso de la cámara oscura, mencionado los diversos problemas que se presentaron para perfeccionar el invento de la fotografía y las técnicas asociadas a esta. Considere necesario hacer esta revisión para ayudarnos a entender que el color en la fotografía no es un elemento que se dio junto con esta, sino que conllevó todo un proceso de mejoras para poder obtenerse.

Las circunstancias propias que en cada momento de la fotografía se fueron presentando, propiciaron el surgimiento de nuevas prácticas asociadas. *El coloreado a mano* y *el retoque* nacieron en respuesta a alguna problemática que en su momento presentó la evolución de este nuevo arte de la fotografía. El primero surge en respuesta a la total ausencia de color en aquellas primeras imágenes y el segundo como solución al deterioro que entonces presentaban dichas imágenes al paso del tiempo.

En su aplicación estas prácticas fueron desarrollándose y permitieron ampliar, así como enriquecer a la fotografía, aportando tanto nuevos valores estéticos como novedosas formas de expresión, dando paso en el primer caso al desarrollo de las diversas técnicas de aplicación del coloreado (coloreado, entintado y

pintado), así como a la adhesión y sustracción de elementos en las tomas, con el objeto de lograr mejoras en el aspecto o la composición de las imágenes para el segundo.

Como en los anteriores ejemplos a través de la solución y mejora de los diversos problemas se consiguió llegar a la obtención de imágenes permanentes en diversos soportes, desarrollar un negativo que ofreciera buena calidad en los detalles y que no fuese peligroso al manipularlo y se contó con la posibilidad de reproducir una misma imagen varias veces.

En lo personal me gustaría destacar el hecho de que haciendo una comparativa a nuestra época, que en aquellos primeros años de la fotografía se lograron resultados tan sorprendentes en cuanto a coloreado de imágenes y el retoque de estas con herramientas sencillas y de uso cotidiano, comparables a lo que en la actualidad se consigue con el uso de programas de edición de imágenes como el photoshop.

Finalmente se hizo una revisión sobre el origen y algunas técnicas que caracterizaron el coloreado en la fotografía, incluyendo la mención especial de las superficies sobre las cuales era posible la plasmación de imágenes además de las placas y el papel.

El coloreado manual llegó a ser tan exitoso que su fama trascendería sus fronteras iniciales, viajando en todas direcciones junto con sus prácticas asociadas, amoldándose y nutriéndose de las culturas y elementos donde se practicó, incrementando así sus alcances en los terrenos de la expresividad y la interpretación.

En el siguiente capítulo haremos de manera general una revisión sobre la expansión de la práctica del coloreado en el mundo, y veremos como se dio su implantación en nuestro país.

CAPITULO DOS

EL COLOREADO EN EL MUNDO

2.1. ACERCAMIENTOS DEL MUNDO

El descubrimiento de los procesos fotográficos permitió conseguir la permanencia de las imágenes obtenidas con el uso de las *cámaras oscuras*, lo que a su vez concretó el desarrollo de un nuevo arte: la fotografía. Una vez que se hicieron los ajustes necesarios para conseguir imágenes de mayor calidad, definición, durabilidad y elaboradas a través de procesos cada vez menos complicados y dañinos, solo fue cuestión de tiempo para que esta nueva actividad se desarrollara en su totalidad.

Fue gracias al logro de la reproducibilidad que dicha actividad se esparció alrededor del mundo; la fotografía tuvo un desarrollo a gran velocidad, ya que a tan solo unos años de su invención se difundió por todo el mundo llevando consigo sus adelantos y diversas técnicas como el coloreado a mano.

En los primeros años se hablaba de la práctica de la fotografía en dos direcciones: una proveniente del nuevo mundo, principalmente de los Estados Unidos; y otra, del viejo continente sobre todo de Francia y Gran Bretaña. Los estadounidenses y los británicos intercambiaron ideas y nuevos descubrimientos gracias a que compartían, además del idioma, publicaciones en diferentes medios de la época, como los periódicos y revistas especializadas, haciendo que su público en general tuviera un sentido de apreciación en común.

Este descubrimiento viajó en distintas direcciones y fue diversificando su práctica en los rincones más alejados del mundo. En cada región a la que arribó, la fotografía fue enriquecida con distintos materiales, colores y significados propios de cada cultura, adaptándose a los usos y técnicas de los artistas de cada lugar.

En los países Europeos, como Francia por ejemplo, surgieron los primeros descubrimientos y hubo una gran cantidad de artistas sobresalientes dedicados al arte del coloreado; personajes como Edouard Baldus y Camille Silvy llevaron a cabo diversas prácticas del retoque en sus negativos, quitando elementos no deseados o agregando formas inexistentes en la toma, como nubes. Otros como Gerthwol y Tanner se enfocaron en los grandes formatos y fueron los primeros en exhibir retratos tamaño natural en París. Destacaron estudios como el de E. Desmaisons del cual se conservan ejemplos de los diversos tipos de

fotografías que se manufacturaron en aquel tiempo y que continúan perfectamente conservadas en nuestros días⁵⁸ (foto 24).



Foto 24 (a, b). *Cartes de visite*. Impresión de Albúmina coloreada a mano. Estudio E. Desmaysons (Paris, 1860).

En la exhibición Universal de París de 1855, cuyo motivo principal fue la celebración de los 40 años de paz mundial desde el conflicto de Waterloo (aunque su verdadero objetivo fue el de mostrar la supremacía industrial y artística de las naciones participantes)⁵⁹, se mostraron ejemplos de todo tipo de fotografías coloreadas, destacando las sobre-pintadas en las que cualquier rastro de fotografía se había perdido bajo espesas capas de óleo⁶⁰.

⁵⁸ HENISCH, Heinz K. *Op. Cit.* Pág. 183.

⁵⁹ ORRIOLS, Roger; MANU; MATEO, Xavier. *Les traces del' Efémer, Las exposiciones clásicas*. <http://www.etsav.upc.es/personals/monclus/materialesopt05/T1LES%20TRACES%20DE%20L%E2%80%99EF%C3%84DMER.pdf> (Pág. 3) (Noviembre, 2008).

⁶⁰ HENISCH, Heinz K. *Op. Cit.* Pág. 183.

Otros países como Italia también mantuvieron una práctica activa del coloreado; hubo diversas publicaciones dedicadas al arte de la aplicación de pigmentos en ese país, destacando las referentes a la acuarela y el pastel, como el que Gros de Turín publicó en su compendio *Trattato di pittura a pastello*, y *Trattato di Pittura all'Acquarello*.

En general esta actividad se desarrolló en las ciudades más importantes del país destacándose en Venecia y Roma, donde tuvo un gran auge debido a la gran afluencia de turismo. De estas ciudades destacan los trabajos de Carlo Ponti (foto 25) y Carlo Naya en la primera; y Antonio y Paolo D'Alessandri así como Altobelli (foto 26) en la segunda⁶¹.



Foto 25. *Carte de visite. Piazzeta e St. Giorgio.*
Carlo Ponti (Venecia; 1870).

En la parte alta del continente europeo los países que más destacaron fueron Estonia, Noruega, Holanda, Finlandia y Suecia (fotos 27 y 28). De Europa central sobresalieron artistas pertenecientes a países como Austria, Serbia, Bohemia, Croacia y Grecia en donde se instauraron prácticas locales como la de añadir aplicaciones de polvos metálicos a las tarjetas comerciales para brindarles un brillo especial (foto 29); este tipo de recursos aportaba elementos diferentes y novedosos como parte de la intervención manual⁶².

⁶¹ *Ibid.* Pág. 184.

⁶² *Ibid.* Pág. 193-195.



Foto 26. *El Marqués Francesco Cavaletti.*
Altobelli de Roma. (Roma; 1865).



Foto 27. *Tarjetas turísticas.* Albúmina entintada. Oficina turística de Bennett en Bergen. (Noruega, 1880).



Foto 28. *Tarjeta turística.* Albúmina entintada. Autor Desconocido. (Holanda, 1880).



Foto 29 (a, b). *Tarjetas Comerciales.*
Coloreado a mano y con aplicaciones de polvo metálico para brillo extra.
Autor desconocido. (Hungría, 1911).

De Alemania existen postales de soldados con intentos tempranos de coloreado con brochas de aire (foto 30). Un recurso de intervención muy extendido entre los artistas alemanes fue el *collage*; Frederick Buck, quien se dedicó a pintar pequeños retratos de militares a partir de retratos ovales de los rostros, creó con ello verdaderas obras artísticas además de su trabajo con miniaturas⁶³.

Rusia fue un caso aparte en cuanto a estilo, técnica y tratamiento dentro del coloreado se refiere, pues difirió mucho con sus vecinos de la época. Entre los artistas rusos se destacaron Sergei Aleksandrovich Lobovikov, y fotógrafos del paisaje y de vistas de ciudades, antecesores de fotógrafos urbanos como J. Dazario (foto 31) o aquellos dedicados a fotografiar los tipos étnicos prevalecientes en la época, como I. Aleksandrovskii, W. Carric, A. Dernier y A. Karelin quienes originalmente fueron pintores⁶⁴.

⁶³ *Ibíd.* Pág. 193.

⁶⁴ *Ibíd.* Pág. 189.



Foto30. *Musketier Podolski.* Pintura e impresión en blanco y negro.
Albert Pfeiffer (Alemania, 1913).



Foto 31. *Vista del Kremlin.* Albúmina coloreada
J. Daziaro (Moscú, 1890).

Dada la constante demanda de fotografías coloreadas de tipo local, muchos fotógrafos en diferentes ciudades poseían un repertorio de imágenes de diferentes rincones del mundo. En ellas se mostraban los diferentes estilos de vida así como los oficios, vestimentas y tipos de los distintos lugares y culturas a las que pertenecían.

África también fue partícipe de la fiebre de la fotografía. Sobresalieron varios artistas en el continente como C. Sparmann quien realizó imágenes coloreadas de Ciudad del Cabo en 1847. También se encuentran J. P. Holst y W. Tasker Smith, este último produjo paisajes coloridos que se mostraron en la exhibición de Artes Finas de Ciudad del Cabo en 1858 y 1866. En 1852 William Groom coloreó el ejemplo más temprano de paisaje que sobrevive en Sudáfrica⁶⁵.

En el lejano oriente destacaron fotógrafos costumbristas como el japonés Kusakabe Kimbei (foto 32 y 33) quien fue entrenado por el austriaco Baron Raimund von Stillfried und Ratenitz, uno de los primeros extranjeros en operar en ese lugar. En China, el coloreado era una industria creciente en pleno siglo XIX; incluso muchos coloristas viajaban al lejano país para aprender las técnicas y tratamientos, sobre todo para su uso en marfil⁶⁶.



Foto 32. *Vida en Japón.* Impresión de albúmina coloreada. Kusakabe Kimbei. (Japón, 1890).

⁶⁵ *Ibid.* Pág. 188.

⁶⁶ *Ibid.* Pág. 201



Foto 33. *Vida en Japón.* Impresión de albúmina coloreada.
Kusakabe Kimbei. (Japón, 1890).

El arte del coloreado en Medio Oriente encontró tierra fértil para su implantación. Fotógrafos como James Robertson de Estambul, quien estuvo activo en los años de 1850, fotografió principalmente los usos y costumbres del lugar, de los cuales existen algunos trabajos realizados en impresiones saladas (fotos 34 y 35)⁶⁷.



Foto 34 (a, b). *Tipos de Estambul: Vendedor (izquierda) y Mullah (derecha).*
Impresiones saladas coloreadas a mano.
James Robertson (Estambul, 1855).

⁶⁷ *Ibíd.* Pág. 204.



Foto 35 (a, b). *Tipos de Estambul:*
Mujer cristiana (izquierda) y Portero Callejero (derecha).
Impresiones saladas coloreadas a mano.
James Robertson. (*Estambul, 1855*).

Las miniaturas ocuparon un lugar importante dentro de los gustos del pueblo hindú y eran hechas de forma distinta a como se realizaban en occidente, pues las nociones de pintura cambiaban y no representaban una mera aplicación del color, sino que significaban parte integral de la composición, preservando así su particular estilo y carácter propios. El principal medio en la aplicación del color era la acuarela acompañada de un sello característico y muy diferente al europeo (foto 36). Las técnicas del lugar eran enriquecidas agregando elementos como polvo y brillos de oro de 20 K que en combinación con los brillantes rojos, verdes, morados, azules y naranjas brindaba un toque único a las obras⁶⁸.

Del continente australiano tenemos las fotografías coloreadas a mano de Thomas Glaister, quien se encuentra entre los *daguerrotipistas* y coloristas más destacados de aquel lugar, y cuyo trabajo es poco conocido. Al tiempo que las impresiones en papel se hicieron populares, algunos artistas destacarían como Richard Diantree (foto 37), quien estuvo activo entre los años 1860 y 1870 como fotógrafo de expedición del examen geológico de Victoria. Diantree fue también responsable de la organización de la muestra de Queensland en la exhibición de arte e industria en Londres en 1871.

⁶⁸ *Ibid.* Págs. 206 y 207.



Foto 36. *El Maharajá de Kolhabur, Shivaji Bhosalay ó Shivaji IV (quien reinó de 1870 a 1883). Carté de visite coloreada a mano. Anónimo (India, sin año).*



Foto 37. *Bush Travellers. Impresión de albúmina pintada al óleo. Richard Daintree (Queensland, Australia; 1864-70).*

En Nueva Zelanda también hubo actividad en lo que a fotografía y coloreado se refiere, principalmente en postales; muchas de ellas no siempre eran coloreadas en el sitio de la toma, sino que para entintarlas, se enviaban a Saxony donde habían estudios como el de W. Beattie & Company en Auckland⁶⁹.

2.2. CANADA, LATINOAMERICA Y MÉXICO

Además de Estados Unidos en América, el coloreado se extendió a países como Canadá, México y Latinoamérica encontrando nuevas formas de expresión entre los artistas de cada país.

La fotografía y el coloreado a mano fueron muy populares en Canadá desde sus inicios, los cuales diferían del modo en como se hacían en Estados Unidos. Los artistas canadienses realizaban muchos de sus retratos en exteriores y escenarios reales; también hacían composiciones posteriores al retrato en las que realizaban la toma y después le añadían el fondo. Otros realizaban tomas de escenas de la vida cotidiana de la comunidad como bailes, carnavales, y otras festividades. William James de Toronto, los Estudios Notman (fotos 38) y Hanna Maynard fueron algunos de los más destacados y activos de la época⁷⁰.



Foto 38. *Carnaval de patinage*. Composición en tela al óleo.
William Notman (*Montreal, 1870*).

⁶⁹ *Ibid.* Pág.202-203.

⁷⁰ *Ibid.* Pág.184.

2.2.1. LA FOTOGRAFIA EN LATINOAMERICA Y MÉXICO.

Al igual que en otros lugares, la fotografía se expandió por Latinoamérica encontrando el equilibrio entre las artes tradicionales y sus distintos usos y materiales como la porcelana, el vidrio, la tela, el mármol y las cerámicas vitrificadas, entre otros.

Entre los fotógrafos coloristas brasileños de 1860 podemos señalar a José Ferreira Guinaraes, procedente de Portugal donde era fotógrafo de la corte y cuya técnica favorita era el pastel. Otro destacado colorista fue Enrique Rosen cuya especialidad eran los retratos coloreados al pastel en formato grande, hechos también a partir de cualquier fotografía vieja, sin importar el daño que presentarían⁷¹.

Así como en el resto de América latina (principalmente en aquellos países con muchos inmigrantes recientes), en Perú fue posible encontrar la novedad de las fotografías coloreadas. En Buenos Aires, tuvieron a Christiano Junior y a H. Bizioli quien ofrecía sus servicios como pintor y fotógrafo⁷².

México también participo del *daguerrotipo*. A finales de 1839 llegaron al país las primeras cámaras procedentes de Europa, y solo dos años más tarde, en 1841, ya existían en México los primeros profesionales del *daguerrotipo* quienes en su mayoría eran estudiantes de Artes plásticas.

El comerciante francés Louis Prelier fue el primero en introducir cámaras fotográficas a nuestro país, realizando él mismo las primeras tomas fotográficas en el puerto de Veracruz y posteriormente en la ciudad de México.⁷³

Los fotógrafos se establecieron en nuestro país entre los años de 1844 y 1860, principalmente con la práctica del *daguerrotipo* y el *ambrotipo* a lo largo del territorio nacional. En sus inicios fue un oficio casi exclusivo de los extranjeros que arribaban al país y fue a través de pequeños estudios improvisados, que el desarrollo de la fotografía tuvo progreso, abarcando zonas cada vez mayores en todas direcciones.

