

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

DARIO ION TUTTOLOMONDO

**ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE PINTURA E FOTOGRAFIA NA
ARTE CONTEMPORÂNEA**

NITERÓI

2019

DARIO ION TUTTOLOMONDO

**ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE PINTURA E FOTOGRAFIA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação de mestrado apresentada à linha de Estudos Críticos das Artes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA – da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Hussak
PPGCA – UFF/RJ**

**NITERÓI
2019**

DARIO ION TUTTOLOMONDO

**ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE PINTURA E FOTOGRAFIA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação de mestrado apresentada à Linha de Estudos Críticos das Artes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA – da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Aprovado em ____ de Junho de 2019

BANCA EXAMINADORA

**ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO HUSSAK
PPGCA – UFF/RJ**

**PROF. DRA SHEILA CABO GERALDO
PPGA – UERJ/RJ**

**PROF. DR. LUCIANO VINHOSA
PPGCA – UFF/RJ**

**NITERÓI
2019**

RESUMO

A influência da estética dos meios reprodutíveis sobre a arte contemporânea apresenta-se como proposta de trabalho de alguns novos pintores. A presente dissertação pretende analisar o fazer artístico de pintores que entraram em trânsito com o meio fotográfico no transcorrer do período moderno. Nesse estudo, far-se-á uso do discurso sobre a originalidade da fotografia como arte indicial, com base em Rosalind Krauss. A intenção é de mapear novas possibilidades epistêmicas abertas a pintura, demonstrando como elas se apresentam em pintores modernos e contemporâneos. O ponto de partida será a noção de condicionamento técnico, abordada por Walter Benjamin, que altera a relação entre quem realiza a imagem e seu processo de construção, de modo a reconfigurar o estatuto do artista. O emprego de imagens geradas por dispositivos tecnológicos, em especial a imagem fotográfica, sinaliza um caminho que nos permite entrever como atualmente vem perdendo forças a dicotomia entre baixa e alta cultura, e como através da exploração artística com base na fusão de imagens de diferentes tipos podemos questionar a fronteira entre imagem artística e não artística. Fazendo uso da câmera para penetrar em espaços improváveis artistas incorporam a ideia de que os aspectos efêmeros atribuídos a imagem fotográfica podem trazer à tona a aura artística que habita qualquer objeto do dia a dia ou ação cotidiana.

Palavras-chave: estética; fotografia e pintura; arte contemporânea.

ABSTRACT

The influence of reproducible media aesthetics on contemporary art is presented as a work proposal of some new painters. This dissertation intends to analyze the artistic work of painters who transected with the photographic medium during the modern period. In this study, discourse on the originality of photography will be used as indicial art, based on Rosalind Krauss. The intention is to map new epistemic possibilities open to painting, demonstrating how they present themselves in modern and contemporary painters. The starting point will be the notion of technical conditioning, approached by Walter Benjamin, which alters the relationship between who makes the image and its construction process, in order to reconfigure the artist's statute. The use of images generated by technological devices, especially the photographic image, signals a path that allows us to glimpse how the dichotomy between low and high culture has been losing strength, and how through artistic exploration based on the fusion of images of different types, we can question the border between artistic and non-artistic image. Making use of the camera to penetrate improbable spaces artists embody the idea that the ephemeral aspects attributed to photographic image can bring out the artistic aura that inhabits any everyday object or everyday action.

Keywords: aesthetics; photography and painting; contemporary art.

Lista de Imagens

- Figura 1-** Autor: Marcel Duchamp, Título : Tu m', Dimensões : 1918, 69,8 x 303 cm, Técnica : óleo e lápis sobre tela 7
Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tu_m%27
- Figura 2-** Autor: Constantin Guys, Título: Mulher com lenço amarelo, Dimensões: 21x31 cm, Técnica: aquarela, lápis cinza 16
Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ baud_guys_ed_arquivos/figura%207.jpg
- Figura 3-** Autor: Jean Clouet, Título: Retrato de Francisco I, Data: cerca de 1525, Técnica; óleo sobre tábuas, Dimensões: 96 x 74 cm, Museu do Louvre, Paris 18
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Clouet#/media/Ficheiro:Jean_Clouet_001.jpg
- Figura 4-** Autor: Tiziano, Título: Francisco I de Francia. 1539. Dimensões: 109x89 cm, Técnica: óleo sobre tela. 19
Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Titian_francis_I_of_france.jpg
- Figura 5-** Autor: David Octavius Hill & Robert Adamson, Data: 1848, Título: cemitério de Greyfriars, Dimensões: 21x16 cm, Técnica: calótipo 28
Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/71810/greyfriars-churchyard-dennistoun-monument-david-octavius-hill>
- Figura 6-** Autor: David Octavius Hill & Robert Adamson, Data: 1843 – 1847, Título: A Peixeira de NewHaven, Dimensões: 19x14 cm, Técnica: calótipo 29
Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/27652/mrs-elizabeth-johnstone-hall-newhaven-fishwife>
- Figura 7-** Autor: Alfred Stieglitz, Título: Sombra e luz, Paula, Data: 1889, Dimensões: 22x16 cm, Técnica: estampa de gelatina prateada 39
Disponível em: https://media.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/sun-rays-paula-berlin-1889-printed-192039/
- Figura 8-** Autor: Adrien Tournachon/Charles Debureau, Título: Pierrot, Data: 1854, Dimensões: 27x20 cm, Técnica: fotografia 43
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_-_Pierrot_the_photographer_-_Google_Art_Project.jpg
- Figura 9-** Autor: Julien Vallou de Villeneuve, Título: Nu feminino, Data: 1854, Dimensões: 16x12 cm 50
Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Julien_Vallou_de_Villeneuve#/media/File:Study_naked_no1906_Villeneuve-164.jpg
- Figura 10-** Autor: Foto, Julien Vallou de Villeneuve. Pintura, Gustave Courbet/ Julien Vallou de Villeneuve, Título: Nu feminino, Data: 1853, Dimensões: 16x12 cm./ Gustave Courbet, Data: 1853, fragmento, Título: As banhistas, Dimensões: 227x193 cm, Técnica: óleo sobre tela 50
Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/72/c8/d9/72c8d9d053088c3722b74472ef8d1e1e.jpg>
https://www.wikidata.org/wiki/Q18384815#/media/File:Les_Baigneuses-Courbet.jpg
- Figura 11-** Autor: Desenho, Courbet. Foto, August Belloc /Gustave Courbet, Título: Nu feminino, Data: 1850, Dimensões: 62x46 cm, Técnica: carvão sobre papel. / August Belloc, Título; estudo nu, Data: 1855 51
Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/331/gustave-courbet-standing-female-nude-french-1849/?dz=0.5000,0.6705,0.42>
<https://www.foundphotographs.com/canon-beginnings?lightbox=dataItem-iiyyr11a1>
- Figura 12-** Autor: Pintura: Courbet, Foto: August Belloc./ Gustave Courbet, Título: A origem do mundo, Data: 1866, Dimensões: 46x55 cm, Técnica: óleo sobre tela. / August Belloc, Título: Nu feminino, Data: 1960 51
Disponível em: <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-529948-2C6NU0ALQ8UR5.html>

https://pt.wikipedia.org/wiki/L'Origine_du_monde#/media/Ficheiro:Origin-of-the-World.jpg

Figura 13- Autor: Gustave Courbet, Fragmento: O Estúdio do Artista, Data: 1854. Técnica: óleo sobre tela 52

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gustave-courbet/o-estudio-do-artista-1855>

Figura 14: Autor: Julien Vallou de Villeneuve, Título: Nu feminino, Data: 1854 Dimensões: 16x12 cm, Técnica: fotografia 53

Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Julien_Vallou_de_Villeneuve#/media/File:Study_naked_no1930_Villeneuve-165.jpg

Figura 15- Autor: Gustave Courbet, Título: A Onda, Data: 1869 Dimensões: 54x73 cm, Técnica: óleo sobre . 57

Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3880/>

Figura 16- Autor: Willian Turner, Título: O naufrágio, Data: 1805, Dimensões: 170x241 cm, Técnica: óleo sobre tela 58

Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Turner#/media/Ficheiro:Joseph_Mallord_William_Turner_076.jpg

Figura 17- Autor: Gustave Le Gray, Título: A grande onda, Data: 1857, Técnica: fotografia 60

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/261941>

Figura 18- Autor: Claude Monet, Título: Nenúfar, Data: 1914-1917, Técnica: óleo sobre tela 62

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nenúfares_\(série_de_Monet\)#/media/Ficheiro:Claude_Monet_-_Nymphéas_\(Waterlilies\)_-Google_Art_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nenúfares_(série_de_Monet)#/media/Ficheiro:Claude_Monet_-_Nymphéas_(Waterlilies)_-Google_Art_Project.jpg)

Figura 19- Autor: Claude Monet, Título: A Estação Saint-Lazare, Data: 1877, Dimensões: 74x100 cm 64

Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-estacao-de-saint-lazare-claude-monet/>

Figura 20- Autor: Pierre August Renoir, Título: Baile do Moulin de La Gallet, Data : 1876 Dimensões : 131x175 cm, Técnica : óleo sobre tela 64

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_baile_no_moulin_de_la_Galette#/media/Ficheiro:Pierre-Auguste_Renoir,_Le_Moulin_de_la_Galette.jpg

Figura 21- Autor: Kasimir Malevich, Título: Quadrado negro sobre fundo branco, Data: 1918, Dimensões: 80x80 cm, Técnica: óleo sobre tela 66

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Suprematismo#/media/Ficheiro:Malevich.black-square.jpg>

Figura 22- Autor: Rodtchenco, Título: vermelho, amarelo e azul, Data: 1921, Dimensões: 62x52 cm em cada, Técnica: óleo sobre tela 68

Disponível em: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting_jpg.html

Figura 23- Autor: Claude Monet, Título: Ponte Japonesa, Data: 1924 Dimensões: 89x92 cm, Técnica: óleo sobre tela 70

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Monet_-_Ponte_Japonesa.JPG

Figura 24- Autor: Claude Monet, Título: La Grenouillère, Data: 1869, Dimensões: 75x99 cm, Técnica: óleo sobre tela 71

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Banhistas_na_Grenouill%C3%A8re#/media/Ficheiro:La_Grenouill%C3%A8re_MET_DT833.jpg

Figura 25- Autor: Felipe Sabino, Sem título, Dimensões: 21x29 cm, Técnica: guache s/ papel 75

Figura 26- Autor: Sandro Botticelli, Título: A primavera, Data: 1482, Dimensões: 203x314 cm, Técnica: têmpera sobre madeira 75

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera_\(Botticelli\)#/media/Ficheiro:Botticelli-primavera.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera_(Botticelli)#/media/Ficheiro:Botticelli-primavera.jpg)

Figura 27- Sandro Botticelli, Fragmento: O Nascimento de Vênus, 1485.....76

Figura 28- Autor: Charles François Daubigny, Título: Crepúsculo, Data: 1866, Dimensões: 45x81 cm. Técnica: óleo sobre tela.....79

Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Charles_Fran%C3%A7ois_Daubigny_-
Twilight - Walters 37128.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Charles_Fran%C3%A7ois_Daubigny_-_Twilight_-_Walters_37128.jpg)

Figura 29- Autor: William Henry Fox Talbot, Título: Árvores de inverno, refletidas em uma lagoa, Data: 1841, Dimensões: 25x19 cm, Técnica: calótipo..... 79

Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Henry_Fox_Talbot -
Trees and Reflections - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Henry_Fox_Talbot_-_Trees_and_Reflections_-_Google_Art_Project.jpg)

Figura 30- Autor: Felipe Sabino, Sem nome, Data: 2015, Dimensões: 21x28 cm, Técnica: guache s/ papel ... 82

Figura 31- Autor: Felipe Sabino, Sem nome, Data: 2015, Dimensões: 21x28 cm, Técnica: guache s/ papel ... 85

Disponível em: <http://galeriainox.com/artista/felippe-sabino/>

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. CAPÍTULO I.....	10
2.1 REPRODUTIBILIDADE ADVENTO DA ERA INDUSTRIAL.....	10
2.2 CONDICIONAMENTO TÉCNICO E ARTE.....	17
3. CAPÍTULO II.....	33
3.1 CRÍTICA A FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA.....	33
3.2 INFLUÊNCIAS CRUZADAS.....	45
3.3 RUPTURA MODERNA E FOTOGRAFIA.....	61
4. CAPÍTULO III.....	74
4.1 SABINO E O <i>FLASH</i> NA PAISAGEM.....	74
5. CONCLUSÃO.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa em questão foca nos fatores contidos na imbricação entre meios de produção da imagem em seu estágio de reprodutibilidade técnica e artistas plásticos que trabalham sua construção misturando-os a procedimentos artesanais legados do passado e sobreviventes ao teste do tempo. Esses artistas tiveram que lidar ou ainda lidam com os efeitos de uma cultura de exposição extrema das imagens, sua produção e consumo exorbitante. O excesso de imagens reprodutíveis, típico da imagem fotográfica e suas variantes como o vídeo e o cinema, parece evocar um fortalecimento do sentido indicial na produção de imagens pictóricas, que amplia as possibilidades do fazer artístico da pintura. Transitando o seu estatuto formal para um código híbrido entre imagens mecânicas e artesanais, a pintura, altera a forma como recorta o mundo a sua volta dando espaço para temáticas e visões antes inusitadas. Esse é, por exemplo, o sentido da obra *Tu m'* de Marcel Duchamp que sem à primeira vista ter uma conexão direta com o esperado de uma imagem fotográfica, sua objetividade, remete a ela pelo estatuto de índice. Como afirma Philippe Dubois:

Em suma, a obra de Duchamp, por mais complexa e múltipla que seja, aparece bem historicamente, como a pedra de toque das relações entre fotografia e arte contemporânea, como o lugar e o momento de reviravolta, em que se passa dessa ideia banal e tão frequentemente repetida segundo a qual a fotografia liberta a pintura de seus vínculos da representação “icônica” a essa outra ideia, mas paradoxal e nova segundo a qual a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais. (DUBOIS, 1993, p. 258)

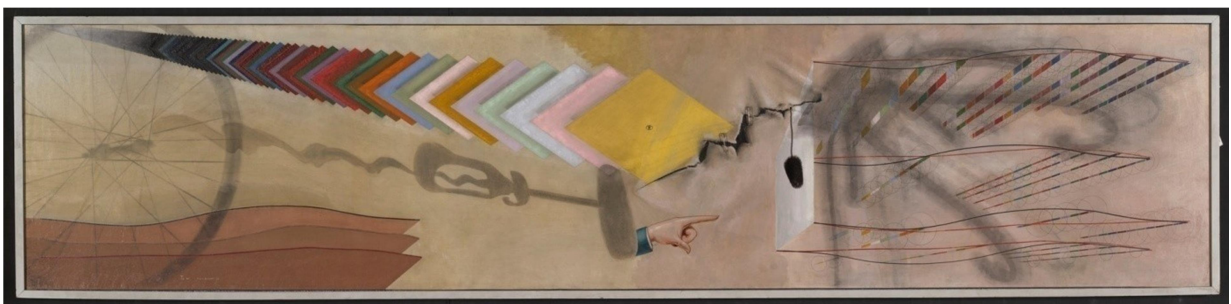


Figura 1 - Autor: Marcel Duchamp, *Tu m'*, Data : 1918, Dimensões : 69,8 x 303 cm, Técnica : óleo e lápis sobre tela.

Grande parte do público vê-se perturbado pela arte contemporânea. As práticas artísticas contemporâneas na esteira de Marcel Duchamp deslocam os limites do senso comum sobre o que é e o que não é arte. Diante de uma imensa dificuldade para definir

características comuns que permitam um julgamento estético dos valores da arte contemporânea, grande parte do público tenta julgar as obras atuais através de concepções de arte, sob as quais a obra artística estivera submetida nos diferentes períodos da história, sem obter sucesso satisfatório, sendo indispensável neste cenário a produção de pesquisas sobre os atuais critérios valorativos da arte.

A aproximação entre fotografia e pintura justifica-se na medida em que artistas abandonam suas antigas concepções sobre percepção visual para incluir a fotografia na reflexão estética sobre o mundo, mesmo que às vezes de maneira indireta. A descoberta de uma temporalidade efêmera e o desdobramento de espaços antes impensados de escala micro e macro passam a permear o imaginário do pintor. Nessa dinâmica, na qual a fotografia transita de um meio auxiliar para fiadora de valores norteadores da arte cabe algumas perguntas. Qual é o limiar entre a pintura e a imagem obtida através da reprodutibilidade técnica? Existem incongruências entre os dois tipos de imagem? As imagens técnicas teriam provocado uma ruptura da pintura com sua tradição? Ou as imagens técnicas seriam apenas uma continuação numa longa cadeia que remete a tradição de representar as aparências sensíveis do mundo? Estreitar o diálogo entre as duas partes confere que estatuto formal e estético a estas imagens? São perguntas que tentaremos responder nesse trabalho.

Com a intenção tentar responder a essas questões, buscaremos traçar inicialmente um pequeno panorama sobre a reprodutibilidade técnica, definindo seu conceito de acordo com Walter Benjamin. O primeiro capítulo começa com uma pequena tentativa de discorrer a respeito das implicações sobre a arte em uma sociedade de massas, mais especificamente pretendemos apoiar-nos na ideia de declínio de uma aura artística, para pautar a arte moderna como sendo um advento da era industrial atraída em direção a uma temporalidade efêmera. Em seguida, discutiremos as diferenças no funcionamento de pinturas e fotografias na construção da míme representativa. Veremos, com a ajuda da pesquisa de Walter Benjamin sobre retratistas do século XIX, como a fotografia faz com que a representação deixe de ser uma linguagem subjugada ao arbítrio do artista, tendo de comportar as alterações de uma presença opaca que resiste a simbolização. O foco será desenvolvido a partir do condicionamento técnico imposto ao fotógrafo para expor as mudanças na relação entre quem realiza a imagem e seu processo de construção.

No segundo capítulo, abordaremos a crítica inicial feita a fotografia que diz respeito a seu funcionamento mecânico. O problema estaria na crença de que o trabalho fotográfico não

empenhava esforço suficiente para ser considerado como o trabalho de um artista, logo faltaria a fotografia reflexão suficiente que pudesse creditar-lhe o predicado de linguagem artística. Para contrapor outra visão a esta veremos as consequências resultantes das tentativas de fotógrafos em trabalhar a imagem automática segundo uma linguagem artística na qual a apropriação do real de maneira não estilizada passa a ser sua principal característica. Reforçando a ideia que a fotografia faz-se arte justamente por aquilo que serve como âmagô à crítica que lhe é dirigida – a crença na apresentação da realidade tal qual ela surge perante a câmera –, procuraremos entender como os empreendimentos realizados por pintores e fotógrafos, em torno de uma visão realista, vincularam-se em uma relação de troca entre pintura e fotografia no século XIX, contribuindo com a noção estética das primeiras vanguardas, o que possibilitou à pintura abandonar visões emotivas e subjetivas da realidade e favoreceu a virada que possibilitou a igualdade entre os temas na arte. Tal mudança foi de extrema importância para desdobramento do naturalismo posto em prática pelos impressionistas: abandono do ateliê em favor da pintura ao ar livre. Buscaremos na pesquisa, realizada por Monet, sobre efeitos ópticos e sua recusa do conceito tradicional de estrutura compositiva, em parte resultado de seu esforço em tirar conclusões do meio fotográfico, princípios que passaram a nortear a pintura pelo índice.

