

TEMPORALIDADES FOTOGRÁFICAS EM MARROM VAN DYKE: MODOS DE FAZER E DE PENSAR

Data de submissão: 16/03/2023

Data de aceite: 02/05/2023

Adriana de Barros Ferreira Cunha

Doutoranda na EBA UFMG. Professora de Fotografia na Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas EBA/UFMG e FCA/PUC Minas Belo Horizonte – MG
<http://lattes.cnpq.br/5792701170747021>
ORCID 0000-0003-3990-4966

Adolfo Enrique Cifuentes

Orientador da pesquisa de doutorado. Professor do curso de Belas Artes da UFMG EBA/UFMG Belo Horizonte - MG
<http://lattes.cnpq.br/7256023332368040>
ORCID 0000-00002-5657-8229

fotográficos do século XIX estaríamos impregnando de finitude as imagens digitais que a princípio não teriam fim numa tentativa de resgate da aura. Além disso, a temporalidade que une passado e presente em uma única imagem, através de hibridismos entre técnicas fotográficas antigas e técnicas contemporâneas, torna a imagem uma espécie de objeto onde acontece um anacronismo controlado. Saber como produzir imagens usando a técnica de Marrom Van Dyke dá aos artistas a liberdade de determinar, entre outras coisas, a duração daquela imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia Híbrida. Marrom Van Dyke. Aura. Anacronismo. Pandemia.

RESUMO: A fotografia se relaciona intimamente com o tempo desde o instante do clique, passando pelo seu processamento, até o momento de apreensão da imagem pelo espectador e sua duração quanto objeto. A partir de imagens de ambientes escolares esvaziados durante a Pandemia de Covid-19, este trabalho trata sobre a temporalidade da imagem fotográfica híbrida, que conjuga técnicas contemporâneas com técnicas antigas. Provavelmente recorrendo aos processos

PHOTOGRAPHIC TEMPORALITIES IN VAN DYKE BROWN: DOING AND THINKING

ABSTRACT: Photography is intimately related to time from the moment of the click, through its processing, to the moment when the image is captured by the spectator and its duration as an object. Despite this being a topic with several possibilities of analysis, the approach of this work is about the temporality of the hybrid photographic

image which combines contemporary techniques with ancient techniques. Probably resorting to the photographic processes of the 19th century, we would be impregnating with finitude the digital images that at first would have no end in an attempt to rescue the aura. Furthermore, the temporality that unites past and present in a single image, through hybrids between ancient and contemporary photographic techniques, makes the image a kind of object where a controlled anachronism takes place. Knowing how to produce images using the Van Dyke Brown technique gives artists the freedom to determine, among other things, the duration of that image.

KEYWORDS: Hybrid Photography; Van Dyke Brown; Aura; Anachronism; Pandemic;

“O que constitui enigma é a própria estrutura da imagem que ora vale como vestígio do passado, ora como sinal do futuro” (RICOEUR, 1994, p.25).

Vivemos nos últimos dois anos um tempo que jamais imaginávamos viver: o mundo foi, e ainda é, assolado por uma pandemia. Um vírus mortal que obrigou as escolas, entre outros lugares, a fecharem as suas portas. O abismo social que já existia, se acentuou. As pessoas que eram ricas ficaram ainda mais ricas, e as que eram pobres ficaram miseráveis. Para alguns alunos e professores, apesar de não estarem presentes nas escolas, estas se faziam presentes em suas casas através de conexões virtuais. Mas isso só para alguns, para a grande maioria a escola só se fazia presente através das cestas básicas de alimentos que garantiram que não morressem de fome.

A fotografia se relaciona intimamente com o tempo desde o corte temporal, no instante do clique, passando pelo seu processamento até o momento de apreensão da imagem pelo espectador e sua duração quanto objeto. Vários pesquisadores do tema já tentaram explicar se a fotografia é indício de algo que foi, se basta em si mesma como um objeto, e ainda o que ela, como imagem, pretende ser. Apesar de ser um tema tão instigante e com várias possibilidades de análise, a abordagem neste trabalho será sobre a existência e a temporalidade da imagem fotográfica híbrida, que conjuga técnicas contemporâneas com técnicas históricas.

Para tratar sobre essa temporalidade, recorri primeiramente aos autores clássicos da Fotografia, como Vilém Flusser que fala do aparelho fotográfico e da forma como lidamos com ele e Boris Kossoy que trata da interrupção temporal e dos demais tempos que envolvem o processo fotográfico. Além destes autores, para tratar da existência da imagem híbrida, consultei Walter Benjamin quando trata das questões da reprodutibilidade técnica, do culto e da aura. Enquanto Georges Didi-Huberman com suas reflexões sobre os anacronismos das imagens, vai conectar a existência e a temporalidade.

1 | MATERIALIDADES FOTOGRÁFICAS EM TEMPOS DE PANDEMIA

A partir da ideia de montagem de uma exposição com o tema Materialidades Fotográficas proposta pelo Grupo de Pesquisa ao qual pertenço, apresentei um trabalho

que foi composto por imagens fotográficas dos corredores e salas de aula vazios, obtidas com a câmera do celular e posteriormente impressas em papel usando uma técnica do séc XIX, conhecida como Marrom Van Dyke, sem fixá-las.