En 1843 Francisco Doistua ofreció a sus clientes *daguerrotipos coloreados a mano*. En 1857 aparecieron los retratos con efecto *estereoscópico* o de *bulto* (variantes del *ambrotipo común* pero cuyo fondo era raspado localmente

⁷¹ *Ibid.* Pág. 198-199.

⁷² *Ibid.* Pág. 200-201.

⁷³ CASANOVA, Rosa; DEL CASTILLO, Alberto. *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*. Lundberg Editores. España, 2005. Pág.3

recortando la figura principal, para después agregarle un fondo -por ejemplo, un paisaje- que era pintado posteriormente). También se coloreaban *ambrotipos* con acuarela y al óleo; en ambos casos se protegían con un cristal sellado que se insertaba en un estuche⁷⁴.

El desarrollo de la fotografía en México se puede dividir a grandes rasgos en tres etapas: primero, *los inicios*; después *la aparición del comercio fotográfico* (gracias a la difusión de medios como la placa de vidrio al *colodión* que permitirían la difusión del retrato y las primeras colecciones de vistas); y por último, *la expansión del mercado fotográfico* (luego de que en los años sesenta aumentara la demanda de retratos)⁷⁵.

El *retrato coloreado* en México no fue solo una costumbre popular, ni tampoco el recurso de ciertas fotografías provincianas, debido a que fue practicada por lo menos hasta los años de 1880 en los grandes estudios. Entre las obras que se conocen están las *ampliaciones iluminadas* o *coloreadas* provenientes de estudios como Valleto, Cruces y Campa (foto 39), o colecciones como las de los hermanos Casasola (foto 40).



Foto 39.- *Planchadora*. Colección tipos populares.
Cruces y Campa (México, año desconocido).

⁷⁴ CASANOVA, Rosa; DEBROISE, Oliver. *Sobre la superficie bruñida de un espejo, Fotógrafos del siglo XXI*. Fondo de Cultura Económica. México, 1989. Pág. 43.

⁷⁵ CASANOVA, Rosa; DEL CASTILLO, Alberto. *Op. Cit.* Pág. 3.



Foto 40.-*Cadáver de Hazel Walker*. Serie Judiciales.
Fondo Casasola, (México, 1925).

Destacan por un lado, la práctica del retrato hecho en elegantes estudios destinado a la gente de clases acomodadas, y por otro, el retrato de reos y delincuentes que realizaban los llamados *fotógrafos de cárceles*. Hasta el siglo XX se prolongaron géneros populares como el de la fotografía de oficios y personajes, los cuales eran utilizados como base para la recreación de estereotipos nacionalistas. En el género costumbrista sobresale la elaboración de ediciones como *los mexicanos pintados por sí mismos*, que se publicaba por entregas mensuales en el año de 1854⁷⁶.

El predominio del retrato en los primeros 30 o 40 años de la fotografía se debió principalmente a la composición particular de la sociedad en México. Sus costos eran determinados en parte por los altos precios de los equipos importados del extranjero. A través del retrato, el oficio de fotógrafo se convertiría en una fuente estable de ingresos⁷⁷.

A la par del retrato se desarrolló el género de vistas urbanas y de paisajes, realizados al principio en papel, y posteriormente en placas húmedas con soporte en vidrio. Andrew J. Hasley fue uno de los fotógrafos llegados a México que publicó *La ciudad de México y sus alrededores*, con 24 fotografías. También Desire-Charnay realizó una serie de tomas de los principales monumentos y ruinas del país (foto 41), posiblemente por encargo de Napoleón⁷⁸.

⁷⁶ *Ibíd.* Págs.10 y 11.

⁷⁷ *Ibíd.* Pág. 9.

⁷⁸ *Ibíd.* Págs.11 y 12.



Foto 41. Chichen Itza: Nun's Palace.
Desire Charnay. (México, 1857- 1861).

En palabras de Olivier Debroyse, la fotografía -a diferencia de otras tecnologías del siglo XIX- se instaló rápidamente en las costumbres mexicanas debido en parte a su carácter portátil, permitiéndole llegar a los rincones más apartados. La producción de retratos dominaría este oficio desde sus inicios hasta los años de 1880⁷⁹.

Llama la atención que en nuestro país, la llegada del nuevo descubrimiento no solo fue recibida por las clases acomodadas en las grandes urbes sino también por aquellas del campo, siendo en estas últimas con quienes la fotografía cobraría mayor importancia como objeto de culto, mediante la forma de imágenes de santos y héroes⁸⁰.

Destacan también la proliferación de géneros locales como el de los infantes difuntos o *la muerte niña* (foto 42) y las *monjas coronadas* (foto 43), que ocuparon su propio lugar dentro de la fotografía mexicana. Esto se debió quizás a que nuestro país, además de contar con sus propios usos y costumbres, también tenía mitos propios que giraban en torno a ellos. Pongamos por ejemplo el caso de los niños muertos: no había que llorar por ellos y debían ser retratados como si solamente descansaran, pues de lo contrario, se creía que sus almas jamás encontrarían el descanso eterno.

⁷⁹ DEBROISE, Oliver. *Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía de México*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona (España), 2005. Pág. 25.

⁸⁰ *Ibid.* Pág. 27.



Foto 42. *Niño muerto*. Plata gelatina iluminada.
Colección Jorge Carretero Madrid.
Fototeca Antica (México, 1923).



Foto 43. *María del Rosario Paz de Haro Ovando*. Ambrotipo iluminado.
Colección Museo del Carmen. Anónimo (México, 1858).

Dada la cercanía geográfica con Estados Unidos, es lógico pensar que nuestro país debía estar dentro de los países latinoamericanos en donde más hubiera proliferado la actividad fotográfica, pero no fue así. En 1856 existían tan solo siete estudios en la Ciudad de México, los cuales para 1860 incrementaron su número a veinte; mientras tanto, países como Argentina y Colombia, rebasaban por mucho esa cifra.

No sería sino hasta 1864 que por la instauración de un protocolo imperial (debido a la situación política del país), México vería acrecentada su producción de *cartes de visite* y *tarjetas imperiales* gracias a las nuevas clases burguesas; fue entonces que los estudios aumentaron su número⁸¹.

El hecho de que en México no existiera una clase de burgueses ilustrados que se interesaran en experimentar por sus propios medios para realizar aportaciones a la fotografía, fue determinante para reflejar las pocas contribuciones logradas en la época⁸². El desarrollo de la fotografía en cuanto a procedimientos, se dio de manera más bien receptiva, pues solo se esperaba a que arribaran a nuestro país las innovaciones que surgían en otros lugares. Sin embargo, existieron publicaciones especializadas como *El Mundo* que en 1866 lanzó el primer concurso nacional de fotografía, o la revista de la *American Photo Supply Company*, *El fotógrafo Mexicano*, la cual en 1900 ya ofrecía consejos sobre el coloreado y otros conceptos⁸³.

2.2.2. LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XX EN MÉXICO

En nuestro país se dio una manía por las tarjetas; en la década de 1930 hubo un resurgimiento del coleccionismo de postales de retratos en la línea de tarjetas de visita, que fueran muy populares a finales del siglo anterior.

Pero en esta ocasión los retratos no correspondían a personajes de alta sociedad, ni políticos o a la realeza, sino a estrellas de Hollywood. Los elegantes retratos promocionales característicos de los estudios de cine, se coloreaban a mano y se reproducían en formato postal en las propias imprentas de las grandes firmas productoras. El país recibía de muy buena manera las modas imperantes en otros países como es el caso de las tarjetas de estrellas de cine (foto 44).

⁸¹ *Ibid.* Pág. 30.

⁸² *Ibid.* Pág. 26.

⁸³ Breve cronología de la fotografía.
<http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/160foto/cronologia.html>
(Diciembre, 2008).



Foto 44 (a, b). *Pola Negri y Rodolfo Valentino.*
American Caramel Company (USA, 1922.)

A finales de los años cincuenta, el público estaba fascinado por las *vistas estereoscópicas* que hacían adquirir una sorprendente profundidad y relieve a las imágenes bidimensionales⁸⁴; que a diferencia de los retratos con efecto *estereoscópico* del siglo anterior, aquellas debían su efecto a la utilización de dos imágenes tomadas en distintos ángulos, y que con la ayuda del *estereoscopio*, se miraban como una sola, convirtiéndose en un entretenimiento nacional⁸⁵.

Pero los fotógrafos no se conformaron solo con tomar fotografías de retrato ni de paisaje; volcándose entonces hacia las calles del país. Fue con la Revolución Mexicana que comenzó el *fotoperiodismo gráfico*, dando por resultado la evolución del *fotorreportaje* y el *fotodocumental* del que México cuenta con estupendos exponentes de la época como Agustín Casasola (foto 45).

⁸⁴ *La técnica estereoscópica: Estererofotografía.*
http://usuarios.arsystel.com/luismarques/documentacion/txt/04200_estereofotografia.htm
(Diciembre, 2008).

⁸⁵ CASANOVA, Rosa; DEL CASTILLO, Alberto. *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970.* Lundberg Editores. España, 2005. Pág.12



Foto 45. - De la serie *Mujeres de la revolución*. Plata gelatina. Agustín Casasola. (México, año desconocido).

2.2.3. EL ILUMINADOR EN MÉXICO

Cuando la fotografía arribó a México, ya era por demás conocido el hecho de que para ofrecer *daguerrotipos* y fotografías coloreadas, se debía tener una preparación en el terreno de las bellas artes. Muchos coloristas eran o habían sido alumnos de la Academia en nuestro país donde recibían el término de *iluminadores*⁸⁶.

En nuestro país también pueden encontrarse casos de artistas que intentaron hacer pasar sus fotografías por pinturas; esta situación es declarada por Debroise, en cuyo libro cuenta que en un inventario realizado en el Castillo de Chapultepec hacia las últimas décadas del siglo XX, se encontraron varios óleos que no lo eran en realidad, y cuya naturaleza original fue la fotografía. Hubo pintores como de José Escudero que abiertamente pintaban fotografías que ellos mismos tomaban⁸⁷.

⁸⁶ En México, a diferencia del resto del mundo, el término coloreado es sustituido en su mayoría por el término *Iluminado*.
DEBROISE, Oliver. *Op. Cit.* Pág.31.

⁸⁷ *Ibíd.* Pág. 31.

Otros artistas, como es el caso de José María Velasco, veían en la fotografía una herramienta útil como auxiliar en el dibujo. Cuando fue maestro de la Academia de San Carlos, impartió la cátedra de *Perspectiva* e introdujo la fotografía en su clase, permitiendo a sus alumnos copiar las imágenes en vez de copiar directamente de la naturaleza⁸⁸.

Son muchos los artistas de quienes se tiene testimonio de su labor fotográfica, el cual se encuentra reunido en los diferentes archivos de nuestro país o en colecciones particulares resguardadas en diferentes recintos fotográficos. Hay varios ejemplos de artistas que desarrollaron su labor aquí; muchos de ellos eran nacionales, pero con la llegada de extranjeros a México, la fotografía experimentó una madurez por la variedad de ideas y estilos que arribaron de fuera para enriquecerla. Algunos trabajos como el del fotógrafo Hugo Brehme, quien realizó todo un compendio de vistas, fueron coloreados a mano y permiten registrar hechos históricos como la erupción de el volcán Parícutín (foto 46)⁸⁹.



Foto 46. *El Parícutín*. Plata gelatina entintada.
Hugo Brehme (México, 1940).

La demanda por retratos coloreados se prolongó en México hasta, el advenimiento y comercialización del *Kodacolor* entre los años 1950-1960. En nuestros días, el coloreado manual es una práctica casi por completo olvidada, que se ubica dentro de los terrenos del arte popular y que conserva a su

⁸⁸ *Ibíd.* Pág. 32.

⁸⁹ Instituto Nacional de Bellas Artes - Museo Franz Mayer. México: Una nación persistente. Hugo Brehme fotografías. Editorial Porrúa. México, 1995. Pág 135.

alrededor un cierto aire de nostalgia; durante mucho tiempo -y aún ahora- este tipo de fotografías adquirieron el grado de artesanías.

La actividad fotográfica tuvo una especialización en cada parte donde llegó, y de cuya proliferación quedó testimonio en diversas publicaciones hechas por cada país. La fotografía se fue diversificando, dando pie a nuevas formas de intervención manual, como aplicación de *brillos metálicos* en las *tarjetas comerciales* o el *collage*. La variedad de estilos y técnicas fue tan diversa que mostraba parte importante de la cultura propia de cada región, al igual que el tipo de colores empleados, pues en ciertas culturas, como la hindú, poseía varios significados.

A través de la fotografía, cada sociedad pudo mostrar, mediante imágenes que viajaban alrededor del mundo, parte importante de su cultura y sus costumbres. Nunca antes esto había sido posible, pues aunque por medio de ilustraciones se conocían algunos aspectos de culturas diferentes, las fotografías podían mostrar con precisión las distintas realidades de cada región, dando pie a géneros como el costumbrista o el paisaje.

México no se quedó fuera del fenómeno tecnológico de las imágenes, el cual logró asimilarse integrándose como parte de sus manifestaciones culturales a sus usos y costumbres, mencionando por ejemplo, las imágenes religiosas o de héroes nacionales. Además, en nuestro país existió una amplia difusión de géneros que fueron parte de las modas imperantes en el resto del mundo, como el retrato y la *tarjeta postal* e incluso la *fotografía estereoscópica*, aunado a géneros endémicos como el de *la muerte niña* o el de las *monjas coronadas*. Del vasto espectro de la fotografía en nuestro país, queda registro en los recintos y distintas colecciones que albergan un pasado en imágenes que cuentan su historia a partir de la llegada de la fotografía a México.

Con este repaso general de la expansión de la fotografía y el coloreado alrededor del mundo, podemos tener una idea más amplia de las diferentes técnicas del coloreado y de la intervención manual que fueron utilizados en su creación, y que se desarrollaron en muchos de los diferentes países donde la fotografía estuvo presente. Esto puede servir para ayudarnos a proponer diferentes elementos plásticos creando un nuevo lenguaje en nuestra obra, tomando aquellos que mejor se acomoden a los materiales actuales y de los recursos disponibles a nuestro alcance.

El *collage*, el *retoque*, los diferentes formatos e incluso técnicas como *papeles salados* o aquellas que ahora son reconocidas como *antiguas*, son elementos que actualmente pueden retomarse de los principios de la fotografía los cuales, lejos de estar pasados de moda, pueden verse como valores al servicio de la expresividad, capaces de proponer otros recursos plásticos en la fotografía actual, dominada cada vez más por las tecnologías digitales.

CAPITULO TRES

GALERÍA DE ARTISTAS

3.1. SELECCIÓN DE ARTISTAS

En este apartado realicé una selección personal del trabajo de algunos artistas que incorporan en su obra el uso del coloreado a mano de fotografías en blanco y negro, y con el cual han conseguido plasmar un sello personal que les diferencia de los demás. Cada uno hace uso de diferentes técnicas y procedimientos, y las fotografías que a continuación se muestran son tan solo una breve exposición de su trabajo.

Es importante mencionar que dicha selección no se basó en la idea de encontrar similitudes entre su trabajo (o por las técnicas empleadas) y el que se expone en el apartado de obra personal, pues la mayoría de ellos hacen uso del coloreado abarcando la totalidad de sus fotografías; sino más bien, y a juicio personal, porque estos artistas consiguen imprimir un estilo muy diferente en sus obras a través del uso de técnicas tan antiguas como la fotografía misma.

Es posible pensar que los acabados logrados por algunos de ellos pudieran llegar a ser conseguidos a través de otros medios (como el uso de programas de edición en la computadora), pero al mirar una foto coloreada con detenimiento, se observa que consiguen mezclar distintos medios como *la fotografía* y *la pintura* dando a cada una de ellas un sentido diferente mediante elementos que no se podrían obtener de otro modo.

Uno de esos elementos es *la textura*, que agrega cuerpo y peso a las obras, y que no es posible añadirlo por medios digitales. Otro elemento que se recupera con estas técnicas es el carácter de *unicidad*, que hace que cada una de estas piezas se vuelva una obra única e irrepetible.

El interés personal sobre las técnicas de coloreado a mano surgió por un acercamiento a la obra del artista Jan Saudek; pues además de encontrar aproximaciones con la temática por él manejada, el elemento sobre el cual se centró mi atención fue el hecho de que coloreaba a mano sus imágenes, que originalmente eran en blanco y negro.

La forma de colorear sus obras, me pareció muy similar en acabado y tonos a las fotografías de antaño, aquellas de finales del siglo XIX, y principalmente a esas primeras imágenes relacionadas con el erotismo mundial (foto 57).