No capítulo final, abordaremos as novas possibilidades abertas com os meios técnicos para uma pintura de constituição híbrida, analisando o caso particular do artista Felipe Sabino. Pintor contemporâneo que desenvolve, desde o final de 2013, uma pesquisa sobre as relações entre fotografia e pintura, Sabino traça uma poética entre os elementos do universo da fotografia, como o efeito do *flash* e do jogo de luz, com uma incrível habilidade e cuidado na execução dos guaches. As plantas, arbustos, folhagens, galhos a partir de fotografias de lugares afastados, como matagais de beira de estrada que Sabino retrata, levam a terrenos inexplorados, presente nas estradas e jardins abandonados, periféricas ao convívio e que crescem quase à revelia. Atendo-nos ao fenômeno do olhar exercido através do dispositivo fotográfico, olhar esse que estabelece uma forma de ver particular, vamos traçar um percurso para penetrar no poder de capturar o instante e entendermos como a valorização do efêmero nas imagens permitiu à arte transitar dos grandes aos pequenos acontecimentos. Para o estatuto das imagens, em um mundo no qual todos são ao mesmo tempo consumidores e produtores de imagens, esse fato faz parte das principais questões atuais da sociedade massificada, a exponibilidade advinda da multiplicação e a indiferenciação que produz como um valor qualitativo da cultura e por consequência da própria imagem artística.

2. CAPÍTULO I

2.1 REPRODUTIBILIDADE ADVENTO DA ERA INDUSTRIAL

Antes da Revolução Industrial, a atividade produtiva era predominantemente manual (daí o termo manufatura), no máximo havia o emprego de algumas máquinas simples. Os artigos consumidos eram produzidos em oficinas nas casas dos próprios artesãos. Dependendo da escala exigida, grupos de artesãos podiam organizar-se e dividir algumas etapas do procedimento, porém muitas vezes um mesmo artesão cuidava de todo o processo, desde a obtenção da matéria-prima até a comercialização do produto final. O desenvolvimento da indústria, a assim chamada revolução industrial, incluiu a fabricação de novos produtos químicos, novos processos de produção de ferro, maior eficiência da energia da água, o uso crescente da energia a vapor e o desenvolvimento das máquinas-ferramentas, além da substituição da madeira e de outros biocombustíveis pelo carvão. Essas foram transformações que englobaram toda a sociedade conduzindo ao que chamamos de era industrial.

O desenvolvimento técnico-científico da revolução industrial pode ser encarado como partedo esforço civilizatório que visava a superação de limites do desempenho humano (considerados como fontes de sofrimento e privações). A revolução industrial implodiu toda uma antiga ordem social arcaica contida no antigo regime e inaugurou as bases de uma nova sociedade com horizontes produtivos virtualmente ilimitados:

O que significa “a revolução industrial explodiu”? Significa que a certa altura da década de 1780, pela primeira vez na história da humanidade, foram retirados os grilhões do poder produtivo das sociedades humanas, que daí em diante se tornaram capazes da multiplicação rápida, constante, e até o presente ilimitada, de homens, mercadorias e serviços. Este fato é hoje tecnicamente conhecido pelos economistas como a partida para o crescimento auto-sustentável. Nenhuma sociedade anterior tinha sido capaz de transpor o teto que uma estrutura social pré-industrial, uma tecnologia e ciência deficientes, e conseqüentemente o colapso, a fome e a morte periódicas, impunham a produção. (HOBSBAWN, 1977, p. 44)

As mudanças acarretadas pelo progresso tecnológico reconfiguraram toda organização social, reunindo grandes populações nos centros desenvolvidos. Surgiu uma nova classe de trabalhadores urbanos envolvida com os processos industriais, assim como uma série de outras atividades direta ou indiretamente que lhe eram relacionadas. Essa nova população necessitava de entretenimento para seus momentos de ócio e lazer uma vez que muitos deles já não mantinham vínculo com as raízes de sua cultura popular. Como resultado, uma massa

de pessoas foi elevada a potenciais consumidores de produtos culturais. A produção baseada na tradição artesanal tornou-se obsoleta, e para satisfazer as novas demandas, seria preciso uma produção em larga escala plantando as sementes do que viria posteriormente ser chamado de indústria cultural. O crítico Clemente Greenberg, uma das figuras que pautou o debate artístico e cultural na modernidade, relata alguns dos motivos da erosão das culturas regionais no processo moderno de formação das massas urbanas:

Os camponeses que se estabelecem nas cidades, formando o proletariado e a pequena burguesia, aprenderam a ler e a escrever por questões de eficiência, mas não conquistaram o ócio e o conforto necessário para o desfrute da cultura tradicional da cidade. Contudo como as novas massas urbanas tinham perdido o gosto pela cultura popular, ambientada no campo e, ao mesmo tempo, descoberto uma nova capacidade de tédio, passam a exigir da sociedade um tipo de cultura adequada ao seu próprio consumo. (GREEBERG. 1997, p. 32)

A partir de então, a forma de produção em larga escala alinhou-se à necessidade de uma cultura que contemplasse a massa, dando origem a novos modelos nas mediações que regiam diversos aspectos culturais da sociedade assim como as obras de arte. É possível observar no período moderno uma predominância cada vez maior das questões que envolvem uma produção cultural dependente dos meios oriundos da produção em larga escala e do desenvolvimento de uma indústria cultural pautada em formas de recepção consonantes com o mercado capitalista. Fábricas racionalmente organizadas produzindo pilhas de objetos segundo critérios da moda. Essa é uma imagem característica da modernidade em seu período maduro. Anne Cauquelin enuncia que “A arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial”:

Essa situação gera certas proposições, tais como o engajamento progressivo no circuito de consumo de massa, o resvalar do status de obra de arte em direção ao de “produto” e, paralelamente, a transformação (ou o travestimento) do produto industrial em produto estético. Tudo que é produzido deve ser consumido, para ser renovado e consumido novamente. É essa onipresença do consumo que rege a arte moderna, por excesso ou por falta, por adesão ou por recusa. (CAUQUELIN, 2005, p. 27)

Os condicionamentos econômicos aos quais se encontrou submetida a imagem ao confrontar-se com a realidade de um novo tipo de produção foram fatores decisivos para a sua proliferação. Produção em massa e maior circularidade, qualidades advindas dos meios reprodutíveis, confluíram em um desejo, típico a modernidade, de ver a realidade acelerada do mundo através das imagens, que agora podiam ser produzidas em um fluxo contínuo, possibilitando um comportamento de aderência àquilo que é novidade viesse a ser uma de suas principais características no período moderno. Desejo que se exprime muito bem pela

ideia de moda desenvolvida por Baudelaire que Cauquelin relaciona à modernidade no seguinte trecho:

Se a cronologia da noção pode englobar todos períodos — desde o termo *modernus* referido em baixo latim (no século V) e enraizado em uma tradição mais antiga ainda, atravessando a idade média, o renascimento e o século XVII, com a ideia de uma temporalidade sempre renovada e de uma criação contínua, opondo o passado ao presente, marcando de alguma maneira a fronteira—, foi somente após *Les curiosités esthétiques* e *Le peintre de l'aveir moderne*, de Charles Baudelaire (1859), que se convencionou ligar modernidade a moda. Atribuindo a moda um valor de temporalidade efêmera, de circunstancial — Destacar da moda o que ela pode conter de poético nohistórico, retirar o eterno do transitório— Baudelaire acentua o alcance estético de um olhar modal, de um olhar no presente que tem origem nas modificações impostas pelas condições sociais e históricas ao artista, ao pensador. Trata-se de colocar em evidencia a necessidade — dupla e, por isso mesmo, ambígua — de aderir ao presente, à moda: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente”; e de se destacar deles para se permitir o advento “da outra metade da arte, o eterno e o imutável”, do que por definição é não essencial. “Mergulhar no desconhecido para encontrar o novo.” O novo, ou a modernidade, esse é a partir de agora a palavra de ordem da estética. (CAUQUELIN, 2005, p. 26)

Podemos considerar que no epicentro desses fenômenos culturais tipicamente modernos estava a reprodutibilidade técnica, que tinha a fotografia como um de seus meios para consolidar a captação do efêmero, pois ela buscava recolher elementos inéditos do cotidiano na formação de um panorama artístico que difere do anterior pela velocidade com que o público e seus agentes aderiam a novidades constantes.

A reprodutibilidade técnica é definida por Walter Benjamin¹ como um fenômeno que incide no campo cultural inicialmente com as artes gráficas, mais especificamente com a xilografia na idade média, a qual se segue a água-forte, feita em chapas de cobre e a litografia no início do século XIX.

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de seu entalhe no bloco de madeira ou inscrição em uma chapa de cobre, permitiu as artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações diariamente sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. (BENJAMIN, 2014, p.180)

Mais tardiamente a essa sucessão de processos técnicos apontados por Benjamin, vem somar-se a fotografia, com que a arte passa a desprender-se do seu estágio artesanal. Para o autor, a fotografia é o ponto de origem de uma produção cultural inédita centrada na revolução técnica da modernidade que seria o momento em que a intervenção das mediações realizadas por máquinas e aparelhos ganharia destaque na concepção criativa da arte. Como

1 Foi utilizada como referência a primeira versão do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

explicita Walter Benjamin ao apontar a imagem fotográfica como pedra fundamental para a criação do cinema, advento que além de conferir movimento à imagem a uniu ao ato vivo da fala, um feito até então inconcebível. A técnica fotográfica veio a assumir o posto de imagem moderna como exemplar categórico de imagem do efêmero e do transitório, qualidades que serviram para alimentar o público ávido por acompanhar as variações constantes de um mundo regido por eventos que se sucediam cada vez com mais rapidez. Um exemplo claro é seu uso nos meios jornalísticos onde em substituição a litografia, passa a retratar a vida cotidiana com publicações e imagens renovadas diariamente, fato que podemos atribuir a sua capacidade de captação e multiplicação do instante:

Mas a litografia no seu início, já poucas décadas após sua invenção foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução da imagem experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da fala. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio nos movimentos artísticos. (BENJAMIN, 2014, p.181)

A maneira como o dinamismo dos meios técnicos incidu sobre a imprensa aponta para aceleração que sobreveio ao período moderno que abarcou todo o espectro cultural. Ocorreu uma fusão entre imagem fotográfica e texto nos periódicos abrindo a possibilidade de colocar o registro de fatos e acontecimentos diários ao alcance do leitor médio, isso em forma de informação de fácil digestão para o grande público satisfazendo sua demanda cultural. Contida em publicações que diferentemente de outros gêneros literários não necessitava obedecer outra demanda que não a da novidade, a fotografia contribuiu para transformar os jornais em um meio voltado para a informação que só tem valor no momento em que é nova. Sobretudo Benjamin indica como o jornal baseado em atualidades é uma maneira de inclusão da massa:

O jornal é o cenário dessa confusão literária. Seu conteúdo é a matéria, a alheia a qualquer forma de organização que não seja a que é posta pela impaciência do leitor. E essa impaciência não é só a do político que espera uma informação, ou a do especulador, que espera uma indicação, mas, atrás delas cozinha a impaciência dos excluídos, que julgam ter direito a manifestar-se em defesa dos seus interesses. O fato é que nada prende tanto o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige alimentação diária, foi a muito utilizada pelas novas seções, para satisfazer suas perguntas opiniões e protestos. Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce

também a assimilação indiscriminada de leitores, que se veem instantaneamente elevados a categoria de colaboradores. (BENJAMIN, 2014, p.133)

O impacto dos meios de produção modernos sobre a cultura, através do advento da reprodutibilidade técnica em seu estágio avançado, não fica restrito às páginas dos jornais. Foi um fenômeno ao qual pertenceu uma lista de novidades desenvolvidas no século XIX: o rádio, a fotografia, o gramofone e o cinema são exemplos emblemáticos desses novos meios de comunicação que viriam a reprogramar a produção cultural humana ao incluir um público renovado. Em termos técnicos, esses novos meios trouxeram a luz processos de produção artística, completamente distintos dos obtidos pelos meios tradicionais, mas também, trouxeram novos valores estéticos relacionados à transitoriedade. A velocidade nos processos comunicativos, pautada em novas formas de gerir a informação, é um elemento chave da sociedade moderna, caracterizada pelo consumo exorbitante, alta rotatividade de mercadorias e modas que variam constantemente:

Mas “fazer as coisas se aproximarem” de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único de cada situação por meio de sua reprodução. A cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na cópia. É a cópia como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, distingue-se inconfundivelmente da imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade associam-se tão intimamente como a transitoriedade e a reprodutibilidade naquela. Retirar o objeto do seu invólucro, a desintegração de sua aura, é a característica de uma forma de percepção cujo o sentido para o homogêneo no mundo é tão agudo que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no que é único.(BENJAMIN, 2014, p. 108)

A tendência apontada por Benjamin, ao fazer sua tese sobre o declínio da aura das obras de arte, corresponde no campo das imagens a uma demanda de consumo massificada. A essa demanda, acompanha-se o uso da fotografia para a difusão da arte e da cultura. Esse uso social da imagem só torna-se possível com a mudança do meio predominante por onde a imagem será veiculada, da tela da pintura para o papel fotográfico e seu desenvolvimento técnico subsequente no cinema, transformando completamente o sentido social da arte. Benjamin, já no início do século XX, repara como temos mais contato com cópias fotográficas de nós mesmos do que com obras de arte. Em vez de pensar a fotografia somente como arte, “sua construção mais ou menos artística”, Benjamin, aponta os efeitos que a fotografia tem sobre a maneira como entendemos as formas de produção da imagem que lhe são anteriores. A partir do fato da fotografia poder agir como um prisma sobre o entendimento que temos sobre a pintura, a proliferação de imagens faz com que em muitos casos se equipare a importância entre imagens artísticas e não artísticas, estabelecendo um

protagonismo para a cópia.

Cada um de nós pode observar que um quadro, acima de tudo uma escultura, e até mesmo uma obra da arquitetura são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação de atribuir esse fenômeno a decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos é grande. Somos, porém, forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos mais vê-las como criações individuais; elas transformaram-se em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las, para que possamos assimilá-las. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas. (BENJAMIN, 2014, p. 111)

Fica então estabelecido um duplo modo de agir da fotografia, aparelho capaz de gerar infinitas cópias: ao mesmo tempo em que permite novas possibilidades na criação da imagem, também constrói um ponto de vista novo sobre os antigos fazeres da imagem, funcionando como um filtro por onde podemos apreender as obras fora de seus contextos originais, forma de consumo das imagens que acontece, por exemplo, quando um livro, um cartaz ou um filme apropriam-se de imagens tradicionais.

A captação múltipla do instante tornada produto do público de massa foi fornecida por manifestações culturais de um aparato técnico desenvolvido. Porém, não somente o público mais extenso aderiu ao desejo pelo inédito extraído do cotidiano, pois na modernidade o consumo exorbitante, a alta rotatividade de mercadorias e modas que variam constantemente são frutos de uma lógica também aplicada as produções culturais oriundas das grandes formas artísticas, como literatura e pintura. Críticos de arte e pintores, já no século XIX, assim como as massas, também refletiam o sentimento de novidade e temporalidade efêmera, como prova o entusiasmo com que Baudelaire alardeava a qualidade do trabalho de Constantin Guys, seu pintor da vida moderna, que anda sem rumo a observar apaixonado as modas e acontecimentos:

Assim ele vai, corre, procura. Que procura ele? Com toda certeza esse homem, tal qual esbocei, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem o alvo mais elevado que o simples flâneur, um alvo mais geral que não o do prazer fugaz da circunstância. Procura alguma coisa que nos será permitido chamar de modernidade, pois não se apresenta palavra melhor para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de libertar, no histórico da moda, o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 2010, p.35)



Figura 2- Autor: Constantin Guys, Título: Mulher com lenço amarelo, Dimensões: 21x31 cm, Técnica: aquarela, lápis cinza.

Em seu trabalho *Mulher com o lenço amarelo*, Guys preconiza pelo desenho algo de fotográfico, reproduz um gesto apreendido no ponto de seu trajeto em que um olho normal não pode imobilizá-lo, o tempo decisivo de um acontecimento. Ao afirmar que Guys está sempre viajando no grande deserto de homens, Baudelaire, aproxima o artista com a massa. Essa massa direciona o trabalho de Guys quando este opta por abandonar à época “a tendência geral dos artistas a vestir todos os personagens com trajes antigos”(BAUDELAIRE, 2010, p.35) e mesmo que este procure nesses trajes a beleza o faz por novos meios. É a massa que permite ao artista manifestar-se criativamente em sua busca por soluções para os problemas de representação de sua época e antecipar o tipo de visão efêmera que posteriormente será desenvolvida na fotografia.

2.2 CONDICIONAMENTO TÉCNICO E ARTE

Os retratos na pintura sempre funcionaram no intuito de registrar a fisionomia de figuras importantes para as futuras gerações, satisfazendo a curiosidade daqueles que tem predileção por desvendar as aparências do passado. Dentro de tal premissa os artistas fizeram de seus quadros, para além de outorgar poder e prestígio a imagem do modelo, algo intrinsecamente interessante ao espectador graças à maneira como deliberadamente manipularam os elementos extraídos das aparências naturais.

Como proposto por Benjamin (2014, p. 99) o testemunho do retrato pintado diz respeito em primeiro lugar ao talento do artista: “Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, perguntava-se ainda volta e meia pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros, em sua duração, valem apenas como testemunho artístico daquele que os pintou”. Por mais relevante que uma figura tenha sido em sua época, seu quadro não nos despertaria tanta paixão se executado por um pintor inepto, ao passo que o retrato de um anônimo, contanto que venha a luz pelas mãos de um mestre, ainda hoje será fascinante. Apesar de existirem truques e regras comuns a todos os pintores, sempre se constatou que artistas medíocres não obtiveram grandes resultados quando tentavam aplicá-las. O prestígio de grandes obras do gênero, a exemplo da *Mona Lisa*, é consequência do trabalho do pintor, mais que outra coisa, um testemunho de seu talento e habilidade, suplantando por vezes a importância do retratado, ou até mesmo de um significado relativo ao contexto em que foi produzido.

Considerando tanto a vontade dos retratados em passarem determinada imagem, quanto a engenhosidade dos pintores de deixar sua marca, o grau de veracidade dos relatos pintados, seu caráter documental, que consideramos valor absoluto na fotografia ao qual apoiamos-nos para olhar para o passado na intenção de preencher livros e lacunas da história é demasiadamente parcial em relação à verdade das figuras retratadas. De acordo com o que assevera Roland Barthes (2012, p. 72) “A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são quimeras”.

Tomemos como exemplo dois grandes pintores, Ticiano e Clouet, para pensarmos como a mimese na pintura procede, ao executar o retrato, uma subordinação da “verdade” do

modelo, as convenções de seus estilos segundo a habilidade e talento dos artistas em equilibrar formas e cores, criando uma poética que caminha junto ao real sem necessariamente alça-lo para o primeiro plano.



Figura 3- Autor: Jean Clouet, Título: Retrato de Francisco I, Data: cerca de 1525, Técnica: óleo sobre tábuas, Dimensões: 96 x 74 cm, Museu do Louvre, Paris.