As imagens obtidas digitalmente nos ambientes escolares esvaziados pela pandemia, foram tratadas e convertidas em negativo, para então serem impressas, usando uma impressora, em transparência de acetato. Os papéis, páginas arrancadas de um caderno de desenho, onde as imagens se formaram, receberam uma camada de emulsão química composta por sais de ferro e prata. Ao papel emulsionado juntou-se o negativo e foram expostos em uma mesa de luz ultravioleta. As imagens assim expostas, ficam latentes e precisam ser reveladas para se tornarem visíveis. Durante a revelação, pode-se optar por fixar ou não as imagens. Nesse caso, optei por não fixá-las. Porém, quando elas não passam pelo processo de fixação, ao serem atingidas pela luz UV¹ durante sua exposição ao público, vão desaparecendo, pois os sais de prata presentes nas imagens continuam a reagir com a luz.

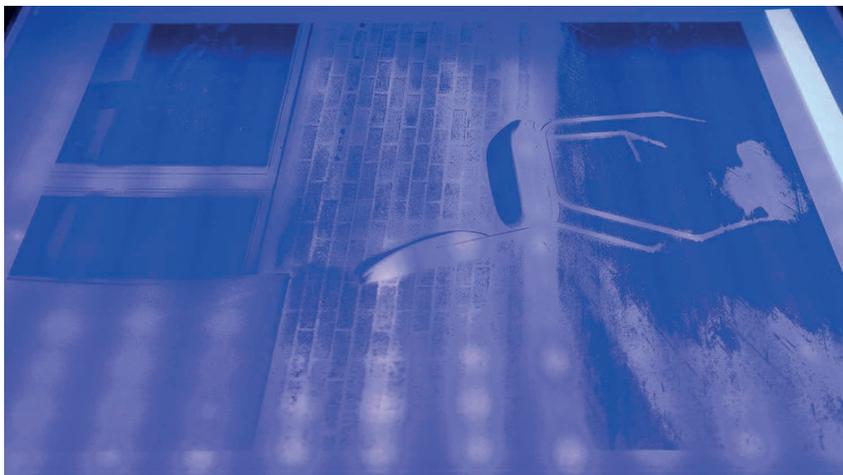


Imagem 1. Negativo na mesa de luz UV. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

O fato de se poder escolher entre fixar ou não a imagem impressa, atinge diretamente a duração física da imagem, afetando a sua permanência enquanto preservação do instante. Ação que acaba por acentuar a discussão da relação sobre a existência, declarando ou não, a finitude da imagem fotográfica. Essa temporalidade que une passado e presente em uma única imagem, que proporciona hibridismos entre técnicas fotográficas antigas e técnicas contemporâneas, torna a imagem uma espécie de objeto onde acontece um anacronismo controlado.

Por ser professora, as imagens de salas de aula e corredores esvaziados pela pandemia de Coronavírus me tocaram diretamente, e creio, tocou a nós todos que

vivemos na Academia - a pandemia esvaziou as salas de aula, os corredores, os ateliês, virtualizou nossas relações. Então, à medida que os espaços antes vazios voltaram a ter presença humana, essas imagens feitas durante a pandemia e expostas ao público nos corredores da escola, foram se apagando. Porém, elas não se apagaram completamente, ainda restaram vestígios, digitalizados e guardados protegidos da luz, para que não nos esqueçamos completamente deste momento complexo que vivemos. Este apagamento gradual da imagem traz à tona questões sobre os tempos e a existência da imagem, o devir como fluxo ao tentar instaurar a ideia de eternidade em algo que é efêmero.



Imagem 2. Pandemia: corredor vazio. Montagem com parte da mesma imagem registrada ao longo de sua exposição ao público. Da esquerda para direita: imagem nunca exposta ao público; imagem exposta ao público por 30 dias; e imagem exposta ao público por 60 dias. Técnica Híbrida: cópias fotográficas em Marrom Van Dyke (não fixado) sobre papel, a partir de imagens capturadas com câmera digital. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

Então resta-nos questionar quais são os tempos destas imagens fotográficas? Passado e presente entrelaçados, enquanto a ação do tempo transforma a imagem. Para entender o hibridismo de técnicas tão distantes entre si, foi utilizado o conceito de anacronismo desenvolvido por Didi-Huberman, e para pensar sobre o tempo como responsável tanto pela existência quanto pelo apagamento das imagens, e a recuperação

da aura, se recorreu à Benjamin.

2 | HIBRIDISMO DE LINGUAGENS E O ANACRONISMO CONTROLADO

Se considerarmos o comportamento da sociedade contemporânea em relação às imagens, em que a urgência do compartilhamento praticamente se sobrepõe ao tempo do pensar e do fruir, a fotografia como arte contemporânea navega contra a corrente quando o fotógrafo artista manipula temporalidades que não são a sua ao se apropriar de uma técnica de séculos atrás e utilizá-la de forma a criar imagens fotográficas que “subvertem a concepção do aparelho”, como diria Flusser (1985).