Recientemente también me resultaban similares a las imágenes de los años setenta, debido quizá a las tonalidades de las películas a color de ese entonces, y a ciertas películas viejas que en sus inicios eran coloreadas cuadro por cuadro.



Foto 47. *Stud of a reclining nude from behind.* Daguerrotipo estereoscópico entintado.
Louis Jules Dobosca (Gran Bretaña, 1850).

Las fotografías de Saudek poseen un cierto aire de antigüedad y erotismo dado por los colores deslavados y por la atmósfera particular que el artista crea, reforzándola con el uso de la técnica del coloreado.

Así nace el interés por trasladar parte de esas sensaciones captadas de su trabajo hacia el propio, llevándome a investigar sobre la técnica más adecuada para agregar nuevas intenciones y elementos a mi trabajo. Conjugar estos elementos, para adaptarlos a un estilo personal, fue uno de los motivos principales para desarrollar esta investigación.

A continuación hago una breve reseña comentada del quehacer de estos artistas, quienes hacen uso de diferentes técnicas de coloreado manual como recurso expresivo en su obra.

Cada autor lleva a cabo procedimientos diferentes para trabajar sus imágenes, aunque como ya lo mencioné, todos ellos colorean por completo sus fotografías. Las técnicas que utilizan abarcan los tres grupos de coloreado que hasta ahora hemos mencionado: *coloreado a mano*, *entintado* y *sobrecoloreado*.

3.1.1. JAN SAUDEK

Las fotografías de este artista checoslovaco fueron en sus inicios rechazadas y catalogadas como de mal gusto. En sus inicios coloreaba solo algunos elementos y posteriormente fue depurando y perfeccionando la técnica. Su estilo actual es más colorido, y no deja sitio alguno sin aplicar color, haciendo uso de un tratamiento de coloreado único y personal. Los elementos que me parecen atractivos en su obra son el uso de un fondo deslavado, paredes despintadas o fondos de papel pintados.



Foto 48. *Ante el espejo.* Fotografía en blanco y negro coloreada a mano.
Jan Saudek.

Saudek también encuentra terreno fértil para la aplicación del color en la ropa, telas y otros accesorios, creando una estética del deterioro que refuerza con sus escenas, haciendo además una resignificación de los objetos contenidos en ellas, otorgándoles significados que tocan los terrenos del fetiche.

El trabajo de Saudek, a decir de sus críticos, es complejo, oscuro y perturbador. En sus imágenes nos habla de sexo, deseo, muerte, inocencia, lujuria, ironía, belleza y envejecimiento, lo que para algunos resulta molesto o inquietante.



Foto 49. *Adiós Jan.* Fotografía coloreada a mano.
Jan Saudek



Foto 50. *La Marioneta.* Fotografía coloreada a mano.
Jan Saudek.



Foto 51. *En los suburbios de Checoslovaquia.* Fotografía coloreada a mano.
Jan Saudek.

3.1.2. OUKA LELE

El trabajo de esta fotógrafa española se encuentra más conectado con la pintura; el tratamiento que da a sus imágenes con la aplicación del color, la ubica en las técnicas de *sobrecoloreado*. Es una apasionada de las tonalidades estridentes y del uso excesivo del color.

La base de su obra son las fotografías en blanco y negro las cuales colorea principalmente con *óleos, acrílicos, pasteles y acuarela*. Su uso remite más a un lienzo o a un bastidor, que a una fotografía.

A juicio personal, su trabajo destaca por los encuadres y las composiciones que hace utilizando objetos o escenarios cotidianos. Su obra presenta una mayor plasticidad debido al uso de técnicas de *sobrecoloreado* a base de *plastas de color*.

En sus imágenes de desnudo también se percibe una carga de erotismo y sensualidad que me identifica con ella. Es capaz de crear un mundo surrealista en el cual ubica los elementos que son de su interés. Hace uso de toda la superficie de la foto para la aplicación del color y sus temas más recurrentes son el desnudo, los personajes pertenecientes a un imaginario personal y al tema de la infancia, que desarrolla desde el nacimiento de su hija.



Foto 52. *Desnudo con hojas*. Plata gelatina coloreada con acuarela.
Ouka Lele.



Foto 53. *Desnudo con periódicos.*
Acuarela sobre plata gelatina. Ouka Lele.



Foto 54. *Desnudo con hojas.* Acuarela sobre plata gelatina. Ouka Lele.



Foto 55. *Desnudo.* Fotografía en blanco y negro coloreada con acuarela.
Ouka Lele.

3.1.3. PIERRE ET GILLES

El trabajo de Pierre et Gilles (mejor conocidos como P&G), ha sido puesta en tela de juicio. Su obra única se consigue por la mezcla de ornamentación y diversos elementos *bizarros*⁹⁰. En su trabajo encontramos muchas referencias y cierto paralelismo con los pintores barrocos de siglos pasados; ambos dotan de significado cada elemento que es puesto en sus obras, haciendo uso desde los objetos más cotidianos, hasta el uso de símbolos religiosos, para crear significaciones propias.

Ellos toman un cuerpo desnudo o semidesnudo y lo acompañan de flores de plástico, brillo y mucho maquillaje para llevar a cabo la representación de algún cuadro famoso, un icono popular, vírgenes y santos, o personajes pertenecientes a la parafernalia del *mundo gay*.

Pierre realiza las tomas y Gilles se encarga de convertirlas en imágenes que recuerdan a las antiguas transparencias de visor, evocando por su tratamiento de color al *technicolor* de las primeras películas del cine. En particular me parecen atractivos sus logros en la obtención de esta paleta de colores que para muchos ha pasado de moda.



Foto 56. *Sainte Rose de Lima-Ruth*, Técnica mixta.
Pierre et Gilles (1989).

⁹⁰ La palabra *bizarro* (del it. *bizarro*, "iracundo") denota cualidades positivas; no obstante, *bizarro* comúnmente se utiliza para referirse a algo raro, extravagante o insólito, debido a la confusión con la palabra inglesa y francesa *bizarre*, la cual significa extraño, anormal, atípico o que raya en la estupidez. Dependiendo de los modismos lingüísticos de cada cultura, también se utiliza para adjetivar aquellas obras de arte o diseño que no pueden catalogarse en ninguna de las escuelas o estilos tradicionales, y que de alguna manera rompen con los cánones estéticos, tradicionales y vanguardistas.



Foto 57. *La Madona au coeur blessé- Lio.*
Técnica mixta (1991).

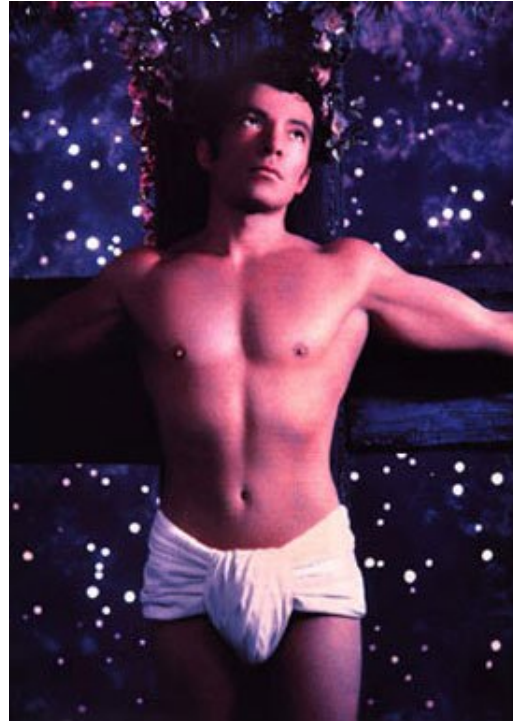


Foto 58. *Saint Pierre- Pierre.*
Técnica mixta (1989).



Foto 59. *Casanova, Enzo.*
Técnica mixta (1995).



Foto 60. *Sebastián de la mer- Laurent.*
Técnica mixta (1994).

P&G colorean tanto fotografías en blanco y negro, como fotografías a color; sus intervenciones involucran una mezcla de técnicas que comienza con el *fotoretoque*, pasando por el coloreado manual y a veces termina con el aerógrafo. Sus imágenes arman una iconografía hecha de *religión, sexo y fama*. Su estilo evoca a las pinturas de santos, muy comunes dentro de la iconografía religiosa mexicana, y a las imágenes adornadas de dioses hindúes. Para mí, el atractivo principal de su obra, radica en la capacidad para mezclarlo todo: estilos, colores, y gustos, lo cual se ve reflejado en sus técnicas del coloreado y se extiende a todo su trabajo.

3.1.4. TEUN HOCKS

El trabajo de Hocks es un arte híbrido entre la fotografía y la pintura, y recurre además a la técnica del performance; utiliza la fotografía para contar historias donde él es el protagonista, usando como base de su trabajo la pintura y la fotografía. Con la primera establece el escenario, y con la segunda se sitúa en él. La creación de cada imagen involucra un proceso complejo en el que el coloreado es tan solo una parte.

Utiliza un lienzo en el cual hace una representación, lo pinta al *óleo* o *acrílico*; después se caracteriza ubicándose frente al escenario donde hace tomas en polaroid, cuando encuentra la toma deseada, realiza el disparo final en blanco y negro. Posteriormente a la toma final vuelve a aplicar color con acuarela, *óleo* y *acrílico*.

Todo ese trabajo me recuerda a los fotógrafos de finales de siglo XIX, quienes utilizaban fondos de ruinas griegas o representaciones de bellos jardines, para ubicar en diferentes contextos a sus retratados, que aunado a su posterior trabajo en el laboratorio, se traducían como una especie de alquimia al momento de revelar e imprimir una fotografía.

El aspecto que más me atrae de este trabajo, es su gran talento para la narrativa, permitiéndole crear sus propias historias y escenarios, mismos que elabora con bastante trabajo y dedicación.

Otro elemento a destacar son los acabados que logra en sus imágenes como resultado de la aplicación de diferentes materiales en sus fondos y en el *retoque*, el cual, al ser una mezcla de elementos como el *óleo* o el *acrílico*, añade a su obra el elemento de plasticidad que le distingue de muchos otros artistas, fusionando técnicas de *sobrecoloreado* para los fondos y de *coloreado* o *entintado* para su imagen.



Foto 61. Fotografía en blanco y negro retocado al óleo y acuarela.



Foto 62. Fotografía en blanco y negro retocado al óleo y acuarela.



Foto 63. Fotografía en blanco y negro retocado al óleo y acuarela



Foto 64. Fotografía en blanco y negro retocado al óleo y acuarela

Como pudimos apreciar con la obra de los artistas mencionados, el uso de las técnicas del coloreado manual se manifiesta de múltiples maneras en el trabajo de cada uno; ellos toman los elementos que más se adaptan a sus requerimientos y a los de su obra, creando mundos con lenguajes expresivos propios, donde el coloreado es el vehículo para lograr dicha expresividad y la manera concreta de su representación.

El coloreado manual, junto con otras técnicas del pasado, ha permitido a quienes nos hemos dedicado a explorarlo, expresar nuevas formas de lenguaje en nuestro trabajo. Y es que en plena era digital habemos algunos fotógrafos que pensamos que aún hay mucho que se puede obtener de ellas, adaptándolas a los tiempos modernos pero sin dejarlas como algo del pasado; pues aunque son técnicas que en su momento fueron agotadas hasta su dominio y perfección, el traslado de sus resultados hasta nuestros días, ofrecen toda una nueva gama de posibilidades en cuanto a imágenes, composiciones, iluminación o simplemente, a las formas de colorear que cada artista escoge y hace parte de su obra.

A propósito de este interés por el pasado y sus procedimientos, cito a Susan Sontag cuando dice que: *"El culto del futuro de una visión cada vez más rápida, alterna con el deseo de regresar a un pasado más puro y artesanal, cuando las imágenes tenían la calidad de algo hecho a mano, un aura (...) Los fotógrafos parece que necesitan periódicamente resistir sus propios conocimientos para volver a desorientar su actividad"*⁹¹.

Con estas palabras, entiendo que Sontag define este resurgimiento de procedimientos del pasado en nuestros días, haciéndose patente la necesidad de revisar y poner en práctica formas que en un momento sirvieron de base para los adelantos y tecnologías del presente.

En este ritmo acelerado de la vida actual, tal vez creemos que por saber de la existencia de las cosas podemos dar por sentado su uso (refiriéndome a las técnicas del coloreado); estamos tan pendientes por las nuevas tecnologías, que muchas veces olvidamos echar una mirada a aquellos procedimientos que sirvieron como base para dichos adelantos en la fotografía actual.

Cuando buscamos en la historia y encontramos procesos como los del coloreado a mano (que en su momento fueron novedad como ahora lo son las tecnologías digitales), resultan novedosos para quienes no habíamos tenido la

⁹¹ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara. México D.F., 2006. Págs. 178 a 180.

oportunidad de experimentar con ellos, aun cuando fueron inventados años atrás⁹².

Considero que el hecho de retomar procesos antiguos como este, nos brinda la oportunidad de hacer una revisión de las maneras de representación, además de que podemos utilizarlos de modo diferente a como se usaron en su momento, pues muchos de los ingredientes originales tal vez no podrán ser utilizados ni tampoco se realizarán como se hizo en su momento; sin embargo, esto en lugar de ser un problema, puede darnos por resultado nuevas experiencias que aporten una riqueza adicional en nuestro trabajo.

⁹² Para nosotros, tecnologías como la edición digital de fotografías, tal vez dejen de ser atractivas dentro de algunos años; pero también quizás para entonces, alguien se encuentre nuevamente con esta herramienta digital, y decida utilizarla –o reutilizarla– por la novedad que pueda llegar a causarle.

CAPITULO CUATRO

LA TÉCNICA DEL COLOREADO

4.1. LA FOTOGRAFÍA COLOREADA COMO PROPUESTA PLÁSTICA

4.1.1. EL DESEO DE INTERVENCIÓN MANUAL Y EL COLOREADO.

Los fotógrafos de mediados del siglo XIX comenzaron la aplicación de color en las primeras imágenes monocromas, motivados quizá por la necesidad de agregar un extra a sus imágenes; muy probablemente de este hecho surge el incontrolable deseo de la intervención manual hacia sus obras, y no solo por el deseo de agregar el color faltante, sino por un impulso de manipulación directa realizando una verdadera intervención personal del producto final.

Y es que en un principio, al realizar una fotografía, el artista no intervenía de manera directa; es decir, él construía el aparato con el cual realizaría la toma, él mismo enfocaba la lente y él realizaba el encuadre, pero no intervenía en la creación física o matérica.

Por este motivo muchos artistas de aquella época se negaron a aceptar a la fotografía como una nueva forma de arte, pues a diferencia de otras disciplinas como la pintura, el grabado y la escultura, las manos del artista no intervenían de manera tangible y directa en la creación de sus obras; la fotografía dependía completamente de la tecnología.

Dominique Baqué comenta en su libro *La fotografía plástica* que en la actualidad existe una recuperación de las técnicas antiguas que antecedieron a la era tecnológica, donde las manos de los artistas realizaban todo el trabajo, dirigiendo cada trazo, cada golpe y resaltando en cada momento la importancia de la mano creadora del hombre⁹³.

La fotografía desde sus inicios fue un arte dependiente de la tecnología a través de aparatos involucrados para su creación; aunque a diferencia de lo que ocurre hoy en día, anteriormente la fotografía poseía un carácter de obra única. Los adelantos en el terreno de la impresión hicieron posible la multiplicidad de las imágenes procedentes de un mismo origen, siendo eliminada esa propiedad de ser un objeto único que le caracterizaba.

⁹³ BAQUÉ, Dominique. *LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona (España), 2003. Pág. 147.

Baque también habla de la nueva era del *neopictorialismo* cuyo manifiesto principal propone eliminar las barreras que separan cada forma de arte, con el fin de mirar al arte como uno solo, que se alimenta de diferentes fuentes e ideas pero sin divisiones⁹⁴.

Y es que el color aplicado de forma manual no entra en conflicto con la fotografía, ni tampoco altera sus propiedades estéticas. Al hacer de lado a los colores, la fotografía en blanco y negro lleva a cabo una depuración de la realidad; este hecho enfatiza y permite asumir el control de lo que el fotógrafo quiera señalar, ya que al suprimir los colores del mundo real, solo nos quedan las formas puras que no se ven minimizadas por el protagonismo del color.

Esta limitación de la realidad en blanco y negro, hace posible agregar la cantidad de color exacta y solamente en aquellos detalles que nos representen algún interés y donde el grado de control solo dependa de quienes realicen las imágenes. La aplicación de color selectivo y de manera física, crea una nueva forma de lenguaje distinto al de los otros tipos de fotografías con color.