Figura 4- Autor: Tiziano. Título: Francisco I de Francia. Data: 1539. Dimensões: 109x89cm, Técnica: óleo sobre tela

Uso aqui o exemplo de dois artistas tão afastados no tempo da invenção da fotografia, um período de quase trezentos anos, porque considero que as conquistas técnicas com o intuito de simular a realidade, obtidas nesse momento histórico, apesar de incrementos e alterações, tornaram-se paradigmas da execução da mimese na pintura para as gerações seguintes e para o significado da pintura em geral, contribuindo para as noções de gênio, estilo e obra aos quais nos referimos ao falar sobre arte. Foi o pintor renascentista que com mais propriedade passou a olhar a natureza para imitá-la fidedignamente como atesta Erwin

Panofsky:

Desde o início, a literatura do renascimento sustentou que o mérito revolucionário dos grandes artistas dos séculos XIV e XV fora trazer de volta o imperativo da “semelhança com a natureza” a uma arte “antiquada, puerilmente extraviada da verdade da natureza” e que se baseava apenas numa tradição continuamente retransmitida. Assim quando Leonardo da Vinci estabelece como princípio que “a pintura mais digna de elogio é a que apresenta maior semelhança com a coisa que quer pintar, e digo isso para refutar os pintores que querem corrigir as coisas da natureza”, ele exprime um ponto de vista contra o qual, durante séculos, nenhuma constatação haveria de se levantar. (PANOFSKY, 2013, p. 46)

Apesar de a pintura clássica acompanhar o real como diz Leonardo, sua mimese adapta-a à ideia de belo e, assim, a pintura remete ao real indiretamente. Processo que difere substancialmente do real bruto obtido pela câmera resultante de algo que foi necessariamente colocado em sua frente. O Belo na pintura não é apenas um conjunto de relações internas inerentes as formas, mas também *como* estas formas organizam-se para falar algo em um padrão lúcido e equilibrado. Como nos ensina Foucault, a busca da semelhança pela pintura, até certo ponto, foi à busca por uma forma de narrar com o pincel:

Separação entre signos linguísticos e elementos plásticos; equivalência da semelhança e da afirmação. Estes dois princípios constituíam a tensão da pintura clássica: pois o segundo reintroduzia o discurso (só há afirmação ali onde se fala) numa pintura em que o elemento linguístico era cuidadosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava — e falava muito —, embora fosse constituído fora da linguagem; daí o fato de que ela repousava silenciosamente num espaço discursivo; daí o fato de que ela instaurava, acima de si própria, uma espécie de lugar comum no qual poderia restaurar as relações da imagem e dos signos. (FOUCAULT, 2014, p. 71)

Quando se fala de uma Persona pública excepcionalmente destacada, por exemplo, um Rei, a divulgação de sua imagem é de extrema importância. A manutenção do status de tal figura necessita que seu retrato carregue qualidades exemplares a serem admiradas por seus súditos. Podemos avaliar o tipo de retórica do retrato praticada por esses dois artistas ao comparar suas respectivas visões na representação de Francisco I dentro de um mesmo modelo: o do retrato de um chefe de estado. Veremos que o sucesso desses retratos em passar suas mensagens não depende sobremaneira de qual deles aproximou-se mais ou menos da aparência física real de Francisco I. Consideramos que mesmo que a pintura contenha semelhança com a natureza do retratado sua verdade pertence mais às ideias oriundas da arte.

Clouet dá grande importância aos detalhes, como a vestimenta e as mãos. O traje é ricamente composto: tecidos variados; bordados e joias; o gesto contido do rei ao manusear sua espada com uma mão enquanto segura uma luva com a outra transmite firmeza e

suavidade. Clouet Posiciona Francisco frontalmente, olhando para o espectador. Seu rosto, modelado por gradações sutis, transmite serenidade em sua fisionomia. A expressão facial completa-se pelo olhar que reflete toda a altivez própria da nobreza de sua época, fazendo desse retrato um retrato psicológico. O torso, avolumado em relação a cabeça, estende-se dominando mais da metade da pintura. Vastas para as dimensões da tela suas proporções garantem a imponência da figura ao mesmo tempo em que gera uma certa estranheza, como se a cabeça não participasse do mesmo conjunto que o busto. Os volumes são obtidos por uma luz difusa e proporcionam a figura sombras suaves desdobradas em delicadas gradações de cinza. As linhas curvas dominam a imagem, no chapéu, na barba e na direção circular dos braços a pintura repete os motivos sinuosos da decoração na parede ao fundo.

Em Ticiano, o Rei é apresentado realizando um movimento de rotação, o corpo colocado frontalmente em relação a tela foi levemente inclinado. A cabeça gira para a esquerda, definindo seu perfil angular iluminado contra o fundo escuro. A postura ereta e o torso largo acentuam seu ar majestoso. Trajando a figura de maneira sóbria e elegante, Ticiano retrata com pinceladas soltas o brilho das joias e a materialidade delicada da seda que compõem a vestimenta real. As mãos são parte integral da atitude enérgica do modelo, detalhes altamente expressivos: uma está completamente omitida e a outra fecha-se com vigor sobre o cabo da espada de Francisco. Os elementos secundários que acompanham a figura têm a função de complementar o sentimento de vitalidade transmitido pelo movimento do modelo.

As duas alternativas para a representação do Rei estão inseridas no contexto geral do que foi o renascimento, Clouet na França e Ticiano na Itália. No entanto, mesmo dentro de uma lógica comum os dois artistas conceberam imagens muito distintas. Por certo, teriam tido a intenção de dar nobreza à imagem real de Francisco, mas fizeram-no por meios plásticos diversos chegando a interpretações de natureza quase opostas. Não podemos esperar que esses retratos mostrem Francisco I tal qual ele seria se estivéssemos frente a frente com o Monarca. O que dentro da maneira como esses dois artistas retratam Francisco I é diferente nada tem a ver com a verdade do modelo retratado, pois remete mais aos códigos de pintura que cada um deles obedece e a sua maneira pessoal de manipulá-los.

Clouet demonstra gosto pelo decorativo, usa das texturas e superfícies dos objetos para compor um requintado padrão ornamental. A visão mais linear voltada para os elementos formais do desenho faz com que a figura apareça de maneira contida dentro de contornos bem

definidos. Ticiano, por sua vez, foi o principal expoente da pintura veneziana. Seus trabalhos exaltam a luz e a cor de tal forma que ao analisarmos seus quadros, vemos os contornos dos objetos fundirem-se em borrões. As modulações do campo visual, manchas de cor, criam uma atmosfera dando a impressão de que o ar circula em torno da figura. O verismo arrebatador dos retratos de Ticiano justifica-se porque seu estilo pictórico deixa que o olhar do espectador complete a figura em alguns trechos, somente insinuada, com toques precisos de pincel. Seu retrato mostra a capacidade do mestre em interpretar o estilo impositivo do retrato de estado em uma figura heroica, enquanto a meticulosidade de Clouet deixa um belo retrato, mas na medida em que opta pela ornamentação, perde vitalidade.

A obra de Ticiano foi encomendada por Arentino, poeta e escritor satírico italiano e correspondente do rei Francisco I em matéria artística. Este retrato teria sido feito a partir de uma medalha gravada na França por Benvenuto Celline em 1537. O fato explicaria a representação do perfil pose arcaica que Ticiano costumava evitar. Como alega Susan Woodford (1983. p. 24) “embora Ticiano nunca tenha visto seu real modelo face a face (ele baseou o retrato numa medalha que retratava o rei de perfil), sua concepção arrojada e seu vigoroso trabalho de pincel fazem com que a meticulosa execução de Clouet pareça delambida”. Da mesma forma, as mãos, detalhes expressivos que o mestre costumava privilegiar, não são muito visíveis, o que se pode atribuir à ausência do modelo em questão. O fato é que o desconhecimento de Ticiano não deslegitima o retrato de Francisco como verdade artística, da mesma forma que, Clouet não se aproxima mais de um real por ter sido pintor da corte de Filipe I.

A pintura distancia-se do que representa pelo modo como simula. Esta busca afirmar seu sentido pela semelhança com o objeto representado, mas só funciona enquanto discurso a partir da manipulação de seus elementos plásticos, sobrecarregando a imagem com os estatutos estéticos necessários a sua inteligibilidade. Seu significante é baseado em uma retórica da imagem na qual a representação adentra um discurso poético altamente determinado por um contexto sociocultural. A imagem movimenta-se com mais ou menos liberdade segundo a força criativa do pintor em manipular os elementos plásticos dentro do estilo que o viabiliza como mensagem. Colocando a construção da imagem como fato externo ao referente retratado. A pintura não intenciona simplesmente imitar as obras da natureza, mas construir de forma paralela a esta, buscando por meios deliberados, propósitos também deliberados, criando formas específicas em matérias também específicas em processos

sucessivos:

Lembremos também que cada uma de suas características resultava da decisão pessoal do artista; que podia ter meditado sobre elas e decidido alterá-las repetidas vezes, que talvez tivesse hesitado entre deixar aquela árvore ao fundo ou pintá-la de novo na frente, que podia ter-se sentido satisfeito com uma pincelada feliz criando um súbito e inesperado brilho numa nuvem iluminada pelo sol, e que relutante incluiu essa ou aquela figura por insistência de um comprador. Pois a maioria das pinturas e esculturas que hoje se alinham ao longo das paredes dos nossos museus e galerias não se destinava a ser exibida como Arte. Foram feitas para uma ocasião definida e um propósito determinado que habitava a mente do artista quando pôs a mãos à obra. (GOMBRICH, 2012, p.32)

Ao relatar a aparência que desejava ter ao ser fotografado Barthes, cita Ticiano e Clouet. No entanto considera vã qualquer tentativa de simular frente a máquina fotográfica o espírito contido nas representações desses artistas. Estando fadado a nascer da imagem como um duplo no qual a casualidade determina o peso da imagem:

Se eu pudesse “sair” sobre o papel como sobre uma tela clássica, dotado de um ar nobre, pensativo, inteligente etc.! Em suma, se eu pudesse ser pintado (por Ticiano) ou “desenhado” (por Clouet)! No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mimica, e como a fotografia é pouco sutil, salvo nos grandes retratistas, não sei como, do interior, agir sobre minha pele. (BARTHES, 2012, p. 19)

No caso da fotografia, a técnica tem o papel de criar uma vidraça, a partir da qual enxergamos um recorte específico do real. Essa relação faz com que sua estética (aquilo que determina as sensações e sentimentos provocados por ela no observador) seja formalmente construída por meio desse decalque do real. Grande parte da construção da imagem acontece segundo as determinações do dispositivo mitigando a ação do fotógrafo. A lógica do automatismo fotográfico estabelece um tipo particular de ação mimética. O pintor é regido, em relação à sua técnica, por uma noção específica de talento, que não sem uma alteração na maneira como se entende o adjetivo, pode ser aplicada ao fotógrafo, ou seja, os dois partem de premissas muito distintas na hora de realizar a mimese.

O talento não está separado do terreno onde se manifesta que, em último caso, é sempre técnico. O que está posto como diferença entre pintura e fotografia aqui é como na primeira o polo de atração que pende para a maestria do artista ao executar o retrato, a qual funciona como uma habilidade para equilibrar formas e cores, enquanto que na segunda por delegar grande parte do trabalho ao dispositivo, que tem a prerrogativa de recortar a

imagem por sobre o instante, a atenção fixa-se no real sobre o qual a foto vem conectada. Existe na fotografia uma transparência a respeito do referente que tende a retirar sua mimese do domínio total da intenção dos envolvidos na produção da imagem, por conta da irreduzibilidade do real que transporta, fazendo com que essa seja um registro indicial do efêmero: ação direta do real por meio da impressão dos raios luminosos, refletidos e gravados em papel sensibilizado por processos químicos.

Um dos pontos que mais repercute nas teses de Benjamin é sua opinião sobre como o meio fotográfico estabelece uma nova relação entre quem produz a imagem e o meio (ferramentas e processos que criam a imagem e lugar onde ela se apresenta). Ele situa a fotografia como um novo paradigma para as artes visuais, um sucedâneo para a tradição sob a égide moderna da técnica e do progresso. Dentro do modelo de imagem fotográfico, surge uma dinâmica na qual a criação da imagem torna-se mecânica, e, por esse motivo, atribui-se ao fotógrafo um posicionamento distinto ao do pintor quanto ao ato de gerir a técnica.

Em uma reflexão sobre a imagem, estamos impossibilitados de separar totalmente a dimensão estética da técnica sem incorrer no risco de perder o fio de uma relação concreta, pois a lógica inerente ao material e ferramenta utilizados assim como a sequência de procedimentos compõem um fato intransponível para a forma de ser da imagem. Recorrendo ao uso de uma definição de Arlindo Machado (1994, p.224) alinhada ao pensamento benjaminiano, pode-se afirmar que imagem técnica pode ser facilmente uma imagem na qual o adjetivo (“técnica”) de alguma forma ofusca o substantivo (“imagem”), em que o papel da máquina se torna tão determinante a ponto de muitas vezes eclipsar ou mesmo substituir o trabalho da concepção de imagens por parte de um sujeito criador”. Por esse motivo, é substancial para Benjamin, no caso da fotografia, atravessar as concepções em relação às mediações técnicas para chegar à sua dimensão estética, porque parte do que ele define como a imagem fotográfica está em saber como a interposição do mecanismo permite que a condição de artista na produção da imagem não seja imprescindível.

Na fotografia, o sujeito deixa de ser um “criador” para ganhar ares de um “operador” que desempenha a função de reorganizar o real recortado pela câmera: “o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico” (BENJAMIN, 2014, p. 192). Benjamin lança mão de uma imagem descritiva, do contraste entre a maneira como violinista e pianista obtêm o som de seus instrumentos para daí criar uma

analogia com a diferença entre pintor e fotógrafo, enfatizando como o trabalho do segundo está pautado pelas condições técnicas do aparelho:

O violinista, diz ele, precisa primeiro formar o som, procurá-lo, encontrá-lo com a rapidez do relâmpago, ao passo que o pianista bate teclas — e o som soa. O instrumento está à disposição tanto do pintor, como do fotógrafo. O desenho e o colorido do pintor correspondem à sonoridade do violinista; como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas, que não pesam tão rigorosamente sobre o violinista. Nenhum Paderewski alcançara um Paganini, nem, exercerá, como ele, o mesmo fascínio mágico, quase lendário. (BENJAMIN, 2014, p. 106)

O fascínio mágico que Benjamin atribui a pintura por meio do paralelo com a figura do violinista encontra-se no extremo de dois opostos. Pois, se o pintor está em contato imediato com seu meio, sendo a ele possível manipulá-lo de forma mais livre do que o fotógrafo, para este segundo podemos reclamar uma proximidade maior com o real, a ponto de proporcionar uma ampliação da percepção natural do homem. A diferença entre magia e técnica em termos de distanciamento com a realidade encontra seu paralelo na distinção feita por Benjamin entre o pintor e o operador da câmera. Na hora de recompor a experiência interior, o pintor, como um observador que conserva uma distância em relação ao real, pode destacar dela aquilo que julga como seus traços estruturais, suas grandes formas, e a partir disso conformar suas impressões segundo uma visão total; ao passo que o fotógrafo vê o aparelho quebrar essa distância e submergi-lo no real, o que por si não possui um princípio prévio de organização. O fotógrafo irá então operar recortando sobre o real pelo enquadramento da câmera, tendo com base os fragmentos que extrai pra montar sua imagem. Benjamin atribui a assimetria na captação do real o tipo de imagem obtida por cada meio:

O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente no tecido da realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, extraordinariamente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis. (BENJAMIN, 2014, p. 202)

Essa nova condição da técnica de penetrar tão profundamente na realidade impulsiona Benjamin em sua pesquisa sobre a fotografia. Como ressalta Rosalind Krauss em sua análise, o autor alemão traça, por intermédio da fotografia, todo um novo panorama que se abre:

É a fotografia que lhe permite refletir sobre a cultura modernista partir das condições geradas pela reprodução mecânica. A fotografia é o dispositivo com o qual se calibra os objetos da paisagem cultural em termos de “reproduzibilidade”. (KRAUSS, 2014, p. 15)

Benjamim opta por separar a fotografia em estágios seguindo o liame desdobrado pela técnica. O autor traça as diferenças que surgem no seu desenvolvimento para com isso pautar os imperativos técnicos da fotografia e as consequências estéticas e sociológicas segundo o uso das especificidades do meio. Será esse o direcionamento à investigação sobre o tipo de representação do real presente nas fotografias expostas no seu texto *A Pequena História da Fotografia*.

Após seu surgimento, a fotografia, em função de sua facilidade, atraiu adeptos que queriam ser retratados. Como descreve Ernest Gombrich (2012, p. 525): “Antes da máquina fotográfica, quase toda pessoa que se prezava devia posar para o seu retrato, pelo menos uma vez na vida. Agora raramente as pessoas se sujeitavam a este incômodo, a menos que quisessem obsequiar ao ajudar um pintor amigo.” Benjamin relata o fato de artistas, a exemplo de alguns pintores, migrarem para o ofício de fotógrafo, em especial para realizar retratos. Ao realizar a transposição em direção ao novo meio, trouxeram consigo suas habilidades artesanais de modo a enriquecer a prática. É por meio do retrato que Benjamin seguirá no encaixe dos fotógrafos para pesar as consequências da transição de artistas dos meios artesanais para a fotografia. Elaborando as considerações a respeito das origens da fotografia, desde o exame de uma série de trabalhos com proposições e conteúdos variados, na qual as imagens que representam o período inicial da técnica surgem da imbricação entre o real extraído de uma elite burguesa que vivia o fim de século XIX e as possibilidades de os fotógrafos apreenderem-lo por meio da câmera.

O domínio técnico dos recursos materiais (este incluía, muitas vezes, conhecimentos da química e da física) apresentados pelos fotógrafos que vieram do meio da pintura é considerado pelo autor como tendo maior peso do que seu talento artístico propriamente dito. Benjamin (2014, p. 104) reitera nessa direção: “a experiência adquirida em seu ofício original foi-lhes muito útil, embora o alto nível do seu trabalho fotográfico se deva mais à sua formação artesanal que à sua formação artística”. Apesar de a produção do retrato fotográfico diferir bastante da produção pictórica, ela ainda mantinha algum grau o caráter artesanal nos seus primórdios. Como ponto em comum com a pintura estava o fato de que o daguerreótipo (primeira técnica a ter êxito com o público) não havia amadurecido a possibilidade de

produzir cópias diversas, e cada exemplar constituía um objeto único resultado de uma impressão positiva direta. Eram peças valiosas, logo estavam restritas a uma elite capaz de dispor dos recursos para produzi-las:

Os clichês de Daguerre eram placas de prata iodadas e expostas na câmara obscura que precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza pálida. Eram peças únicas; em média, o preço da placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como joias. (BENJAMIN, 2014, p. 99)

O intervalo da atuação dos primeiros fotógrafos é considerado por Benjamin como o período de ouro da fotografia, cujo apogeu inicial vai até a década de 1880; constava nessa geração fotógrafos como, Nadar, Hill, Stelzner, Pierson, Bayard, Hugo e Cameron. Segundo o autor, os primeiros fotógrafos estariam à altura da sua técnica, de tal modo a criar uma correspondência entre ela e seu modelo:

Essas imagens nasceram num espaço em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que o fotógrafo via em cada cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se aninhava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata lavallière. Pois aquela aura não é o simples subproduto de uma câmara primitiva. Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação no período de declínio. Pois logo em seguida uma ótica já mais avançada passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente a escuridão, registrando os fenômenos de forma especular. (BENJAMIN, 2014, p. 106)

O autor observa uma luminosidade que luta para desprender-se das sombras. O modelado alcançado pelas primeiras fotografias possui uma riqueza de tonalidades que se desdobra em passagens suaves entre os polos contrastantes do claro-escuro. Desse modo, angariava a foto uma translucidez e um sentimento de durabilidade derivados das meias-tintas, distinguindo-se da produção posterior.

No exemplo de uma das inúmeras fotos tiradas no cemitério de Greyfriars por Hill sentimos como o fotógrafo opera a câmara de maneira a fundir a técnica do calótipo ao motivo capturado. Assentada em suas formas retangulares, a arquitetura do monumento funerário nos transmite estabilidade e permanência. Sentimentos intensificados pela solidez da pedra utilizada nesse tipo de construção, assim como, pelo sentido de término da vida terrena que invariavelmente está ligado ao local. O jazigo em questão é ricamente adornado de modo que detalhes em baixo relevo criam um rico jogo de sombras sobre sua superfície, no qual as

figuras participam como se fossem estatuas vivas. Como em uma fotografia dentro de uma fotografia as pessoas são capturadas pelo recorte formado por marquise e colunas.