Talvez esta busca em acrescentar tempo ao processo fotográfico, tempo este perdido no processo migratório entre a fotografia de base química e a digital, esteja levando os fotógrafos contemporâneos a adotarem a utilização dos processos históricos da fotografia. Considerando-se que uma imagem sempre vai mostrar algo que aconteceu, e mesmo estando sujeita a algum tipo de manipulação, ela ainda constitui um registro histórico, pode-se afirmar que:

[...] toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo em que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. (KOSSOY, 2001, p. 50)

Ao produzir imagens que conjugam tecnicamente passado e presente, dá-se a criação de um objeto de temporalidade complexa, tal como o pano de Fra Angélico, analisado por Didi-Huberman (2015, p. 23): “estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”. Se, a imagem é, ainda como diria Didi-Huberman, “altamente sobredeterminada em face do tempo” (2015, p.25), quando as técnicas fotográficas do séc XIX e as digitais se hibridizam para formar uma imagem contemporânea, essa imagem carrega em si pensamentos anteriormente separados pelo tempo, criando anacronismos.

Neste trabalho o anacronismo acontece de forma controlada quando se opta por usar uma tecnologia química do século XIX que vai sobredeterminar a duração da imagem ali impressa. Além disso, ao ser exposta, temos um objeto de temporalidade complexa em que uma imagem de nossos dias é representada através de uma técnica antiga, que inicialmente teria duração infinita e passa a ser finita à medida em que é vista pelo público.

O anacronismo então, acontece de forma controlada quando se dá propositalmente a junção de tempos heterogêneos, tanto do ponto de vista técnico que coloca em um mesmo plano imagens produzidas contemporaneamente e técnicas abandonadas pelo desenvolvimento da fotografia; quanto do ponto de vista ideológico quando consideramos que as imagens refletem o modo de ver e pensar o mundo de uma sociedade em uma determinada época. Se toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, a

sua condição anacrônica se destaca na relação entre imagem e história, como diria Didi-Huberman:

As imagens certamente tem uma história, mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma - um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão - na história. (2015, p. 30)

Não seria, pois, um sintoma da contemporaneidade, inclusive ao [sobre]viver a uma pandemia, mostrar que tudo tem um fim, e ao mesmo tempo, tentar controlar esse fim, definindo por fixar ou não uma imagem impressa sobre papel? As próprias imagens de salas de aula e corredores vazios e seu apagamento quando estes espaços voltaram a ser frequentados por estudantes e professores, não seriam indícios históricos?



Imagens 3 e 4. Salas de aula vazias: efeitos do tempo sobre a imagem. Na esquerda: imagem nunca exposta ao público. Na direita: imagem exposta ao público por 60 dias. Técnica Híbrida: cópia fotográfica em Marrom Van Dyke (não fixado) sobre papel, a partir de imagem capturada com câmera digital. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

Recorrendo aos processos de impressão do século XIX, estaríamos impregnando de finitude as imagens digitais contemporâneas que a princípio não teriam fim. Isto porque estes processos históricos já mostraram que as imagens impressas a partir deles, não duram para sempre, elas degradam, desbotam, elas deixam de existir. Não são como as imagens digitais em um HD que não perdem sua essência se tiverem um software que as decodifique.

3 | ETERNO E EFÊMERO: COEXISTÊNCIAS

O tempo com o qual a arte trabalha não é apenas uma linha que se tenciona entre o passado e o futuro, é também o tempo de ocupação - o tempo no qual o artista vivencia, o tempo das coexistências. No caso deste trabalho, o tempo de exposição ao público interfere diretamente na existência e duração destas imagens impressas em Marrom Van Dyke não fixado.

Em uma época de fotografias digitais, em que imagens são rapidamente obtidas e reproduzidas infinitas vezes nas telas dos smartphones, “o valor de exposição começa a afastar, em todos os aspectos, o valor de culto” (BENJAMIN, 2012, p.35). Então, quando o fotógrafo contemporâneo decreta a finitude de uma imagem que antes teria uma duração longuíssima, (quem sabe até infinita), ele interfere diretamente no tempo de representação, no tempo de fruição e na própria existência em si, daquela imagem.



Imagens 5 e 6. Efemeridade: a Biblioteca vazia é uma cena da pandemia, com a volta às aulas a biblioteca está sempre cheia. Na esquerda: imagem nunca exposta ao público. Na direita: imagem exposta ao público por 60 dias. Técnica Híbrida: cópia fotográfica em Marrom Van Dyke (não fixado) sobre papel, a partir de imagem capturada com câmera digital. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

Estariamos então, usando o filtro cultural do tempo, nas produções fotográficas contemporâneas que usam processos fotográficos do século XIX? Segundo Boris Kossoy, sim, pois uma única fotografia carrega em si, dois tempos, o tempo da criação, e o tempo da representação, “o efêmero e o perpétuo, onde o elo imagético é codificado formal e culturalmente” (2007, p.133). Se estamos interferindo em algum desses tempos, estamos reafirmando questões culturais de nossa época sobre as imagens produzidas.

Se, segundo Benjamin a reprodutibilidade técnica aumenta a possibilidade de exposição e “liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição” (2012, p.14) ao determinarmos que uma imagem não será reproduzida e que se apagará, tornando sua existência única em determinado lugar e tempo, não estaríamos tentando torná-la novamente um objeto de culto, recuperando a sua aura? Provavelmente sim, pois “a aura está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia” (BENJAMIN, 2012, p.53).