En la actualidad existen diferentes formas para la aplicación del color en las fotografías en blanco y negro, y cada una permite un grado de intención diferente de las otras. Cabe señalar que es reducido el número de artistas dedicados hoy en día al coloreado manual, si se compara con aquellos que realizan otro tipo de técnicas como la fotografía digital; sin embargo, dentro de ese círculo minúsculo, se tiene bien identificado el lenguaje que describe las diferentes técnicas y procedimientos involucrados en el tema.

El término *coloreado a mano* aplicado a la fotografía, es utilizado para describir cualquier uso de color en una impresión fotográfica en blanco y negro, entonada y de color. De manera particular, solo nos referiremos al caso de las fotografías en blanco y negro en este trabajo, aunque el coloreado también se aplica a las fotografías en color e impresas por otros medios, como los digitales.

El término *coloreado a mano* o *hand colored* se utiliza para describir el uso del color de una manera realista, o más apegada a la realidad, tal como se hacía a principios de siglo por aquellos fotógrafos que apostaban por el *realismo* en sus imágenes.

Hand tinted o *entintado a mano* describe la aplicación de colores traslúcidos como las tintas, las anilinas y las acuarelas y en general todos aquellos colores cuya aplicación permita apreciar a través de una capa traslúcida la información de tonos que existen debajo.

⁹⁴ *Ídem*.

Por último *hand painted* o *pintado a mano*, es el nombre que reciben aquellas técnicas de coloreado a mano que involucran el uso de colores opacos y de manera pastosa sobre una impresión fotográfica; pudiendo estos ser óleos, acrílicos, lápices de color y en general todos aquellos materiales que cubran por completo la información y los tonos debajo de ella. Muchos de los autores actuales hacen uso de estos términos en sus publicaciones y es por ello que es necesario conocerlas.

En las últimas décadas fue muy difundida la idea de que el uso del *coloreado a mano* era anticuado y pasado de moda, pero ha sido el trabajo de muchos artistas el que lo ha desempolvado y ha traído de vuelta como una técnica "renovada" para trabajar las impresiones fotográficas.

El colorista moderno es libre de producir lo que su imaginación y su creatividad le dicten, así como de modificar el *realismo* que se buscaba dar a las imágenes en los primeros tiempos del coloreado, cuando el color no era un elemento presente en ellas, y utilizar el color con distintas intenciones.

El coloreado manual surgió como forma de expresión en la búsqueda de la imagen como representación y vivo reflejo de la naturaleza, con todos sus elementos, incluidos entre ellos *el color*. En nuestros días no se colorea solo para alcanzar una semejanza con la realidad, sino para modificarla y crear nuevas realidades. Los recursos actuales permiten una mayor experimentación y es decisión de cada artista dar el significado y la intención que con el uso de esta técnica imprima en su obra, devolviendo a la fotografía su antigua aura de objeto único e irrepetible.

4.1.2. MEDIOS Y MATERIALES

Para introducirnos en la aplicación de las técnicas del coloreado a mano, será necesario conocer acerca de los materiales involucrados en ellas con el propósito de conocerlos, pudiendo de este modo elegir aquellas que mejor se acomoden al trabajo de cada artista.

a) PELÍCULAS

La mayoría de las impresiones en blanco y negro que son coloreadas a mano, son hechas con películas en blanco y negro comunes, y son impresas en papeles para blanco y negro normales, pero existen otras opciones para realizar una fotografía en blanco y negro coloreada a mano; por ejemplo, se puede

utilizar un negativo en color y ampliarlo en papel blanco y negro lo cual proporcionaría resultados muy diferentes.

Existen diferentes opciones utilizadas para conseguir variaciones en los resultados de las impresiones, como el uso de películas de alta velocidad infrarrojas que proporcionan condiciones de luz muy diferentes a las de las películas en blanco y negro convencionales, dando por resultado tonos de piel más suaves, y en general, luces y sombras más acentuadas con tonos muy diferentes en la impresión final.

Regularmente las condiciones de luz, la calidad del grano y la velocidad de la película, influirán de manera decisiva en el resultado final de una fotografía. Autores como Laurie Klein, consideran que la película infrarroja brinda un toque de romanticismo a las tomas ya que produce muchas luces y tonos muy claros, remitiendo a imágenes de antaño. También opina que películas de velocidades más bajas y grano medio resultan en tomas de una mayor calidez⁹⁵.

Cada artista posee un sinfín de posibilidades para experimentar y encontrar así aquellos materiales que mejor se adecuen a sus necesidades y al tipo de fotografías que pretendan lograr; es tarea suya buscar las combinaciones que mejor se adapten al resultado que desean obtener.

b) PAPELES

La elección del papel es muy importante; tal vez no exista un papel ideal, pero básicamente se pueden dividir en dos tipos: los papeles de *resina* y los papeles de *fibra*. Los papeles de *resina* (RC por sus siglas), son populares gracias a su fácil manejo en el laboratorio y en general, durante todo el proceso de revelado. Este tipo de papeles está recubierto por ambos lados con una capa delgada de poliestireno que lo protege disminuyendo la absorción del agua y los químicos, acortando el tiempo de secado⁹⁶.

Al tener una menor absorción, dificulta el uso de algunos materiales, especialmente los líquidos -como la acuarela y las tintas-; Klein recomienda como medida para contrarrestar estos problemas, el uso de *sprays* que se

⁹⁵ KLEIN, Laurie. *HAND COLORING BLACK & WHITE PHOTOGRAPHY. An introduction and step by step guide.* Rockport publishers Inc. Gloucester, Massachusetts (Printed in China), 1999. Pág. 11.

⁹⁶ *Papel fotográfico.*
http://es.wikipedia.org/wiki/Papel_fotogr%C3%A1fico
(Enero 2009).

aplican antes de la coloración, proporcionando una capa texturizada sobre la cual es más fácil trabajar⁹⁷, aunque no todos aprueben su uso.

Existen además los papeles de *resina mate*, que presentan una superficie rugosa absorbente, permitiendo una mejor adherencia del color a su superficie. Algunos papeles de resina son especialmente diseñados para ser manipulados, y en su caso presentan condiciones mejoradas para la aplicación de color, aunque en México no siempre es fácil conseguir los materiales adecuados. En general, este tipo de papeles presentan ciertos beneficios por sus cortos tiempos de revelado e impresión, pero desmerecen en cuanto a su duración y a la permanencia de sus tonos, que solo es de pocos años.

Por otra parte los papeles de *fibra* o *papel baritado (FC)*, es un papel recubierto con una capa blanca de *sulfato de bario (barita)* cubierta a su vez por una emulsión sensible a la luz⁹⁸. Si bien este tipo de papeles son más lentos en el proceso de revelado y un tanto más caros que los papeles de *resina*, ofrecen mejores resultados para la aplicación del *color*, y poseen además una mayor absorción, haciéndolos el medio excelente para el uso de técnicas como acuarela y otras de naturaleza líquida.

Existen aquellos de superficie brillante, que aunque requieren de un mayor esfuerzo y cuidado durante el proceso entero de revelado, reciben casi sin problema el color. También encontramos papeles con superficie mate y texturizada, que presentan mayores ventajas para técnicas como el pastel y óleo. La principal ventaja de los papeles de *fibra*, comparándolos con los de resina, es su durabilidad y la calidad en la impresión, ya que ofrecen tonos más firmes y profundos.

James A. McKinnis menciona que todavía en las primeras décadas del siglo pasado se podían encontrar un buen número de papeles excelentes para el coloreado a mano, sin embargo con el desuso de la técnica, en la actualidad se redujeron a solo unos cuantos, volviéndose cada vez más difíciles de conseguir, sobre todo en nuestro país⁹⁹.

De los papeles que mejor se adecuan a las distintas técnicas -y que aún se pueden conseguir en México con algunos distribuidores o importándolo de Estados Unidos- está el *Ilford Multigrado IV* de fibra mate o brillante; este es un excelente papel para casi cualquier tipo de técnica de coloreado siendo

⁹⁷ KLEIN, Laurie. *Op. Cit.* Pág. 12.

⁹⁸ Papel fotográfico
http://es.wikipedia.org/wiki/Papel_fotogr%C3%A1fico
(Enero 2009)

⁹⁹ MCKINNIS, James A. *PHOTOPAINTING The art of painting on photographs*. AMPHOTO Books - Watson Publications. New York (U.S.A.) – Guptill, 2002. Pág. 44.

además óptimo en sus gradaciones de tonos. Existen otras marcas como *Kenford*, que se produce por los trabajadores de la extinta *Ilford*, aunque su calidad no es la misma.

c) EL FACTOR DE ABSORBENCIA

Algunos autores como James Mckinnis hacen mención del *factor de absorberencia*, el cual no es otra cosa que la habilidad que presenta cada papel para aceptar algún medio de color y de retenerlo durante y después del proceso de coloreado¹⁰⁰.

Este factor es importante por dos razones: la primera es porque el color permanecerá o no durante y después de la aplicación; y la segunda es que dependiendo de la absorberencia que presente el papel, se determinará el grado de control que se pueda tener y la intensidad del color que se quiera aplicar; en los papeles con factor de absorberencia escasa, será necesario aplicar más capas con poca carga de color, es decir, más diluidas.

Cabe mencionar que en la mayoría de los casos, lo mejor será aplicar el color por capas, hasta alcanzar el tono deseado, esto repercutirá directamente en el grado de efectos y posibilidades que se obtengan, así como un menor número de errores.

d) TONERS O VIRADORES

El uso de un *toner* o *virador* en una fotografía en blanco y negro, implica el reemplazo de los componentes metálicos de la plata por medio de soluciones químicas, reemplazando los tonos de la fotografía según el virador empleado. Esto afectará de manera distinta la gama de grises, negro y blanco, dependiendo de la dilución y el tiempo que pase en ella la foto¹⁰¹.

El *toner* más popular es el sepia debido a que por sus tonos cálidos, brinda a las imágenes un toque de antigüedad que recuerda a aquellos papeles salados de principios de siglo.

Existen diferentes marcas y presentaciones de *toners* en el mercado, los hay líquidos y también en polvo; su uso puede ser simple o más complicado

¹⁰⁰ *Ibid.* Pág.17.

¹⁰¹ *Ibid.* Pág.18.

dependiendo los compuestos que contenga, algunos son inoloros y la mayoría no son peligrosos, siempre y cuando se usen adecuadamente. La mayoría de los autores señala que para su manejo no deben utilizarse recipientes ni utensilios de metal ya que reaccionan químicamente con los compuestos de los viradores.

Muchos de los toners incluyen una solución blanqueadora, por ello se recomienda utilizar impresiones un 10 ó 15 por ciento más oscuras de lo normal, esto con el fin de contrarrestar el efecto de la solución blanqueadora. Otros toners requieren de un solo paso, pero en cualquier caso es necesario realizar pruebas antes de llegar a la impresión final.

Autores como Klein mencionan efectos interesantes que pueden conseguirse por medio de estos recursos. Por ejemplo, ella propone el uso de una mascarilla que cubra una zona de la impresión que no se desee cambiar con el baño virador, esto con el propósito de que dicha zona permanezca en su tono original. Para lograrlo recomienda el uso de cemento de goma¹⁰²; siendo un óptimo material para artistas el cual seca bastante rápido y sin dañar la superficie de la fotografía¹⁰³.

Otro efecto que se puede conseguir es utilizar un primer toner en la impresión general y luego enmascarillar para utilizar un segundo, dando como resultado una imagen con dos tonos. Al final de cualquier baño deberá lavarse la impresión para retirar cualquier residuo de químico.

Hasta hace unos años era posible encontrar una gran variedad de viradores en nuestro país, como por ejemplo el virador a sepia, virador a selenio, virador azul, o virador a magenta; sin embargo, en la actualidad es difícil conseguirlos y cada vez existen menos tiendas especializadas en artículos fotográficos que cuenten con este tipo de materiales a nivel nacional.

e) OTROS VIRADORES

Laurie Klein nos propone algunas alternativas para realizar el virado de una impresión en blanco y negro, si no se cuenta con un virador de tipo comercial. Existen materiales comunes que pueden emplearse para cambiar el tono de las fotografías en blanco y negro como por ejemplo el café, diferentes tipos de té, colorantes vegetales e incluso jugo de frutas o vino. La intensidad en el tono será más suave que con los viradores químicos, pero también puede variar de

¹⁰² En México es conocido como *cemento iris* o *frisket líquido*.

¹⁰³ KLEIN, Laurie. *Op. Cit.* Págs. 73-75.

acuerdo a la concentración de la solución y el tiempo que tomen los baños de las copias¹⁰⁴.

Para su uso, se recomienda primero mezclar con agua caliente y posteriormente dejar enfriar; luego la impresión debe sumergirse por unos minutos en un recipiente con agua para que de este modo se humecte y logre realmente absorber el color cuando se sumerja en la solución colorante.

Una vez que la copia toma el color, se deberá enjuagar en agua corriente por unos minutos; al secar, se debe colocar en una posición que permita un buen escurrimiento para que no se produzcan manchas posteriores.

En todos los casos, ya sea con *toners*, *viradores comerciales* o con los *viradores alternativos*, la experimentación será necesaria para obtener distintos resultados evaluando los procedimientos y las técnicas que previamente han sido probadas por artistas del coloreado, dando la oportunidad de escoger aquellas que más se adecuen a nuestro trabajo y necesidades.

f) TINTES

Los *tintes fotográficos* son colores traslúcidos hechos principalmente para retocar fotografías en color, los cuales no reaccionan químicamente con los metales de la fotografía, por lo que no son permanentes como los *toners*. Si una imagen con *tinte* se expone por un tiempo prolongado a la luz intensa, el color tiende a desaparecer; existen muchos ejemplos de fotografías coloreadas con *tintas* que, a lo largo del tiempo, han ido deslavando sus colores hasta casi perderlos por acción de la luz.

Los *tintes* se pueden aplicar casi en cualquier superficie y colorean al mismo tiempo que son absorbidos por el papel, dándole además un cierto brillo; aunque los errores no son fáciles de corregir; se les puede encontrar en casi cualquier tienda especializada en Estados Unidos.

Al igual que con los *toners*, es recomendable trabajar los *tintes* sobre una impresión húmeda pues esto facilitará el proceso de coloreado; también se deberá diluirlos para lograr mejores resultados. Pueden ser empleados para colorear la impresión completa en un baño o bien por zonas específicas, aunque los mejores resultados se obtendrán si se trabaja gradualmente por capas y con las tintas muy diluidas hasta alcanzar el tono deseado.

¹⁰⁴ *Ibid.* Pág. 80.

g) ÓLEOS

Existen óleos especialmente diseñados para colorear fotografías. Estos colores al aceite ofrecen una amplia gama de tonalidades, son de fácil manejo aunque son muy difíciles de corregir cuando se utilizan colores intensos. La diferencia principal con los óleos comunes, radica en su fluidez y en su menor concentración de aceite, además de que permanecen sobre la superficie sin penetrar. Los primeros coloristas del siglo XIX, veían el uso de este tipo de técnica como señal de poca destreza del artista, ya que muchas veces el realismo quedaba sepultado bajo espesas capas de pintura. El uso de óleos fue muy difundido entre los coloristas desde los principios del coloreado a mano, y ya que la mesura en el uso del color era muy apreciada, muchos artistas de menor habilidad optaban por los *tintes*.

Autores que utilizan los colores al aceite como McKinnis, recomiendan su uso tanto en superficies mate como en aquellas semi-mate, evitando su uso en superficies brillantes ya que no se adhieren a ellas con facilidad. Además recomienda adelgazar los óleos antes de utilizarlos; para ello sugiere el uso de gel transparente especial, con el fin de volver más traslúcido el color y poder así aplicarlo en capas. Para el uso de los colores al aceite nos recomienda hacerlo en capas sin excederse, con la finalidad de evitar errores que no serán fáciles de corregir. Para hacer alguna corrección en caso de ser necesario, recomienda el uso de trementina y alcohol mineral. Existen varias marcas en el mercado como *Winsor & Newton* y *Marshall Photo Oils*, que son especialmente hechas para este propósito, aunque al igual que muchos otros materiales fotográficos cada vez resulta más difícil conseguirlos en México¹⁰⁵, por lo que una opción para obtenerlos podría ser el encargarlos vía correo.

h) LÁPICES DE COLOR

Los hay de distintas marcas: *Marshall*, *Derwent*, *Berol Prismacolor*, *Eagle* entre muchas otras, y están especialmente hechos para colorear fotografías. También pueden utilizarse lápices de colores comunes, cuidando siempre que sean suaves, ya que los duros pueden rasgar la superficie de la fotografía.

