

La intimidad pictorialista en las fotografías de Teodoro Kuhlmann Steffens (1867-1957)

Pictorialist Intimacy in the Photographs of Teodoro Kuhlmann Steffens (1867-1957)

Mauricio Toro Goya*

RESUMEN: Esta investigación examina el archivo fotográfico de Teodoro Kuhlmann, custodiado por el Museo de Historia Natural de Valparaíso, como un testimonio único de la vida doméstica y la práctica fotográfica en Valparaíso durante las primeras décadas del siglo xx. El estudio recorre los antecedentes históricos de la fotografía en el país, describiendo los diversos procesos técnicos que, en un vertiginoso desarrollo, marcaron la evolución de este medio. A través del análisis de placas fotográficas en blanco y negro, y de una destacada serie de autocromos, se revelan las búsquedas técnicas y estéticas del autor, marcadas por la influencia del pictorialismo.

PALABRAS CLAVE: Teodoro Kuhlmann, fotografía pictorialista, fotografía en blanco y negro, autocromo, historia de la fotografía en Valparaíso

ABSTRACT: This research examines the photographic archive of Teodoro Kuhlmann, preserved by the Museo de Historia Natural de Valparaíso (Natural History Museum of Valparaíso), as a unique testimony to domestic life and photographic practice in Valparaíso during the early decades of the 20th century. The study traces the historical background of photography in Chile, describing the various technical processes that, in a rapid development, shaped the evolution of this medium. Through the analysis of black and white photographic plates and a remarkable series of autochromes, the author's technical and aesthetic pursuits—marked by the influence of pictorialism—are revealed.

KEYWORDS: Teodoro Kuhlmann, pictorialist photography, black and white photographic plates, autochrome, history of photography in Valparaíso

* Fotógrafo profesional y doctor (c) en Artes Integradas por la Universidad de Playa Ancha. Desarrolla investigaciones en fotografía patrimonial y contemporánea desde enfoques técnicos e interdisciplinarios, abordando los modos de producción de las imágenes y sus dispositivos. Su interés se centra en la producción latinoamericana y en el desarrollo teórico y práctico del documentalismo barroco. Código ORCID: 0009-0008-0218-3599.

Cómo citar este artículo (APA)

Toro, M. (2025). *La intimidad pictorialista en las fotografías de Teodoro Kuhlmann Steffens (1867-1957)*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/la-intimidad-pictorialista-en-las-fotografias-de-teodoro-kuhlmann-steffens-1867-1957>

Introducción

Resguardado desde 2012 por el Museo de Historia Natural de Valparaíso, el archivo fotográfico de Teodoro Kuhlmann Steffens constituye un acervo patrimonial único tanto por su magnitud como por su diversidad. La colección está compuesta por 489 imágenes originales, entre positivos, postales, negativos en placa de vidrio y un reducido conjunto de autocromos, producidas entre 1912 y 1935. En su conjunto, reflejan el tránsito de Kuhlmann desde sus primeros ensayos fotográficos hacia un dominio cada vez más preciso de procedimientos y formatos, evidenciando una constante inquietud experimental.

La colección integra una notable variedad de técnicas –como copias a la albúmina, colodiones, gelatinas de plata, calotipos y autocromos– y temáticas que abarcan desde escenas domésticas y retratos familiares hasta registros de paisajes, vistas urbanas y eventos históricos. Este artículo, sin embargo, se detendrá en el análisis de dos subconjuntos específicos: por un lado, las placas fotográficas en blanco y negro que documentan escenas domésticas, y, por otro, la producción en autocromo, pionera en el contexto chileno. Dicha selección no solo responde a la necesidad de acotar el objeto de estudio, sino también a la relevancia de ambos conjuntos para comprender las relaciones entre técnica, estética y contexto en la obra de Kuhlmann.

El análisis se estructurará en torno al estudio individualizado de cada técnica utilizada en estos subconjuntos, abordando sus particularidades materiales y procesos de ejecución, y poniéndolas en diálogo con el contexto histórico de la fotografía chilena y con las búsquedas estéticas que las sustentan. Los antecedentes históricos y contextuales no se presentarán de una sola vez, sino que se irán incorporando progresivamente junto con el análisis técnico, con el objetivo de potenciar la relación entre la producción material y su contexto cultural. Esta elección metodológica obedece a la complejidad de las definiciones técnicas, que constituyen uno de los ejes de este artículo, y a la necesidad de describir los procedimientos fotográficos desde la experiencia práctica, permitiendo así que el lector comprenda en profundidad cómo fue ejecutado cada recurso técnico y cuáles fueron sus implicancias estéticas. Así, el trabajo busca contribuir a una comprensión más profunda del archivo Kuhlmann, situándolo no solo como testimonio de una práctica fotográfica *amateur* de alta calidad técnica, sino como una expresión visual que dialoga con las tendencias internacionales de su época y con la historia cultural de Valparaíso.

Colección Teodoro Kuhlmann del Museo de Historia Natural de Valparaíso

Donada por los herederos, la Colección Teodoro Kuhlmann ingresó en 2007 al laboratorio del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (Cenfoto-UDP), donde se inició el proceso de identificación, diagnóstico y conservación del conjunto. El material venía en dos cajas: una contenía documentos y copias fotográficas en papel de diversas técnicas y formatos, y la otra, placas negativas de vidrio junto con un pequeño grupo de autocromos. En busca de financiamiento para llevar adelante un trabajo integral de catalogación, digitalización y conservación preventiva, el equipo de Cenfoto-UDP –bajo la dirección de Samuel Salgado y con los investigadores Eduardo Carrasco Garrido y Lucía Valdés Reta-mal– solicitó en 2008 el patrocinio de la Subdirección Nacional de Museos¹ para postular al Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart), en la línea de Desarrollo Cultural Regional. El acuerdo contemplaba que, una vez concluido el proyecto, la colección fuese transferida al Museo de Historia Natural de Valparaíso, garantizando así su conservación y puesta en valor.

El proyecto, titulado «Sociedad Fotográfica de Aficionados de Valparaíso: Colección Teodoro Kuhlmann Steffens (1869-1957)» (folio n.º 4100-9) resultó adjudicado en 2010 y se llevó a cabo durante ese año y el siguiente, permitiendo un trabajo exhaustivo sobre el conjunto. El año 2012, la colección ingresó formalmente al Museo de Historia Natural de Valparaíso, que desde entonces la conserva en el depósito de Colecciones Especiales de la Biblioteca Científica John Juger, donde permanece disponible para ser consultada e investigada. Actualmente, el archivo se compone de 489 imágenes originales, entre positivos, postales, negativos en placa de vidrio y autocromos, distribuidos en ocho cajas y debidamente inventariados (ver detalle en la siguiente tabla).

Tabla 1. Organización de la Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, Museo de Historia Natural de Valparaíso.

Contenedor	Número de unidades	Contenido
Caja 1	68	Fotografías en papel y un sobre vacío
Caja 2	115	Fotografías en papel de mayor tamaño, 4 hojas sueltas de álbum (cartón) con fotografías en papel por anverso y reverso, más un retrato coloreado sobre soporte de tela

¹ En ese entonces parte de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), hoy Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Serpac).