4 | SOBRE REPETIÇÕES

Talvez esse desenvolvimento tecnológico esteja fazendo com que fotógrafos contemporâneos busquem usar técnicas que confirmem à imagem fotográfica personalidade, como forma de diferenciação de seus trabalhos autorais entre todas as imagens disponíveis corriqueiramente num rolar de tela de alguma rede social.

A imposição da mão do artista ao emulsionar às pinceladas o papel que vai receber a imagem, aproxima-a de algo impossível de ser reproduzido, pois nunca uma pincelada será igual a outra. Esse tipo de ação se relaciona com as percepções que Arlindo Machado fez em *A Ilusão Especular* (1984), sobre o comportamento dos fotógrafos no início do século XX, quando dominou o estilo pictorialista, estaríamos apenas repetindo um ciclo cem anos depois? Talvez estejamos tentando tornar uma imagem única e logo depois matá-la, numa crítica ao fluxo de milhares de imagens a que somos expostos diariamente numa tentativa de subverter o programa, como diria Flusser (1985).



Imagem 7. Interrompendo a reprodutibilidade técnica: pinceladas garantem que a imagem seja única. Técnica Híbrida: cópia fotográfica em Marrom Van Dyke (não fixado) sobre papel, a partir de imagem capturada com câmera digital. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

Talvez se esteja produzindo um tipo de imagem que converge para os processos históricos, tidos como inadequados tecnicamente, numa tentativa de personalizar ou personificar uma imagem dando-lhe textura, grão e imperfeições que a imagem produzida digitalmente é incapaz de ter. Ou será que apenas estamos querendo impor a nossa presença num mundo cada vez mais veloz e impessoal, representado por bits e bytes?

Provavelmente, mesmo num mundo inundado por imagens, estejamos sentindo falta da aura nas imagens fotográficas, que a velocidade dos meios de captação e o compartilhamento frenético nos impedem de fruir. Ou, após sobrevivermos a uma pandemia,

estejamos apenas querendo deixar nossa marca pessoal no mundo, sinalizando a nossa existência.

5 | MATERIAIS PARA FAZER IMPRESSÕES EM MVD

Caso você queira usar a técnica de Marrom Van Dyke para imprimir suas imagens, siga o passo-a-passo a seguir. Caso tenha dificuldade ou dúvidas, não hesite em me chamar no instagram: @adriana_ferreira

O nome Marrom Van Dyke (MVD), se deve por conta da tonalidade marrom obtida, muito semelhante àquela encontrada nos quadros do pintor flamengo do século XVII, Anton Van Dyke. Esse processo de impressão tem suas origens muito próximas à cianotipia, mas o fato de ter a prata em sua composição, o torna um processo mais caro. Ao contrário da cianotipia, essa técnica nunca foi usada comercialmente.

Mas este processo tem um diferencial, o de se poder escolher entre fixar ou não a imagem impressa. Ação que acaba por trazer à tona a relação entre os tempos da imagem, ao declarar ou não, a finitude da imagem fotográfica.

Este processo é mais sensível à luz e possui maior gama tonal (apesar de ainda limitada) que a cianotipia, e deve ser trabalhado sob luz vermelha, por conta da prata.

Você vai precisar de:

- Luvas, é importante usá-las, pois a prata é irritante e até corrosiva dependendo da concentração. Além disso, você não vai querer ficar com as mãos manchadas!
- Avental
- Pincel NOVO macio ou duro (com virola de plástico de preferência) é importante que o pincel seja novo para que não haja nenhum tipo de contaminação, pois a prata é muito sensível a diversos reagentes.
- Papéis diversos. Não tenha medo de experimentar, mas veja alguns exemplos a seguir:



Imagem 8. Papel Super White 250g, não fixada. Foi neste papel que foram impressas as imagens das escolas na pandemia. Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 9. Papel Super White 250g, fixada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 10. Papel Montval 300g, não fixada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

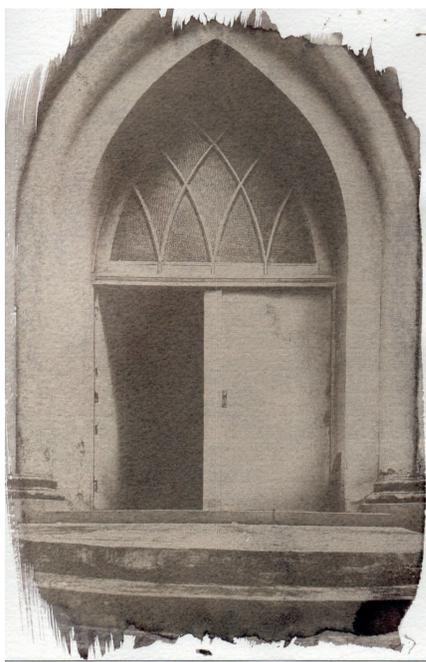


Imagem 11. Papel Montval 300g, fixada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

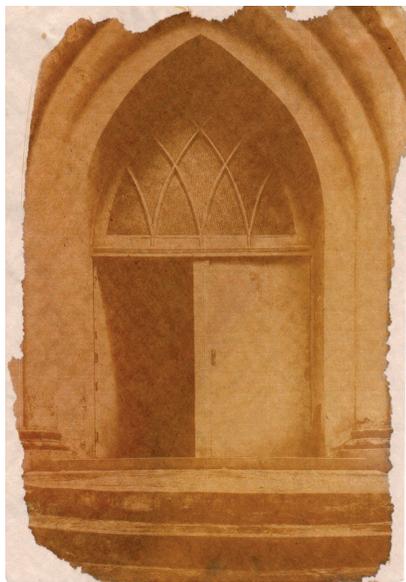


Imagem 12. Papel Jornal 52g, não fixada.
Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 13. Papel Jornal 52g, fixada.
Foto: Adriana Ferreira. 2022.