Es posible experimentar con estos colores, aplicándolos de manera directa sobre la superficie de la fotografía cuando esta se encuentra en superficies mate; también puede aplicarse primero una capa de color, como óleos o algún otro material que aporte textura a la superficie, sirviendo de base para recibir el lápiz, o bien, con el fin de crear distintos efectos.

¹⁰⁵ McKinnis, James A. *Op. Cit.* Págs. 45-47.

i) ACRÍLICOS

Los *acrílicos* se pueden emplear en el coloreado de las fotografías en blanco y negro para lograr resultados de tipo más experimental o pictórico; su uso definitivamente está considerado dentro de las técnicas de *sobrecoloreado* o *hand painted*, ya que cubren la superficie de la imagen aún diluyéndolos.

Los hay en una gran variedad de tonos y de diferentes marcas, y casi todos sirven para este propósito. Su apariencia es plana y opaca por lo que pueden ser diluidos con agua para lograr distintos resultados. Cuando aún se encuentran húmedos, son fáciles de retirar con un simple lavado de la impresión; pero una vez secos, pueden ser muy duraderos. No es recomendable utilizarlos si no se quiere sepultar bajo la capa de color toda la información que hay debajo; es recomendable practicar antes de realizar la aplicación definitiva.

El uso de *óleos* y *acrílicos* actualmente es utilizado por un gran número de artistas cuyas fotografías son más bien de tipo experimental, o por llamarlo de otro modo, de un tipo más pictórico. Las técnicas del *sobre coloreado* van en contra de todo aquello que los primeros coloristas consideraban como artístico dentro de una fotografía coloreada, ya que la búsqueda principal de aquellos era el realismo y a su consideración, esta técnica sepultaba bajo capas de color todos aquellos detalles con delicados tonos de gris que pretendían conservarse destacándolos con el uso de *tintes traslúcidos*.

j) ACUARELAS

Un caso especial dentro de las técnicas del coloreado manual son las *acuarelas*. Desde los inicios del coloreado a mano se han utilizado dada su gran versatilidad, luminosidad y transparencia, haciéndolas ideales para ser aplicadas en capas o muy diluidas, consiguiendo tanto suaves tonos como intensos.

Se pueden crear finos baños de color aplicando capa sobre capa hasta alcanzar el tono deseado, o se puede colocar por zonas sin diluir. Trabajan mejor en papeles de *fibra*, pues estos absorben el agua mezclada con la acuarela por lo que el color penetra en ellos. Cuando está húmeda puede retirarse lavando, pero una vez seca, se debe dar más tiempo al lavado; en la mayoría de los casos se logra quitar todo rastro de color.

Las presentaciones van de las pastillas duras a las acuarelas líquidas o en tubo; hay muchas marcas disponibles de todos los precios y se encuentran en casi

cualquier lugar. La mayoría de los artistas las prefiere por encima de otros materiales por su facilidad de uso así como por la luminosidad de sus tonos. Su uso se presta para trazos delicados y para dar color de manera sutil. Las más recomendables son las acuarelas líquidas dada su naturaleza acuosa y porque se pueden utilizar directamente del frasco o diluidas si se desea.

k) OTROS MATERIALES

Existen otros materiales que pueden ser utilizados en el coloreado de fotografías en blanco y negro, además de los antes mencionados. Algunos autores, como Klein, han experimentado con materiales como los *marcadores*¹⁰⁶; estos vienen en diferentes presentaciones como son a base de agua, con solventes y a base de aceite. También los hay gruesos o delgados y están los *marcadores permanentes*. Para su uso en el coloreado de fotos, se pueden adelgazar con algún mezclador que a decir de algunos autores, se pueden encontrar en muchas tiendas especializadas en artículos para artistas, aunque no siempre en nuestro país. El tipo de *marcador* utilizado con más frecuencia, es el empleado para eliminar el efecto de "ojos rojos" de las fotografías a color.

El uso de los *marcadores* es más difundido en la fotografía experimental, por sus características propias. También se pueden utilizar con fines de experimentación *gouache*, *tempera*, *plumas*, *tintas permanentes*, *pasteles* y un sin fin de materiales.

En el campo de la experimentación también se puede probar con distintos *soportes* como *madera*, *vidrio*, *metales*, *piedra*, *cerámicas*, *plásticos* y otras superficies como las *paredes*, utilizando emulsiones líquidas¹⁰⁷. Además se pueden colorear otras emulsiones como *Van Dyke*, *cianotipia*, *papeles salados*, *platino paladio*, y *transferencias* en Polaroid. Un último recurso dentro del coloreado a mano de fotografías es el de utilizar una mezcla de algunos de los medios descritos para conseguir una composición propia.

l) UTENSILIOS

Para el coloreado a mano de fotografías blanco y negro, se requiere de algunas herramientas básicas, muchas de ellas son de uso común y están disponibles en casi cualquier lugar: algodón, cotonetes o *hisopos*, palillos, pinceles, brochas,

¹⁰⁶ Klein, Laurie. *Op. Cit.* Págs. 106 y 107.

¹⁰⁷ AIREY, Theresa. *Creative photo printmaking*. AMPHOTO Books, printed by Watson-Guption Publications. New York (U.S.A.), 1996. Capítulo 4.

recipientes para agua, una paleta vidrio o cualquier otra superficie para hacer mezclas de color, un trapo limpio, goma, *trementina* para disolver o adelgazar colores (como en el caso de los *óleos*); algunos autores utilizan también un *spray* de aire comprimido para la limpieza de partículas sobre el área de trabajo.

m) LUGAR DE TRABAJO

Nuestro espacio de trabajo deberá ser un sitio bien iluminado (preferentemente con luz natural o por lo menos aquella que nos permita visualizar mejor los tonos); también debe ser amplio y con buena ventilación debido al uso de químicos y solventes. El trabajo del coloreado es una labor minuciosa lo que en algunos casos nos obliga a permanecer sentados durante varias horas en nuestro sitio de trabajo, por lo que autores como Cheryl Machat Dorskind, recomiendan tener todo lo necesario a nuestro alcance¹⁰⁸.

4.2. PRINCIPALES TÉCNICAS DE COLOREADO

4.2.1. ESCOGIENDO LOS COLORES

A diferencia de los coloristas de antaño (cuyas técnicas de aplicación de color involucraban el uso de elaboradas recetas y procedimientos convirtiéndolos en fotógrafos y alquimistas), los artistas contemporáneos podemos hacer uso de materiales sencillos y comunes, facilitando su aplicación al momento de colorear. En muchas ocasiones, escoger los colores o la técnica que aplicaremos a nuestra fotografía en blanco y negro puede resultar una tarea difícil.

Se pueden elegir colores dependiendo de la intención que queramos darle a la fotografía. Si nuestro objetivo es utilizar tonos que se asemejen más a la realidad enfatizando el *realismo* de la toma, podemos hacer uso de los colores al agua - acuarelas o tintas-, ya que nos permitirán conservar toda la información que existe debajo.

También se pueden elegir aquellos que le agreguen un toque completamente diferente a nuestras imágenes, haciendo una aproximación surrealista o más experimental, mediante colores intensos y de mayor carga matérica, como *óleos* y *acrílicos*.

¹⁰⁸ DORSKIND, Cheryl M. *The art of handpainting photographs*. AMPHOTO Books; Watson-Guption publications. New York (U.S.A.), 1998. Pág. 33.

El color es un elemento que afectará directamente el contenido de nuestra imagen en blanco y negro, y posee un peso tan importante que en muchas ocasiones puede competir con las formas encontradas en nuestra imagen; por ello, las imágenes en blanco y negro difieren tanto de las que son procesadas en color.

La decisión de agregar un elemento de color a una fotografía en blanco y negro, cambiará de manera definitiva el contexto y la intención de dicha imagen. En la actualidad, el uso de color es aplicado de distintas formas por fotógrafos en diversos campos, como por ejemplo el caso de la publicidad, donde es utilizado para imprimir un toque lúdico en las tomas con niños, agregando colores vivos o llamativos que los identifiquen; también se utiliza con la intención de añadir aires de frescura y originalidad, o para dar acabados rústicos, artesanales o más experimentales.

En la actualidad, el coloreado manual aporta nuevas formas de representación a una fotografía en blanco y negro. Brinda elementos externos como *el color* y *la textura* que contienen un peso y un volumen perceptible a simple vista, y que como características de la intervención manual, permiten al fotógrafo manifestar su expresividad de forma tangible sobre la imagen.

A continuación veremos un resumen de las principales técnicas del coloreado que manejan la mayoría de los autores consultados para esta investigación.

4.2.2. TÉCNICAS BÁSICAS DE COLOREADO

La mayoría de las técnicas del coloreado se auxilian del uso de herramientas sencillas para su aplicación como: *pinceles*, *aplicadores de algodón*, *lápices*, entre otras. También existe la aplicación del color a través del *aerógrafo*; este instrumento proyecta una cantidad de pintura, impulsada por un compresor de aire haciéndola pasar a través de una manguera, desde un recipiente o contenedor hacia la pistola aplicadora. La cantidad de pintura se regula a través de la pistola, al permitir el paso de una mayor o menor cantidad de aire comprimido. Existe otra variante de esta herramienta y que consiste en una lata de aire comprimido de color.

El inconveniente de este tipo de instrumentos es el gasto que implica adquirir el equipo y la compresora o en su caso cada lata de color, y los resultados que se pueden obtener dependerán de la destreza del colorista y del correcto uso de plantillas y máscaras, las cuales permiten tener un mayor control en la aplicación del color.

Consideré necesario mencionar la existencia de este tipo de herramientas para ampliar el espectro de posibilidades respecto a las técnicas del coloreado manual; este medio permite lograr excelentes acabados con una mayor precisión, pero requieren ser practicados para obtener buenos resultados.

Como ya lo hemos visto, existe una gran cantidad de técnicas empleadas por los artistas para colorear fotografías en blanco y negro, las cuales dependen del tipo de color que será empleado en el coloreado. Los procedimientos para colorear con *lápices*, no son exactamente iguales que para el coloreado con *óleos*, o aquellas utilizadas con *toners* o con *acuarelas*; sin embargo muchas de las técnicas son esencialmente semejantes y las podemos dividir en tres pasos:

EL BAÑO

Algunos artistas recurren al uso de un *baño* o aplicación general de color en toda la imagen con la finalidad de dar un tono uniforme de color a la copia. Esto se puede hacer con el uso de *toners* o *tintes*, *acuarelas*, *óleos* o *tintes alternativos* como café, té u otros elementos diluidos en agua. También se puede emplear un baño general con algún *toner*, y posterior al secado, comenzar a trabajar la fotografía con un medio diferente como *lápices*, *pasteles* u otros elementos, denominado a todo ello como *técnicas mixtas*¹⁰⁹.

EL DETALLADO

En este paso se corrigen aquellas zonas que en el baño general de color se hayan impregnado de este y que no se desea conservar. Aquí es cuando se agregan las luces, las sombras y en general, las zonas grandes de color o de mayor profundidad¹¹⁰.

ACABADOS

En este último paso se agregan todos aquellos tonos medios y tonos faltantes. También se borran aquellas trazas de color no deseadas, hasta alcanzar el acabado final en donde se le terminarán de dar los últimos toques¹¹¹.

Existen muchos artistas que han ido desarrollando técnicas dentro del campo del coloreado manual, cuyos procedimientos son variantes de las principales técnicas del coloreado. Artistas como Andrew Sanderson prefieren el uso de colores en tonos y técnicas que permiten conservar el *realismo* en sus fotografías (foto 65); o por el contrario, aquellos quienes buscan que la aplicación del color

¹⁰⁹ McKINNIS, James A. *Hand coloring photographs*. AMPHOTO Books. New York (U.S.A.), 1994. Pág. 32.

¹¹⁰ *Ibíd.* Pág. 34.

¹¹¹ *Ibíd.* Pág. 36.

borre por completo todo indicio del origen fotográfico de sus imágenes como el caso de James Andrew McKinnis (foto 66).



Foto 65 Imagen coloreada a la acuarela.
Andrew Sanderson.



Foto 66. *Dancer in a studio.* Imagen coloreada al óleo.
James A. McKinnis.

También se pueden crear distintas lecturas de una misma imagen variando los colores y tonos aplicados en ellas como las fotos de Adriene Veninger (foto 67); o bien, se puede colorear la totalidad o solo ciertos elementos de la fotografía.



Foto 67 (a, b). Fotografías coloreadas a mano.
Adriene Veninger

El uso y la aplicación de las distintas técnicas de coloreado determinará el trabajo de cada artista, quien a su vez irá desarrollando una técnica propia que se verá reflejada en el grueso de su obra. Puede hacer uso de una o varias técnicas, pero su trabajo y su particular manera de hacer uso de ellas le imprimirán el sello personal que caracterice el trabajo de cada artista.

4.2.3. APLICACIÓN DE LA TÉCNICA EN LA OBRA PERSONAL

Como hemos visto el uso de las diferentes técnicas del coloreado manual y de los distintos materiales, ayuda a enfatizar la intención que cada autor busca conferirle a su trabajo. El grado de *realismo* que quiera obtenerse con la aplicación de color en imágenes en blanco y negro quedará determinado por la elección de aquella técnica que mejor se adapte a las necesidades expresivas de cada autor. Y es que si bien muchas de las técnicas permiten conseguir efectos muy cercanos a la realidad, existen otras que se prestan para una mayor experimentación obteniendo resultados poco convencionales.

Después de estudiar las distintas técnicas del coloreado manual, se cuenta ahora con un amplio espectro de posibilidades del cual puede elegirse la más adecuada para la propuesta personal.

En este trabajo se llevó a la práctica el uso de una *técnica mixta* que involucró la combinación de varios elementos, entre los que se encuentran el *sobrecoloreado*, por el uso de medios opacos como el *acrílico* y los *lápices de color*; el *coloreado*, utilizando medios traslúcidos como la *acuarela* permitiendo añadir color sin perder los tonos que había debajo; y finalmente técnicas de *entintado*, usando un virador a sepia.

A continuación describiré esta técnica de coloreado así como los pasos a seguir para su correcto desarrollo los cuales, como ya se mencionó, son muy similares unos de otros, diferenciándose solo por el tipo y especialidades de cada medio utilizado.

Primero, nos ubicamos en un lugar amplio, bien iluminado y con todos los materiales a nuestro alcance. Tomamos la imagen y la fijamos a la superficie de trabajo con el fin de evitar posibles errores y para poder manipularla mejor sin que esta se mueva. Es recomendable utilizar cinta *micropore* para no dañar la emulsión de nuestra fotografía al momento de retirarla (foto 68).



Foto 68. Fijando la imagen a la superficie de trabajo.

Una vez asegurada la copia procedemos a la aplicación del color. Para la técnica de coloreado con *acuarela* algunos autores recomiendan humedecer las copias previamente, esto cuando se utilicen *acuarelas* en *pastilla* o en *tubo* las cuales además deberán diluirse con un poco de agua; en nuestro caso, esto no fue necesario ya que se utilizaron *acuarelas* líquidas para facilitar su absorción en el papel (en esta presentación ya se encuentran listas para usarse).

Para iniciar el coloreado se fabrican aplicadores hechos con palillos de madera envolviendo un extremo con un poco de algodón; es recomendable utilizar solamente un poco de este recubrimiento pues deberá quedar firmemente adherido a la madera, ciñendo perfectamente la punta (si se usa demasiado algodón, este puede llegar a recoger mucho líquido provocando a su vez manchas de agua en la imagen).

Los aplicadores hechos de esta manera serán más precisos ofreciendo un mayor grado de control que los hisopos comunes. Una vez seleccionada el área que recibirá el tratamiento, se comenzará la aplicación dando varios baños de color diluido, hasta alcanzar el tono deseado; las acuarelas líquidas deberán diluirse cuando se trate de colores intensos (foto 69).



Foto 69. Uso de los aplicadores.

Cuando se aplica acuarela líquida o cualquier otro medio diluido se debe eliminar el excedente ya que este puede ocasionar manchas de agua por la rápida absorción del papel (foto 70). Para evitarlo será mejor colocar una a una las capas de color hasta alcanzar el tono deseado, de este modo son más difíciles de remover aquellos colores concentrados.

Además, con el fin de evitar cualquier daño o mancha en la superficie de nuestra imagen, deberá colocarse una protección entre su superficie y la mano o el antebrazo, pues el sudor de las manos llega a producir manchas sobre la superficie de la gelatina (foto 71).

Para la aplicación de medios opacos como el *acrílico*, es recomendable utilizar pinceles de punta fina para poder obtener un mayor detalle, permitiendo también el fácil acceso en aquellas zonas reducidas (foto 72).



Foto 70. Limpieza del excedente de color.