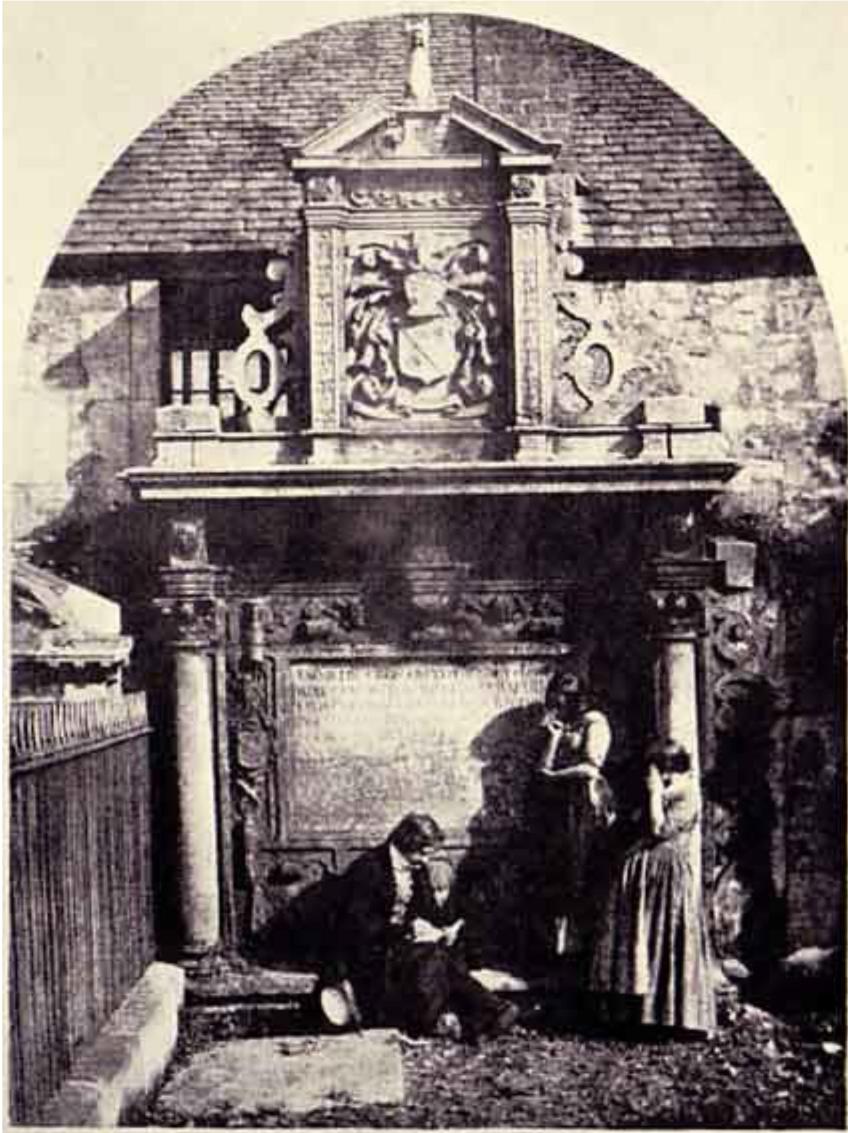


FIGURA 5- Autor: David Octavius Hill & Robert Adamson, Data: 1848, Título: cemitério de Greyfriars, Dimensões: 21x16 cm, Técnica: calótipo.

O que Benjamin entende como desempenho artístico do fotógrafo é fazer convergir objeto fotografado e técnica. A maneira como os fotógrafos do período enfatizado por Benjamin souberam fazer uso dos meios que dispunham foi o que criou imagens que dão a dimensão social de uma classe burguesa de fins de século. Constando entre os fatores que contribuíram para o nascimento dessas imagens estão as condições de produção, pautada por restrições referentes ao tempo de exposição à luz e a fixação da imagem. Estas determinam

certas características marcantes da fotografia naquele momento. Por sua baixa sensibilidade à luz, requeria-se que o fotografado ficasse exposto por períodos relativamente longos ao dispositivo, tornando necessário o uso de suportes para estabilizar a pose. A permanência durante longos períodos tinha como efeito fazer que o modelo adquirisse profundidade em sua expressão corporal e facial, tanto que aparentavam crescer na imagem. Essa limitação inicial proporcionava uma impressão de persistência ao tempo, impressão essa que ficava implícita nos modelos e nas paisagens: figuras mergulhadas em um instante de imobilidade.

Na fotografia intitulada *A Peixeira de NewHaven*, visualizamos a esposa de um pescador. A moça de aparência humilde e coberta por seu traje típico segura ao lado do corpo entre as duas mãos seu cesto de peixes vazio, com seu cenho franzido evoca uma atitude de desagrado, uma das possibilidades de leitura da imagem é relacionarmos suas feições a ausência do produto que lhe garante o sustento. Nota-se, ao determo-nos na observação de seu rosto, um misto entre sua beleza e força de caráter, atributos de uma jovem mulher trabalhadora. Em um trecho do comentário de Walter Benjamin sobre a fotografia citada ele diz:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com o recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que não quer reduzir-se totalmente a “arte”. (BENJAMIN, 2014, p. 99)



Figura 6- Autor: David Octavius Hill & Robert Adamson, Data: 1843 – 1847, Título: *A Peixeira de NewHaven*, Dimensões: 19x14 cm, Técnica: calótipo.

No caso da peixeira, a técnica utilizada foi o cálótipo. A imagem impressa em papel por essa técnica reforça seu caráter pitoresco ao suavizar os contornos da imagem, proporcionando em vários momentos o efeito de esfumado. A peculiaridade dos atraentes retratos produzidos por Hill, segundo Benjamin, estaria em tomar como base a face de modelos desconhecido, algo incomum para a época. É sobre essa questão que o autor se fixa ao realizar sua leitura da fotografia *A Peixeira de Newhaven*. A imagem compõe um grupo de estudos de Newhaven realizados pela renomada parceria do pintor David Octavius Hill e do químico Robert Adamson. A sensibilidade artística de Hill pode ser vista na utilização inteligente da luz que destaca o tema principal contra um fundo escuro e na composição elegante. Isto é estabelecido pelo posicionamento das mãos que se alternam de forma dinâmica, pelos padrões opostos da saia listrada em relação aos do cesto de peixe e pelo eco da forma oval do cesto, interrompido pelos limites da imagem, no rosto encapsulado da jovem.

Mesmo que sejam inegáveis os méritos de Hill pela singela beleza com que nos presenteia em sua fotografia, Benjamin prefere adotar em sua análise um ponto de vista que comporta, de forma reduzida, o espaço conferido à subjetividade do fotógrafo. No comentário sobre a imagem de Hill fica implícito o que para o autor nela fala de maneira mais enfática: o próprio real como significado da técnica. Benjamin reforça ainda mais essa prevalência do real pela sua fala seguinte, na qual ele declara que o observador procura na fotografia acontecimentos que surgem à revelia dos esforços do fotógrafo:

Apesar de toda perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar a centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro aninha-se ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-los. (BENJAMIN, 2014, p. 100)

No campo da fotografia, é necessário levar em conta que na construção da imagem o papel da máquina é determinante, ocultando por vezes, a ação de quem a executa, o que confere à imagem fotográfica o atributo de imagem técnica por excelência. O entendimento do real, sinalizado pela citação acima, como algo que não se pode dispensar na imagem fotográfica é diretamente conectado com sua dimensão técnica, porque são os meios de

captação e fixação da luz (refletida pelos objetos) os responsáveis por proporcionar uma contiguidade da imagem com o real, como se a imagem fosse uma marca de carimbo realizada pela ação direta desse real que representa. Qualidade inerente ao meio fotográfico, sua capacidade de preservar com nitidez uma porção do momento em que a imagem foi realizada prende-nos como forma de documentação registrada via uma escrita luminosa.

A fotografia permite ao espectador experienciar o momento congelado que, no caso da peixeira, Benjamin denomina como “ter sido assim”. Ele faz uma importante distinção a respeito da instantaneidade da fotografia: ela capta aquilo que é imperceptível à ótica natural. A câmera age como substituta do olho e no escrutínio que seu movimento realiza incursões através de dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade. Podemos considerar que “a natureza que fala a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente” (BENJAMIN, 2014, p. 100). Com efeito, a fotografia, desmonta a relação entre artista e imagem segundo parâmetros de originalidade, uma vez que nem tudo que se encontra na imagem é o resultado subjetividade do fotógrafo. Diferentemente do que acontece na pintura em que o que é idealizado em um momento anterior a produção da imagem norteia seu produto final, na fotografia temos na sua origem um dado de realidade que traz uma presença opaca.

Existe na fotografia uma transparência a respeito do referente que tende a retirar sua mimese do domínio total da intenção dos envolvidos na produção da imagem, por conta da irreduzibilidade do real que transporta, fazendo com que essa seja um registro indicial do efêmero: ação direta do real por meio da impressão dos raios luminosos, refletidos e gravados em papel sensibilizado por processos químicos.

A mudança no fazer da imagem proposta pela fotografia está na exterioridade do fotógrafo em relação ao conteúdo da imagem. Ele pode manipulá-la de diversas formas escolhendo recortes, iluminação, ângulo, materiais para sua impressão etc. Nesse sentido, sua relação com o aparato técnico dita seu desempenho, ao mesmo tempo, que lhe permite penetrar profundamente no real. Os processos fotográficos citados permitem ao fotógrafo desenvolver códigos e utilizá-los para comunicar com mais ou menos ênfase sua intencionalidade em forma de mensagem, no entanto esta está submetida a concretude do

objeto. Disso podemos aferir que mesmo não rejeitando a influência de seu trabalho no conteúdo da imagem, como no caso da peixeira, o seu processo de semiautomatismo faz da utilização do meio pelo fotógrafo uma investigação para despojar do real algo que nele organize-se de repente e adquira sentido aos olhos do espectador como o recato displicente na peixeira ou a impressionante sensação de isolamento do cemitério em Greyfriars.

3. CAPÍTULO II

3.1 CRÍTICA A FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA.

A fotografia consolidou-se como um ponto de inflexão no que se refere à substituição de uma produção puramente manual da imagem para uma produção maquinal da mesma. Com a fotografia, a técnica passa a ter uma importância renovada. Abrindo questões pertinentes nas transformações que se sucederão na dimensão estética da imagem durante o período moderno, a fotografia, ao contrário das imagens artesanais, é mais independente da mão do artista, colocando assim todo um espaço para o desenvolvimento de uma subjetividade subordinada ao dispositivo técnico. André Bazin expressou bem o espanto ocasionado pela fotografia em relegar a ação do homem a um segundo plano na criação da imagem ao dizer

Pela primeira vez entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente sem a intervenção crítica do homem, segundo um determinismo rigoroso. (...) Todas as artes estão fundadas sob a presença do homem; só na fotografia contamos com sua ausência. Ela age sobre nós como fenômeno natural, como uma flor ou um cristal cuja a beleza é inseparável de suas origens vegetais telúricas.(BAZIN, 1991, p22)

Bazin coloca a fotografia como uma auto revelação da natureza, possibilitada através de uma concepção maquinal externa a ação do homem. A ingerência do homem sobre a natureza na representação, justifica-se pela crença em sua capacidade de julgar o que nela existe de belo. É a capacidade crítica do artista que pauta o olhar minucioso com que ele apreende somente o necessário a arte das proporções e relações formais intrínsecas ao modo com que a natureza aparece aos sentidos.

A exclusão da ação humana direta na confecção da imagem, conduto do significado que intermediava o homem e suas representações da natureza, contrastou no seu interior com aquilo que até então era visto como parte imprescindível da arte, a subjetividade privilegiada do artista. O gesto do pintor ou do desenhista, sempre atrelado a diversas conjecturas sobre a inspiração divina ou ação das musas, encarado como elemento que transmite o dom do artista validando a mimese como processo de criação fora excluído no processo fotográfico. A reprodução das aparências do mundo poderia, agora, passar as competências de uma máquina,

sendo o papel do homem nesse processo o de um operador. Um escândalo potencial já que em relação a uma máquina não se pode exigir a distinção da formação do artista e nem se poderia atribuir uma subjetividade. Como bem compreendeu Benjamin, a reprodutibilidade técnica da obra de arte não vinha apenas, nem sequer primordialmente, afetar o lugar da mão no processo de constituição da obra, mas sim instâncias bem mais incorporais, como a “genialidade,” a “criatividade” e o culto esteticista a elas prestado.

A arte tida segundos critérios absolutos de expressão humana, que provém de um universo imaterial interior, para alguns, não deveria ser fruto de um objeto concebido pela indústria. A fotografia aproximava demais a criação da imagem ao mundo da ciência, na qual os processos autonomizam-se, excluindo as fortes diferenças em que se baseava o status artístico. Acusada por seus opositores de ser uma produção voltada para uma racionalidade, avessa à poética espiritualizada que julgavam necessária a arte, a fotografia sofria com temores baseados em crenças antiquadas, como a de que por mais que os meios técnicos pudessem fazer surgir imagens críveis, verdadeiros reflexos do mundo, estas não poderiam ser tidas como arte, pois a natureza quando se apresenta sem os filtros das convenções estéticas, incorreria no perigo de deturpar a sensibilidade, perdendo sua qualidade de objeto sagrado. Como efeito da perda dessa aura, a fotografia acabaria por embrutecer o público. O entendimento que se tinha da criatividade artística como valores transcendentais era, até o surgimento da fotografia, fundamental na construção da imagem. Como fica patente em uma crítica à fotografia no seu período inicial relatada por Benjamin:

Querer fixar efêmeras imagens de espelho, lê-se, não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas já o próprio desejo de fazê-lo constitui um sacrilégio. O homem foi feito a semelhança de deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. No máximo o artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores de seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico. (BENJAMIN, 2014, p. 98)

Foi para pôr de lado conceitos “tradicionais como criatividade e gênio, valores eternos e estilo, forma e conteúdo” que Benjamin (2014, p. 180) coloca, no debate sobre a fotografia, a dúvida sobre até que medida a incorporação da reprodutibilidade técnica não teria alterado o conceito de arte. Benjamin questiona: será que a proliferação das imagens ocasionada pelos meios reprodutíveis não acarretaria no extravio do que é a própria essência da arte? O autor via com bons olhos o que para ele correspondia a uma ruptura com as práticas artísticas

tradicionais, passando a indagar se na fotografia não haveria de surgir outras funções inteiramente novas. Diz o autor: “a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística” (BENJAMIN, 2014, p. 188), a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde rudimentar”. Seu interesse na reconfiguração do panorama cultural pela técnica o levou a crer que teorias artísticas, com que se tinham avaliado a fotografia até o momento, padeciam de um anacronismo que as impediriam de captar a nova arte em sua modernidade, atribuindo à fotografia o feito de ter posto em dúvida a autoridade dos antigos valores estéticos:

Aqui aparece, com todo o peso da sua rudimentaridade, o conceito filisteu de “arte”, alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado, por mínimo que fosse. Porque tentaram justificar o fotógrafo diante do mesmo tribunal que ele havia derrubado. (BENJAMIN, 2014, p. 10)

O que para Bazin justificava a fotografia como um exemplar de beleza pode ser entendido como certa autonomia da natureza em se expressar. A fotografia constituiu-se em um tipo de verdade dessacralizada, ao emancipar a imagem, mesmo que só parcialmente, da criatividade do artista. Esse fato foi motivo de ataques em polêmicas que se estabeleceram ainda no século

XIX. Como observado por Rosalind Krauss (2014, p.68): “A ideia de a natureza reproduzir-se por um ato de interno de contemplação sugere a imagem de um narciso fundamental e não é outra coisa que aludem as primeiras reações críticas suscitadas pela fotografia, embora, neste caso, se tratasse mais do narcisismo humano que do narcisismo da natureza.”

Esse era o caso do escritor e crítico Charles Baudelaire que demonstra preocupação diante da gradual invasão de um meio automático sobre o terreno da expressão pictórica, reconhecendo que embora a nova técnica fosse um avanço significativo que possibilitava a ampliação do universo microscópico ou a investigação astronômica, ele defendia que a fotografia deveria estar restrita a fins utilitários, em funções de registro ou memória. Concepção que colocava a técnica como inimiga da arte. O poeta em textos de tom provocador expressa-se de forma veemente em defesa dos meios artísticos tradicionais, considerados por Baudelaire como legítimos, em detrimento da fotografia:

A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam através de um ódio

instintivo; e, quando se encontram, um deles tem, necessariamente, que servir ao outro. Se é permitido a fotografia suprimir algumas funções da arte, logo ela a suplantara ou corrompera totalmente, graças a aliança que fará com a tolice da multidão. É preciso, portanto, que ela cumpra seu verdadeiro dever, que é o de servir as ciências e as artes, e fazê-lo de maneira bem humilde, como a tipografia e a esteneografia, que não criaram nem substituíram a literatura. (BAUDELAIRE, 2008, p.112)

Já em seu surgimento, no século XIX, o realismo da fotografia era impressionante ao público e a extensão do fascínio que ele exercia amedrontava Baudelaire. Para ele, sua expansão e comercialização reduziriam a arte e a poesia a uma replicação da realidade destituída do domínio impalpável da imaginação, e muitos dos fotógrafos que também atuavam como pintores eram para ele maus artistas querendo vingança: “Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias de exatidão (os insensatos acreditam nisso), então a arte é a fotografia. A partir desse momento, a sociedade imunda se precipitou, como narciso, para contemplar sua imagem trivial numa chapa metálica” (BAUDELAIRE, 2008, p.110). Para Baudelaire (2010, p. 40), representação artística deveria ser o resultado do esforço da concepção criativa do gênio que “desenha segundo a imagem que se inscreve em seu cérebro e não segundo a natureza”. Qualificar a imagem como obra de arte exigiria ao “gênio” repelir a influência perniciosa da própria natureza da qual se serve o artista, e que por si só não poderia ser considerada como arte, evitando dessa maneira incorrer na vulgaridade de uma reprodução banal.

Entre nós o pintor natural, como o poeta natural, é quase um monstro. O gosto pelo verdadeiro (tãonobre quanto é limitado a suas verdadeiras aplicações) oprime aqui e abafa o gosto pelo belo. O onde só se deveria ver o Belo (suponho uma bela pintura, e podemos facilmente adivinhar à qual me refiro), nosso público só busca o verdadeiro. Ele não é artista, naturalmente artista; filósofo talvez, moralista, engenheiro, apreciador de anedotas instrutivas, tudo o que quiser, mas nunca espontaneamente artista. (BAUDELAIRE, 1993, p. 90)

A distinção feita por Baudelaire em seu pensamento entre arte e progresso tinha como efeito deslegitimar a fotografia como possibilidade artística e, sobretudo, desassociá-la do reino da imaginação. No entendimento do crítico, a obra de arte deveria espelhar qualidades como originalidade e expressividade, pilares do talento do artista e atributos que este julgava contraditórios a natureza mecânica da fotografia. Para o famoso poeta, o elo que liga a imagem objetiva ao que se vê, de modo a tornar quase que indistinta a imagem da natureza, fazia do gosto do novo dispositivo pela “verdade” algo estranho ao belo. Dessa maneira, a

fotografia era entendida como imagem que apenas tocava as coisas no que elas teriam de mais superficial. Com essa afirmação, Baudelaire posiciona parte de sua crítica à fotografia para além do automatismo do processo, que excluiria o gênio do artista, no motivo que usualmente o subjaz, o mesmo que persegue o pintor ou o poeta naturalista: apresentação da realidade, tal qual, crê-se, ela se apresenta aos olhos.