Contenedor	Número de unidades	Contenido
Caja 3	86	Placas de vidrio de mayor tamaño
Caja 4	68	Placas de vidrio de menor tamaño
Caja 5	109	Negativos, divididos por tamaño
Caja 6	3	Negativos flexibles, enrollados (en mal estado)
Caja 7	15	Secuencia de fotografías en papel, todas del mismo tamaño
Caja 8	25	Estuche con juego de 24 postales de Carlos Brandt (1906)
Total	489	

Los positivos en papel y postales presentan una notable diversidad técnica, que incluye copias en albúmina, al colodión, en gelatina de plata, calotipos e impresiones fotomecánicas. En cuanto a los formatos, estos varían en tamaño, con papeles FB de tamaño menor o igual a $13,5 \times 18,5$ cm y papeles FC hasta 20×25 cm. Los calotipos se caracterizan por presentar un aspecto ligeramente difuso o suavizado, con tonos cálidos, generalmente en marrones o sepia, producto del uso del papel como soporte y de los químicos empleados en su proceso. Por su parte, los colodiones exhiben tonalidades que varían entre el negro neutro y el negro frío ligeramente azulado, llegando en ocasiones a un marrón oscuro, según el viraje y el tipo de revelado. Las albúminas, con su característico tono café-amarillento, suelen mostrar imágenes algo desvanecidas con el paso del tiempo. En cambio, las gelatinas de plata ofrecen un negro más profundo y neutro, que destaca por su mayor estabilidad y resistencia al deterioro. Entre los negativos en placa de vidrio predominan los de gelatina yoduro-bromuro de plata, en formatos internacionales como 13×18 cm, 12×10 cm y 4×6 cm. Los escasos autocromos de la colección se presentan en tamaños de 13×18 cm, salvo por un ejemplar especial de 9×13 cm.

En términos de conservación, la colección presenta una condición general estable, resultado del trabajo sistemático realizado por los equipos de Cenfoto y del Museo de Historia Natural de Valparaíso. Las piezas fueron sometidas a procesos de limpieza, estabilización y conservación preventiva, de acuerdo con estándares internacionales para material fotográfico patrimonial. Como es habitual en archivos de esta antigüedad, se observan signos propios del paso del tiempo: en los positivos sobre papel hay pequeñas abrasiones, bordes frágiles y, en algunos casos, desvanecimiento de la imagen, sobre todo en las albúminas y colodiones; los negativos en placa de vidrio presentan

algunas grietas finas o pérdidas marginales, sin afectar la imagen central; los autocromos, en tanto, muestran la fragilidad propia de su estructura y han recibido un resguardo especial. Todo el conjunto se encuentra alojado en cajas de conservación y materiales neutros dentro de un depósito con control ambiental para protegerlo de oscilaciones de temperatura, humedad y luz, lo que garantiza su estabilidad y preservación a largo plazo.

Con respecto a la digitalización del archivo, en el marco de esta investigación se identificaron algunas dificultades que vale la pena mencionar. Si bien Carrasco (2012) señala que la digitalización se realizó de acuerdo con los estándares internacionalmente establecidos –en particular, la normativa ISAD(G), implementada en Chile por Cenfoto para asegurar la adecuada preservación de la información contenida en las imágenes—, al revisar los archivos digitales albergados en la plataforma Surdoc se advierten ciertas inconsistencias cromáticas. En concreto, algunas digitalizaciones de placas negativas de vidrio fueron interpretadas erróneamente en términos de color, lo que se tradujo en una dominante marrón o sepia que no corresponde a la imagen original (fig. 1). Esto podría deberse a que materiales originalmente en blanco y negro fueron digitalizados utilizando parámetros RGB en lugar de una escala de grises. Dicho error es relativamente común cuando se utilizan escáneres diseñados para fotografía estándar sin antes ajustar los parámetros específicos para imágenes monocromas, como lo son la mayoría de las placas del archivo Kuhlmann. Afortunadamente, este tipo de desajuste resulta sencillo de corregir: basta con convertir los valores cromáticos RGB a una escala de grises mediante un *software* de digitalización o edición fotográfica, restituyendo así con fidelidad los valores tonales originales de las piezas, procedimiento que hemos aplicado en este estudio.



Figura 1. Comparación de la misma imagen con dominante de color (izq.) y tratada con parámetros blanco y negro (der.), que es como debiera haber quedado luego de su digitalización e interpretación. Teodoro Kuhlmann. «Niños en carretilla». Placa negativa de vidrio blanco y negro, 12,9 x 17,5 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0169.

Teodoro Kuhlmann Steffens: aproximación biográfica

Teodoro Kuhlmann Steffens nació en Bremen, Alemania, en 1867 (Carrasco, 2012), en el seno de una familia que, como muchas de su tiempo, decidió buscar nuevos horizontes en tierras americanas. Acompañado por sus padres, Hermann Kuhlmann y Ana Steffens, viajó desde muy joven, pasando por Costa Rica antes de establecerse en Chile en la década de 1880. La familia se instaló directamente en Valparaíso, por entonces el puerto más importante del país y uno de los centros neurálgicos del comercio y la modernidad en el Pacífico sur.

El destino de los Kuhlmann estuvo ligado a la empresa Daube & Cía.², vinculada a la importación y comercialización de productos farmacéuticos, en la que Hermann encontró una oportunidad laboral y Teodoro comenzó su vida profesional. Para 1892, este último figuraba en los registros de inmigrantes alemanes como gerente de la firma, en la cual además mantenía participación económica junto a su padre, lo que demuestra su inserción en la vida mercantil del puerto.

Luego de casarse con Augusta Meyerholz, Teodoro se estableció en el cerro Alegre, un sector de Valparaíso caracterizado por sus residencias con jardines y por ser un punto de encuentro de la comunidad inmigrante, especialmente de origen europeo: «El cerro Alegre abrirá las puertas a las familias alemanas, las que adornarán las casas con motivos propios de ese país, al igual que italianos y franceses» (Romero, 2002, p. 93).

Por esos años, Valparaíso vibraba al ritmo de los barcos que traían y llevaban mercancías, ideas y modas desde los más diversos rincones del mundo, como describe Carrasco (2012):

El constante contacto con el exterior, propio del asentamiento de grandes firmas comerciales ligadas a la importación y exportación, además de un considerable número de inmigrantes dedicados al rubro mercantil, hicieron que este lugar contara con los mayores avances técnicos y modernos del país. (p. 13)

² El origen de Daube y Cía. se remonta a la botica y droguería fundada en Valparaíso por Antonio Puccio en 1834, que sentó las bases de su primera casa comercial en la actual plaza de Justicia. En la década de 1860 la firma pasó a empresarios de origen alemán, iniciando su expansión. En 1877 se incorporó Johannes Daube, consolidando el perfil germano-chileno de la empresa. En 1893 adoptó la razón social «Daube y Cía.» y se posicionó como la principal empresa farmacéutica mayorista del país. En 1928 se transformó en sociedad anónima bajo el nombre «Droguería del Pacífico S. A.», aunque permaneció en manos de socios alemanes y sus descendientes. Uno de sus edificios emblemáticos, ubicado en José Tomás Ramos n.º 86, sigue en pie y ha sido declarado Inmueble de Conservación Histórica y Patrimonio Arquitectónico de Valparaíso (Badilla, 2018).

La fotografía y los estudios fotográficos ocuparon un lugar especial dentro de este panorama. Estudios como el de Félix Leblanc –que posteriormente se asoció con Jorge Valck Wiegand y Odber Heffer– lideraban el rubro en el Valparaíso de fines del siglo xix y principios del xx, ofreciendo innovaciones como la fotografía al carbón y la platinotipia, además de retratos sobre porcelana y madera. A esta escena se sumaron los talleres de Heffer y de Hans Frey, todos activos desde fines del siglo xix (Rodríguez, 2001).