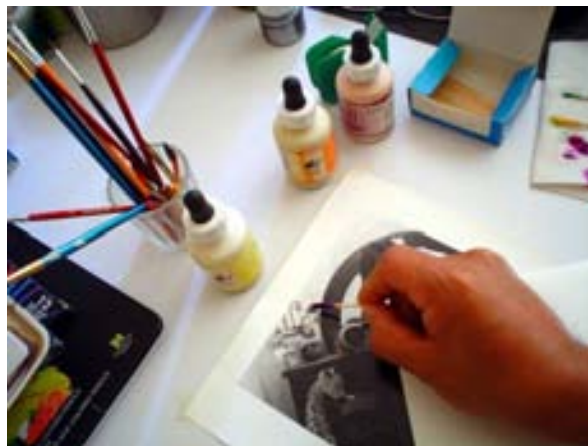


Foto 71. Protección de la superficie de trabajo.



Foto 72. Herramientas complementarias.

Para aplicar color por medio de *lápices* o cualquier otro material que no sea aceptado por la superficie brillante de la imagen, se puede colocar una base acrílica natural, brindando una superficie mate ideal para recibir cualquier otro medio, permitiendo además conservar cierta información de la imagen debajo de ella.

En las imágenes siguientes (foto 73, a y b) podemos apreciar el proceso de aplicación de la base acrílica; una vez finalizado su acabado, la base vuelve opaco el sitio donde se aplica. Ya seca la base acrílica, puede comenzarse el coloreado con *lápices* o cualquier otro tipo de material; la base acrílica nos permitirá utilizar los *lápices* como en cualquier otra superficie, dando los mismos acabados, o bien, pudiendo ser difuminados o incluso dejar trazos visibles.



Foto 73 (a, b). Aplicación de la base acrílica sobre la superficie de trabajo.

Agregar esta base porosa permitirá recibir el color asegurando su adherencia; además, el uso de este recurso permite conservar información existente debajo de la base, sin perder las luces y sombras de la composición original (foto 74, a y b).

El resultado final es la combinación de técnicas que sirven como medio de expresión en nuestro trabajo, pudiendo jugar con el *realismo* y el *surrealismo* dependiendo de la aplicación de los colores.



Foto 74 (a, b). Aplicación del color, sobre la preparación de la base acrílica.

CAPITULO CINCO

USO DEL COLOREADO A MANO

5.1. PROPUESTA PERSONAL

5.1.1. OBRA

En los capítulos anteriores presenté una muestra del trabajo de algunos artistas que hacen de esta técnica el vehículo de expresión en su obra, así como también hice un breve recuento de las distintas técnicas del coloreado a mano, de su uso y aplicación. Bajo ese marco, pretendí dar a conocer algunos de los diferentes discursos que el medio nos permite obtener.

En este capítulo llevaré a cabo la aplicación del coloreado manual como parte de mi trabajo personal, concluyendo así con el estudio de estas técnicas utilizadas desde los inicios de la fotografía; con ello trataré de comprobar que se pueden imprimir nuevas formas de expresión en ella.

Como ya se mencionó en el capítulo cuatro de este escrito, la aplicación de las técnicas de coloreado a mano también puede aplicarse en fotografías a color, digitales u otras muchas; en esta investigación solo se trabajó con fotografías en blanco y negro.

La decisión de utilizar imágenes en blanco y negro se debe a que desde hace varios años ha formado parte de mi expresión. Las imágenes que en este capítulo serán mostradas, son el resultado de un interés personal cuyo origen surgió de la primera vez que tuve la oportunidad de ver un libro con fotografías en blanco y negro coloreadas a mano.

Al comenzar a explorar este tema, descubrí que se trata de una técnica tan antigua como la fotografía misma. De ese interés personal deriva la decisión de llevar a cabo un estudio sobre este método, para experimentar su posterior aplicación en mi trabajo.

De las técnicas del coloreado a mano descritas en páginas anteriores, tomé aquellas que mejor se adecuaron a las imágenes mismas, al tipo y tono de papel que utilizaría, y a la disponibilidad de los materiales, de los cuales la gran mayoría (especialmente los hechos para coloreado de fotografías en blanco y negro), no se consiguen fácilmente en nuestro país.

Lo anterior no fue una limitante, pero sí redujo las posibilidades para experimentar con algunas de las técnicas de coloreado; por ello decidí trabajar con solo unas cuantas, como la *acuarela*, los *acrílicos* y los *lápices* a color. Como ya lo comenté anteriormente, estas técnicas requieren pasar por un proceso de ensayo y error, pero también es vital armarse de mucha paciencia y de preferencia, contar con un buen presupuesto.

El objetivo de este trabajo fue poder hacer uso de las técnicas del coloreado a mano en fotografías en blanco y negro, para tratar de establecer un lenguaje propio en la construcción de imágenes dentro de mi obra.

La técnica que más se adecuó a mis circunstancias (principalmente la disponibilidad de materiales y de presupuesto), fue la de el coloreado con acuarelas líquidas, dado que es un medio que penetra mejor en los papeles de fibra brillantes como el utilizado para esta presentación (Ilford multigrado grado IV).

Durante el proceso de experimentación, también incorporé otros materiales como el *virador*, los *acrílicos*, la *base acrílica*, los *lápices* de colores comunes, *plumones* a base de agua y *pinturas lavables*. Escogí estos materiales dado que la mayoría no perjudica ni altera en modo alguno la delicada superficie del papel ni su composición.

A partir de ello, obtuve como resultado las 27 fotografías que conforman las 5 series producidas para este trabajo. Esta colección de retratos, está presente el tema del cuerpo como forma; expresando su capacidad para ser depositario de ideas y de conceptos que lo cubren desde afuera, transformándolo y alejándolo de su realidad natural de cuerpo vivo y funcional, para mutarlo en cualquier cosa, en ideal, en objeto o en fetiche.

Y es que al cuerpo se le pueden atribuir significados sociales o culturales que lo ubican en contextos y situaciones determinadas, y que se pueden potenciar en múltiples sentidos; por ejemplo, el cuerpo como signo (cuerpo-desnudo, cuerpo-erotizado, cuerpo-género). Para mí, el cuerpo tiene un idioma diferente, que dependerá del contexto, según la cultura y la época, en que sea utilizado.

A los cuerpos de estas imágenes, les agrego elementos como ropa u otros objetos que los acompañan o se que adhieren a ellos, que los enmarcan y en muchos casos permiten ver sus formas de manera mas precisa. Creo que a veces un cuerpo puede estar desnudo aún con alguna prenda encima, dando pie a la diferencia entre el erotismo y lo natural, pues en muchas ocasiones es más erótico admirar un cuerpo parcialmente desnudo, que un cuerpo tal y como es por naturaleza.

El cuerpo es, por tanto, el depositario de la representación artística en mi trabajo, y en este caso lo mezclo con el retrato, con el concepto de identidad inherente al rostro, aunque considero que el protagonismo que posee el rostro en ciertos casos entra en tensión con la presencia del cuerpo desnudo, dominando este último la escena.

Decía Hans Bellmer¹¹² que para el artista, lo erótico en el arte consiste en reunir varios objetos, incluido el cuerpo humano, para establecer un contraste entre ellos o para que se excitasen mutuamente.

Freud¹¹³ ha demostrado en sus estudios que todos los objetos están en condiciones de recibir una significación erótica, sobre todo los objetos que funcionan. El erotismo exige un cuerpo para manifestarse.

Al atribuir significados eróticos a ciertos objetos, me adentro en terrenos del fetiche y es que, como dijera D. M. Field en su libro *The Nude in Art*, ¿qué no todos los artistas somos fetichistas al mostrar preferencia en la representación de ciertas partes del cuerpo, cuando fijamos la mirada en ojos, piernas, cabello y cuerpo en general? Los artistas, como cualquiera, poseemos nuestras propias obsesiones, temas favoritos, y destacamos ciertos detalles que son de nuestro interés.

Al añadir color a estos detalles, considero que puedo potenciar ciertos elementos que me brinden la oportunidad de agregar nuevos significados en mi obra. El coloreado me permite además añadir elementos como texturas y volumen.

Siempre utilizo el color de manera parcial, procurando mantener información en blanco y negro, ya que mi interés no es el de colorear por completo la imagen, sino de agregar solo algunos elementos en color que destaquen una forma o den un equilibrio a la composición.

Usando el color de manera dosificada, se destaca su ausencia a su alrededor, permitiendo apreciar las reacciones, efectos y el contraste que este ejerce. El peso del color, por tanto, dependerá del tono, la intensidad, los grados de saturación, la extensión del área que abarque y de su posición.

¹¹² Artista surrealista de origen polaco y autor de *La Muñeca*, desarrollo su trabajo en Berlín y más tarde en Francia.
MUTHESCUS, Angelike; NERET, Gilles. *El erotismo en el arte*. Editorial Taschen. VG Bild-Kunst, Bonn 2002. (Tomado del prólogo del libro, escrito por David Hockney).

¹¹³ Las distintas interpretaciones freudianas, basan su visión del arte como un método efectivo para la sublimación de los deseos reprimidos, teoría que Sigmund Freud aplicó a Leonardo Da Vinci.
MUTHESCUS, Angelike; NERET, Gilles. *Op. Cit.* (Tomado del prólogo del libro, escrito por David Hockney).

Al mirar una fotografía a color, todos estos factores se hacen más difíciles de ver, pero en las imágenes que carecen de él, sus características se aprecian de manera contundente. En este sentido los fotógrafos de finales del siglo XIX, intentaban por medio de la intervención manual, alcanzar un *realismo* inexistente en sus fotografías por la ausencia del color, pero los artistas contemporáneos no buscamos el *realismo* sino *distintas realidades*.

Con este trabajo intenté buscar una estética propia, que se adecuara al tipo de obra, sin perseguir ningún grado de semejanza con la realidad aplicando el color solo de manera local y específica, acentuando la cualidad del blanco y el negro.

Pero al igual que aquellos primeros fotógrafos, la intención de colorear la copia monocroma en mi trabajo, obedece a una necesidad de intervención manual. El acto de agregar elementos que la cámara no pueda captar, otorga el control de poder agregar nuevos significados a la imagen, encontrando una realidad propia.

No coloreamos porque la fotografía se encuentre carente de algo -como muchos autores del pasado lo percibían-, sino por una decisión conciente que se toma desde el inicio al escoger película y papel en blanco y negro, cosa que a comienzos de la fotografía era una elección imposible de tomar.

Se cuenta con elementos similares pero las necesidades cambian. Es una búsqueda de nuevas formas de representación, que mueve a los fotógrafos contemporáneos a experimentar con estas técnicas del pasado.

Estas formas de representación en la actualidad se separan cada vez más del modelo clásico; el impulso y la motivación del artista van cambiando y evolucionado con el correr del tiempo. Es en este sentido que la fotografía ha jugado un papel importante y decisivo en la historia del arte.

A continuación comentaré cinco de las obras realizadas, con el objetivo de tratar y ejemplificar a partir de ellas la intención del uso del color en este trabajo; posteriormente veremos las series completas que fueron producidas para esta investigación.

5.2. OBRA COMENTADA



Foto 75. *Novia con flores fucsia.* Técnica mixta.
Isaac Santos (México, 2008).

La técnica de coloreado en esta imagen involucró el uso de pintura *acrílica* y *lápices* de color para el fondo, también utilicé *acuarelas* líquidas para los detalles en la modelo. Tome la decisión de eliminar el fondo ya que no contenía gran información y era más bien un bloque de escasos tonos grises, que no favorecía a la toma. Al aplicar una base de color en el fondo, la imagen se volvía aplanada y carecía de profundidad de campo, para contrarrestarlo agregue unos cuantos tonos complementarios con *lápiz* de color, para agregar movimiento y textura. Los tonos fríos visualmente tienen menos peso que los tonos cálidos, y se mezclan mejor con los tonos fríos del papel.

La atención quedó puesta así en la modelo; aquí podemos observar que el color del fondo abarca la mayor extensión dentro del plano, sin embargo este se ve equilibrado con las diferentes gradaciones de gris que posee la modelo y la zona de luz del vestido, dándose el contraste por la diferencia entre la monocromía de la persona y el fondo, y no por la contraposición de colores. El color se integra a la silueta por los pequeños toques aplicados en acuarela a la modelo en grises; ningún color se aplicó en tonos que compitieran con el resto de la imagen, evitando que esta quedara recortada del fondo en color, y permitiendo que este pueda funcionar más bien como un *dossier*.

Decidí caracterizar a la modelo con accesorios que pudieran dar diferentes contrastes dentro de la gama de los blancos y el negro; el ramo y el tocado poseen diversas luces que eran susceptibles de ser coloreadas. La intención de la caracterización no fue la de tomar el retrato de una novia antes de la boda, sino el de jugar con los elementos y sus significados (novia-pura, novia- ingenua, novia- sexy, novia- erótica). Es un juego donde se altera la identidad de la modelo, ayudando a re-significar una y otra vez un mismo tema, en este caso el de una novia y sus diferentes contextos de representación.



Foto 76. *Pero soy dulce.* Técnica mixta.
Isaac Santos (México, 2008).

En este retrato, primero se viró la copia a sepia oscuro por completo, después se aplicó color con *acuarela* líquida en el fondo, con un tono neutro que resaltara la luz del fondo; escogí verde claro y un poco de amarillo con el fin de destacar la profundidad de campo en la imagen, contraponiéndose con la extensa zona oscura conformada por el pelo y vestido de la modelo. El tono cálido que proporcionó el virado de la copia, dio en la piel tonos que se asemejan más a los reales; agregué entonces al rostro un poco de color en tonos ocre y naranja para destacarlo, haciendo más evidente el primer plano en el cual se encuentra. El vestido y cabello se unían en una mancha oscura uniforme por lo que añadí un tono rojo oscuro al primero, lo que además dio una leve textura a la tela ayudando a separarlos. Por último, quise destacar el brillo del pendiente con un poco de amarillo añadiendo un pequeño toque de luz.

La elección de colores traslúcidos en esta toma en particular se debió a que permiten conservar la mayor parte de la información debajo de ellos, y manteniendo todas las zonas de luces y los tonos que se consiguieron con el virado.

Esta imagen pertenece a una serie en la que pretendía realizar tomas de semi desnudo, pero la naturaleza misma de las fotos no era cotidiana a la modelo, ya que posaba por primera vez, ante lo cual opte por ir a su ritmo en el camino a su comodidad, dando como resultado esta imagen. Al realizar fotografía de desnudo por regla general trato de manejarme con el ritmo de cada modelo, pues cada uno tiene siempre algo que aportar a las imágenes; esto permite captar el lenguaje de cada cuerpo, cosa que no se consigue si se dirige la pose, dando por resultado imágenes menos forzadas y más naturales o relajadas. En muchas ocasiones esto también sirve para dar cierta narrativa a las imágenes, lo cual se capta en el desarrollo completo de una serie.



Foto 77. *Que era un hada.* Técnica mixta.
Isaac Santos (México, 2008).

En la fotografía se muestra el uso de dos técnicas de coloreado a mano. La primera se utilizó para el fondo y consistió en dar una capa de base *acrílica* que permitiera la aplicación de color con *lápices*, ya que mi intención era hacer evidente la textura en la pared. Se eligieron colores cálidos para aprovechar la extensión de luz dada por el muro y crear así un contraste que envolviera a la figura, respetando los pequeños espacios del fondo en blanco y negro, pues consideré que estos agregaban la profundidad de campo señalando distintos planos, lo cual serviría para evitar el total aplanamiento de la imagen.

La segunda técnica que utilicé fue el coloreado con *acuarela* con tonalidades frías en el personaje, haciendo que los tonos se integraran de manera gradual, desde lo blanco del cabello hasta lo negro de las botas, sin separar completamente estas dos áreas. Esta imagen pertenece a una serie que narra un sueño corto del modelo, en el cual aparece como un hada *sui géneris* en colores tornasol.

En estas imágenes, la participación del modelo forma parte del trabajo una vez más, permitiendo desarrollar un tema reflejando ciertos aspectos del personaje, como el erotismo que le puede provocar el uso de determinadas prendas, asomándonos en los terrenos del fetiche. La inclusión de ropa, accesorios y de disfraces provoca diferentes significados en las imágenes, permitiéndonos desarrollar una narrativa, así como nuevas formas dentro de la imagen, representando elementos valiosos para la construcción de un lenguaje propio, que puede aderezarse con toques de color sobre el blanco y negro.



Foto 78. *Pink Nochebuenas*. Técnica mixta.
Isaac Santos (México, 2008).