Baudelaire não estava equivocado quanto à atração exercida pela fotografia sobre as pessoas que dela queriam utilizar-se para fixar o mundo à sua volta, assim como suas próprias imagens. Era inegável capacidade da fotografia na captação dos detalhes, e como ela, nesse sentido, rivalizou com a pintura desde seu surgimento. O retrato fotográfico conseguiu equiparar-se à imagem refletida no espelho com tamanha exatidão que superou a pintura nesse quesito. Ainda hoje, parte do senso comum, como apontava Baudelaire, acredita que uma boa pintura é aquela que simula a imagem fotográfica, considerada “suprassumo da representação realista”, pois, o que muitos esperam de uma representação do mundo é que se possível o mostre tal qual elas julgam que ele aparenta.

Mas o que seria esse belo ideativo ao qual a fotografia mesmo captando a natureza com maior transparência que a pintura não podia alcançar? Panofsky ressalta a partir dos escritos de Alberti que além de cultivar a observação ao natural o artista buscava conciliá-la com um conceito específico de beleza caracterizada pela harmonia das partes com o todo:

‘A beleza consiste numa harmonia e num acordo das partes com o todo, segundo determinações de número, de proporcionalidade e de ordem, tais como exige a harmonia, isto é, a lei absoluta e soberana da natureza’; ele diz ainda mais claramente ‘Deve-se cuidar que os diferentes elementos harmonizem entre si, e eles se harmonizarão desde que contribuam, pelo tamanho, pela disposição, pelo motivo, pela cor e por outras propriedades semelhantes, para uma única beleza.’ (PANOFSKY, 2013, p. 53)

O pintor era aquele que retirava da natureza somente o necessário de maneira a captar sua essência em uma síntese harmônica de suas formas. A descrença em uma hipótese de arte fotográfica em termos antitécnicos e antirrealistas, como posto por Baudelaire, excluía a fotografia ao circunscrever a imagem artística dentro de uma retórica do belo. Essa retórica da imagem compreendia uma série de processos esquivos à prática fotográfica porque estavam embasados em uma construção da imagem que tem como ponto inicial a subjetividade do artista. Essa subjetividade consubstanciava-se no desenho como aquilo que seria a manifestação da ideia do pintor como forma de alcançar a unidade da imagem. Bases herdadas do Renascimento, em que a prática da pintura a óleo foi privilegiada, atingindo o

patamar de Arte Liberal: deixava de ser um ofício puramente manual (mecânico) para ter suas qualidades reconhecidas como trabalho de homens cultos e letrados. Para tanto, foi necessário um desenvolvimento conceitual que legitimasse as artes visuais por meio de uma premissa intelectual. Para Giorgio Vasari, pintor e arquiteto – famoso como primeiro historiador da arte – o desenho é a categoria conceitual essencial ao ato criador do artista, capaz de organizar sinteticamente a forma, possibilitando a projeção de ideias:

‘O desenho é pai de nossas três artes, produz, a partir de uma multiplicidade de coisas, um julgamento universal comparável a uma forma ou uma ideia que abranja todas as coisas da natureza e que, em todas as suas proporções, seja ela própria inteiramente submetida a regras. Resulta daí que o desenho, em tudo o que concerne ao corpo dos homens e dos animais, mas também às plantas e às edificações, às pinturas e às esculturas, conheça as proporções que existem entre o todo e suas partes, e as que unem as partes entre si e ao todo. Ora, esse julgamento está na origem de um julgamento determinado que no espírito dá forma a essa coisa da qual a mão traçará mais tarde os contornos e que se chamará desenho; pode-se concluir que o desenho nada mais é do que a criação de uma forma intuitivamente clara e correspondente ao conceito que o espírito contém e se representa, e do qual a ideia é de certo modo o produto.’ (VASARI apud PANOFISKY, 2013, p.60)

Por mais contraditório que possa parecer, à luz das críticas como as de Baudelaire, ao analisarmos o trabalho dos grandes fotógrafos cuja atuação corresponde à segunda metade do século XIX, constatamos que muitas fotografias lembrarão pinturas, como, por exemplo, a fotografia *Sombras e Luzes: Paula* de Alfred Stieglitz. Dificilmente não consideraremos essa uma bela imagem, fato que está longe de ser isolado em relação às outras fotografias da época:

Notadamente que, através da criação elegante de zonas de luz e escuridão extremas, pela justaposição de silhuetas escuras, sem densidade sobre um fundo retalhado de motivos complexos, ela recorda sobre muitos aspectos os procedimentos formais da pintura do fim do século XIX e remete por isso mesmo ao trabalho de outros fotógrafos da mesma época, que manifestavam preocupações semelhantes. (KRAUSS,2014.p.68)



Figura 7- Autor: Alfred Stieglitz, Título: Sombra e luz, Paula, 1889, Dimensões: 22x16 cm, Técnica: estampa de gelatina prateada.

Obviamente que tal conceito de belo, em que se pretende harmonizar os elementos extraídos da natureza não parece contraditório com uma imagem como a fotografia de Stieglitz. Porém, o belo, como posto na tradição da pintura, exige um vínculo de organização interna com os modelos daquilo que a arte havia sido até o momento, e levando em conta que na fotografia a imagem está em associação imediata com seu referente de modo que este referente vem anteriormente a sua elaboração por um modelo de desenho previamente

estabelecido a noção de ação artística pautada pelo belo como ideia artística fica comprometida. Ela no máximo simularia de forma inautêntica os modelos elaborados pela pintura.

A fotografia é análoga a um enxerto físico, sua contiguidade com o real representado é uma exigência, já que decorre da troca entre a máquina e o objeto fotografado. A fotografia realiza-se por meio da impressão, da marca e do traço sendo fisicamente produzida. Ao retirar seus elementos da natureza, transportando esses em bloco para a imagem, a fotografia limita sua harmonização segundo os modelos estéticos, dessa forma ela pouco pode falar sobre os modelos validadores da imagem como linguagem artística, tal qual era feito pela pintura como ideia extraída da subjetividade do pintor. Levando em conta a função realista atribuída à fotografia pela sociedade oitocentista, poder-se-ia perguntar: como a reprodução daquilo que era externo a subjetividade, pois pertencia ao real, poderia ser considerada capaz da elaboração de uma linguagem artística?

Para aqueles que tinham a intenção de superar os preconceitos colocados sobre a fotografia e fazer dela uma forma de arte, seria necessário rever um conjunto de antigos valores estéticos. A fotografia ao transpor a ação do desenho feito pelo homem para a própria ação da natureza atacou as bases em que a arte da pintura estava firmada. Uma vez que a fotografia recortava sobre o real de forma automática tornava-se inadequada a noção de harmonia tal qual ela se apresentava na pintura. Se a fotografia, pela sua adoção de um desenho extraído diretamente da natureza, não se encaixa ao discurso da pintura em que discurso ela se insere que possamos conferir a ela a qualidade de imagem capaz de transmitir ideias? Como contradizer o pensamento simplista, expresso em Baudelaire, que a coloca a imagem técnica como presa a um ideal de semelhança condenada a ilustrar e registrar o fato objetivo de forma passiva? Estas questões estão diretamente conectadas aos usos da fotografia e como ela se constituiu como modelo imagético, estabelecendo diálogos com os gêneros tradicionais da imagem, como o retrato e a paisagem, abrindo campos de possibilidades para sua autonomia em relação a outras formas de expressão.

A criação da fotografia como imagem que comporta uma pensatividade própria foi determinado pelo pioneirismo de seus atores. A medida que estes foram desenvolvendo paulatinamente os meios técnicos, deram a ela os vários formatos com os quais hoje estamos

habituaados permitiram fazer dela uma linguagem. A fotografia funcionaria então como uma escrita realizada por intermédio do traço luminosa. Como nos termos postos pro Krauss (2014, p. 32): “Operar como linguagem significa possuir a capacidade de conceituar, ou seja, evocar, proceder abstrações , postular e ultrapassar objetos a que a visão tem acesso, claro. A escrita é a transcrição do pensamento, e não apenas o traço de um objeto material.”

Se utilizarmos a pintura como lastro para julgar a fotografia, mesmo que esteja aproximada, como no caso de *Sombras e Luzes: Paula*, de uma interpretação pictórica a tendência é acreditarmos que o ato mecânico do qual se obtém o signo indicial torne-o um signo com aspectos restritos quanto ao que possa apresentar como linguagem. O processo automático não comportaria uma soma de trabalho e reflexão suficiente para ser considerado com arte. Para Krauss, esse era o fundo da acusação à fotografia: a falta de critérios que identificassem na fotografia uma linguagem artística:

São exatamente essas acusações, ligeiramente modificadas, que foram levantadas contra a fotografia, quando essa foi por sua vez atingida pelo selo infame de impostura: Não há trabalho suficiente na criação de uma imagem que nasce do simples acionar de um botão; o processo de fabricação é puramente mecânico; e a fotografia não pode ser uma linguagem para a arte, não por ser excessivamente hermética, mas porque lhe faltam as formas necessárias de transposição e simbolização, ela simplesmente não é uma linguagem. (KRAUSS, 2014, p134)

Entretanto, existe uma diferença entre a fotografia entendida como técnica e aquilo que ela propõe como arte, sendo difícil negar que alguns fotógrafos apresentem talento individual e visão particular na sua capacidade de captar o mundo. Se a fotografia como técnica é rejeitada como arte por ser um produto mecânico, logo involuntário, não se pode esquecer que ela se divide em dois momentos, pois mesmo que os processos intelectuais e criativos sejam efetuados anteriormente à realização da imagem (o que significa que não estão ao longo de todo o processo) eles carregam a intenção de uma mensagem que pode ou não comportar um sentido artístico de organização daquilo que é extraído do real. Essa constatação indica que os críticos do século XIX procuraram negar não só a mediação do aparato, mas também uma das características principais da fotografia: a apropriação do real de maneira não estilizada. A apropriação que o aparelho faz do real comporta uma série de possibilidades que podem ser utilizadas com viés estético como o ato de recortar (que é o definidor do conteúdo fotográfico), e sua capacidade de reproduzir a si mesma, não somente em um sentido de gerar

cópias, mas de reproduzir em signos indicias seu processo dentro da própria imagem fotográfica.

Um dos exemplos, observado por Krauss, que utiliza o traço como linguagem artística, é desenvolvido sobre uma fotografia de Nadar, que apresenta o mímico Charles Debureau. Nela, Nadar faz uso das sombras projetadas como índices que remetem ao próprio processo fotográfico. Também reforça a ideia de fotografia como arte do reproduzível ao colocar uma câmera fotográfica junto do modelo: este com sua mão aponta para o aparelho repetindo o que é o cerne da ação fotográfica – aportar algo no real:

Assim, a aspiração desta fotografia é a de ultrapassar seu estatuto de simples veículo passivo do jogo de do mímico. Supostamente, ela representa a fotografia em si mesma como um espelho complexo. A imagem ecoa seu tema do duplo pelo viés das sombras projetadas põe em cena, a um só tempo, seu próprio processo de constituição do traço luminoso e seu estatuto de campo de signos fisicamente transladados. Seria o mesmo que dizer que, aqui, não se registra apenas a duplicação, ela também é recriada por meios intrínsecos a fotografia, a saber um conjunto de signos puramente produzidos pela luz. (KRAUSS, 2014, p. 37)

Krauss conclui que mesmo em um fotógrafo como Nadar, que viveu o impacto da descoberta da fotografia, a ideia de uma linguagem feita sob os critérios do signo indicial era presente. Diz a autora, “para Nadar, a questão do traço inteligível permanecia como base estética (mais do que real) da fotografia. Em outras palavras: o fato de a fotografia traduzir os fenômenos em termos de sentido é uma condição possível, mas não necessária a sua existência.” (KRAUSS, 2014, p.34)



Figura 8- Autor: Adrien Tournachon, Charles Debureau, Título: Pierrot, Data: 1854, Dimensões: 27x20 cm, Técnica: fotografia.

Krauss ajuda, a partir de sua análise semiológica da fotografia como signo indicial, a demonstrar que o fato de a fotografia operar sobre seu observador como um fenômeno natural não significa que não se possa fazer dela uma linguagem com fundamentos estéticos específicos e artisticidade própria. É restituindo a ação criativa segundo critérios de uma arte

que extrai seus elementos diretamente do real, para elaborá-los como índices, que será posta a ideia de uma linguagem do signo fotográfico capaz de realizar uma reflexão sobre sua condição de traço luminoso.

3.2 INFLUÊNCIAS CRUZADAS

Os empreendimentos realizados por pintores e fotógrafos encontram-se vinculados à adição sucessiva de experimentos e métodos executados por vários indivíduos, agentes coletivos da invenção pela invenção de novas concepções estética e/ou técnicas. Com apoio nessa afirmação, sustentamos a hipótese de que no intento de apreender as aparências como manifestação do real mais próxima a “verdade”, houve um movimento de mão dupla, ou seja, uma permuta dialética entre pintores e fotógrafos.

Com a descoberta do daguerreotipo, não só o público foi atraído pela nova técnica, como também muitos pintores passaram a fazer uso do meio fotográfico como meio auxiliar em suas criações. Tornou-se fato conhecido a prática em que estes fotografavam modelos ou paisagens para depois inserirem em seus quadros, como é descrito por Benjamin:

Os clichês de Daguerre eram placas de prata iodadas e expostas na câmera obscura que precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob luz favorável, uma imagem cinza pálida. Eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como joias. Na mão de vários pintores, porém, tornaram-se recursos técnicos. Assim como Urtrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casas nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões postais, também Octavius Hill, famoso retratista inglês, compôs seu afresco sobre o sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de retratos fotográficos. (BENJAMIN. 2014, p99)

Esse recurso permitia-lhes beneficiar-se do recorte obtido pela fotografia com o intuito de pintar a reprodução fiel de algo no conforto dos seus ateliês. Procedimento que nada tem de simples uma vez que as necessidades de uma pintura que funcione artisticamente, exige que se encontre algo para além da cópia dos aspectos de uma imagem fotográfica. A dinâmica em que o pintor lança mão da objetiva estava inclusa em uma questão ainda maior, entre as duas linguagens – pintura e fotografia – que consiste em saber de que tipo de contribuição haveria uma de prestar a outra.

No decorrer da história da arte, há alguns pontos ambíguos na maneira como se construiu o vínculo entre pintura e fotografia. Determinado grupo entendeu a fotografia como um aprimoramento das qualidades miméticas da imagem no que se referia à busca por um forte efeito de analogia com o real: examinaram as novas imagens com empenho para melhor reconhecer deformações causadas pela perspectiva geométrica e compor seus desenhos, de

modo a torná-los mais corretos e/ou “realistas”; ou acudiram a tal subterfúgio quando se ocupavam em entender os movimentos do corpo humano. Enquanto outros artistas, mais inovadores, souberam explorar de maneira mais inédita as possibilidades abertas pela nova técnica. Não que houvesse necessariamente uma oposição clara, pois o uso da fotografia por pintores em seu momento inicial não era algo explícito. Porém, as contribuições dadas e recebidas em cada caso têm significados distintos.

O outro lado da questão estava em como os fotógrafos recebiam os influxos da tradição da pintura e também da pintura de vanguarda. Os fotógrafos que se aplicaram em aprimorar as imagens registradas pelas câmeras colheram conhecimento na produção pictórica, cujos ângulos e planos compositivos proporcionaram estímulo para a expansão do campo de visão de suas lentes.

Após a difusão da nova técnica, os fotógrafos inclinados a conferir aos seus trabalhos um arde legitimidade artística aproximavam sua linguagem da linguagem da pintura proposta pelas instituições do período, a academia e os salões. Os fotógrafos que atuavam sobre esta influência lembravam bastante o universo pictórico em suas imagens ao empregarem elementos comuns e já consagrados ao seu repertório: podíamos encontrar em suas imagens adereços cenográficos que cumpriam o papel de simular a arquitetura típica dos quadros da época, assim como vestimentas e panejamentos. Compostas harmonicamente à maneira clássica, com os retratados em poses encenadas e ambientadas em contextos construídos artificialmente, essas fotos podiam ser aferidas por seu parentesco estilístico com quadros célebres de pintores acadêmicos voltados para o gênero histórico. Benjamin relata que, já na metade do século XIX, em especial aqueles fotógrafos voltados para a comercialização de retratos, compunham seus trabalhos como verdadeiras encenações. Também consta em seu relato que essa forma de aproximação entre pintura e fotografia não era do agrado de toda a crítica:

Os acessórios desses retratos, com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais evocam ainda um tempo em que, devido à longa duração da pose, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficarem imóveis. Se, de início, os fotógrafos se contentavam com dispositivos para fixar a cabeça ou o joelho, logo seguiram “outros acessórios, que apareciam nos quadros célebres, e, portanto, tinham que ser “artísticos”. Antes de mais nada, a coluna e a cortina”. Já na década de 1860 pessoas mais competentes revoltavam-se contra essas tolices. Assim escrevia uma publicação inglesa do ramo: “Nos quadros pintados a coluna tem ainda uma aparência de probabilidade, mas o modo como ela é aplicada na fotografia é absurdo; pois ela se ergue em geral sobre um tapete. Ora, todos estão de acordo em que não é sobre um tapete que se constroem colunas de mármore e de pedra”. (BENJAMIN. 2014, p. 104)

Dentre os pintores que faziam sucesso, no período que compreendeu o início da fotografia, estavam àqueles adeptos de uma pintura neoclássica e verista. Segundo Benjamin, era este o caso do *juste milieu*, termo aplicado à arte na Monarquia francesa (1830-1848) para descrever um estilo de pintura que conciliava classicistas como Jean-Auguste Dominique Ingres e românticos como Eugène Delacroix. O termo usado da década de 1830 até a década de 1920 caracterizou artistas que criaram obras populares, porém não tão radicais quanto às das vanguardas modernas. Eles seriam considerados menos "autênticos" do que os desviantes do seu tempo, como os realistas e impressionistas, mas eram muito mais bem sucedidos comercialmente. Os pintores do *Juste Milieu* foram uma influência para os fotógrafos, em grande parte sua contribuição ao trabalho dos fotógrafos consistia em opções estéticas limitadas a escolha temas já desgastados da tradição da pintura.

No entanto, o caminho oposto também era válido, uma vez que a fotografia instituiu um novo valor de representação à capacidade do daguerreótipo de mimetizar as aparências sensíveis, o que permitiu que a fotografia pudesse ser afirmada como critério de qualidade para muitos pintores do século XIX. Podemos afirmar que a fotografia era mais precisa quanto à relação da imagem com a realidade sensível. Os pintores que buscavam por técnicas capazes de criar vigorosos efeitos de verossimilhança com o real passaram a ter, ao menos no que tange a busca por esse efeito, a foto como um padrão qualitativo. Assim, afirma Benjamin ao citar Gisèle Freund:

É a época do *juste milieu*. A autora caracteriza seu ponto de vista estético, e na sua exposição surge um pormenor com valor quase anedótico: para um dos mestres mais festejados de então, o objetivo supremo da pintura era a representação exata das escamas de peixe. Essa escola viu os seus ideais serem realizados pela fotografia de um dia para o outro. Um pintor coevo, Galimard, dá conta disso de forma ingênua ao escrever, num artigo sobre quadros de Meissonier: “o público não irá nos contradizer se expressarmos a nossa admiração pelo artista de fina sensibilidade que este ano nos oferece um quadro que, no que se refere a fidelidade ao real, é capaz de competir com as daguerreotipias”. A pintura do *juste milieu* só estava a espera de ir a reboque da fotografia. (BENJAMIN, 2017, p. 126)

Por mais merecido que fosse o êxito popular que os pintores do *Juste milieu* obtiveram em seus dias, garantindo sua influência sobre os fotógrafos do período inicial, acredito que os pintores que seguiram na esteira de uma exploração mais experimental do mundo visível, em vez de evocarem estados de ânimos mais poéticos relacionados ao Romantismo ou ao Classicismo Acadêmico, em vigor na época, realizaram contribuições de importância mais duradoura nessa relação.