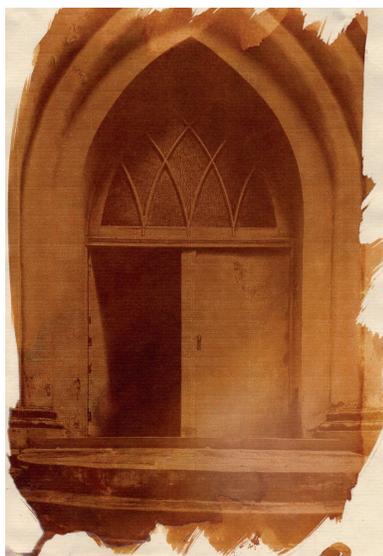


Imagem 14. Papel Verge Creme 180g, não fixada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 15. Papel Verge Creme 180g, fixada.
Foto: Adriana Ferreira. 2022.

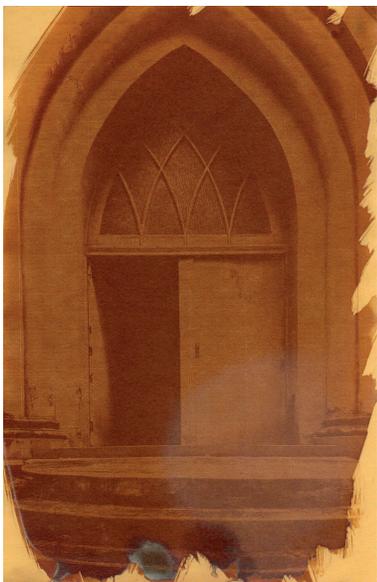


Imagem 16. Papel Canson Mi-Teintes Amarelo 180g, não fixada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

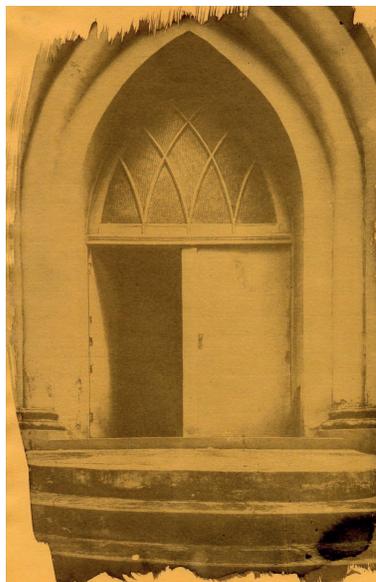


Imagem 17. Papel Canson Mi-Teintes Amarelo 180g, fixada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

- 2 pedaços de vidro de 5mm ou acima para prensar o conjunto papel + negativo, caso vá expor no sol.
- 6 a 8 prendedores de papel metálicos, de 2 polegadas ou 51mm aproximadamente, para prender firmemente o conjunto vidro+papel+negativo+vidro, quando for expor no sol.
- Negativo impresso em transparência JATO DE TINTA. É necessário que haja densidade de impressão, o que se obtém com a deposição de tinta sobre a transparência.
- Filme de Raio-x. É uma boa opção de negativo, caso você use uma câmera fotográfica ou uma pinhole de grande* formato.
- *Lembrando que independente do tipo de negativo escolhido, ele deverá ser do tamanho que se deseja a imagem final, visto que a impressão é feita por contato.
- 4 Bandejas plásticas ou de vidro, primeiro você vai usar duas para a gelatina ácida + banho-maria; e depois as quatro, sendo duas para lavar, uma para fixar e outra para o banho ácido final.
- 1 Garrafa de 2 litros (pode ser pet), para armazenar a gelatina ácida.
- 1 Garrafa de 1 litro (pode ser pet), para armazenar o ácido final.
- 1 Garrafa âmbar de 1 litro, para armazenar o fixador.

- 3 Frascos âmbar de 200ml, para armazenar as soluções A, B e C.
- 1 copo Becker de 250ml, ou copo de vidro, ou pote pequeno de vidro de 250ml. Esse tamanho é ótimo para fazer a mistura das soluções de emulsão e é bem confortável para usar com pincel.
- 1 copo Becker de 1 litro, para preparar a gelatina ácida, depois o fixador e então o banho ácido final.
- Pregadores de roupas de plástico emborrachados.
- Luz de segurança para laboratório, ou luz vermelha de baixa potência.
- Balança de precisão para pesar os químicos.
- Varal em local escuro, para secagem dos papéis emulsionados.
- Mesa de luz UV. É possível fazer a exposição no sol como se faz na cianotipia, mas como temos prata na composição, a chance de errar o tempo de exposição quando não se tem controle sobre a luz, é enorme. Você pode comprar uma mesa de luz UV pronta no @labclube ou construí-la segundo modelos disponíveis online.