Cuando una fotografía contiene muchos elementos y bastante información en tonos de gris como es el caso de *Pink nochebuenas*, lo mejor será optar por no saturarla agregándole demasiado color.

Opté por utilizar *acuarelas* porque me permitió conservar todos los tonos debajo, y decidí destacar solo algunos elementos en los diferentes planos de la toma. En el primer plano en el que se encuentran las flores, quise respetar su calidad de elemento vivo por lo que agregue un color cálido que las destacara de los tonos fríos del resto de la toma.

El color en la silla lo use para resaltar la pose de la modelo, quien pareciera estar a punto de caer de su asiento por lo que se sostiene firmemente a ella. Fue quizá la tensión que produce la postura de la modelo, lo que no hace a las flores el elemento más atractivo en la toma, a pesar de la extensión que abarcan dentro de la imagen y el plano principal en el cual se encuentran.

En la toma se omitió parte del rostro pues lo que me interesaba destacar era la forma dada por la posición de la modelo en todo el conjunto, pues considero que es en ella donde se encierra la acción de la imagen. A pesar de ser evidente que la modelo usa un vestido, su postura no permite que este se note, creando una nueva forma dada por las piernas y los brazos desnudos que suben hasta la parte visible del rostro.

Es así como el fotógrafo a través de la cámara selecciona y divide aquello que es de su interés, ubica con el encuadre aquellos elementos que le significan algo; se recurre al encuadre para definir al sujeto fotográfico. El encuadre se puede comparar con el *voyeur* que mira a través de la cerradura, la diferencia es que aquí la cerradura se coloca donde el observador desea.



Foto 79. *Vainas*. Técnica mixta.
Isaac Santos (México, 2008).

En esta toma hice uso del coloreado en un solo elemento. En *Vainas* se aplicó *acuarela* para conservar toda la información de los tonos en gris, permitiéndome además obtener ciertas gradaciones aplicado por los diferentes tonos de blanco y negro que hay debajo; en este caso se usaron varios tonos ligeramente diferentes de verde, rosa y lila.

Dado que la fotografía presentaba grises muy claros y sutiles no encontré necesario agregar un color que predominará o pesara demasiado, pues consideré que podía romper el suave equilibrio de la imagen.

En este desnudo, el modelo se encuentra recostado boca arriba; en la parte superior se notan sus partes íntimas fuera de foco, creando una analogía con las semillas resguardadas en las vainas.

La toma me remite a un paisaje donde las sábanas representan el terreno, y los surcos y salientes corresponden a una orografía conformada por la tela; las piernas del modelo emergen a manera de montañas en cuyo centro se encuentra este árbol, una especie extravagante formada por las vainas.

Decidí aplicar color solo en el motivo vegetal desviando la atención de la parte superior de la toma, ubicando las vainas como elemento central aprovechando su forma vegetal para dar a la imagen un erotismo velado.

Hasta aquí he hablado de la aplicación del color en mi trabajo; a continuación presento las series completas de fotografías que muestran el resultado obtenido por el uso de las técnicas del coloreado manual.

“Mónica”



Novia con flores fucsia

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Novia back

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Novia en fondo rosa

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Organic Tattoo

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Portrait in Purple

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Desnudo en morado y amarillo

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008

“Dulce”



Cohibida

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Pero soy dulce

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Ambientación

Plata/gelatina coloreada a mano.
10 x 8"
2008



Con sólo una mirada

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



La jirafita

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Dulcísima

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008

“Fairy tale dreams”



Soñaba

Plata/gelatina coloreada a mano.
10 x 8"
2008



Que era un hada

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



En sexy boots

Plata/gelatina coloreada a mano.
8 x 10"
2008



Y era tan real

Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2008



Espejito, espejito

Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2008



Y entonces desperté

Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2008

“Flores tímidas”



Pink nochebuena

Plata/gelatina coloreada a mano
10 x 8"
2008



Vestido verde con flores

Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2008



Orange blossom

Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2008



Paisaje magenta

Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2008



Tímida primavera

Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2008

“Landscape & architecture”



Verdes pastos y nike

Plata/gelatina coloreada a mano
10 x 8"
2007



Yellow architecture

Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2007



Cross
Plata/gelatina coloreada a mano
8 x 10"
2007



Vainas
Plata/gelatina coloreada a mano
10 x 8"
2007

CONCLUSIONES

Este trabajo me permitió hacer un recuento del origen del arte del coloreado a mano de fotografías, conociendo los distintos métodos y técnicas que se han empleado, desde su invención hasta nuestros días, en plena era digital. También pude constatar que en su momento, este arte fue tan importante que su práctica se extendió alrededor del mundo entero, encontrando en cada país a donde llegó nuevas formas de expresión.

En México arribó algunos años después de su práctica en otros lugares del mundo y aunque no hubo grandes aportaciones en cuanto a su desarrollo o mejorías de sus procesos como en otros lugares, sí consiguió arraigarse amalgamándose con las costumbres propias de este país. En lo concerniente al coloreado manual, lo que México sí aportó al mundo fueron artistas de todo tipo quienes abarcaron todos los géneros, y cuyo vasto trabajo quedó resguardado en los recintos y colecciones nacionales.

Durante su evolución, fueron muchos quienes estuvieron en contra del coloreado de las fotografías, por considerar esta práctica como contraria a lo que en aquellos momentos era entendido como toda forma de arte. La fotografía en sus inicios no fue aceptada como un arte en sí, dándose durante años discusiones en torno a su legitimidad dentro del mundo de las artes. La aceptación del uso de color aplicado a las fotografías se hacía paradójicamente, solo cuando este conseguía eliminar todo rastro de ella; solo así el resultado podía ser considerado como un objeto de arte.

Respecto a este recurrente dilema de algunos en relación al vínculo entre la fotografía y la pintura, me gustaría citar a Steve Edwards quien menciona en su texto *Un paria en el mundo del arte: Richter marcha atrás*¹¹⁴: “Recientes intérpretes del género de la foto pintura contemporánea han acertado al verla como una muestra de ironía que cuestiona ambos términos: la fotografía se despoja de la representación pero conservándola; la pintura se reconstruye como imagen a la vez que guarda distancia con esta (...) En nuestra época, el arte aún necesita distanciar el signo fotográfico inicial mediante la ironía, a veces pintando encima de éste o reelaborándolo manualmente”.

Considero que, aunque no espero resolver este dilema con mi opinión, dicha separación no tiene motivo de ser, pues como hemos visto en este trabajo, la unión de dos medios tan diferentes no ejerce una lucha entre ellos, en donde

¹¹⁴ GREEN, David. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Versión castellana por Joana Furió. Editorial Gustavo Gili. Barcelona (España), 2007.

alguno de los dos deba sobresalir. La mezcla de medios es un recurso más al servicio de la representación. En nuestros días, ya no es tema de discusión sobre si la fotografía es un arte o no, y este tipo de separación o de validaciones solo se da en los terrenos del discurso y no de la representación, ni mucho menos de la creación de objetos artísticos, ya que amén de separarlos pienso que su mezcla valida nuevas formas de expresión.

La combinación de distintos medios como la fotografía y la pintura debe verse como una posibilidad para crear nuevas formas de expresión y de representación de la imagen, que nos permite mezclar recursos al servicio de la expresividad de los artistas; finalmente somos nosotros quienes hacemos uso del arte como herramienta para la creación.

Por otra parte, durante este ejercicio fotográfico puedo concluir que ciertas técnicas del coloreado sí consiguen añadir elementos como volumen y diferentes texturas en las imágenes, y que a diferencia de la fotografía digital, añaden corporeidad a estas. Incluso se pueden obtener una serie de acabados propios, relacionados al tipo de materiales que se empleen, como es el caso de la base acrílica y los colores de madera (utilizados en la obra aquí presentada).

El color aplicado a las imágenes monocromas añade un valor especial, transmitiendo una intención que dependerá de quién lo utilice y el sentido que le imprima. Aquí, dicha intención estuvo dirigida a utilizar el color como medio expresivo, permitiéndome descubrir nuevas formas de representación dentro de mi trabajo con la fotografía en blanco y negro.

Esta intencionalidad que nos brindan las técnicas de coloreado, se consigue al añadir una carga de nostalgia o un cierto toque de antigüedad, lo cual se logra aplicando el color de manera apropiada; tal como en la obra de Saudek, quien al utilizarlo de manera deslavada y descolorida, imprime a sus imágenes la apariencia de viejas o desgastadas, aportando una sensación de deterioro, de un mundo estropeado como la memoria.

Las técnicas del coloreado son tan variadas que incluso permiten ser mezcladas entre ellas pudiéndose obtener nuevos resultados. En este trabajo se propone el uso de una técnica conseguida mediante el uso y mezcla de las distintas técnicas y medios ya existentes. Para encontrar aquellas técnicas que mejor se adecuaban a mi obra, lo mejor fue la experimentación.

Existen diversos problemas que surgen de las características inherentes a los materiales; en mi caso, la dificultad a resolver fue contrarrestar la falta de adherencia por parte de algunos materiales para el coloreado, como los lápices de color de madera, dadas las características propias del papel (en especial, su superficie brillante).

La solución fue utilizar una base acrílica natural, sin pigmento, que permitiera ofrecer un campo apto para recibir el lápiz de color sobre la superficie brillante. Una vez solventado el problema, se consiguió no solo hacer uso de los materiales deseados, sino además, mezclar diversos materiales logrando dar una mayor riqueza de acabados y texturas dentro de mi obra.

Lo anterior prueba que el conocimiento de las técnicas y de los materiales involucrados en el coloreado de fotografías en blanco y negro, no solo facilitan su uso, sino además permiten la experimentación para conseguir nuevas maneras de aplicación, aportando nuevas formas de lenguaje y expresividad en nuestro trabajo.

Es por ello que el presente trabajo hace un recuento general de la historia del coloreado manual en fotografías en blanco y negro, mostrando tanto las técnicas involucradas como los materiales que se necesitan para su aplicación, abriéndonos una puerta hacia el complejo mundo en blanco y negro *a colores*, permitiendo familiarizarnos con estas técnicas de finales del siglo XIX, que resurgen de vez en vez para fascinar a las nuevas generaciones.

El actual interés por técnicas antiguas de los inicios de la fotografía, como la del coloreado a mano, se debe al hecho de que son procesos que permiten la obtención de piezas artísticas elaboradas por procedimientos más *manuales* y de corte más artesanal, es decir, menos mecánicos. Así mismo creo que el término *antiguo*, solo obedece a un adjetivo temporal, ya que al entrar en contacto con ellas, pueden ser tan actuales y novedosas como cualquier otro método que no ha sido probado con anterioridad.

Esta investigación no pretendió abarcar todo el conocimiento respecto al coloreado manual, ni tampoco hacer un recuento absoluto de los artistas que antes y después se han involucrado en él. Y es que como lo mencioné en un principio, solo me centré en los aspectos del coloreado de fotografías en blanco y negro por ser este tipo de imágenes las que de algún modo han formado parte de mi interés personal desde hace algunos años; recordemos que estas técnicas también se pueden aplicar en fotografías a color, en fotografías digitales, *polaroids*, impresiones hechas con emulsiones líquidas y en general, a todo el espectro que abarca la fotografía.

Es tan amplia la gama de posibilidades para la experimentación en el campo del coloreado, que reconozco aún queda mucho por ensayar en el uso de ciertos materiales y técnicas; en parte porque los materiales para la elaboración de la fotografía análoga se están dejando de producir (por ejemplo el papel *baritado*) ya que las grandes compañías como Kodak o Ilford, están desapareciendo o ponen sus ojos en la producción de artículos para la fotografía digital. Como consecuencia, también en nuestro país cada vez es menor la oferta de lugares con venta especializada en artículos de este tipo.

Hay muchas otras técnicas que me quedan pendientes por estudiar: los *óleos* de marcas especialmente creadas para este fin, las *tintas*, los *pasteles* e incluso la experimentación con diferentes viradores (que ya no se consiguen) para realizar mezclas y virados selectivos como los que también han sido mencionados.

Existen también muchas otras posibilidades que tampoco fueron agotadas dentro de este trabajo, como es el uso de diferentes *papeles* o *soportes*, las *emulsiones líquidas* o las fotografías *polaroid* en blanco y negro; que también me hubiera gustado experimentar, pero que por razones de presupuesto no fueron posibles de conseguir.

Pero con todo y estas limitantes aprendí a aplicar el uso del coloreado a mano en mi trabajo, adecuando los materiales a mi alcance; por ello, cabe destacar que dentro de los caminos de la experimentación y de la creación artística, se puede experimentar con pocos recursos y obtener buenos resultados.

Por tanto, espero haber compartido con este trabajo el gusto y la posibilidad – personal y colectiva- por ahondar en estas tantas aplicaciones que nos proporcionan las técnicas del coloreado a mano, quedando mucho terreno disponible para dar continuidad a esta inquietud creativa.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Capítulo uno

El coloreado en la historia

Foto 1 (página 5)

Joshep Nicéphore Niépce.

http://es.wikipedia.org/wiki/Joseph-Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce
(Diciembre, 2008).

Foto 2 (página 6)

Foto signo. *Historia de la fotografía: el calotipo o el dibujo fotogénico.*

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.fotosigno.com/wp-content/uploads/2008/04/botanic_talbot.jpg&imgrefurl=http://www.fotosigno.com/tag/talbot/&usg=__OwIE7ZXKik9msvk_2glwrEwrYNc=&h=449&w=257&sz=21&hl=es&start=2&um=1&tbnid=kyKOuOPsKhHVZM:&tbnh=127&tbnw=73&prev=/images%3Fq%3Ddibujos%2Bfotogenicos%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN
(Diciembre, 2008).

Foto 3 (página 7)

Fotógrafos paisajistas.

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICO/S/LOFOTOGRAFICO/ESCUELA%2520BARBIZON/FOTOGRAFOS/Daguerre/Daguerre_BoulTemple.jpg&imgrefurl=http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/ESCUELA%2520BARBIZON/FotografosPaisaje1.htm&usg=__YnBGP-Z3zl9JsaAgCFJxOpPIMpw=&h=384&w=548&sz=55&hl=es&start=19&um=1&tbnid=RVHnMT9bWjfGDM:&tbnh=93&tbnw=133&prev=/images%3Fq%3Ddaguerrotipo%26um%3D1%26hl%3Des
(Diciembre, 2008).

Foto 4 (página 12)

Artnet, Guglielmo Faija.

<http://www.artnet.com/artist/690406/guglielmo-faija.html>
(Diciembre, 2008).

Foto 5 (página 14)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996. Pág. 16.

Foto 6 (página 15)

Photocentral.

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.iphotocentral.com/Photos/VintageWorks_Images/Mid/8618ClaudetFamily.jpg&imgrefurl=http://www.iphotocentral.com/showcase/p_showcase_view.php/22/1/1&usg=__1RZRYXwsA0dCSuUckkcPsOzWF_0=&h=200&w=418&sz=13&hl=es&start=30&tbnid=m9-RdioN6nflOM:&tbnh=60&tbnw=125&prev=/images%3Fq%3Dclaudet%2Bantoine%26start%3D20%26gbv%3D2%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26sa%3DN
(Diciembre, 2008).

Foto 7 (página 16)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 26.

Foto 8 (página 17)

The Craig telescope, on wandsworth common.
http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://homepage.ntlworld.com/greg.smyerumsby/craig/images/moon.gif&imgrefurl=http://homepage.ntlworld.com/greg.smyerumsby/craig/articles.html&usg=__XidzrdWOoDLUD4wzIXXQaom90=&h=300&w=226&sz=37&hl=es&start=4&tbnid=-nmKidFGra0OGM:&tbnh=116&tbnw=87&prev=/images%3Fq%3Djohn%2Badams%2Bwipple%26gbv%3D2%26hl%3Des
(Diciembre, 2008).

Foto 9 (página 20)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 43.

Foto 10 (página 21)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 47.

Foto 11 (página 22)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 49.

Foto 12 (página 24)

Lee Gallery, Fine 19th and 20th Century Photographs.
http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.leegallery.com/images/legray/LeGray_Le%2520Vapeur.jpg&imgrefurl=http://www.leegallery.com/legray.html&usg=__2HFvPzFPvLB0Hj5ZIY1gV_vl8aA=&h=302&w=400&sz=40&hl=es&start=3&tbnid=QUXlg4fdOmUYfM:&tbnh=94&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dgustave%2Ble%2Bgray%26gbv%3D2%26hl%3Des
(Diciembre, 2008).

Foto 13 (página 29)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 110.

Foto 14 (página 30)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 123.

Foto 15 (página 31)

Exquisite Portrait Miniatures.
<http://www.exquisiteminiatures.com/continentalminiatures.html>
(Diciembre, 2008).

Foto 16 (página 33)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 127.

