

IMPRESSÕES IMPURAS EM COLÓDIO FANTASMAGORIAS E DIÁLOGOS COM A MATÉRIA INFORME

Palavras-chave: colódio de chapa molhada, fotografia analógica, escuta, materialidade ativa.

Juliano Kestenberg; Instituto Federal Fluminense (IFF);
Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil;
julianokestenberg@gmail.com

Doris Kosminsky; Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ);
Rio de Janeiro, RJ, Brasil;
doriskos@eba.ufrj.br

Carlos Eduardo Félix da Costa; Pontifícia Universidade Católica do Rio
de Janeiro (PUC-Rio);
Rio de Janeiro, RJ, Brasil;
eduardo.felix.costa@gmail.com

1. Introdução

Por princípio, os artistas invocam a diversidade. Ao invés de reduzir a complexidade do mundo, atuam nas lacunas da compreensão para inventar novas formas, povoar esses espaços com combinações singulares entre coisas, seres e lembranças (Peixoto, 2018, p. 225). O que o artista tem a aprender com a voz de seu trabalho? Ao abrir campo para esse estado de permuta, é fundamental inaugurar escuta, silenciando-se. Em seus domínios, o artista segue um rastro intuitivo e descobre, ao realizar e prospectar, suas razões para seguir. Assim, ao agregar os mais variados lugares e temporalidades, o processo em curso se equipara a uma grande teia de conversações (Ibid, p. 227). A intenção nunca foi a organização dessa pluralidade, mas a orientação dentro de um incontornável tecido relacional dinâmico.

Este artigo tem por objetivo geral contribuir com as discussões que tratam dos desafios concernentes ao trabalho de criação artística. Concentra-se no diálogo que se inicia antes das execuções materiais, as perpassa e segue conferindo rumo ao pensamento inventivo. Por objetivos específicos, temos os seguintes: a) adotar, em ateliê fotográfico, uma rotina de produção de fotografias analógicas em chapas de vidro; b) desenvolver

auto-retratos nessas chapas, como forma de potencializar a investigação da relação dos autores com a materialidade e a expressão artística; e c) explorar a visualização dos auto-retratos em vidro à frente de diferentes paisagens, além das fronteiras do ateliê.

Definitivamente, o enfoque no processo criativo é passível de ser realizado por inúmeros caminhos. Em qualquer uma das rotas selecionadas, a percepção da relação entre artista e produção enquanto diálogo passa primeiramente pela disponibilidade para ouvir. Para efeito deste texto, a experimentação desse espaço de troca ocorre por meio da seguinte investida: a condução de uma rotina num ateliê fotográfico, com a produção de fotografias analógicas em chapas de vidro – recuperando uma técnica artesanal do século XIX, que para ser bem-sucedida exige a paciência, a aceitação e a persistência. Uma prática meticulosa e iterativa, favorável ao aprendizado gradativo que almejamos explicar.

A própria escrita é utilizada neste artigo como recurso para denotar uma direção cuidadosa, receptiva às mínimas presenças. As descrições pormenorizadas do trajeto investigativo contribuem para esse tipo de abordagem, ao encerrarem em detalhes esforços que refletem um exercício de interlocução. A condução minuciosa, conforme apoiada pelas palavras, é adotada como método de trabalho. Em última análise, a presente investigação se configura como uma jornada de autoconhecimento e prossecução enquanto artista-pesquisador. A preservação da escuta atenta à voz da pesquisa se faz determinante, no sentido de estar aberto às transformações de pensamento que este posicionamento provoca.

2. Impureza notável

As fotografias analógicas reportadas neste trabalho foram elaboradas em chapas de vidro emulsionadas com colódio. O colódio é um composto obtido a partir da dissolução do nitrato de celulose em éter e álcool, em processo artesanal que produz uma gelatina líquida. A gelatina é derramada sobre a chapa e sensibilizada com nitrato de prata. A técnica, surgida em meados do século XIX e conhecida como *wet-plate collodion* (colódio de chapa molhada), à época mostrou-se uma alternativa aos daguerreótipos, ao

V COLÓQUIO DE PESQUISA EM DESIGN E ARTES

5, 6 e 7 de novembro 2025

dar origem a negativos com alta definição que podiam ser replicados indefinidamente. O recurso foi, então, largamente utilizado em retratos de família e fotografias de paisagens.