Teodoro Kuhlmann mantuvo una estrecha relación con el suizo Hans Frey, quien, además de fundar la primera casa importadora de artículos fotográficos en Chile, era un entusiasta promotor de la enseñanza técnica de la fotografía. Este vínculo se vio fortalecido por la participación de ambos en la activa comunidad alemana porteña, la cual compartía un vivo interés por el arte y la técnica de la imagen. Es probable que gran parte del aprendizaje fotográfico de Kuhlmann se haya configurado en el marco de esta amistad, en una época en la que la fotografía –entonces un invento relativamente reciente– comenzaba a popularizarse como práctica doméstica entre las familias acomodadas.

La residencia de Kuhlmann no fue solo el espacio íntimo donde transcurrió su vida familiar, sino también su estudio. Allí se gestaron las escenas que dieron forma a su particular mirada fotográfica y, muy probablemente, fue donde acondicionó su cuarto oscuro, como solían hacerlo los aficionados de la época, valiéndose de los elementos básicos para revelar y fijar sus placas. En las numerosas imágenes que hoy conforman su archivo quedaron plasmadas las celebraciones familiares, las visitas de amigos y las interacciones cotidianas con su entorno inmediato, dando origen a una producción donde lo doméstico y lo fotográfico se entrelazan de manera indisoluble. En este cruce, la imagen no surge únicamente como un registro del momento vivido, sino como un acto cargado de intención, donde el espacio doméstico se transforma en un verdadero escenario de representación. La cámara se introduce en la intimidad del hogar y participa en la construcción de relatos personales y familiares que, aunque muchas veces destinados al ámbito privado, dialogan inevitablemente con las normas, y estéticas propias de la estructura social de su tiempo. Podemos imaginar que familiares y amigos participaban de la complicidad de la puesta en escena, tal vez atraídos por la posibilidad de registrar ese momento y, al mismo tiempo, como parte de un gesto afectivo de colaborar con Teodoro en su afán constante de perseguir una buena fotografía.

El interés de Kuhlmann por esta práctica se fue profundizando. Tanto fue así que en 1904 se incorporó a la Sociedad Fotográfica de Aficionados de Valparaíso, invitado por su amigo Alfredo Faz, promotor destacado de la fotografía *amateur* en la ciudad. Movido por su compromiso con el arte fotográfico, Faz había sido uno de los impulsores de la creación de la Sociedad a mediados de 1903, logrando convocar a más de 90 entusiastas que se inscribieron en su oficina de la calle Blanco 110 con el propósito de participar en el certamen de fotografía que se inauguraría en abril de 1904 (Rodríguez, 2010). En este ambiente de creciente interés por la imagen y de sociabilidad en torno a la fotografía, Kuhlmann encontró un espacio propicio para perfeccionar su técnica y compartir su pasión.

En esa primera exposición de la Sociedad se presentaron más de 150 obras, distribuidas en secciones como «Paisaje», «Marinas», «Instantáneas», «Escenas animadas o naturalezas vivas», «Engrandecimientos» y «Miscelánea». Si bien no se conserva el registro de los participantes de la muestra, por su cercanía con Faz y por la calidad técnica de su trabajo, no sería aventurado suponer que Kuhlmann estuvo entre ellos. El jurado del certamen, integrado por Faz, Arnaldo Braga, Roberto Barroilhet, Santiago Monk y Gastón Pascal, evidencia el alto nivel y la seriedad del quehacer fotográfico local, así como el valor que sus exponentes atribuían al aprendizaje colectivo y al perfeccionamiento constante.

El propio Teodoro representa un ejemplo de lo anterior, pues la fotografía nunca fue para él un oficio comercial ni profesional: más bien, fue un terreno fértil de exploración técnica y búsqueda estética. Sus imágenes muestran escenas cuidadosamente compuestas, donde la luz, el encuadre y los elementos del entorno se integran con armonía. Esto se advierte tanto en sus retratos familiares, tomados en el jardín o en el interior de su casa, como en sus registros del puerto, los cerros, el paisaje rural de los alrededores de Valparaíso y Limache. Como bien apunta Carrasco (2012),

la labor esporádica del fotógrafo aficionado realizada en sus tiempos libres se puede ver reflejada en la temática de las imágenes que captura. Para Kuhlmann los fenómenos naturales u otros eventos que cruzan frente a sus ojos y cámara se transformaron en hechos fundamentales para poder capturarlos, dejando así un registro de ellos. (p. 13)

Y aunque también captó momentos históricos como la gran inundación del puerto a causa de un temporal y el devastador terremoto de 1906 –eventos que marcaron la memoria colectiva de la ciudad– su cámara siempre prefirió

detenerse en lo cotidiano: paseos familiares, reuniones sociales, la dinámica de los barrios y la belleza del paisaje chileno.

Los inicios de la fotografía en Valparaíso: Técnica e influencia estética en las fotografías de Kuhlmann

La fotografía irrumpió en América vinculada a los procesos de modernización, generando un conflicto ontológico al imponer un tiempo productivo que desarticulaba visualidades y ritmos locales (Kay, 2019). En Valparaíso, sin embargo, esta dimensión fue asumida más como signo de modernidad que como ruptura.

El daguerrotipo –primer procedimiento fotográfico comercial– llegó a Chile pocos meses después de su presentación por Louis Daguerre el 19 de agosto de 1839 en la Academia de Ciencias y Artes de Francia. La primera referencia al respecto data del 1 de junio de 1840, cuando el diario *El Mercurio* anunció la llegada a Valparaíso de la corbeta belga *L'Orientale Hydrographe*, que transportaba una cámara para daguerrotipos. La expedición, de carácter educativo y científico, terminó trágicamente el 23 de junio, cuando la nave naufragó frente al faro Punta Ángeles, perdiéndose tanto la cámara como las placas (Turazzi, 2019).

Según Rodríguez (2001), una segunda oportunidad se dio con el envío que Francisco Javier Rosales hizo desde Francia de una cámara destinada al Instituto Nacional; sin embargo, el aparato se destruyó al volcarse la carreta que lo trasladaba entre Valparaíso y Santiago. El tercer intento lo protagonizó el retratista itinerante francés Philogone Daviette, que llegó a Valparaíso en octubre de 1843. «En 1844 el propio francés avisó que “ahora sí” podría conocerse la verdadera invención del daguerrotipo» (Rodríguez, 2001, pp. 19-20), aunque, en la práctica, no logró ningún retrato.

Poco después llegaron los hermanos estadounidenses Carlos y Jacob Ward, retratistas itinerantes especializados en la técnica del daguerrotipo, que realizaron cerca de 500 retratos en Copiapó, Santiago y Valparaíso entre los años 1844 y 1846 (Rodríguez, 2001). Hacia 1843, el inglés William Helsby instaló en Valparaíso la célebre Fotografía Helsby, en la intersección de Prat y Cochrane, donde ofrecía retratos, vistas y paisajes al daguerrotipo (Pereira, 1942). Sus hermanos Thomas y John participaron en el negocio, que además impartía cursos y vendía insumos fotográficos.

El daguerrotipo se obtenía sobre una placa de cobre plateada pulida como espejo y sensibilizada con vapores de yodo y bromo. La exposición, de 1 a

15 segundos, se revelaba con vapores de mercurio, fijándose con hiposulfito y virado al oro para obtener un leve tono dorado. Finalmente, la imagen se protegía en un estuche con paspartú y vidrio (Toro-Goya, 2020).

Su complejidad técnica y alto costo limitaron el aprendizaje y la práctica del daguerrotipo únicamente a quienes aspiraban a instalar un estudio fotográfico. Esta lógica de exclusión no fue exclusiva del ámbito local. En Francia, un retrato podía costar hasta 25 francos de oro, convirtiéndose en un lujo reservado para pocos. Considerados como joyas únicas, eran resguardados en estuches, lo que reforzaba su valor y exclusividad (Benjamin, 2018). De esta manera, el daguerrotipo quedó asociado desde sus orígenes al estatus, tanto en Europa como en América.