Foto 17 (página 34)

Linterna Mágica.

http://es.wikipedia.org/wiki/Linterna_m%C3%A1gica

(Diciembre, 2008).

Foto 18 (página 35)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 135.

Foto 19 (página 36)

Wikipedia commons.

[http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/fb/Eakins,_Thomas_\(1844-1916\)_-_1883_-_Eakin%27s_art_studens_bathing_1.jpg&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Eakins,_Thomas_\(1844-1916\)_-_1883_-_Eakin%27s_art_studens_bathing_1.jpg&usq=__hqQiM9NtIgfI-amKugmkF6J4LGA=&h=415&w=533&sz=47&hl=es&start=28&um=1&tbnid=1g5_0EVy5LsJFM:&tbnh=103&tbnw=132&prev=/images%3Fq%3Dthomas%2Beakins%2Bphotos%26start%3D20%26ndsp%3D20%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/fb/Eakins,_Thomas_(1844-1916)_-_1883_-_Eakin%27s_art_studens_bathing_1.jpg&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Eakins,_Thomas_(1844-1916)_-_1883_-_Eakin%27s_art_studens_bathing_1.jpg&usq=__hqQiM9NtIgfI-amKugmkF6J4LGA=&h=415&w=533&sz=47&hl=es&start=28&um=1&tbnid=1g5_0EVy5LsJFM:&tbnh=103&tbnw=132&prev=/images%3Fq%3Dthomas%2Beakins%2Bphotos%26start%3D20%26ndsp%3D20%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN)

(Diciembre, 2008).

Foto 20 (página 37)

Askart, the artist blubook.

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.askart.com/AskART/assets/artist/9242/Thomas_Eakins_Summary.jpg&imgrefurl=http://www.askart.com/AskART/E/thomas_cowperthwaite_eakins/thomas_cowperthwaite_eakins.aspx%3FID%3D9242&usq=__PqR83L6_wzOkGYqwPyeBT8BRtRk=

(Diciembre, 2008).

Foto 21 (página 40)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 176.

Foto 22 (página 40)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 176.

Foto 23 (página 41)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 177.

Capítulo dos

El coloreado en el mundo

Foto 24 (página 44)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 71.

Foto 25 (página 45)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 185.

Foto 26 (página 46)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 185.

Foto 27 (página 46)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 194.

Foto 28 (página 46)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 195.

Foto 29 a y b (página 47)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 199.

Foto 30 (página 48)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 197.

Foto 31 (página 48)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 192.

Foto 32 (página 49)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 203.

Foto 33 (página 50)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 202.

Foto 34 a y b (página 50)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 205.

Foto 35 a y b (página 51)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 205.

Foto 36 (página 52)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 207.

Foto 37 (página 52)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 204.

Foto 38 (página 53)

HENISCH, Heinz K. *The Painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations.* Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996, Pág. 186.

Foto 39 (página 55)

La coctelera. Enrique Masip Segarra.

[http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.lacoctelera.com/myfiles/elquicio delamancebia/planchadora.jpg&imgrefurl=http://www.lacoctelera.com/enriquemasipse garra/post/2008/05/25/sorpresas-al-vapor&usg=__UNFfY9mrBkGkuSBKKQFrCw2oHt2U=&h=500&w=314&sz=101&hl=es&start=9&um=1&tbnid=0GxxbfjXV0APIM:&tbnh=130&tbnw=82&prev=/images%3Fq%3Dcruces%2By%2Bcampa%26gbv%3D2%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.lacoctelera.com/myfiles/elquicio delamancebia/planchadora.jpg&imgrefurl=http://www.lacoctelera.com/enriquemasipse garra/post/2008/05/25/sorpresas-al-vapor&usg=__UNFfY9mrBkGkuSBKKQFrCw2oHt2U=&h=500&w=314&sz=101&hl=es&start=9&um=1&tbnid=0GxxbfjXV0APIM:&tbnh=130&tbnw=82&prev=/images%3Fq%3Dcruces%2By%2Bcampa%26gbv%3D2%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN (Diciembre, 2008).)
(Diciembre, 2008).

Foto 40 (página 56)

Casasola.

[http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.jornada.unam.mx/2001/10/23/Im ages/04af1.jpg&imgrefurl=http://www.jornada.unam.mx/2001/10/23/fotos.html&usg=__AE RU3jmGzk93e59Lco9cldl75hE=&h=210&w=300&sz=12&hl=es&start=16&tbnid=enWmFj 17fXedbM:&tbnh=81&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dfondo%2Bcasasola%26gbv% 3D2%26hl%3Des](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.jornada.unam.mx/2001/10/23/Im ages/04af1.jpg&imgrefurl=http://www.jornada.unam.mx/2001/10/23/fotos.html&usg=__AE RU3jmGzk93e59Lco9cldl75hE=&h=210&w=300&sz=12&hl=es&start=16&tbnid=enWmFj 17fXedbM:&tbnh=81&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dfondo%2Bcasasola%26gbv% 3D2%26hl%3Des (Diciembre, 2008).)
(Diciembre, 2008).

Foto 41 (página 57)

Desire Charnay.

[http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://web.ncf.ca/ek867/charnay.nuns.jpg&i mgrefurl=http://web.ncf.ca/ek867/2006_10_01- 15_archives.html&usg=__mB6vl6X4Q5qkPs-5au4c- eXcaaw=&h=312&w=400&sz=45&hl=es&start=6&tbnid=55lVOcof- JOBLM:&tbnh=97&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Ddesiree%2Bde%2Bcharnay%26gb v%3D2%26hl%3Des](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://web.ncf.ca/ek867/charnay.nuns.jpg&i mgrefurl=http://web.ncf.ca/ek867/2006_10_01- 15_archives.html&usg=__mB6vl6X4Q5qkPs-5au4c- eXcaaw=&h=312&w=400&sz=45&hl=es&start=6&tbnid=55lVOcof- JOBLM:&tbnh=97&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Ddesiree%2Bde%2Bcharnay%26gb v%3D2%26hl%3Des (Diciembre, 2008).)
(Diciembre, 2008).

Foto 42 (página 58)

TREVIÑO, Estela, compilación. *160 años de fotografía en México*. CONACULTA-Océano. Distrito Federal (México), 2004. Pág. 473.

Foto 43 (página 58)

TREVIÑO, Estela, compilación. *160 años de fotografía en México*. CONACULTA-Océano. Distrito Federal (México), 2004. Pág. 31.

Foto 44 a y b (página 60)

Things and other stuff, 1922 American Caramel fancy borders movie cards.

[http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.things-and-other- stuff.com/images/a-prices- realized/movies/09940%2520ac%2520pola%2520negri.jpg&imgrefurl=http://www.things- and-other-stuff.com/movies/trading-cards/1922-american-caramel-movie- cards.html&usg=__cQrVO94euS-eJf- AMOdCYdOeDZl=&h=480&w=282&sz=23&hl=es&start=11&tbnid=j6TEI685nmN7dM:&tbn h=129&tbnw=76&prev=/images%3Fq%3Dpola%2Bnegri%26gbv%3D2%26hl%3Des](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.things-and-other- stuff.com/images/a-prices- realized/movies/09940%2520ac%2520pola%2520negri.jpg&imgrefurl=http://www.things- and-other-stuff.com/movies/trading-cards/1922-american-caramel-movie- cards.html&usg=__cQrVO94euS-eJf- AMOdCYdOeDZl=&h=480&w=282&sz=23&hl=es&start=11&tbnid=j6TEI685nmN7dM:&tbn h=129&tbnw=76&prev=/images%3Fq%3Dpola%2Bnegri%26gbv%3D2%26hl%3Des (Diciembre, 2008).)
(Diciembre, 2008).

Foto 45 (página 61)

Tendido siete, La revista cultural lagunera.

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.tendido-siete.com/casasola-2-chica.jpg&imgrefurl=http://www.tendido-siete.com/arte.htm&usg=__C6S9ANaqMLzc16X5BjhiR6cQ6lo=&h=464&w=595&sz=85&hl=es&start=16&um=1&tbnid=Quxe_6yp2bJoCM:&tbnh=105&tbnw=135&prev=/images%3Fq%3Dagustin%2Bcasasola%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN
(Diciembre, 2008).

Foto 46 (página 62)

Instituto Nacional de Bellas Artes – Museo Franz Mayer. *México: Una nación persistente.* Hugo Brehme fotografías. Editorial Porrúa. México, 1995. Pág. 135.

Capítulo tres

Galería de artistas

Foto 47 (página 65)

Luminous Lint.

http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.luminous-lint.com/imagevault/html_4001_4500/4155_thm.jpg&imgrefurl=http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Photographic_types_01/4/0/0/&usg=__QKgAc603rwbH-zyTEWVvSI-QlSk=&h=64&w=120&sz=12&hl=es&start=322&um=1&tbnid=kpxB1TzW3KEyPM:&tbnh=47&tbnw=88&prev=/images%3Fq%3Dhand%2Bpainted%2Bdaguerreotype%26start%3D320%26gbv%3D2%26ndsp%3D20%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN
(Enero, 2009).

Foto 48 (página 66)

Jan Saudek. Editorial Taschen. España, 1998. Pág. 79.

Foto 49 (página 67)

Jan Saudek.

<http://www.saudek.com/en/jan/fotografie.html?r=1991-1995&typ=f&l=0>
(Enero, 2009).

Foto 50 (página 67)

Jan Saudek.

<http://www.saudek.com/en/jan/fotografie.html?r=1996-2000&typ=f&l=0>
(Enero, 2009).

Foto 51 (página 67)

Jan Saudek. Editorial Taschen. España, 1998. Pág. 159.

Foto 52 (página 68)

Fotógrafos. Ouka Lele.

http://www.geocities.com/diogenes_atica/oukalele.htm
(Enero, 2009).

Foto 53 (página 69)

Taringa. Ouka Lele.

http://www.taringa.net/posts/arte/1180646/Fotograf%C3%ADa-Art%C3%ADstica---Hoy:-_Equot;Ouka-Lele_Equot;-.html

(Enero, 2009).

Foto 54 (página 69)

Fotógrafos. Ouka Lele.

http://www.geocities.com/diogenes_atica/oukalele.htm

(Enero, 2009).

Foto 55 (página 69)

Fotógrafos. Ouka Lele.

http://www.geocities.com/diogenes_atica/oukalele.htm

(Enero, 2009).

Foto 56 (página 70)

Pierre et Gilles L' ouvre complete 1976-1996. Editorial Taschen. Alemania, 2000. Pág. 206.

Foto 57 (página 71)

Pierre et Gilles L' ouvre complete 1976-1996. Editorial Taschen. Alemania, 2000. Pág. 234.

Foto 58 (página 71)

Pierre et Gilles L' ouvre complete 1976-1996. Editorial Taschen. Alemania, 2000. Pág. 221.

Foto 59 (página 71)

Pierre et Gilles L' ouvre complete 1976-1996. Editorial Taschen. Alemania, 2000. Pág. 271.

Foto 60 (página 71)

Pierre et Gilles L' ouvre complete 1976-1996. Editorial Taschen. Alemania, 2000. Pág. 277.

Foto 61 (página 73)

Artnet.

<http://www.artnet.com/artist/8344/teun-hocks.html>

(Enero, 2009).

Foto 62 (página 73)

Artnet.

<http://www.artnet.com/artist/8344/teun-hocks.html>

(Enero, 2009).

Foto 63 (página 74)

Artnet.

<http://www.artnet.com/artist/8344/teun-hocks.html>

(Enero, 2009).

Foto 64 (página 74)

http://www.faheykleingallery.com/images/photographs/hocks_t/hocks_01_bg.jpg

(Enero, 2009).

Capítulo cuatro

La técnica del coloreado

Foto 65 (página 91)

COLBECK, Anni & MARTIN, Judy. *Colorear fotografías*. Celeste Ediciones. Madrid (España), 1992. Pág. 107.

Foto 66 (página 91)

COLBECK, Anni & MARTIN, Judy. *Colorear fotografías*. Celeste Ediciones. Madrid (España), 1992. Págs. 97 y 98.

Foto 67 (a, b) (página 92)

Photo painting: The art of painting photographs. AMPHOTO Watson-Guption Publications. New York (USA), 2002. Pág. 128.

Fotografías 68 a 74 (páginas 93 a 97)

Roberto Isaac Santos López.

Capítulo cinco

Uso del coloreado a mano

Fotografías 75 a 79 (páginas 102 a 106)

Roberto Isaac Santos López.

Series "Mónica", "Dulce", "Fairy tale dreams", "Flores tímidas", Landscape & architecture"
(páginas 107 a 116)

Roberto Isaac Santos López.

BIBLIOGRAFÍA

- AIREY, Theresa. *Creative Photoprintmaking*. New York (USA), 1996.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía Plástica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona (España), 2003.
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida, reflexions on photography*. Strauss and Giroux, Hill and Wang a division of Farrar. New York (USA), 1986.
- BELKIN, Arnold., *Aspectos de la fotografía en México: Belkin Arnold*. Federación Editorial Mexicana. México, 1981.
- BERGER, John & MOHR, Jean. *Otra manera de contar* Mestizo A. C. España, 1997.
- CASAJÚS, Concha. *Manual de arte y fotografía*. Editorial Universitat. Bilbao (España), 1978.
- CASANOVA, Rosa & DEBROISE, Olivier., *Sobre la superficie bruñida de un espejo. FOTOGRAFOS DEL SIGLO XXI*. Fondo de Cultura Económica. México, 1989.
- CASANOVA, Rosa & DEL CASTILLO, Alberto. *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*. Lundberg Editores. España, 2005.
- Color as Form: a History of color photography*. New York: International Museum of Photography at George Eastman House. Rochester (USA), 1982.
- DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía de México*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona (España), 2005.
- DORSKIND, MACHAT, Cheryl. *The art of Handpainting Photographs*. AMPHOTO. New York (USA), 1998.
- DUBOIS, Phillippe. *El acto fotográfico*. PAIDOS Comunicación. Barcelona (España), 1986.
- FARBER, Richard. *Historic Photographic Processes*. Allworth Press. New York (USA), 1989.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona (España), 2003.
- FOX TALBOT, William Henry. *Un lápiz de luz 1800-1877*. CONACULTA-INBA, Museo Nacional de Arte-150 años de la fotografía en México. México, 1990.
- FRIEDMAN, Joseph Salomon. *History of color Photography*. Focal. London (Gran Bretaña), 1968.
- FROST, Lee, *Fotografía Creativa: con más de 70 técnicas explicadas a fondo*. Editorial Omega. Barcelona (España), 1998.
- GREEN, David. *¿Qué ha sido de la fotografía?*, traducción de FURIÓ, Joana. Editorial Gustavo Gili. Barcelona (España), 2007.
- HERNÁNDEZ, Manuel de Jesús. *Los inicios de la fotografía en México 1839-1850*. Editorial Hersa. México, 1989.

HENISCH, Heinz K. *The painted photograph 1839-1914: Origins, techniques, aspirations*. Pennsylvania State University. Pennsylvania (USA), 1996.

KLEIN, Laurie, *Hand Coloring Black & White Photography*. Rockport Publishers Inc. Gloucester Massachusetts (USA), 1999.

LA GRANJE, Ashley. *Basic critical theory for photographers*. Elsevier. Gran Bretaña, 2005.

MARCADÉ, Bernard & CAMERON, Dan. *Pierre et Gilles: The complete Works, L' Oeuvre Complete 1976-1996*. Editorial Taschen. Francia, 2000.

MARTIN, Judy. & COLBECK, Anni. *Colorear fotografías*. Celeste Ediciones. Madrid (España), 1992.

MC KINNIS, James A., *Handcoloring photographs*. Watson-Guptill Publications Amphoto. New York (USA), 1994.

MC KINNIS, James A., *PhotoPainting: The Art of painting on photographs*. Watson-Guptill Publications Amphoto. New York (USA), 2002.

Memoria fotográfica de México. Ayuntamiento de Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid. Madrid (España), 1998.

México: una nación persistente. Hugo Brehme fotografías. Instituto Nacional de Bellas Artes: M. A. Editorial Porrúa. México, 1995.

MONROY NASR, Rebeca. *De luz y plata: Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*. INAH. Colección, Alquimia. México, 1997.

MUTHERSCUS, Angelike; NERET, Gilles. *El erotismo en el arte*. Editorial Taschen. VG Bild-Kunst, Bonn 2002.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografía: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona (España), 1983.

Saudek, Jan, *Jan Saudek*. Editorial Taschen. Londres (GB), 1998.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara. México, 2006.

WELLZ, Liz. *The Photography reader*. Routledge. New York (USA), 2005.