Esse método de impressão tem muitos processos, o que acrescenta tempo à imagem... não se assuste! Numa primeira vez pode parecer muito trabalhoso, mas se você se organizar, os processos se sucedem quase que naturalmente. Entenda que não dá pra ter pressa quando você decide trabalhar com processos fotográficos do século XIX, o tempo naquela época tinha uma dimensão diferente do que tem hoje! Veja a seguir os materiais e processos:

- **Acidificação e Gelatinização:**

10g de Ácido Cítrico

20g de Gelatina bloom 180°

2 litros de Água Filtrada

Coloque o Ácido Cítrico e a Gelatina em um copo becker de 1 litro; adicione 200ml de água na temperatura ambiente e misture, espere hidratar a gelatina; adicione 300ml de água em temperatura ambiente e misture; adicione devagar e mexendo sempre, 500ml de água quente (mas não fervendo, ideal cerca de 80°C).

Em banho-maria, numa bandeja que caiba o papel, derrame a mistura acima, e acrescente o restante da água quente (1 litro); misture bem e já pode usar; mantenha a temperatura da mistura acima de 40°C, aquecendo, se necessário, a água do banho-maria.

Essa gelatina ácida pode ser armazenada por até uma semana em temperatura ambiente, aqueça em banho-maria para novo uso;

- **Emulsão Fotossensível:**

Use luvas para preparar e misturar as três soluções! A emulsão fotossensível é composta pela mistura de três soluções, aqui denominadas A, B e C. Somente utilize as três soluções depois de 24hs da preparação a fim de garantir total diluição. Misture as três soluções na ordem A, B e C em partes iguais em um copo becker. Porém, pode-se alterar as proporções para obter resultados que vão valorizar mais sombras, meios-tons ou realces.

- **Emulsão - Solução A (Sombras):**

25g de Citrato Férrico Amoniacal

100ml de Água Destilada

5 gotas de Formol

A solução A vai controlar a intensidade das sombras; é necessário colocar o formol pois o citrato é um composto orgânico e estraga com o tempo; armazenar em frasco âmbar.

- **Emulsão - Solução B (Realces):**

6g de Ácido Tartárico

100ml de Água Destilada

A solução B vai controlar as altas luzes e realces da imagem; armazenar em frasco âmbar.

- **Emulsão - Solução C (Meios-Tons):**

10g de Nitrato de Prata

100ml de Água Destilada

A solução C vai controlar os meios-tons; armazenar em frasco âmbar.

- **Fixador**

30g de Hipossulfito de Sódio

1 litro de Água Filtrada

Coloque o Hipossulfito em um copo becker de 1 litro e adicione a água em temperatura ambiente aos poucos, mexendo sempre. Guarde em garrafa de vidro âmbar (não use garrafa pet) ou frasco de plástico escuro próprio para guarda de químicos.

- **Acidificação Final**

5g de Ácido Cítrico

1 litro de Água Filtrada

Adicione a Água ao Ácido Cítrico em um copo becker de 1 litro, mexendo sempre; armazene em uma garrafa de vidro ou pet incolor.

6 | MODO DE FAZER IMPRESSÕES EM MVD

• Preparando o Negativo

Lembre-se que a gama tonal é reduzida!

Escolha imagens naturalmente mais contrastadas ou com menor gama tonal, pois isso vai facilitar a sua vida no tratamento do negativo. Observe as diferenças entre um negativo apropriado para esta técnica e outro não apropriado, abaixo:



Imagem 18. Negativo incorreto para a impressão de Van Dyke, pois ainda tem ampla gama tonal.
Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 19. Negativo correto, mais contrastado, com gama tonal achatada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

Observe o histograma nos exemplos a seguir, veja como ele será achatado ao longo do tratamento, e como há uma valorização dos realces e das sombras, em detrimento de uma ampla gama tonal:

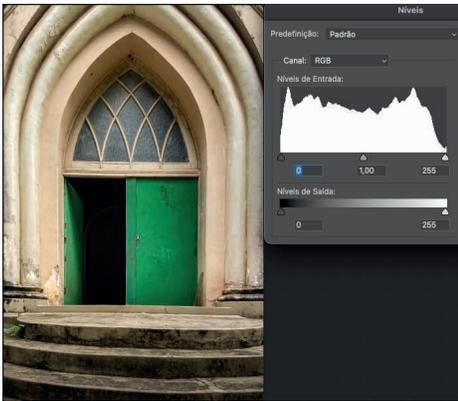


Imagem 20. Imagem Original, com ampla gama tonal. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

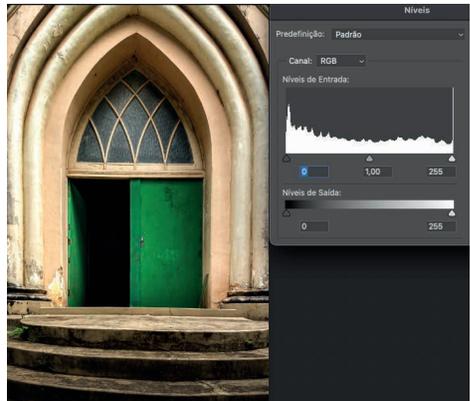


Imagem 21. Imagem com gama tonal achatada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 22. Imagem convertida em P&B. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