Más allá de la innovación tecnológica que significó, este procedimiento introdujo patrones estéticos y normas de vestuario, color y pose que dieron forma a las tipologías del retrato y la representación corporal en la fotografía (Kossoy, 2014). Históricamente, «el retrato era un símbolo de estatus en el imaginario social, reservado hasta el siglo XIX para nobles y clases dirigentes» (Rojas, 2006, p. 175). Con la introducción del daguerrotipo, el referente de cómo realizar los retratos siguió siendo europeo: una mirada externa determinaba quién podía ser retratado y replicaba un conjunto de poses asociadas a un estatus importado. Esta disputa por la representación continúa hoy, en la búsqueda de una autodeterminación visual.

Fuera de la élite, los daguerrotipos se difundieron sobre todo con fines antropológicos y documentales. Emilio Chaigneau retrató a indígenas mapuches para la Comisión Científica del Pacífico, mientras que Enrique Valck y Odber Heffer fotografiaron a pueblos originarios siguiendo los códigos estéticos de la época, mostrando «vestigios, adornos y joyas» (Puig-Samper, 2024, p. 118). La fotografía, así, no solo introdujo un aparato técnico, sino que reforzó jerarquías e imaginarios coloniales, fijando una mirada ajena sobre cuerpos y culturas marginadas.

La imposibilidad de reproducir estas placas impulsó la búsqueda de procesos más rápidos y accesibles. La industria respondió con fórmulas químicas innovadoras, competencia de marcas y la proliferación de cámaras, favoreciendo el acceso a la fotografía en ámbitos profesionales y aficionados. Con las técnicas de colodión húmedo, como el ambrotipo y el ferrotipo, surgieron placas negativas que permitían copias ilimitadas sobre papel sensibilizado con sales de plata y, en sus inicios, albúmina. Muy pronto, los retratos únicos cedieron paso a formatos populares como la *carte de visite* (10,7 cm), el imperial

(25,2 cm) o el retrato miniatura (6,3 cm), con alternativas de terminación mate, brillo o satinada, según soporte y técnica.

Hacia fines del siglo XIX, la placa seca de gelatina yoduro-bromuro de plata acabó imponiéndose mundialmente como el principal soporte para la realización de fotografías. Esta técnica consistía en cubrir una placa de vidrio con una emulsión de gelatina bromuro de plata, un material sensible obtenido al mezclar bromuro, yoduro, nitrato de plata, agua y gelatina fotográfica (similar a la gelatina sin sabor usada en cocina), disueltos a baño maría para integrar los químicos. La mezcla se hacía madurar mediante agitación y temperatura controladas, según la sensibilidad deseada: a mayor sensibilidad, la placa resultaba menos contrastada, lo que permitía obtener una gama más amplia de grises en el negativo. Para asegurar la adherencia de la emulsión, la placa se preparaba previamente con una mezcla de gelatina y óxido de cromo. La emulsión se aplicaba en estado líquido, dejando que escurriera uniformemente y que el exceso se eliminara por gravedad. Luego las placas se ponían a secar en completa oscuridad, obteniéndose las llamadas «placas secas». Estas se utilizaban en la cámara de forma similar a los daguerrotipos o ambrotipos y se revelaban por entre 5 y 10 minutos con un revelador a base de hidroquinona, para luego fijarlas por 5 minutos con hiposulfito de sodio.

Concluido dicho proceso, las placas se reproducían por contacto: el negativo se colocaba directamente sobre el papel fotográfico en un cuarto oscuro con luz de seguridad, ambas emulsiones en contacto, y se exponía a luz blanca. Aunque el procedimiento de revelado podía variar según la emulsión del papel, el proceso estándar para gelatina bromuro-yoduro de plata (también conocida como «emulsión argéntica») consistía en revelado (3 a 5 min), baño de paro (1 min), fijado (5 min), lavado final (30 min) y secado (Frey, 1906).

Al poco tiempo, estas placas empezaron a ser fabricadas de forma industrial y vendidas en tiendas especializadas. Este avance permitió a profesionales y aficionados revelar las placas mucho después de realizar la toma, sin la presión que conllevaban procedimientos anteriores en los que las placas debían estar siempre húmedas durante la toma y ser reveladas antes de que la emulsión se seca. En la revista *La Fotografía Chilena*³ (1911), por ejemplo, se anuncian

³ La revista *La Fotografía Chilena* fue creada por Juan Alberto Chesebrough en 1911. Algunos de los aficionados o artistas que reprodujeron sus obras y compartieron conceptos y experiencias en los seis números que alcanzó la publicación fueron Ramón Cruz Montt, Luis Dávila, Juan Denis-Lay, León Durandin, Eduardo Guzmán y Luis Navarrete (Rodríguez, 2010, p. 16).

distintas marcas de placas, películas y papeles fotográficos, comercializados en Santiago por Le Comptoir d'Optique et de Photographie, Fotografía Heffer y Artículos Fotográficos Guillermo Mattensohn, y en Valparaíso por Artículos Fotográficos Hans Frey. Entre las marcas ofrecidas se destacan los papeles Velox y Cyko, las películas Eastman y las placas en blanco y negro Jouglá y Lumière.

Fue en este contexto de cambios y transformaciones donde Teodoro Kuhlmann se encontró con la fotografía. Desarrolló su trabajo principalmente en placas de 13×18 cm, 12×10 cm y 4×6 cm, tamaños que suponían distintas complejidades técnicas tanto en su manipulación como en los procedimientos de revelado y copiado. La mayoría de sus placas muestra un correcto manejo del dispositivo mecánico y del desarrollo químico, cumpliendo con los estándares de la época. Sin embargo, es posible observar un error recurrente: el contraste excesivo, lo que provoca que las personas situadas en las sombras aparezcan subexpuestas y que, por el contrario, las áreas más iluminadas pierdan información al saturarse los blancos. Los fotógrafos profesionales solían reencuadrar la escena para evitar tales dificultades; Kuhlmann, en cambio, tendió a llevar el contraste al extremo, como se aprecia en la placa titulada «Niños en la piscina» (fig. 2). Lo anterior nos demuestra que, como bien señala Flusser (2015), «el aparato hace lo que el fotógrafo quiere que haga, pero el fotógrafo puede querer únicamente lo que el aparato puede hacer» (p. 45).

En ese entonces, lograr buenas fotografías desde el punto de vista técnico no era tarea sencilla. Los aparatos de la época se encontraban aún en una etapa exploratoria, sin instrumentos que permitieran medir la luz, como a partir de los años 40 lo harían los exposímetros fabricados por la Weston Electric Light Company⁴. Con la llegada de estos dispositivos, Ansel Adams desarrollaría su reconocido sistema de zonas, que permite medir con precisión las escalas tonales de una escena y definir los parámetros técnicos para lograr una imagen bien expuesta. Hasta entonces, como sugiere Flusser (2015), los fotógrafos no podían alterar el programa del aparato en sí: solo podían intervenir el sistema a través de decisiones estéticas e informativas, es decir, mediante el gesto creativo.