Em contrapartida aos movimentos de empréstimo e troca, realizados por pintores e

fotógrafos, que situavam dentro dos padrões de representação tradicional o desempenho mimético da objetiva, os primeiros movimentos de vanguarda foram estimulados pelas possibilidades abertas via fotografia a novas maneiras de ver e interpretar o mundo, fazendo com que em determinada altura pintura e fotografia começassem a colaborar entre si, e a evoluírem uma com a outra no sentido de criar inovações estéticas.

Courbet foi um dos primeiros pintores a absorver o potencial estilístico e técnico da fotografia e direcioná-lo para uma quebra dos padrões. Algo que ocorre em seus quadros antecipa novas conquistas no campo das imagens, soluções estéticas que a fotografia levou a diante. Para entender tais feitos do artista, é necessário citar o contexto de sua rebeldia e como isso ajuda a aproximá-lo do que foi a revolução técnica da fotografia para a imagem.

No início do século XIX, o continente europeu sofreu mudanças em função de uma burguesia que buscava autossuficiência e estabilidade, processo que se desenrolou em face de um acelerado desenvolvimento técnico científico. Determinados pensadores escreviam textos que incorporavam as características mais marcantes dessa nova organização social ao mesmo tempo em que as ecoavam. É sob essa conjuntura que aparecem os primeiros romances realistas de Balzac e Flaubert, replicando na literatura a sociedade burguesa da época, lidando dos seus questionamentos particulares e suas dificuldades e conflitos morais, conflitos que até o dado momento eram desconhecidos das gerações anteriores. Levando em consideração o aumento da consciência de classe do proletariado, as teorias socialistas edificam suas primeiras formas concretas, ocasionando também no engajamento do ativismo artístico. A razão baseada em critérios científicos, o progresso industrial, a consolidação do capitalismo que compunham o pensamento da época, acrescidos ainda do episódio de uma revolução malograda, tiveram como resultado um realismo, nas artes, crítico e politizado (no tocante a França) adverso, sobretudo, ao romantismo.

Expoente do realismo na pintura, Courbet, declarava que pintaria somente o que seus olhos pudessem ver. No que toca à temática de seus quadros, ele optou por pessoas comuns em vez de personagens consagrados. Não tinha interesse em cenas bíblicas, seres mitológicos ou figuras de relevância histórica, como determinado pelos padrões de sua época contra os quais se contrapunha. A postura transgressora de Courbet em relação à pintura tinha a intenção de quebrar as convenções da arte e chocar a sociedade burguesa da época, algo que conciliava com seu temperamento e atitude política (Participante da Comuna de Paris após sua queda o artista teve que viver o resto de sua vida no exílio).

Ele havia seguido o ensinamento dos antigos mestres e visitava assiduamente o Louvre, mas não pretendia perpetuar uma tradição rígida. Seu individualismo possibilitou que empregasse da maneira distinta os conhecimentos técnicos da pintura, de forma a priorizar questões de sua própria época. Courbet queria a verdade do que via e sua ferramenta a fim de chegar ao âmago da natureza era a observação. Com uma postura que negava o ensino acadêmico da *École des Beaux-Arts*, pregava que o estilo deveria ser algo pessoal, condizente com as necessidades de se criar uma arte adaptada ao seu tempo:

Acrescento ainda que a arte — ou talento — é apenas, a meu ver, um meio de o artista aplicar suas faculdades pessoais às ideias e coisas da época em que lhe tocou viver. A arte, especialmente no caso da pintura, consiste exclusivamente na representação de objetos visíveis e tangíveis para o artista. Nenhuma época poderia ser reproduzida senão por seus próprios artistas; ou seja, os artistas que a vivenciaram. Considero os artistas de um determinado século radicalmente incompetentes para reproduzir coisas do século precedente como do vindouro; em outras palavras, para pintar o passado ou o futuro. É nesse sentido que nego a aplicação da arte histórica ao passado. (COUBERT, 2013, p.92)

Mas qual seria relação entre a arte realista proposta por Courbet e o realismo da fotografia? Em termos de estilo e assunto a proximidade da pintura de Courbet com a fotografia evidencia-se, com maior ênfase, nas suas paisagens e em seus nus. A semelhança entre algumas figuras femininas nas pinturas de Courbet e as fotografias de August Belloc, assim como outros fotógrafos, como Julien Vallou, são fortes indícios de que o pintor tenha usado o meio fotográfico em auxílio a seu trabalho. Sendo fácil observar esse fato na mulher seminua que figura atrás do artista em seu celebre quadro *O estúdio do artista* (1854-1855), assim como, novamente no quadro *A origem do mundo* e no quadro *As banhistas*.



Figura 9- Autor: Julien Vallou de Villeneuve, Título: Estudo nu, Data: 1854, Dimensões: 16x12cm.



Figura 10- Julien Vallou de Villeneuve e Gustave Courbet.

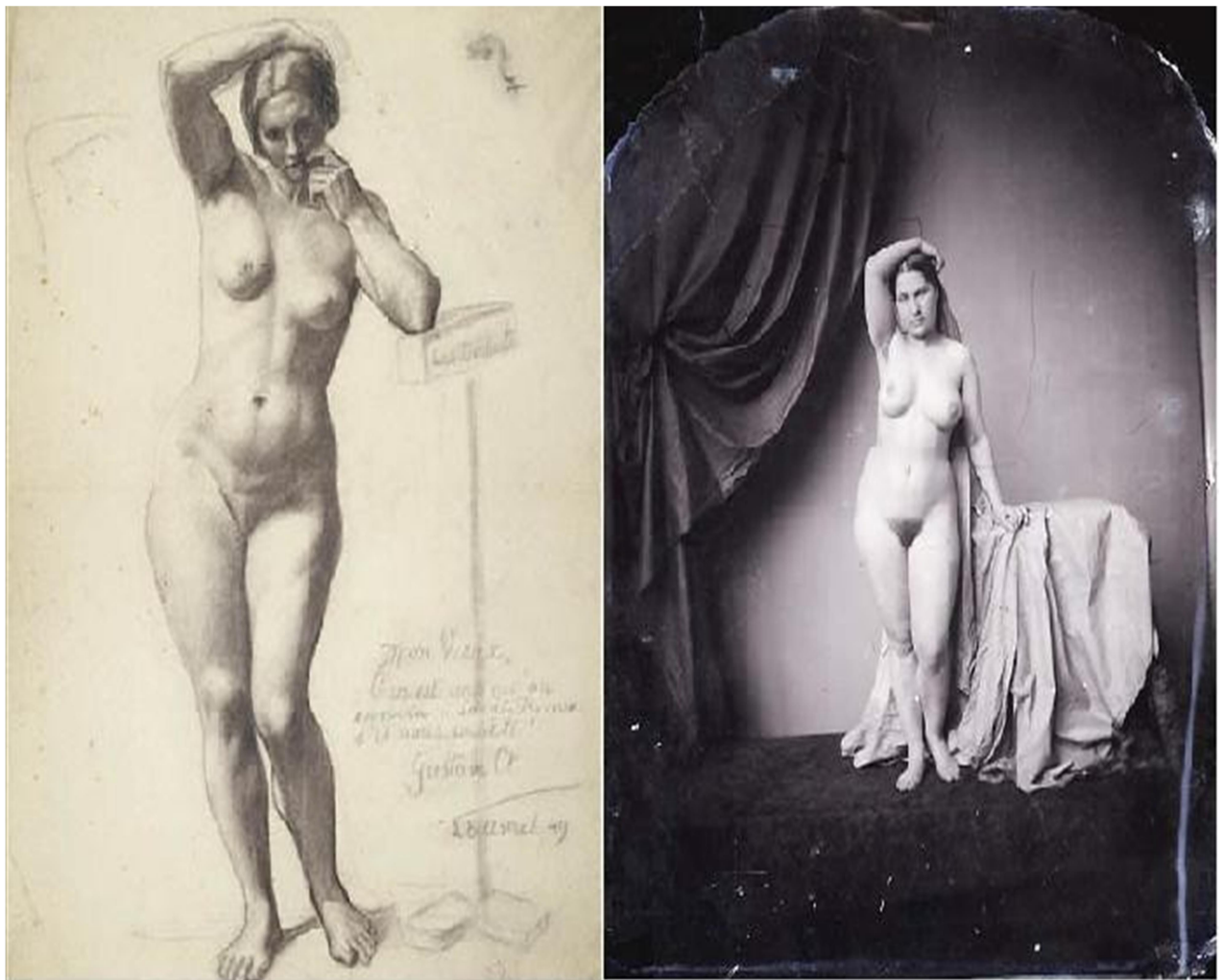


Figura 11- Desenho: Courbet, 1850. Foto: August Belloc, 1855.



Figura 12-
Pintura:
Courbet,
1866.
Foto:
August
Belloc,
1860



Figura 13- Gustave Courbet, Fragmento: O Estúdio do Artista, Data: 1854. Técnica: óleo sobre tela.



Figura 14- Autor: Julien Vallou de Villeneuve, Título: Nu feminino, Data: 1854, Técnica: fotografia.

Assim como em todo bom pintor, o uso da fotografia feito por Courbet deve ser entendido como distante de uma aquisição simplista de efeitos que conferissem à obra um impacto pelo aumento de seu detalhismo ou acuidade visual. O artista teria se ligado à fotografia por questões mais conceituais, que remetem a uma nova inserção da arte no contexto social da época, em que o olhar liberta-se dos grandes temas para contemplar coisas antes tidas como vulgares. Fica explícito em Courbet as complicadas influências cruzadas entre pintura e fotografia numa época em que a maioria dos fotógrafos tinha sua formação na pintura ou em alguma arte do desenho.

Aproveitando-se do registro fotográfico, Courbet, pintava respeitando os fundamentos de seu estilo pessoal, sua pintura era sobre levar a realidade do mundo ao seu redor como seu assunto. Courbet estava livre de qualquer imitação escrava do real, na verdade, tanto Courbet

quanto seus contemporâneos na fotografia, efetuaram uma combinação do real com o ideal, porém esta idealização não se tratava mais, como em outros momentos da pintura, em seguir no real aqueles temas que exerciam uma função normatizadora da arte, opção temática que também influenciou sua técnica.

Na concepção de Courbet, para a pintura chegar ao real seria necessário romper com visões já preestabelecidas em prol de uma visão concreta do objeto, estando envolvidas nessa “concretude” perspectivas sociais e políticas. Muito mais consistente seria a contribuição do realismo de Courbet que, segundo afirma Benjamin, ao inverso da pintura dos veristas do *juste milieu*, contribuiu com inovações estéticas aproveitadas a posteriori pelos fotógrafos. Sua escolha temática em *A onda* é tida como uma proposição estética transformadora a ser aprofundada pela fotografia:

A pintura do *juste milieu* encontrou em Courbet o seu contraponto; com ele, inverteu-se por algum tempo a relação entre o pintor e o fotógrafo. O seu celebre quadro *A vaga* corresponde à descoberta de um tema fotográfico pela pintura. A época de Courbet não conheceu a fotografia de grande formato nem o instantâneo. A sua pintura mostra-lhe o caminho, fornece o equipamento para uma viagem de descoberta por um mundo de formas e estruturas que só alguns lustros mais tarde foi possível passar para a chapa fotográfica. (BENJAMIN, 2017, p. 126)

O mar em movimento foi um tema que Courbet retratou sucessivas vezes. Imaginamos que esse motivo deva ter exercido um grande fascínio sobre o pintor e que para obter sucesso, deva ter passado horas analisando a agitação do mar a procura de guardar na memória: o vai e vem frenético das águas; o reflexo do céu na superfície trêmula; os padrões de espuma nas cristas das vagas; as gotas pulverizadas no choque da maré com as rochas; detalhes necessários para transmitir o ideal realista que sua consciência artística lhe impunha:

A imaginação na arte consiste em saber encontrar a expressão mais completa para uma coisa existente, e nunca em presumir ou criar essa coisa. O belo está na natureza e se encontra na realidade sob as mais diversas formas. A partir do momento em que é encontrado, pertence à arte, ou melhor, ao artista que souber ver. A partir do momento em que é real e visível, o belo tem em si mesmo sua expressão artística. O artista, entretanto, não tem o direito de engrandecer essa expressão. Quando o faz, arrisca-se a deformá-la e, conseqüentemente, a enfraquecê-la. O belo oferecido pela natureza é superior a quaisquer convenções do artista. O belo, como a verdade, é relativo ao tempo que se vive e ao indivíduo capaz de concebê-lo. A expressão do belo é diretamente proporcional à capacidade de percepção adquirida pelo artista. São esses os fundamentos de minhas ideias artísticas. (COURBET, 2013. p.93)

Observando *A onda* (ou *A vaga*) não se identifica elementos que determinem onde se

encontratal praia, diferente de outros quadros de Courbet, em que este detalha com precisão a geografia local, como o famoso enterro em Ornans. Aqui, a praia em questão poderia ser uma de milhares que se espalham pelo mundo. No caso de *A onda* a intenção de captar o evento natural em sua pureza, ou seja, sem atribuir significações externas ao acontecimento parece ser reforçada por algumas escolhas do autor.

A onda é uma paisagem marinha em que o pintor retrata um mar revolto sob o céu que anuncia uma tempestade. Seu tema está construído sobre a tensão desses dois elementos da natureza, de forma que o encontro entre céu e mar na linha do horizonte aqui é perturbado pelo movimento dinâmico que rege as forças naturais. O momento escolhido é aquele em que o mar reflui, expandindo-se, pronto a precipitar-se sobre o fundo de areia, que ficou a mostra com seu recuo. Em sua vontade de avançar sobre a praia, a onda, é içada quebrando a linha do horizonte. Os tons de cinza rosa no céu e de castanho terroso na praia contrastam com os verdes esmeralda, dando destaque à cor viva do mar, que se avoluma, em meio a um contexto predominantemente neutro. *A onda* aparenta ir de encontro ao céu, onde, densas nuvens entremeadas ameaçam alguns pequenos barcos perdidos no movimento ondular replicado ao fundo da cena. Poderia justificar-se a presença desses barcos como um contraponto, uma recordação da dimensão humana em meio à infinita extensão do oceano. Porém, a presença das embarcações, resumidas a meros borrões, quase insignificante no contexto da ação, nem ao menos serve para reforçar a amplidão de céu e mar, escolha que coloca o foco na paisagem rebaixando o elemento humano na cena.

A técnica com que o quadro foi pintado levantou polêmicas em sua época: em *A onda*, Courbet aplica suas tintas em grossas camadas, com pinceladas vigorosas que conferem a vitalidade do turbilhão. É justamente a maneira como o pintor constrói sua arte que estabelece, para além do tema abordado, outro tipo de tensão. Tensão entre a descrição da natureza e o uso dos materiais: em empastes densos e pesados, que não dissimula a materialidade da pintura, Courbet apresenta uma pintura achatada em que a relação espacial dos objetos, sua descrição volumétrica, conflita com o plano bidimensional da tela. Podemos facilmente perceber os padrões do céu e do mar quase como um movimento contínuo no plano da tela.

Em geral, as paisagens de Courbet – por meio de uma organização escalonada que percorre do primeiro plano até uma vista longínqua ao fundo da tela – são dotadas de uma profundidade considerável. O achatamento da pintura foi criticado pelo próprio Courbet na

ocasião em que Manet apresentou sua tela *O Tocador de Pífaro*. O artista a comparou a uma carta de baralho: “O uso que Manet fez das áreas de camadas de cor plana levou Courbet a dizer que a pintura não era uma carta de jogar. Resposta de Manet: “Sim, sim, todos sabemos que o ideal de Courbet é uma bola de Bilhar”(COURBET apud NÉRET, 2003, p. 33). Courbet tendia a estruturar suas paisagens através de um esquema cromático tradicional, contrastando castanhos e dourados no primeiro plano, com azuis e cinzas azulados em planos mais distantes, forma bem conhecida pelos pintores de conseguir a perspectiva aérea.

Entretanto, em alguns casos, Courbet, demonstra uma propensão ao plano, como no caso de *A onda*. Muito provável que isso ocorra quando ele tome como motivo pictórico temas ou enquadramentos menos convencionais. O fato de o céu escuro refletir-se na superfície do mar faz com que o horizonte seja duro e recortado e negue o espaço mais aprofundado. A planaridade impõe a descrição do espaço um achatamento dos objetos. *A onda* parece negar o senso comum que temos do aspecto das coisas, em geral consideramos que a luz está em função de uma descrição plena dos volumes. A negação do espaço perspectivo – típico da arte moderna e apresentada nesse quadro por Courbet – foi posteriormente utilizada por Manet e pelos impressionistas, artistas em que a influência fotográfica foi ainda maior que para Courbet.

O recorte da cena acaba por conferir-lhe ao mesmo tempo um ar de efemeridade e atemporalidade, um instante ínfimo que entra para a imortalidade da tela, não através de uma hierarquia representativa, mas como uma natureza antirromântica que se nega a escapar dos fatos, propondo uma descrição mais honesta da realidade.



Figura 15- Autor: Gustave Courbet, Título: A Onda, Data: 1869 Dimensões: 54x73 cm, Técnica: óleo sobre tela.

Uma geração antes, Willian Turner, sob os preceitos do Romantismo, havia pintado o mar furioso na luta de marinheiros que tentam domar as irresistíveis forças da natureza. Turner substitui o idílio das paisagens tradicionais de pintores como, Claude Lorrain e Nicolas Poussin, por uma representação dinâmica do potencial sublime da natureza. Turner quer criar uma excitação arrebatadora em seus quadros e consegue transmitir a grandiosidade do embatedesigual entre homens e as forças naturais. Para seu propósito, de índole dramática, mais do que representar o aspecto real era preciso que a natureza refletisse e expressasse emoções humanas. O Pintor sem sombra de dúvidas é bem sucedido. Em sua imagem, as ondas são como bocarras de um mar ameaçador que se assemelha a um ser vivo prestes a engolir os marinheiros que lutam freneticamente para salvaguardar suas vidas. Diferente das embarcações representadas por Courbet que navegam ao fundo demasiadamente distantes para precisarmos seus detalhes ou possamos a partir deles inferir alguma história que sirva de pano de fundo ao quadro, as embarcações de Turner integram um contexto carregado de

teatralidade.

A maioria das pessoas desconhece a experiência de uma tempestade em alto mar. O apelo de Turner à imaginação talvez torne seu quadro mais visualmente atrativo que a austeridade da imagem de Courbet, que opta por abrir mão de certos artifícios da retórica visual. Não que a paisagem de Courbet não comova, mas busca fazê-lo por meio de uma representação mais contida, o que para alguns pode ser uma representação um tanto quanto austera se comparada à executada por Turner. Ao examinar o uso que Courbet faz de procedimentos tipicamente fotográficos em sua produção artística, equiparando seu olhar ao da câmera na medida que sua época lhe permitia, concluímos como esse fato contribuiu para a implosão de conceitos tradicionais de pintura prescritos pelas instituições do período, a academia e os salões.



Figura 16- Autor: Willian Turner, Título: O naufrágio, Data: 1805, Dimensões: 170x241 cm, Técnica: óleo sobre tela.

A pintura de Courbet não deve ser entendida como uma tentativa de imitação escrava do real. Para Courbet, tratava-se de levar a realidade do mundo ao seu redor como seu assunto. O pintor quis "interpretar as maneiras, ideias e aspectos de seu próprio tempo", mas destacando "sua própria individualidade". Em alternativa aos seus antecessores românticos, Courbet, estabelece uma meta que consistia em criar pelos meios pictóricos, tanto quanto o possível, uma imagem fidedigna ao real. Sua pintura ressalta a importância no registro

naturalista da paisagem em detrimento a qualquer aspecto afetado e sentimental.