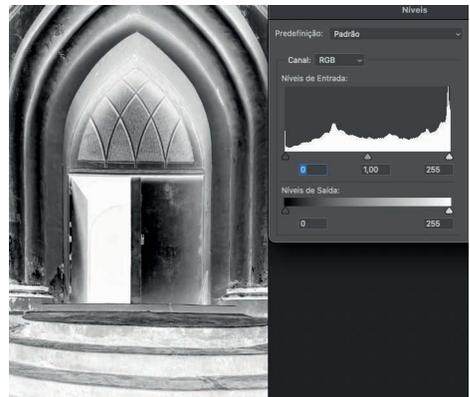


Imagem 23. Imagem negativa. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

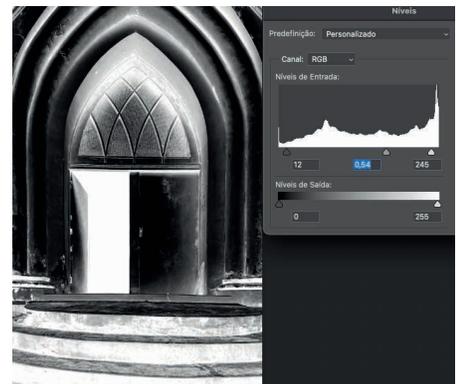


Imagem 24. Negativo com gama tonal achatada. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

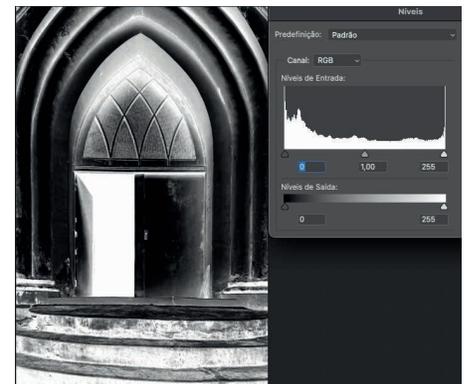


Imagem 25. Negativo com as partes que haviam perdido detalhe, recuperadas. Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 26. Negativo Final (espelhado lateralmente).

Foto: Adriana Ferreira. 2022.

Lembre-se de espelhar lateralmente a imagem, pois o lado que fica em contato com o papel é o mesmo que recebeu a impressão, isso vai aumentar a nitidez da imagem. Prefira imprimir em transparência para JATO DE TINTA, pois o negativo fica mais denso do que o impresso a laser.

• **Preparando o Papel - Acidificação e Gelatinização**

O tipo de papel escolhido, sua gramatura, textura e cor vão interferir diretamente no resultado final da imagem. Recomendo escrever no verso do papel alguma informação, para quando estivermos no escuro, facilitar a identificação do lado emulsionado. Esta parte do processo pode ser feita na luz:

Mergulhe uma folha por vez, observe o momento em que é possível perceber as fibras ficando molhadas (a superfície do papel se enche de bolhas de ar), este é o ponto de retirada do papel; com o tempo e a prática, será possível fazer várias folhas ao mesmo tempo. Mantenha sempre a frente do papel para cima.

Pendure com um ou dois pregadores (depende das características do papel escolhido); pode pendurar na luz, mas não no sol. Aguarde 24hs para secagem total. Armazene em local seco com algo pesado por cima.

- **Emulsionando**

Com os papéis totalmente secos, eles já poderão ser emulsionados. Escolha o tipo de pincel de acordo com o resultado desejado; use sempre um pincel novo, ou apenas dedicado à esta técnica, pois a prata se contamina facilmente; evite pincéis com virola metálica, pelo mesmo motivo (mas dá pra usar).

Sob LUZ DE SEGURANÇA, junte as três soluções na ordem A, B e C e misture.

Pincele na horizontal em movimento de vai e vem de cima para baixo e depois de baixo para cima; então, pincele nas duas diagonais da mesma forma. Deixe absorver um pouco a emulsão na horizontal, enquanto emulsiona outro papel, depois pendure para terminar a secagem por 24hs em ambiente COMPLETAMENTE ESCURO. Armazene em um pacote preto com algo pesado por cima.

- **Expondo na Mesa de LUZ UV**

Coloque o negativo com o lado da impressão voltado para cima na mesa de luz UV. Sob LUZ DE SEGURANÇA, coloque o papel com a emulsão voltada para baixo na mesa de luz UV. Trave a mesa ou coloque peso sobre o negativo + papel, para aumentar a nitidez da imagem. Somente com a mesa fechada é que você deverá acender a luz UV. Marque o tempo de exposição com um cronômetro.

- **Expondo na Luz do Sol**

Sob LUZ DE SEGURANÇA, monte o conjunto vidro + papel com a emulsão para cima + negativo com o lado da impressão em contato com o papel + vidro. Prenda esse conjunto com prendedores metálicos para papel, tem que ficar o mais firme possível. Leve para expor ao sol. Fique por perto! Quando perceber a mudança de tom, aguarde mais algum tempo para que ocorra a síntese do ferro e então retire do sol.