Por lo que sugieren los antecedentes disponibles, la formación técnica de Teodoro Kuhlmann debió desarrollarse, como era habitual entonces, a través del intercambio de conocimientos y experiencias con otros aficionados. La Sociedad de Fotógrafos Aficionados –que a comienzos del siglo xx llegó a tener más de 700 socios activos en Valparaíso y otros tantos en Santiago–

⁴ No vinculada con el destacado fotógrafo norteamericano Edward Weston.

seguramente le brindó un espacio propicio donde compartir exploraciones, aciertos y errores (Rodríguez, 2010). Es probable que también haya tenido acceso a publicaciones y literatura técnica ampliamente difundida en la época, como la ya mencionada revista *La Fotografía Chilena*, el *Tratado práctico de fotografía para el uso de los aficionados* (1903) de León Durandin, el *Tratado práctico y completo de fotografía moderna* (1906) de Hans Frey (con colaboración del ingeniero Roberto Nordenflycht) y, casi dos décadas después, el *Manual práctico de fotografía* (1925) publicado por la casa fotográfica Hans Frey, además de otros numerosos textos y recomendaciones distribuidos por establecimientos especializados.



Figura 2. Teodoro Kuhlmann. «Niños en la piscina». Placa negativa de vidrio blanco y negro, 12,9 x 17,9 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0173.

Los primeros manuales se centraban en los aspectos técnicos del manejo de la cámara y los procedimientos del cuarto oscuro –revelado de placas y papeles fotográficos– con un nivel de detalle notable. «La parte más importante del arte fotográfico», afirmaba una de estas publicaciones, «es de bien ‘tomar’ la fotografía, de bien ‘exponer’ en la cámara la lámina sensible» (Frey, 1906, p. 3). Ya en la segunda publicación del alemán Hans Frey (1925) se advierte un importante desarrollo de temas vinculados al plano estético: la composición, la disposición del cuerpo, los gestos y las poses tanto en el retrato de estudio como en el exterior, y el uso correcto y creativo de la luz al momento de la toma.

Las cámaras de mayor formato requerían una inversión más considerable y estaban destinadas a un uso profesional, lo que implicaba mayores conocimientos técnicos para su manejo. El tamaño más grande disponible en el mercado era el de 18 × 24 cm, aunque existían formatos aún mayores destinados a la fotografía científica. Refiriéndose a las ventajas y desventajas de los distintos formatos de la época, Durandin (1903) advierte:

Las dimensiones 9 × 12 y 13 × 18 cm son las más convenientes y las imágenes de estos formatos dan, cualquiera que sea el modelo, un buen bosquejo del objeto que se reproduce. Desde que se excede el tamaño 13 × 18, la fotografía cesa de ser una distracción y se convierte en un verdadero trabajo: independientemente del peso, que aumenta en proporciones considerables, se tiene todavía las molestias de una manipulación difícil; las complicaciones inseparables de toda reproducción fotográfica aumentan sobremanera: la fotografía se transforma entonces en verdadero oficio y cesa de ser una diversión. (p. 9)

Planteamos que Kuhlmann llegó a disponer de, al menos, tres cámaras diferentes en el período comprendido entre 1912 y 1935. El uso de estos distintos formatos no solo evidencia una evolución técnica y estética, sino también un tránsito hacia una práctica más rigurosa. Sus registros más logrados, tanto en el plano técnico como estético, corresponden al mayor formato que utilizó: las placas de 13 × 18 cm o «media placa», considerado entre sus pares como el más exigente. Por el contrario, las placas más pequeñas de la colección, de 6 × 4 cm, son también las de menor calidad técnica, pues en ellas se repiten defectos como veladuras, sobreexposición y errores de revelado. Esto sugiere que podrían corresponder a sus primeras incursiones en la práctica fotográfica⁵.

El archivo de Kuhlmann presenta una notable variedad de abordajes técnicos destinados a resolver el tratamiento de la luz: según la naturaleza de sus registros, el autor explora desde las claves altas (predominio de los blancos) hasta las claves medias (amplias gamas de grises), como sucede en los paisajes y panorámicas urbanas. Con el tiempo, llegó a dominar también la clave baja, una de las técnicas más complejas de ejecutar, pues exige trabajar con precisión los tonos negros y grises oscuros, aprovechando al máximo una iluminación expresiva y contrastada. Un ejemplo de ello se aprecia en la imagen «Retrato de familia en comedor» (fig. 3), en la que una mujer,

⁵ No es posible establecer una cronología de su producción únicamente a partir del formato, ya que todos los tamaños de placas secas que usó estuvieron disponibles por esos años.

dos niños y un hombre posan sentados alrededor de una mesa: desde ella, que se encuentra en la zona de altas luces, la intensidad lumínica se atenúa suavemente hasta llegar a la figura masculina, sumida en la sombra. Los personajes posan cómplices ante el aparato fotográfico, que probablemente estaba obturando a una velocidad muy baja, cercana o incluso inferior a 1/8 de segundo. Este modo de trabajo otorga a sus imágenes una atmósfera cargada de expresividad, casi cinematográfica, donde, en ocasiones, se percibe el dramatismo del claroscuro propio de los retratos barrocos. Lo anterior revela no solo el dominio técnico de Kuhlmann, sino también su búsqueda artística más allá del simple logro técnico.



Figura 3. Teodoro Kuhlmann. «Retrato de familia en comedor». Placa de vidrio blanco y negro, 9,9 x 12,1 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0150.

Sus fotografías evidencian una minuciosa planificación, donde el azar rara vez tenía cabida. Esto se explica, en buena medida, por las exigencias de la técnica: tanto el encuadre, el enfoque como la composición debían realizarse con calma y precisión, ya que el proceso era lento y requería el uso de una cámara montada en un trípode. Las placas fotográficas utilizadas eran hasta

diez veces menos sensibles a la luz que las películas flexibles que surgirían posteriormente, lo que obligaba al fotógrafo a trabajar, idealmente, en días soleados y con velocidades de obturación que oscilaban entre medio y un cuarto de segundo. Esto implicaba que las personas retratadas debían permanecer absolutamente inmóviles. Las dificultades se intensificaban en las tomas realizadas en interiores, donde los tiempos de exposición eran más lentos.

En este contexto, fotografiar a niños suponía un desafío particular debido a su tendencia natural al movimiento. Un ejemplo de ello se aprecia en la imagen titulada «Niña en triciclo», donde la pequeña, desplazándose con su juguete dentro de la casa, aparece claramente movida en la toma (fig. 4). En la placa titulada «Retrato de niño en triciclo» (fig. 5), en tanto, el autor logra congelar técnicamente el desplazamiento del triciclo fotografiándolo de frente. El uso del claroscuro, la proyección de las sombras y el énfasis en las texturas producen un efecto en el que la figura infantil, situada entre las flores, parece desvanecerse, generando una visualidad idealizada donde la belleza natural se entrelaza con el movimiento sugerido del vehículo. La sombra se proyecta sobre el juguete mientras la luz ilumina el rostro del niño. La perspectiva óptica que aportan las sombras de la estructura circundante sugiere el uso de un objetivo normal, el cual, para el formato trabajado, correspondería aproximadamente a un lente de 150 mm.

Otra característica evidente en las placas de Kuhlmann es la cuidada composición y la distribución equilibrada de sujetos y objetos dentro del espacio. En ocasiones explora nuevas formas, desplazando a los protagonistas del centro de la escena y compensando visualmente las masas, con líneas paralelas sin distorsión que logra con gran precisión, como se aprecia en la placa titulada «Mujer y niña en el jardín» (fig. 6). Esta tarea no era sencilla, pues en las cámaras de placa la imagen se proyectaba invertida sobre un vidrio esmerilado en la parte posterior del aparato, lo que añadía un grado extra de dificultad al enfocar y componer con exactitud la escena.

Retratos familiares y pictorialismo

Gran parte del conjunto que estamos analizando corresponde a fotografías tomadas por Kuhlmann en el ámbito doméstico, lo que nos permite abordar una dimensión poco común en investigaciones sobre colecciones fotográficas: la perspectiva intimista. Cabe señalar que nos encontramos ante el archivo de un fotógrafo aficionado que no solo poseía un notable dominio técnico, sino que además mostraba una inquietud constante por experimentar con las posibilidades estéticas, incluso en sus registros familiares.