A inspiração para o motivo da onda única, tal qual executado por Courbet, pode ser em parte atribuída às impressões coloridas japonesas que estavam amplamente disponíveis em Paris na década de 1860 e que deram origem ao fenômeno cultural conhecido como japonismo. Com composições arrojadas e recortes inusitados essas gravuras mostravam, aos artistas ocidentais, outra tradição fora das convenções da arte europeia, na qual o espaço da representação está centrado na figura do indivíduo. Entretanto, mesmo que o pintor extraia soluções formais inovadoras das gravuras japonesas, permanece condicionado por um caminho determinante, a busca por temas fora do contexto da tradição representativa europeia através da introdução do real na imagem. Essa possibilidade estética, que ajudará a desenvolver o repertório de fotografos mais avançados, só se tornou possível com o desenvolvimento dos movimentos artísticos de matriz realista como aponta Jacques Rancière em sua concepção de regime estético da arte:

O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. Tal revolução acontece primeiro na literatura. Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma polemica do estilo como “maneira absoluta de ver as coisas” (Flaubert), todas essas formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica. Para que um dado modo de fazer técnico — um uso das palavras ou da câmera — seja qualificado como pertencente à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja. (RANCIÈRE, 2009, p. 48)

Podemos colocar Courbet como um dos artistas que, por sua atitude, semeou o campo no qual a fotografia poderia independentemente do seu tema, ou por intermédio deste vir tornar-se arte. Seguindo na esteira do trabalho de Courbet, *A grande onda*, fotografia de autoria do fotógrafo oitocentista Gustave Le Gray, surge como uma iniciativa precursora para fotografia artística. Uma real evolução do dispositivo em sua capacidade de congelar cenas fortuitas. Mais que isso, é sabido que a fotografia em seus primórdios dependia de longos períodos de tempo de exposição, devido à baixa sensibilidade das placas a luz. Essa particularidade exigia a inércia dos temas retratados. Le Gray é um dos primeiros a conseguir fotografar paisagens em movimento, o que demonstra como as intenções de um fotógrafo da época estavam muito longes de um mimetismo ingênuo da realidade ao compor e sobrepor mais de uma imagem.

Figura 17- Autor: Gustave Le Gray, Título: A grande onda, Data: 1857, Técnica: fotografia.



Nas marinhas fotográficas de Le Gray são apresentados diversos efeitos dramáticos produzidos por luz solar, nuvens e água. Essas imagens surpreenderam seus contemporâneos, já que na época era praticamente impossível obter uma exposição correta tanto da paisagem como do céu na mesma imagem. Para resolver o problema, Le Gray imprimia dois negativos em uma única folha de papel — um deles continha imagem apenas do mar e o outro, do céu. As duas imagens poderiam ter sido tiradas em momentos diferentes ou em lugares diferentes. As marinhas de Le Gray causaram sensação não apenas por sua maestria técnica, mas também por seu efeito poético sem precedentes na arte fotográfica.

3.3 RUPTURA MODERNA E FOTOGRAFIA

Muitas das análises sobre o período moderno colocam a fotografia como um dos principais fatores que influenciaram as decisões tomadas no campo da pintura pelos artistas de vanguarda que resultariam em um afastar-se da figuração tradicional, “ideia tão banal e tão frequentemente repetida segundo a qual a foto veio libertar a pintura de seus vínculos da representação icônica”(DUBOIS, 1993, p. 258). De acordo com tal crença, a atitude de deixar a representação nos termos de semelhança com o mundo a cargo dos meios reprodutíveis teria levado a negação do espaço perspectivo na pintura conduzindo gradualmente sua prática ao desenvolvimento do seu aspecto abstrato, reproduzir o objeto segundo sua semelhança ficaria a cargo da fotografia, já que “não havia a necessidade de a pintura executar a tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato”(GOMBRICH, 2012, p. 524). Seria descartado na pintura moderna o espaço tal qual foi construído no Renascimento: com a função de criar uma ilusão de realidade simulando o “como” das aparências por meio de aspectos retirados da natureza reorganizados de forma análoga ao real segundo modelos desenvolvidos por séculos de teorias e práticas:

Após 1860, a transformação da paisagem em visão aplainada e comprimida do espaço estendeu-se lateralmente por toda a superfície foi extremamente rápida. Começou pela evacuação sistemática da perspectiva na pintura de paisagem, anulando o efeito de profundidade da perspectiva através de uma série de mecanismos (um contraste forte pronunciado, entre outros), que tinha como resultado transformar a penetração ortogonal da profundidade (proporcionada, por exemplo, por uma alameda de árvores) em uma organização diagonal da superfície. (KRAUSS, 2014, p. 42)

Um dos capítulos mais significativos do que se julga ser a perda pelo interesse da pintura em representar a realidade é a ênfase com que os impressionistas abordam as modalidades internas do processo pictórico em detrimento do aspecto descritivo que o modelado em três dimensões dos objetos proporcionava. A maneira como em sua pintura aquilo que é o concreto do meio, sua materialidade, sobressai interferindo no objetivo de fazer do quadro um espelho da realidade, traindo o que se esperava de suas aparências miméticas: o acúmulo de tinta, o vestígio das pinceladas (que deixam aparentes as saliências provocadas pela marca do pincel) e as partes brancas da tela (que se colocam como nodos), fugiam a ilusão necessária a apresentação requerida de uma volumetria tradicional. Observamos como Benjamin, em seu texto sobre pintura e fotografia, atribui o distanciamento

da representação naturalista, no caso dos impressionistas, a uma atitude esquiva da pintura em relação aos poderes de captação da realidade do meio fotográfico, atitude que consiste no abandono da fundamentação da pintura pelo desenho e a clareza de motivo que ele proporciona:

O lugar especial de Courbet explica-se pelo fato de ter sido o último a tentar superar a fotografia. Os que vieram depois procuraram, fugir do seu caminho, com os impressionistas à cabeça. O quadro pintado foge a fundamentação do desenho, e com isso de certo modo escapa à concorrência com a câmera. (BENJAMIN, 2017, p. 127)

A maneira como impressionistas pintavam resultaria em uma separação da natureza dos procedimentos realizados sobre o meio pictórico com a clareza objetos representados, concedendo maior preponderância àquilo que é posto efetivamente sobre a tela do que aos temas abordados. Também a própria tela passa a ter outro significado, pois ela agora pode ser vista como um espaço “real” independente, contíguo ao espaço de exposição e local onde se organiza a pintura, e sobre o que ela fala. Dessa maneira, o impressionismo coloca-se como ponto chave em uma virada que colocaria o plano da tela como elemento central da construção pictórica, definindo a forma como hoje entendemos a arte moderna em termos do desenvolvimento de uma autonomia da arte:

A sinonímia entre paisagem e parede (uma representando a outra) nas *Nymphaeas tardias* de Monet apresenta-se como momento particularmente avançado de uma série de operações, em que o discurso estético encontra resolução na representação do próprio espaço que justifica sua instituição. (KRAUSS, 2014, p.42)

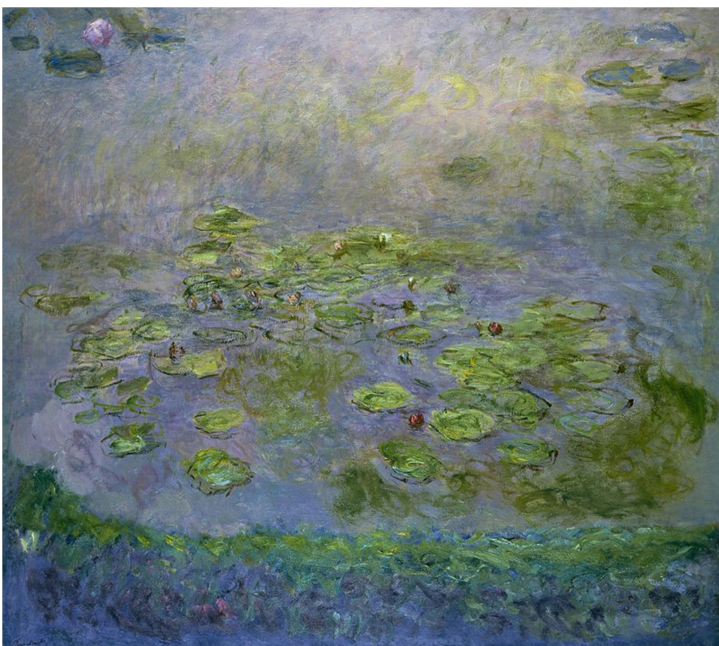


Figura 18- Autor: Claude Monet, Título: *Nenúfar*, Data: 1914-1917, Técnica: óleo sobre tela.

O impressionismo estabeleceu-se no imaginário das artes como uma linguagem feita de luz. O mundo retratado pelos

impressionistas era um domínio cintilante, habitado por pessoas a realizar atividades comuns a vida social da época: a agitação dos bares, corridas de cavalo passeios na natureza, entre outras ações comuns a rotina dos parisienses ao fim do século XIX, estão registradas nas telas de pintores como Monet, Degas e Renoir. A maneira como se colocaram os impressionistas diante daquilo que queriam retratar era direta, realizando uma análise retiniana, julgavam as formas do mundo dando ênfase na aparência percebida pelo olho. Para os impressionistas a luz dava origem aos símbolos com que se escrevia todo o espaço exterior ao alcance dos olhos do artista, era por seu intermédio que extraíam do mundo a inspiração para suas cores e formas. Se a postura impressionista de sair do ateliê apontava para um interesse no contato direto com o mundo, tal interesse colocava-se de modo esquivo, servindo primeiramente como arcabouço para os anseios de uma pesquisa direcionada aos efeitos ópticos provocados pelas diversas maneiras como a luz alterava a aparência dos objetos. Em termos de conteúdo temático, sua pintura pairava como que externamente aos eventos que nela eram figurados. Monet ao retratar uma Estação ferroviária, não estava propriamente interessado se tratava-se de um local onde pessoas encontravam-se ou se despediam. Aquilo que chamava sua atenção eram as impressões luminosas proporcionadas pela transparência de uma janela de vidro ou o tipo de texturas e matizes que se poderia obter da mescla entre as nuvens e o vapor de uma locomotiva. Da mesma maneira, Renoir ao representar um baile estaria menos predisposto a fazer algum comentário moral sobre os costumes da sociedade da época, o que claro não necessariamente estaria excluído, do que pôrem evidência o que dele pudesse tornar um agradável arranjo de cores brilhantes. Com efeito, e não há nada de demérito nisso, sua pintura tendia a ilustrar o efeito da iluminação solar que se derrama na aglomeração efusiva.



Figura 19- Autor: Claude Monet, Título: A Estação Saint-Lazare, Data: 1877, Dimensões: 74x100 cm.



Figura 20- Autor: Pierre August Renoir, Título: Baile do Moulin de La Gallet, Data : 1876 Dimensões : 131x175 cm, Técnica : óleo sobre tela.

A pintura impressionista transforma os dados figurativos em matéria pictural. Afirmando sua maior independência em relação ao mundo exterior, ela reforça mais a

presença do objeto artístico do que estabelece uma relação entre forma e conteúdo. Por isso, escolhe aqueles motivos que melhor inclinam-se a dar respostas a problemas pictóricos aparentemente limitados a ela mesma. Mais uma vez é Benjamin que chama a atenção para a possibilidade dessa vontade de organizar a pintura em torno de imperativos estéticos. O autor julga essa atitude como sendo uma reação à revolução colocada pela fotografia. Da forma como o autor enxerga o impressionismo, não só este quebra o vínculo com a representação, como estabelece um movimento que vai em direção ao isolamento da arte, ou seja, uma atitude orientada para problemas puramente estéticos, avessos a estabelecer uma conexão com as questões públicas. O perigo que Benjamin sentia em respeito à autonomia de uma linguagem abstrata, que começava a surgir com os impressionistas, seria o de abafar uma autêntica teoria, que a solidariza-se com os interesses públicos. A pintura incorreria no risco de ter “se tornado uma questão esotérica e museológica, e que deixou de existir interesse por ela e pelos seus problemas” (BENJAMIN, 2017, p. 121):

Com efeito, o advento do primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário — a fotografia, contemporânea do início do socialismo — levou a arte a sentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos anos seguintes, ela reagiu com o que se anunciava com a doutrina da arte pela arte, que é uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (BENJAMIN, 2014, p. 185)

Com a crise dos antigos valores que pautavam suas práticas e em aparente competição com um predomínio cada vez maior dos meios técnicos sobre a cultura, os pintores modernos viram-se na iminência de buscar novos caminhos. Estaria, então, colocada a imagem do artista de vanguarda que justificaria seu afastamento do público na necessidade de manter os valores mais “relevantes” da cultura. O encargo de fazer a arte evoluir estaria a cabo de um destacamento de artistas que seriam os agentes capacitados a defender a arte de sua aproximação ao entretenimento puro e banal que reinava nas massas. Tais convicções ganharam espaço sobre tudo na figura do crítico Clemente Greenberg:

Revelou-se, então, que a verdadeira e mais importante função da vanguarda não era “experimentar”, mas encontrar um caminho no qual fosse possível manter a cultura em movimento em meio à violência e a confusão ideológicas. Afastando-se completamente do público, o poeta ou artista de vanguarda procurava manter o alto nível de sua arte restringindo-a e elevando-a simultaneamente à expressão de um absoluto em que todas as relatividades e contradições seriam resolvidas ou descartadas. Surgem a “arte pela arte” e a “poesia pura”, e o tema ou conteúdo tornam-se algo a ser evitado como uma praga. (GREENBERG, 1997, p. 29)

Porém, após séculos de representação não seria uma tarefa simples desprender-se daquilo que podemos considerar ter sido seu núcleo duro. Parecia ser necessário para prosseguir inventar um novo início para a pintura. O que seria posto em lugar do “falso” real obtido pelo *trompe-l’oeil* seria outro tipo de real, um real correspondente à presença concreta do meio por onde a pintura manifesta-se. No contexto da pintura dos grandes mestres, as formas miméticas, ao direcionarem para si a atenção do observador, priorizam as associações que o observador faz com seu conteúdo narrativo, e com isso encobriam a realidade do meio pictórico. Para transformar o plano chapado em ilusão, era necessário sujeitá-lo ao modelo espacial perspectivo da renascença. O afastamento desse modelo permitiu a pintura desenvolver-se no âmbito dos seus elementos formais puros: linha, volume, cor e luz; estes subordinados agora a superfície plana da pintura, considerada sua qualidade mais essencial, e que pautaria seu espaço “real” através da depuração das formas não pertinentes ao meio.

Nesse sentido, a pintura estaria livre de representar as aparências do mundo, tornando-se autônoma e auto referente. Uma das tentativas mais significativas em transpor a representação foram as obra e teorias desenvolvidas pelo Suprematismo russo. As palavras do celebre pintor Kazimir Maliévitch resumem bem o caráter fundador do movimento:

Transfigurei-me no zero das formas e fui do zero para a criação, isto é, para o suprematismo, para o novo realismo pictórico, para a criação não figurativa. O suprematismo é o começo de uma nova cultura: o selvagem foi derrotado como o macaco. O quadrado negro é uma criança majestosa cheia de vida. É o primeiro passo da criação pura em arte. (MALIÉVITCH, 2014, p.92)

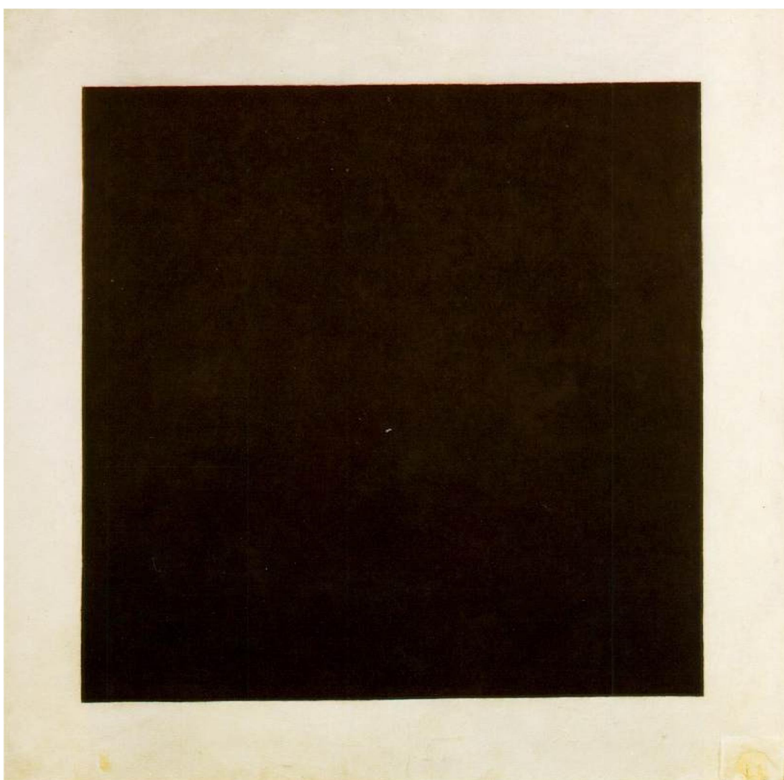


Figura 21- Autor: Kasimir Malevich, Título: Quadrado negro sobre fundo branco, Data: 1918, Dimensões: 80x80 cm, Técnica: óleo sobre tela.

No entanto, mesmo considerando o passado da tradição como uma arte da imitação a ser suplantada, “pedaços da natureza pendurados nos pregos de suas paredes”(MALIÉVITCH, 2014, p.92), a obra de Maliévitch, na medida em que se portava como um novo ícone (o ícone do quadrado) destinado também as paredes, mantinha-se em linha evolutiva com esta. O radicalismo como determinadas proposições modernas abordavam a ideia de evolução levou a posições que não apenas baniam qualquer forma retirada da natureza, mas questionavam a validade do próprio ato de pintar. Não tardou em surgir visões que colocavam a pintura de cavalete como uma prática artística anacrônica, o que resultou em um aprofundamento de sua crise.

No período moderno, opiniões como as de Kazimir Maliévitch, dão o tom de passadismo com que muitos encaravam o ato de pintar: “O tempo da pintura se extinguiu há muito, e o próprio pintor é um preconceito do passado”(2014, p.100). Sentida como um trauma, a ruptura entre pintura e sua função representativa seguiu cedendo espaço a manifestações radicais que para além de declarar sua crise profunda, afirmava, até mesmo, sua morte. Como se evidencia no texto *Do cavalete a máquina*, escrito pelo teórico da arte do período da revolução russa Nikolai Tarabúkin: “Sempre que um pintor quis se livrar efetivamente da representatividade, ele só conseguiu fazê-lo à custa da destruição da pintura e do seu próprio suicídio como pintor”(2014, p. 104). Sua rejeição à representação nas artes estendeu-se não só em direção à pintura, mas a toda uma concepção de tradição representativa do ocidente que culmina, segundo Tarabúkin, na ideia de museu:

A pintura ou a escultura de ateliê —quer sua representatividade seja naturalista, como em Courbet e Riépin, alegórica e simbolista, como em Boecklin, Stuck e Roerich, quer ele assuma um aspecto não objetivo, como na maioria dos jovens artistas russos contemporâneos— é sempre arte de museu, e o museu continua sendo um elemento formo-criador (que dita a forma), ao mesmo tempo que a causa e a finalidade da criação. Incluo entre os objetos de museu, que não se destina a atividade prática vital, a pintura espacial e os contrarrelevos. Tudo que é criado pela ala esquerda da arte “contemporânea” se justifica somente nas paredes do museu, e toda a tempestade revolucionária se apazigua neste cemitério. (TARABÚKIN, 2014, p.107)

A dissolução quase que total de uma diferenciação das formas no plano pictórico resultou em seu esvaziamento, fazendo dele uma parede sem conteúdo. Seria este, para Tarabúkin, o elo final de uma cadeia evolutiva da pintura. A pintura aparentemente não teria mais como seguir adiante. Ao menos, era o que acreditava Tarabúkin, ao dizer que as três telas pintadas por Rodtchenco, respectivamente em vermelho, amarelo e azul fariam época,

seria este o passo definitivo em matéria de pintura “o último ‘quadro’ executado por um pintor”(TARABÚKIN, 2014, p.105).