Na bandeja acomodada dentro do tanque (Imagem 1), o nitrato de prata aguarda a sua oportunidade de reagir. É tempo de apagar as luminárias fluorescentes do laboratório. A porta de entrada se fecha, e a manta negra ao seu redor procura eliminar qualquer brecha que possibilite a chegada de raios de luz do corredor. Do lado de dentro, a lâmpada vermelha inibe a escuridão total e aponta os contornos que devem ser evitados. A bandeja com o nitrato de prata recebe, então, a chapa de vidro já com uma de suas faces amarelada. Em instantes, a chapa é retirada da bandeja e, uma vez escorrido o excesso de líquido, é acomodada numa gaveta preta que a isola do mundo exterior.



Imagem 1 – *Residual*. Fotografia digital, 2.400 x 1.800px
Fonte: Juliano Kestenberg, Rio de Janeiro, 2019

Após o registro fotográfico, a retirada da gaveta não altera a posição da câmera, apenas a desfalca temporariamente. No retorno ao laboratório, a luz vermelha reassume a posição da fluorescente, evitando o breu absoluto uma vez mais. Da gaveta, a chapa passa para uma bandeja semipreenchida com revelador. Aos poucos, o vidro começa a esboçar uma mancha esbranquiçada, que vai tomando praticamente toda a superfície,

privando de seu alcance apenas as margens. A imagem esperada fica em terceiro plano, quase imperceptível. Um lapso no entrosamento dos componentes está denunciado. Falha no circuito.

As páginas de um antigo manual de trabalho já haviam alertado: passa longe a garantia de resultados baseada em experiência prévia. Duas porções de colódio preparadas com os mesmos componentes num mesmo dia podem dar origem a resultados totalmente diferentes. Um banho de prata que funcionou perfeitamente durante duas semanas pode se recusar a entregar uma imagem clara numa nova tentativa, sem que haja razão aparente (Osterman, 2002). A confiança depositada exclusivamente na técnica revela-se descabida. Na interação dos componentes químicos e luminosos, forças heterogêneas se entrelaçam e sustentam a impermanência.

3. Auto-retratação

Ao longo dos dias de produção, os materiais utilizados no circuito demarcam território. Contestam um senso de hierarquia que os relegaria ao posto de prestadores de serviço. Alguns grãos de sulfato ferroso fazem questão de escapar da balança, quando da preparação do revelador. Não lhes agrada a precisão dos conformes, aparentemente. O próprio colódio capta sem obstáculos qualquer sinal de intranquilidade. No momento da aplicação do líquido viscoso na chapa de vidro, uma queda de braço acontece. Não há espaço para titubeação: um despejo apressado faz o líquido precioso extravasar para o tanque; já um derramamento por demais cauteloso não recobre toda a placa, e a substância resseca antes da hora devida.

O mundo físico e suas partes estão de fato no primeiro plano, compartilhando poéticas materiais. Curiosamente, a literatura que lida especificamente com a cultura material parece estar distanciada do tema (Ingold, 2015b, p. 50-51). São livros que discorrem acerca das relações entre materialidade e uma série de outras qualidades, que incluem intencionalidade, funcionalidade, espacialidade, semiose. Quando a espacialidade assume papel preponderante, ficam para trás a cerâmica, os esmaltados, os laqueados. No momento em que emerge a semiose, afundam o cobre, o ferro, o aço, o

V COLÓQUIO DE PESQUISA EM DESIGN E ARTES

5, 6 e 7 de novembro 2025

chumbo. É como se, para entender a materialidade, precisássemos ficar tão longe dela quanto possível.

Uma negociação franca pressupõe paridade em suas bases. Me coloco de pé, frente a frente com a lente da câmera fotográfica. A leva principal de produção das imagens será composta por auto-retratos. Diante de uma fotografia produzida, observar-se envidraçado causa um estranhamento inicial (Imagem 2). É se perceber solidificado, reduzido, confinado à fixidez. Mas também reflexivo e absolutamente frágil frente a qualquer condução brusca. Talvez a sensação de vulnerabilidade seja um produto básico de se colocar em igualdade de condições com os materiais. Em meio à estética da experiência, a cristalização de um humano inseguro é apenas a ponta provisória de uma cadeia marcada pela solicitude do suporte.