Figura 4. Teodoro Kuhlmann. «Niña en triciclo». Placa negativa de vidrio blanco y negro, 6 x 8,3 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0393.



Figura 5. Teodoro Kuhlmann. «Retrato de niño en triciclo». Placa negativa de vidrio blanco y negro, 12,9 x 17,9 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0186.



Figura 6. Teodoro Kuhlmann. «Mujer y niña en el jardín». Placa de vidrio blanco y negro, 12,9 x 17,9 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0189.

Tradicionalmente, este tipo de producción ha permanecido al margen de la historiografía de la disciplina, cuyo canon ha tendido a incluir a productores reconocidos por su labor comercial o artística, en desmedro de los aficionados (Rodríguez, 2010). Así, durante gran parte del siglo xx la fotografía familiar y doméstica no se consideró relevante, ya que «se sitúa fuera de lo que hasta hoy ha sido reconocido como indudablemente digno de interés por las principales instancias de legitimación cultural» (Chéroux, 2014, p. 14); solo se la valoró como documento histórico en aquellos casos en los que los personajes retratados tenían relevancia historiográfica. Lo anterior podría explicar por qué Kuhlmann no ha sido distinguido entre los fotógrafos destacados de su época, pese a la calidad de muchas de sus imágenes.

Los retratos domésticos se popularizaron con el abaratamiento de los procesos fotográficos y la simplificación de su manejo técnico, lo que permitió a más personas acceder a cámaras y rollos, e incursionar en esta práctica. En

respuesta a ello, los antiguos establecimientos fotográficos se vieron obligados a reconvertirse en laboratorios dedicados a procesar las imágenes de un creciente número de aficionados. La fotografía casera terminó reemplazando, en muchos casos, el retrato realizado en estudios profesionales, transformando por completo el mercado.

Para Chéroux (2014), estas imágenes constituyen «el anverso de la mercancía industrial en el sistema capitalista» (p. 12) ya que escapan a la lógica comercial: no existe una determinación previa de sus contenidos, y su producción y consumo no generan plusvalía. Además, la fotografía casera rompe con la imposición de la representación social y con la tipología tradicional del retrato del siglo XIX. Como señala Benjamin (2018), los parámetros culturales instaurados por la no reproductibilidad del daguerrotipo fueron desmantelados por la reproductibilidad técnica de la fotografía, abriendo paso a una producción doméstica incommensurablemente mayor que la artística.

Para el aficionado, «la fotografía no es solo un testimonio visual, sino que participa en la construcción y en la celebración de los acontecimientos de la vida familiar, fijándolos y dándoles la sanción de la permanencia y de la visibilidad» (Bourdieu, 2003, p. 36). En este sentido, la cámara de Kuhlmann actúa como un dispositivo que legitima las experiencias familiares, inscribiéndolas en una memoria social que desafía los límites entre lo público y lo privado, y revela el papel activo de la imagen en la construcción simbólica de las identidades y de las jerarquías culturales. Sus fotografías no solo documentan momentos privados, sino que constituyen auténticos relatos domésticos que reproducen normas, valores y estéticas propias de la estructura de clases (Bourdieu, 2003). Ello explica la decisión de los descendientes de Kuhlmann de donar el archivo para asegurar su conservación: un gesto que trasciende la pulsión puramente afectiva y nostálgica de los herederos, y que se funda en el reconocimiento de su valor histórico y estético.

Sus escenas domésticas muestran una constante interacción entre los sujetos, los objetos y el contexto, elementos que, en conjunto, conforman un relato íntimo construido a partir de la puesta en escena. Un ejemplo de ello es «Retrato de mujer con infante» (fig. 7), donde el autor establece un contraste visual entre la vegetación del fondo y el primer plano ocupado por una mujer que sostiene con ternura a su bebé, procurando que el rostro quede perfectamente visible para la cámara. Esta solución escénica responde también a una necesidad técnica: evitar que el infante aparezca movido en la imagen. Para lograrlo, lo acuestan sobre una mesa dispuesta con su ajuar, asegurando así su estabilidad durante la toma.



Figura 7. Teodoro Kuhlmann. «Retrato de mujer con infante». Placa negativa de vidrio blanco y negro, 12,9 x 17,8 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0199.

La práctica colectiva de la fotografía y el interés de profesionales y aficionados en explorar las posibilidades del medio impulsaron asimismo el debate sobre nuevas tendencias estéticas en salones y concursos organizados por asociaciones y clubes fotográficos. Este fenómeno, replicado en Europa, América y Japón, influyó directamente en el quehacer nacional (Rodríguez, 2010).

Por entonces, el movimiento fotográfico con mayor influencia internacional era el pictorialismo. El término había sido acuñado en 1886 por el fotógrafo inglés Peter Henry Emerson, quien, en un discurso ante el Camera Club de Londres, afirmó que «la fotografía [es] un arte pictorialista» (Newhall, 2002, p. 141), estableciendo un marco estético para la práctica de sus contemporáneos. En ese país, el movimiento fue liderado por The Linked Ring, agrupación fundada en 1892 que promovía la fotografía como arte, en oposición al enfoque técnico, científico y documental dominante.

Alejándose de la objetividad fotográfica, el pictorialismo reivindicaba valores plásticos propios de las bellas artes. Con preferencia por las escenas románticas, los paisajes bucólicos y los retratos idealizados, sus composiciones, inspiradas en la pintura y el grabado, privilegiaban la armonía y el equilibrio.

La iluminación se trabajaba con intención, usando claroscuro y sombras envolventes para crear atmósferas subjetivas.

El movimiento fue ganando adeptos entre los fotógrafos que buscaban distanciarse de la producción industrial, comercial, documental e incluso *amateur* (Newhall, 2002). Para alcanzar sus estándares estéticos, sin embargo, era imprescindible contar con un dominio avanzado del oficio, que permitiera explorar posibilidades expresivas, precisamente, mediante la experimentación y la adaptación de los procedimientos técnicos. Dentro de los clubes fotográficos surgieron grupos y se organizaron exposiciones colectivas que adhirieron a la corriente pictorialista. Entre ellas destacó la de The Linked Ring en 1893, que rompió con la tradición al presentar 300 fotografías dispuestas de forma asimétrica, subrayando su valor artístico frente a los montajes convencionales de la Photographic Society (Newhall, 2002).

El pictorialismo llegó a ser un verdadero fenómeno epocal. En nuestro país, las fotografías publicadas en *La Fotografía Chilena* reflejan una marcada influencia de dicho movimiento, visible en los trabajos de Domingo Valdés, Juan Antonio Chesebrough, Emilio Bonnefay, Jorge Mercado, Alfredo Faz y León Durandin, entre otros⁶ ⁷. Además, algunos de sus procedimientos característicos –como la impresión al platino-paladio, la goma bicromatada, la impresión al carbón y el uso de lentes con efecto esfumado– fueron ampliamente difundidos en los seis números de la revista chilena, lo que confirma una clara orientación editorial hacia esta corriente (Rodríguez, 2010).

Las fotografías del archivo de Kuhlmann evidencian una notoria afinidad con el pictorialismo, lo que sugiere que la intención del autor fue siempre artística: buscaba trascender el mero registro doméstico para inscribirse en la corriente estética de su época. Sus retratos y escenas familiares proponen composiciones elaboradas, en las que los personajes se integran entre las flores y plantas del jardín o bien posan en interiores donde el juego de luces genera atmósferas románticas. En «Niña en roquerío» (fig. 8), por ejemplo, la composición compensa la masa visual desde el lado izquierdo siguiendo la regla de los tercios. El sombrero de la niña contrasta con el blanco espumoso del agua que rompe contra las rocas. La elección del mar como fondo, poco

⁶ Durante este período, las mujeres desempeñaron principalmente el rol de modelos y no de fotógrafas. Por lo demás, los nombres de aquellas que sí ejercieron la práctica fotográfica no quedaron registrados en los textos de la época, quedando invisibilizadas en la historiografía del medio.