- **Recomendações para uma boa Exposição**

Recomendo fortemente que seja feito um teste de tempo de exposição, usando uma tira de teste semelhante à que segue. Imprima em cores em jato de tinta:

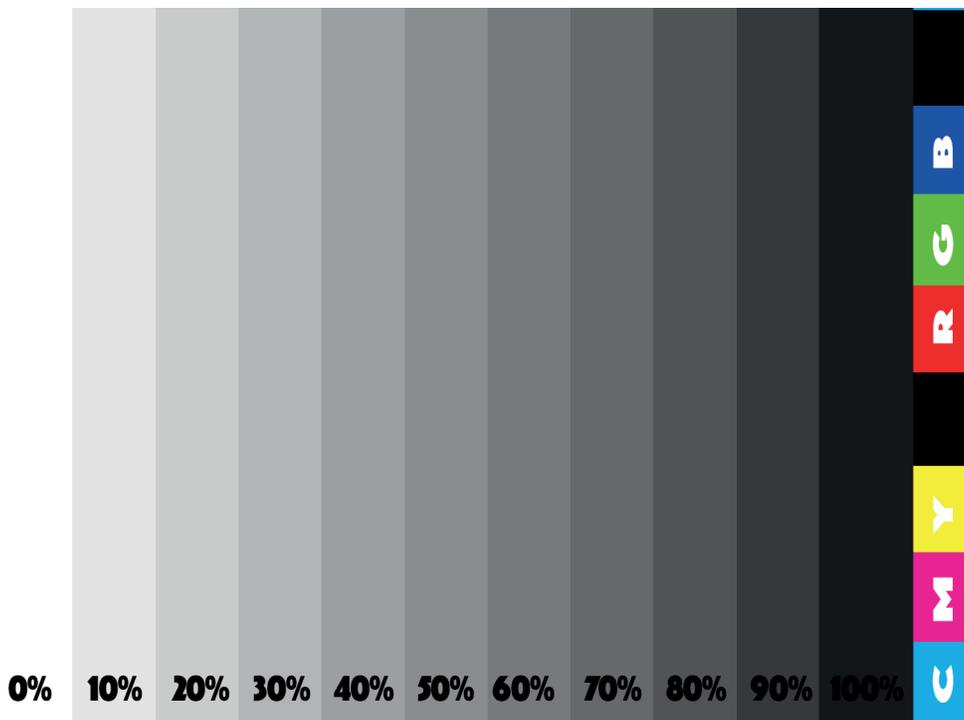


Imagem 27. Tira de teste de escala de cinzas, CMYK e RGB. Foto: Adriana Ferreira. 2022.

Deve-se levar em conta que a prata vai sintetizar rapidamente, mas o ferro não. Imagens subexpostas tendem a ficar acinzentadas, enquanto aquelas bem expostas ficarão com marrom mais denso. Veja os exemplos de tempos de exposição distintos:



Imagem 28. Tempo baixo - a prata sintetiza (tons cinzas), mas o ferro não.

Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 29. Tempo adequado - dá para ver todos os tons de 0 a 100%

Foto: Adriana Ferreira. 2022.

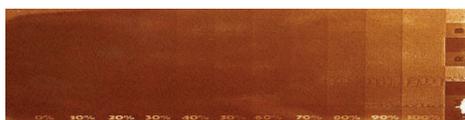


Imagem 30. Tempo alto - dá pra ver tons mais claros, mas os escuros se perderam.

Foto: Adriana Ferreira. 2022.



Imagem 31. Tempo excessivamente alto - não dá pra ver as divisões tonais.

Foto: Adriana Ferreira. 2022.

- **Lavando a Impressão em MVD Exposta**

- **Primeira Lavagem**

EM LUZ BAIXA! Lave pelo mesmo tempo que a imagem foi exposta, em água corrente (pode ser bem lenta a água). Não use a mesma bandeja da 2ª lavagem para fazer esta 1ª lavagem, use duas bandejas diferentes!

- **Fixando**

EM LUZ BAIXA! Dê um banho rápido, vai dar pra perceber a cor mudando. Após a alteração da cor, aguarde cerca de 30 segundos para retirar do fixador.

- **Segunda Lavagem**

EM LUZ BAIXA! Lave por 30 minutos, em água corrente (pode ser bem lenta a água); Não use a mesma bandeja da 1ª lavagem para fazer esta 2ª lavagem, use duas bandejas diferentes!

- **Acidificação Final**

Dê um banho de cerca de 1 minuto nesta solução. Pendure com um ou dois pregadores (depende das características do papel escolhido); pode pendurar na luz, mas evite o sol. Aguarde 24hs para secagem total. Armazene em local seco com algo pesado por cima.

Agora suas impressões estão prontas e já podem ser exibidas! Como eu disse no início deste texto, você poderá optar por fixar ou não a impressão, o que vai alterar seu aspecto visual e a sua duração enquanto imagem. Tudo depende do quê você quer dizer com as suas imagens.

Bom trabalho, divirta-se!

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **CASA NOVA, Vera** (trad.); **ARBEX, Márcia** (trad.). **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RICOEUR, Paul. CESAR, Constança M. (trad.); FERREIRA, Roberto L. (trad.). **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.

Notas

Luzes de LED, luz natural, luz fluorescente, todas emitem maior ou menor quantidade de luz ultravioleta. Então quando expostas a luz, a prata contida nessas impressões escurece até o momento em que perdemos a imagem e ficamos apenas com uma mancha marrom, um indício do que foi.