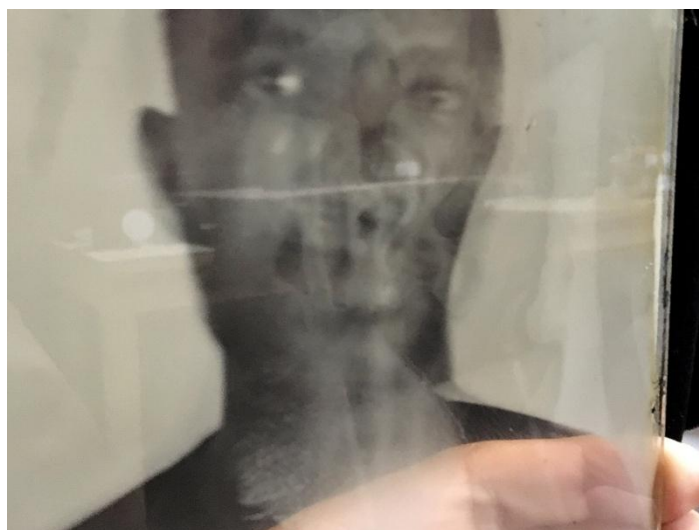


Imagem 2 – *In vitro*. Fotografia digital, 2.400 x 1.800px
Fonte: Juliano Kestenberg, Rio de Janeiro, 2019

O avanço dos parceiros materiais é fundamental e desmantela a noção de que um caminho inventivo se baseia em seguir um projeto dado que ao criador caberia executar. O ensaísta Peter Pál Pelbart aponta que é preciso atravessar uma espécie de caos original e ser capaz de escolher, a partir de uma série de encontros, o que se assimila e o que se rejeita. Nesse sentido, a jornada passa necessariamente pela abertura de campo para um

V COLÓQUIO DE PESQUISA EM DESIGN E ARTES

5, 6 e 7 de novembro 2025

trajeto a ser percorrido conforme surjam perguntas, problemas e desafios imprevistos, aos quais é preciso responder a cada vez singularmente (Pelbart, 2014, p. 251).

Por essa perspectiva, a atividade artística sustenta a sua relevância, ao procurar efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas. Cada trabalho, portanto, tal como uma amostra ou um ponto de referência, individualmente reproduz uma sequência de atitudes e gestos carregados de uma intenção pulsante. Uma imagem revelada numa superfície de vidro aponta para a fragilidade, para a vulnerabilidade, para a volatilidade. Mas também para o encantamento, para o enigma, para o ancestral. E tantas outras conexões passíveis de sucessão.

Nesse sentido, é possível pensar que uma forma só assumiria a sua consistência, e consequentemente a sua existência real, quando colocasse em jogo interações humanas. A configuração de uma obra superaria, assim, a sua porção material. Ela se revelaria um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Mesmo que a tela, a tinta, o vidro ou a pedra virem pó, sua condição material inconstante confere à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com essa duração. Fundamentalmente, os suportes materiais viabilizam o cultivo de relações entre sujeitos e concedem às impressões a sua possibilidade de navegação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online] n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2025.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

INGOLD, Tim. **The life of lines**. Abingdon: Routledge, 2015.

_____. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

V COLÓQUIO DE PESQUISA EM DESIGN E ARTES

5, 6 e 7 de novembro 2025

MCNIFF, Shaun. **Trust the process**: an artist's guide to letting go. Boston: Shambhala, 1998.

OSTERMAN, Mark. **The wet-plate process**: a working guide. New York: Scully & Osterman, 2002.

PEIXOTO, Irene de Mendonça. O discurso das conjunções como dinâmica do pensamento artista. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 8, n. 16, p. 224-238, nov. 2018. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/697/pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2025.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: MAYO, Nuria Enguita; BELTRÁN, Erick (Org.). **Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo Como (...) coisas que não existem**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. p. 250-265.