⁷ Llama la atención que muchos de estos trabajos fueron realizados en Limache, al igual que los de Kuhlmann.

habitual en la serie, y el uso de una obturación media generan un movimiento sugerido en el agua, creando una atmósfera brumosa que combina suavidad y nitidez, reforzando la narrativa romántica.



Figura 8. Teodoro Kuhlmann. «Niña en roquerío». Placa negativa de vidrio blanco y negro, 4,4 x 5,9 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0238.

Más que un fotógrafo ocasional o familiar, Kuhlmann se distingue por su dominio técnico, su constante experimentación con la luz y sus logros sobresalientes, lo que permite situarlo entre los autores más aventajados de su tiempo. Que su obra no alcanzara mayor difusión podría explicarse por el hecho de que sus mejores trabajos datan de meses posteriores a la desaparición de la revista *La Fotografía Chilena*, que no tuvo continuidad. Sin embargo, podemos estar seguros de que sus imágenes ocuparon un lugar destacado en los certámenes locales y salones organizados en el puerto.

Autocromo: proceso pionero de la fotografía a color en Chile

Desde sus orígenes, la fotografía buscó no solo capturar la imagen, sino también reproducir el color. En la segunda mitad del siglo XIX, alcanzar ese

objetivo requería intervenir manualmente las imágenes –ya fueran daguerrotipos, ambrotipos o copias en papel– mediante el proceso conocido como «iluminación», que consistía en aplicar óleo, acuarelas o pigmentos secos sobre la superficie (Boulouch, 2011). Esta inquietud por el color permeó también a quienes, sobre todo en Francia e Inglaterra, investigaban el perfeccionamiento de las técnicas fotográficas.

La competencia con el retrato en miniatura y la pintura impulsó a los estudios a innovar en color y presentación. En el daguerrotipo, el soporte se dañaba fácilmente, por lo que se coloreaba enmascarando zonas y aplicando pigmentos secos fijados con vaho. Con el ambrotipo y las copias en papel, el proceso se simplificó, manteniendo la transparencia del color para no ocultar el registro fotográfico (Toro-Goya, 2020). Un avance clave en la búsqueda de reproducir el color en la fotografía fue la placa seca de gelatina de bromuro de plata, que acortó los tiempos de exposición y permitió revelar las imágenes tiempo después de su captura, facilitando la fotografía en exteriores y la reproducción ilimitada de copias (Boulouch, 2001).

En 1903, la acumulación de conocimientos permitió a los hermanos Lumière patentar el autocromo, definido como placas sensibles capaces de producir imágenes en color mediante una capa de granos teñidos interpuesta entre el vidrio y la emulsión (Boulouch, 2011). El proceso consistía en recubrir una placa de vidrio con barniz transparente espolvoreado con fécula de papa teñida de verde, anaranjado-amarillo y azul-violeta; los espacios vacíos se llenaban con polvo de carbón. Sobre este filtro se aplicaba la emulsión en blanco y negro. La exposición –de entre 1 y 15 segundos– y el revelado invertido producían una imagen positiva visible solo a contraluz o en mesa de luz. Las placas estaban disponibles en diferentes formatos estándar de la época, en particular $4,5 \times 10,5$ cm, 6×13 cm, 9×12 cm, 13×18 cm y 18×24 cm. Se comercializaban en cajas de cuatro placas, separadas por hojas de papel negro o cartón fino (Institut Lumière, s. f.).

El autocromo alcanzó popularidad en las primeras tres décadas del siglo XX, antes de ser reemplazado en 1932 por procesos más sensibles. A Chile llegó a inicios del siglo XX y no tardó en encontrar adeptos tanto en círculos profesionales como aficionados, fascinados por la posibilidad de ver color en las placas (Schneider y Rodríguez, 2009). Como con otras técnicas, las primeras exploraciones del autocromo se desarrollaron al interior de las asociaciones fotográficas, que ofrecieron un espacio donde compartir conocimientos y destrezas (Rodríguez, 2010). Sin embargo, su uso estuvo limitado por el

costo: una placa podía valer hasta diez veces más que una en blanco y negro, restringiendo su acceso a un grupo reducido. Como explica DaMico (2010),

Una caja de cuatro placas autocromo de 4×5 pulgadas costaba U\$ 2,28; un cubreobjetos por docena costaba U\$ 0,50; y un visor Diascope, U\$ 5,25, lo que sumaba un total de U\$ 8,03. [...] la inversión de U\$ 100 de un fotógrafo en material básico de Autochrome equivaldría a U\$ 1253,58 hoy. Como se puede ver, fabricar Autochromes era costoso y estaba fuera del alcance de la mayoría de los trabajadores. (párr. 4)

Antes de la llegada del procedimiento industrializado de los hermanos Lumière, tanto profesionales como aficionados en el país habían experimentado con diversos métodos para imprimir color mediante clichés y procesos de tricromía. Sin embargo, al tratarse de procedimientos de naturaleza mecánica y más próximos a un sistema de impresión, no pueden considerarse estrictamente como fotografía en color.

Aunque el autocromo no se aborda explícitamente en los artículos de la revista *La Fotografía Chilena* (1911), sí aparece mencionado en una publicidad de su último número, referente a la Unión Fotográfica Industrial y los Establecimientos Lumière Jouglar, representados en Chile por León Durandin. Allí se anuncian tres procesos para lograr imágenes fotográficas en color: las placas autocromas elaboradas por los hermanos Lumière, el sistema de Ducos du Hauron y el método Bércegol⁸, destacándose las primeras por su precisión, calidad y carácter industrializado.

En todo el mundo, las revistas ilustradas comenzaron a incorporar autocromos en sus portadas, y Chile no fue la excepción. El primer autocromo publicado en el país apareció el 1.^o de diciembre de 1907, en la portada del n.^o 145 de la revista *Zig-Zag*. Atribuida a León Durandin y titulada «Un patio ideal», la placa es considerada como «la primera imagen de una foto en color que se publicó en el país» (Schneider y Rodríguez, 2009, p. 60). El autor continuó publicando autocromos en las portadas de la misma revista hasta 1912, sumando cerca de una veintena. Aparte de los suyos, a la fecha existen registros del uso del autocromo en Chile por parte de solo dos fotógrafos: Eugenio Ossa Lynch y Teodoro Kuhlmann.

La Colección Teodoro Kuhlmann del Museo de Historia Natural de Valparaíso contiene doce placas autocromas de 13×18 cm. El conjunto revela

⁸ Este proceso consistía en obtener tres negativos de la misma escena con filtros rojo, verde y azul, los que luego se proyectaban con luces del mismo color para lograr una impresión similar a la que conocemos hoy en los procesos de impresión color.

las dificultades que enfrentó el autor para alcanzar la precisión que exigía esta compleja técnica: solo tres placas presentan una exposición correcta y reproducen los colores deseados. En ellas, las composiciones –cuidadosamente equilibradas– evidencian su dominio de la puesta en escena y del balance de masas cromáticas, situando en el centro de la imagen a una niña con un vestido de tonalidad roja dominante, en diálogo cromático con las flores del jardín que adornan los muros perimetrales de la casa (fig. 9). El resto presenta imágenes muy oscuras y deteriorados visibles como rayas, manchas químicas y alteraciones en la emulsión, producto de la manipulación durante el proceso de revelado. Una de estas placas, titulada «Magnolia» y fechada en 1913, corresponde a media placa que, al parecer, fue cortada por el propio autor en un intento por ahorrar material (de la otra mitad no se tiene registro). Este hecho, sumado a la escasa proporción de autocromos dentro de su archivo, nos hace pensar que para Kuhlmann se trató de un procedimiento costoso que no pudo seguir explorando.



Figura 9. Teodoro Kuhlmann. «Jardín y entrada de casona». Placa de vidrio autocromo, 12,9 x 17,8 cm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección Teodoro Kuhlmann Steffens, n.º MHNV-TKS-0216.

Como sea, se puede decir que Durandin, Ossa y Kuhlmann fueron pioneros de la fotografía en color en nuestro país, abriendo el camino con la técnica del autocromo inventada por los hermanos Lumière. Más tarde, este proceso sería reemplazado por la película en color Kodachrome (1935), que facilitaría el acceso masivo a la fotografía en color tanto en el ámbito profesional como en el aficionado y doméstico.

Conclusión

La mayor fortaleza del archivo fotográfico de Teodoro Kuhlmann, resguardado por el Museo de Historia Natural de Valparaíso, reside en las múltiples posibilidades de acercamiento que ofrece. Nuestro diálogo con la colección se centró en la búsqueda de particularidades que no siempre reciben suficiente atención de los investigadores, especialmente aquellas vinculadas a los procedimientos técnicos de los procesos fotográficos del siglo XIX y comienzos del XX. El Valparaíso de esos años fue la puerta de entrada de la fotografía en Chile, albergando importantes estudios y organizaciones vinculadas al quehacer fotográfico. Inmerso en ese contexto, Kuhlmann experimentó un cambio equiparable –en términos de impacto– al paso de la fotografía análoga a la digital en la actualidad: un proceso de innovación constante que culminó con la masificación de una tecnología inicialmente reservada para unos pocos.

Desde sus inicios en el oficio, Kuhlmann buscó resolver desafíos técnicos para afinar su mirada, teniendo como referencia a fotógrafos como León Durandin y otros autores con claras influencias europeas, quienes protagonizaron un período de intensa producción pictorialista. Este estilo, presente tanto en revistas especializadas como misceláneas, le permitió desarrollar un lenguaje propio mediante el cual sus escenas familiares, cuidadosamente compuestas, adoptaron la apariencia de pinturas. Sus jardines y espacios domésticos se transformaron en escenografías ideales para estas composiciones, donde familiares y amigos participaban como modelos. El punto más alto de esta búsqueda estética se materializó en sus autocromos, donde la mirada compositiva se unió a la potencia cromática: ejemplo de ello es la imagen de la niña en el jardín, referente significativo del pictorialismo en Chile.

El valor del archivo de Kuhlmann reside también en su carácter doméstico e intimista. Pocos acervos públicos ofrecen una mirada tan directa a la vida cotidiana de una familia acomodada de la época, proponiendo un contrapunto a la fotografía más difundida del período, centrada en retratos formales, vistas urbanas, eventos sociales o registros noticiosos. Este espacio íntimo

constituye una novedad que abre la posibilidad de futuras investigaciones desde perspectivas históricas, sociales y políticas.

Queda pendiente profundizar en la identificación y análisis de otros subconjuntos presentes en el archivo, definidos no solo en función de lo material, sino también de su contenido, intención documental y contexto histórico, lo que permitiría aproximarse con mayor precisión al origen autoral de cada pieza. Entre los elementos clave para esta tarea se destaca un álbum elaborado por Kuhlmann, el cual incluye varias fotografías de su colección con pequeñas copias sobre papel en gelatina bromuro de plata.

Finalmente, la presente investigación subraya la importancia de una interpretación cuidadosa de las placas fotográficas y negativos flexibles durante su digitalización. Actualmente, los parámetros suelen definirse en función de la materialidad del objeto y no de su contenido visual. Proponemos avanzar hacia protocolos que prioricen la calidad final de la imagen, considerando que muchas placas negativas y autocromos presentan variaciones de densidad tonal y cromática por errores o limitaciones técnicas en su producción o revelado. Así como antes era posible optimizar el resultado al positivar las imágenes sobre papel fotográfico, hoy la tecnología digital permite ajustar los parámetros para revelar detalles ocultos tras capas densas y oscuras de emulsión (ya sea por sobreexposición o sobrerrevelado) o bien rescatar registros débiles (producto de subexposición o subrevelado). Este trabajo podría, sin duda, sacar a la luz imágenes hasta ahora invisibles, enriqueciendo el valor patrimonial y estético de este y otros archivos.

Referencias

- Badilla, C. (2018). *Nace el primer laboratorio en Chile: Una larga historia de inmigrantes, farmacia y salud*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/639033861/Untitled>
- Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Blume.
- Benjamin, W. (2018). *Estética de la imagen*. La Marca Editorial.
- Boulouch, N. (2011). *El cielo es azul. Una historia de la fotografía en color*. Ediciones Ve.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Carrasco, E. (2012). *Sociedad Fotográfica de Aficionados de Valparaíso: Colección Teodoro Kuhlmann Steffens (1869-1957)* [informe de proyecto Fondart n.º 4100-9]. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Ediciones Ve.
- Concha, J. (2021). *Fotografía sin más. Hacia una decolonización de la fotografía latinoamericana*. Ediciones Metales pesados.
- DaMico, J. (19 de julio de 2010). Luminous grains: The Autochrome [entrada de blog]. *The Rhode Island Historical Society*. <https://rihsgraphics.wordpress.com/2010/07/19/luminous-grains-the-autochrome/>
- Durandin, L. (1903). *Tratado práctico de fotografía para el uso de los aficionados*. Imprenta y Litografía Franco-Chilena. Recuperado de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124911.html>
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de las superficiadas*. Editorial Caja Negra.
- Frey, H. (1906). *Tratado práctico y completo de fotografía moderna*. Imprenta y Encuadernación Universitaria. Recuperado de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-350244.html>
- Institut Lumière. (s. f.). Les plaques Autochrome Lumière. Recuperado de <https://www.institut-lumiere.org/les-autochromes>
- Kay, R. (2019). *Extensiones del espacio de acá*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Ediciones Cátedra.
- La Fotografía Chilena*. (Julio a diciembre de 1911).
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Pereira, E. (1942). Centenario de la fotografía en Chile, 1840-1940. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, (20).
- Puig-Samper, M. Á. (2024). *Miradas coloniales: Fotografía antropológica y colonialismo visual*. Editorial Catarata.
- Rodríguez, H. (1985). *Historia de la fotografía en Chile: Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840-1940*. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, (96).
- Rodríguez, H. (2001). *Historia de la fotografía: Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Rodríguez, H. (2010). *Historia de la fotografía: Fotógrafos en Chile 1900-1950*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico de la Universidad Diego Portales.
- Rojas, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Prometeo Libros.
- Romero, J. (2002). *Testimonios de inmigrantes judíos y su aporte en el Valparaíso de 1900*. Ediciones Facultad de Humanidades Universidad de Playa Ancha.

- Schneider, C. y Rodríguez, H. (2009). *León Durandin: Bitácora fotográfica 1872-1955*. Imagen Latente.
- Turazzi, M. (2019). *El Oriental-Hydrographe y la fotografía. La primera expedición alrededor del mundo con un «arte al alcance de todos» (1839-1840)*. CDF Ediciones.
- Toro-Goya, M. (2020). *Corbeta L'Orientale y los daguerrotipos perdidos de Valparaíso*. 1621 Editores.