Figura 22- Autor: Rodtchenco, Título: vermelho, amarelo e azul, Data: 1921, Dimensões: 62x52 cm em cada, Técnica: óleo sobre tela.

Mesmo aqueles que defendiam as vanguardas, sob a forma de um aprimoramento da pintura em função de sua autocrítica, como Greenberg (1997, p 109), sentiam o peso da ameaça de um esgotamento da pintura, se esta rompesse totalmente com determinados princípios: “nada poderia estar mais distante da autentica arte de nosso tempo do que a ideia de uma ruptura de continuidade”. Considerando o abandono da figuração apenas como um efeito secundário, a força do pensamento crítico de Greenberg embasar-se-ia na importância de uma mudança na ênfase qualitativa do espaço, transitando de um espaço escultural que sugeriria a ilusão de deslocamento em profundidade para um espaço a ser percorrido unicamente pelo olho. Assim, como visualidade pura, a ilusão espacial seria bem-vinda, contanto que funcionasse subordinada aos critérios de uma terceira dimensão estritamente pictórica: “enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada pelo pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-lo, literal ou visualmente, com os olhos” (GREENBERG, 1997, p 106).

A arte, segundo Greenberg, teria sua forma determinada de acordo sua função, no que concernia à pintura, a atribuição que lhe cabia era a de ser pendurada na parede, e o papel que a pintura desempenharia não diferia essencialmente no período moderno daquela praticada no período clássico, continuaria a ser o de uma janela, diz ele: “ela recorta a ilusão de uma cavidade em formato de caixa na parede atrás dela, e dentro desta, como unidade, ela organiza as aparências tridimensionais” (GREENBERG, 2014, p.63). Porém, este espaço, o plano da tela, deveria estar diferenciado da parede por um princípio de organização, mesmo que negando qualquer conteúdo figurativo, deveria haver uma unidade pictural em função de um efeito

dramático, que estruturasse as formas hierarquicamente, definindo aquelas que são visualmente dominantes.

Enquanto a pintura preservasse seu princípio organizador, garantindo uma diferenciação entre suas formas, manteria sua integridade como pintura, mesmo que se tornasse rasa. O equilíbrio dramático que Greenbergue esforçava-se por defender seria o que deveria subordinar qualquer efeito de ornamentação dentro da pintura. Aqui a dramaticidade é vista como algo oposto à decoração do plano, pois conforme o que ele diz “a própria noção de uniformidade é antiestética” (GREENBERG, 2014, p.68). Tendo em vista uma maior uniformidade do tratamento dado ao plano por parte de alguns artistas, Greenberg, crítica os rumos da pintura, apontando que a maneira de trabalhar tornando o plano indiferenciado, conferia a pintura um viés ornamental. A tendência a homogeneizar o plano, para Greenberg, constituía a raiz crise que ameaçava destruir a pintura de cavalete, pois “na medida em que o artista achata a cavidade em nome da padronização decorativa e organiza seu conteúdo em termos de planaridade e frontalidade, a essência da pintura de cavalete — que não é a mesma coisa que sua qualidade — está a caminha de ser comprometida”(GREENBERG, 2014, p.63).

Greenberg argumentava que “os impressionistas mais ortodoxos atacaram os princípios essenciais da pintura de cavalete” (2014, p.64) (sobretudo Monet em suas últimas pinturas) justapondo as cores de forma indistinta pelo plano pictórico e como consequência perdendo a unidade da composição em favor de padrões decorativos. Essa maneira de aplicar as pinceladas, ignorando a unidade compositiva tradicional, fazendo da pintura “um retângulo de tinta regularmente e firmemente texturizado” (GREENBERG, 2014, p.64), constituiria a verdadeira ruptura. A homogeneização do plano coloca Monet, na visão de Greenberg, como pintor mais radical em suas opções estéticas que os pintores pós-impressionistas como Seurat, Cezane, Van Gogh, Gauguin, Bonarde e Matisse, pois mesmo que esses tenham reduzido a profundidade espacial do quadro ainda conservavam em maior medida a composição dentro dos princípios da pintura de cavalete com formas dominantes contrapostas.



Figura 23- Autor: Claude Monet, Título: Ponte Japonesa, Data: 1924 Dimensões: 89x92 cm, Técnica: óleo sobre tela.

Como citado inicialmente, parte da justificativa de autores importantes a respeito do abandono da figuração tradicional, que desencadeou as propostas modernistas, pedia para a substituição da pintura pelos meios técnicos, leia-se fotografia, na função de registrar as aparências mimeticamente. No entanto a pintura de Monet em sua fase final deixa explícito algo mais do que um afastamento do aspecto naturalista da realidade, a perda de clareza do motivo ou a quebra da perspectiva. Estariam os impressionistas na ponta de uma reviravolta, a troca do princípio de organização que regia a pintura e que a submetia a um efeito dramático como postulado por Greenberg. Ela evoca um novo sentido de unidade compositiva que se distingue até mesmo de parte das obras abstratas modernas, e que talvez, ao contrário do que se pensa, justifica-se menos como divergência ao meio fotográfico do que como a afirmação de seus princípios.

Para a autora Rosalind Krauss, a trama espessa e quase indiferenciada de tinta aplicada por Monet não se resumiria, como nas convicções exposta por Greenberg, em uma função ornamental conferida ao plano pelo pintor, mas estaria englobada em uma troca de paradigma na forma de interpretar a natureza que ocorria na arte pela intervenção do meio fotográfico, como exemplifica Krauss quando aborda o sentimento de insuficiência de Monet em relação aos métodos tradicionais na captação da natureza:

A unidade artificial da pintura, sua escala limitada de valores — escalada para o branco a partir do fundo bistre ou descida para o preto — surgia como o mais desanimador dos dispositivos, pois a natureza acabava de revelar-se polarizada, esquarterada, distendida, fora do alcance do artista. E quando ela se representava a si mesma com o calótipo, fazia de forma quase ininteligível. (KRAUSS, 2014. p. 67)

Em seu interesse em captar a natureza Monet percebeu que ela se colocava além de qualquer princípio compositivo que a tradição pudesse prover. Essa mudança de paradigma inspirada pelos novos poderes da fotografia teria transposto o princípio de unidade na pintura de Monet da zona de influência dos ícones para a região do índice ao aproximar-se das imagens obtidas pelo calótipo. Em seu quadro *La Grenouillère* observamos o surgimento do tipo de pincelada que posteriormente será utilizada ainda com mais ênfase pelo artista.



Figura 24- Autor: Claude Monet, Título: *La Grenouillère*, Data: 1869, Dimensões: 75x99 cm, Técnica: óleo sobre tela.

A proposição que coloca a fotografia como responsável por catapultar a pintura para fora do âmbito das aparências torna-se inconsistente quando avaliamos como os impressionistas estavam intrinsecamente conectados aos valores do meio fotográfico e como retiravam da fotografia princípios de uma epistemologia do índice. De acordo com a opinião de Krauss, que pode ser encontrada também em Phillippe Dubois, a ideia a respeito da relação da fotografia com a arte mais pertinente seria que “a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais”. O que não significaria um abandono da representação da natureza, mas, uma nova forma de concebê-la na qual ela surge como elemento exterior a apreensão da percepção humana, como no quadro de Monet:

Reconhece-se o espaço como sendo naturalmente incompreensível, porque a autonomia do quadro é uma e a unidade da paisagem, por sua vez se afirma como sendo outra.

O tratamento imposto ao espaço pela composição também é o imposto a textura em razão da estranha estenografia das pinceladas. Esta pele formada pela camada pigmentada afirma a existência de um descompasso entre o que o olho apreende da natureza e o que a natureza percebe de si mesma. A confecção é testemunha da própria exterioridade em relação ao fenômeno descrito, o que sugere imediatamente um paralelo com a granulação dos calótipos. (KRAUSS, 2014. p. 72)

Benjamin (2017, p. 22) ao se indagar sobre a utilidade de um quadro ressalta o papel da pintura como forma de ajudar a compreender a realidade. A importância dessa função, que partia da maneira como a arte molda nossa percepção, não estaria somente restrita ao campo artístico “seria legitimada então num domínio exterior ao da arte. De fato, uma tal reprodução atua através de vários canais o do desenho industrial e o da imagem publicitária, o da ilustração para fins de divulgação científicos — sobre o nível de produção cultural da sociedade”. (BENJAMIN, 2017, p.22) O autor enxergava na fotografia um modo de ampliar o sentido do quadro para além do próprio espaço que justifica sua instituição. Mesmo que Benjamin tenha considerado o Impressionismo como manifestação da arte pela arte ele se encaixa justamente no conceito de ampliação do sentido do quadro proposto pela arte fotográfica. A predileção do movimento pelo registro luminoso da natureza já aponta para uma possível transformação da pintura de uma arte icônica em arte indicial, tendência que se estenderia até a arte contemporânea, como propõe Dubois:

É a partir do momento em que a questão “a fotografia é uma arte? Cessa, não só de ser colocada, mas até de ter um sentido, isto é, também a partir do momento em que,

aos poucos, se vai tomando consciência, com mais ou menos nitidez, de que as relações entre arte e fotografia sofreram uma reviravolta e em que a questão é doravante saber se não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica. (DUBOIS, 1993, p.253)

4. CAPITULO III

4.1 SABINO E O *FLASH* NA PAISAGEM

Uma dúvida mantém incerto o ato do pintar: o que é do pintor poderá ser da máquina? Se o pintor somente executa posteriormente o que o manuseio da máquina impõe-lhe, logo o pintor é tão autômato quanto o dispositivo. Na verdade, o que está posto é uma troca nos modos de ser: o pintor reproduz o que a máquina cria. Em seu deslocamento artístico com o meio fotográfico vale para Felipe Sabino a indagação de Phelippe Dubois:

“ora a foto como tal é um instrumento essencial a elaboração do trabalho: um pretexto ou um disparador, um modelo ou um operador, um objeto ou um objetivo, uma testemunha ou uma citação, uma fachada ou uma tela de fundo, em suma um instrumento em que sempre se reinveste, que deve ser sempre interpretado, manipulado do qual sempre se deve desviar, com mais ou menos violência, ou mais ou menos insidiosidade, pelo enquadramento pela cor ou pela montagem.”(DUBOIS, 1993, p.278)

Um exemplo do interesse pela hibridização da pintura e de como ela fala hoje com a foto é Felipe Sabino, artista formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Seus trabalhos são pequenas pinturas feitas a guache que, por sua execução técnica e tamanho, confundem-se com cópias fotográficas, mas também sabem explorar aquilo que a foto revela de inédito.

O trabalho de Sabino parte inicialmente de sua qualidade como desenhista e ilustrador para depois transitar em direção ao índice fotográfico. Observa-se com facilidade sua habilidade para o desenho. Na primeira pintura ilustrada aqui, o artista representa uma jovem de cabelos e olhos negros. O percurso da linha é seguro harmonizando-se bem aos planos internos do modelado. O desenho faz-se sentir como elemento mais importante, elegante e suave destaca abruptamente a figura do fundo da imagem. O uso desse recurso faz com que sua maneira de representar a figura nos remeta as antigas personagens alegóricas de Botticelli. Essa proximidade com o renascentista ecoa no olhar impassível da figura, mas sobre tudo na atmosfera criada pela natureza em que ela está mergulhada e que cria um harmonioso padrão com as laterais da imagem. À maneira da *Vênus de A Primavera*, que repousa sutil sob um arco composto por densa vegetação, também aqui a vegetação proporciona um recorte dentro da imagem reforçando o domínio da figura sobre o centro: são galhos, cipós e folhagens

posicionados em inclinação nos cantos da pintura como um paspatur.

Figura 25- Autor: Felipe Sabino, Sem título, Dimensões: 21x29 cm, Técnica: guache s/ papel.



Figura 26- Autor: Sandro Botticelli, Título: A primavera, Data: 1482, Dimensões: 203x314 cm, Técnica: têmpera sobre madeira.



A pose da figura encena um giro anatômico, contrapondo a cabeça ao torso desnudo, do mesmo modo que realizou Botticelli em sua *Vênus* mais consagrada. Entretanto, a imagem de Sabino parece em tudo desprovida da impetuosidade com que Botticelli constrói a imagem. Não temos o alongamento do pescoço nem a acentuação do caimento do ombro. Até mesmo o uso da vegetação é contido na imagem de Sabino, desprovido do aspecto de superfície detalhado como em *A Primavera*.



Figura 27- Sandro Botticelli, Fragmento: O Nascimento de Vênus, 1485.

Essa economia de meio dá indício de que os valores dessa imagem estão invertidos. Há uma ambiguidade na distribuição do peso visual das formas com o fundo. O interesse parece querer desviar-se dos detalhes e da figura para as peças entrecortadas do quebra-cabeça que é a escuridão. A dubiedade no espaço explicita-se na dificuldade de saber a

posição da figura em relação as flores a esquerda do quadro. Ficamos em dúvida sobre o olhar da figura, se direciona-se para as flores ou para algum ponto fora da imagem. Outra contradição está nas cores utilizadas para a carnação. Diametralmente oposta à carnação concedida aos corpos de Botticelli (luzes brancas e amarelas que favorecem uma separação clara com o fundo tomado por verdes fechados), a carnação que Sabino proporciona à sua figura possui uma coloração fria composta em tons de violeta e azul que coincidem com as cores utilizadas na paisagem. A igualação da cor do motivo principal do quadro com aquilo que deveria destacá-lo contribui ainda mais para diluir sua dominância do espaço, destoando da importância que a grade linear tenta conferir a figura. Tudo se passa como se a paisagem quisesse apossar-se da imagem.

Sabino não tardou a perceber que, no essencial, a força de seu trabalho estava nas paisagens que pintava para suas figuras e as possibilidades que elas abriam para desenvolver as tensões de uma linguagem puramente visual a partir das fotografias que lhe serviam de referência. As imagens de Sabino passaram a não possuir um elemento central que figure como foco da ação. Os lugares escolhidos pelo artista para serem fotografados são dominados pela vegetação: matagais, gramados, arbustos, bananais, um conjunto de árvores ou um simples pedaço de tronco subvertem a noção de escala, na iminência de fazer de um pequeno trecho da natureza um labirinto. Tudo é como um conjunto de caminhos intrincados, em um jogo que busca decifrar as pistas contidas no mundo natural.

Aproveitando a propriedade do meio fotográfico de trazer uma infinidade de detalhes em um só conjunto, Sabino ancora-se na possibilidade que a fotografia abre de permitir com que a natureza revele-se a si mesma em um alto grau de complexidade. O artista considera as possibilidades técnicas da fotografia para modificar o mundo perceptível, lançando mão do que Walter Benjamin chamou de inconsciente ótico: a capacidade da câmera em captar realidades efêmeras que fogem à percepção comum. Dessa maneira, parte de seu trabalho concentra-se em exemplos como o foco em detalhes ocultos; a investigação de ambientes ermos; etc. Benjamin cita como propriedades da câmera a ampliação e a câmera lenta, recursos que poderiam modificar a imagem com a captação refinada de movimentos ou formas microscópicas:

“Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Da mesma maneira, a câmera lenta tampouco nos traz somente os padrões de movimento conhecidos, mas descobre nisso, que é conhecido o desconhecido,

que não aparecem como o retardamento de movimentos rápidos, mas como movimentos deslizantes, oscilantes, sublimes.”(BENJAMIN, 2014, p. 108)

Sabino, no entanto, concentrar-se-á em outra região da visualidade, na sua busca por uma imagem do inexplorado, não o movimento, não as proporções de tamanho, mas a própria luz, símbolo máximo da fotografia. Sabino reproduz com perfeição o efeito do *flash* fotográfico para proporcionar um estranhamento. Usa o *flash* como uma estratégia para redesenhar a paisagem. Com esse procedimento, torna mecânica sua criação. O recurso proporcionado pela iluminação artificial permite-lhe tornar a superfície natural da paisagem em uma superfície invadida pela oposição entre preto e branco. A fotografia fragmentada entre esses dois polos que utiliza como ponto de partida para montar seu quebra-cabeça coloca para Sabino os limites naturais da interpretação dessas informações. Rosalind Krauss em seu texto *O Impressionismo: narcisismo da luz* discorre sobre como a fotografia revelou aos impressionistas uma forma luminosa de inconsciente óptico que colocava a representação da natureza para além da percepção humana influenciando nos rumos da arte:

Um ano após a primeira fotografia, Arago inventou o “fotômetro”, um posômetro primitivo que trouxe informações desconcertante: quando o fotômetro era orientado para uma mancha de tinta branca e logo em seguida para uma mancha de tinta preta, registrava em sua escala uma diferença de um (na cor preta) a noventa (na cor branca). Mas quando era direcionado para a parte mais luminosa do céu e depois para o canto mais obscuro do chão, o instrumento registrava uma diferença de nove mil.

As lições que daí se devia extrair são bastante claras. A gama de contrastes na natureza ultrapassava a da visão humana; ela ia obviamente bem mais além das capacidades restritivas da arte para reproduzi-la. (KRAUSS, 2014.p.67)

Apesar de o daguerreotipo criar imagens incrivelmente nítidas, Krauss chama a atenção para a influência do calótipo. O tipo de imagem imprecisa derivada dessa técnica era, segundo a autora, o resultado da fixação de polos luminosos contrastantes. Nas imagens do calótipo, as massas de claro-escuro justapostas eliminavam a maior parte dos detalhes da foto. A capacidade em captar uma extensão do espectro luminoso superior àquela possível ao olho nu refletia a capacidade de a natureza reproduzir-se a si mesma. Os impressionistas agora cientes de que o processo tradicional de representação era insuficiente para dar conta da representação da natureza começaram a buscar novos princípios para estruturar a imagem, resultando em uma aproximação de suas imagens à opacidade do calótipo.

O inconsciente óptico como realidade opaca preenche a imagem pela ação da natureza captada através da fotografia. Como relatado por Krauss, no caso de Daubigny, as

impressões do calótipo servem de inspiração para que o artista transponha as nebulosas de formas ao acaso próprias a fotografia.



Figura 28- Autor: Charles François Daubigny, Título: Crepúsculo, Data: 1866, Dimensões: 45x81 cm. Técnica: óleo sobre tela.



Figura 29- Autor: William Henry Fox Talbot, Título: Árvores de inverno, refletidas em uma lagoa, Data: 1841, Dimensões: 25x19 cm, Técnica: calótipo.

Entretanto, a maneira como Monet é tocado pela fotografia denota outro tipo de reflexões sobre os limites da visualidade, como exposto pela autora:

Pensa-se no impressionismo como arte da cor, mas ele não o foi em seus primórdios. Antes de 1874, Monet era um pintor tonal, que estruturava as paisagens pelo jogo dos contrastes em preto e branco. A adoção desse modo de pintura é uma indicação suficiente do papel essencial da fotografia: a imagem fotográfica e as “verdades” que ela registrava orientaram as percepções de Monet quanto aos problemas internos da natureza da arte. Ele não se entregava a uma intuição superficial das nebulosas de formas dispostas ao acaso, próprias a fotografia, e sim a um trabalho muito mais profundo: esforçava-se em tirar conclusões da quase opacidade da imagem fotográfica. (KRAUSS, 2014, p.72)

Assim como no caso de Monet, Sabino usa da opacidade fotográfica não para reproduzir pura e simplesmente seus efeitos, mas para tirar daí conclusões outras a respeito do papel – hoje muito mais evidente que na época de Monet – dos dispositivos técnicos sobre a sensibilidade. Dentro das questões que se abrem em um mundo tecnologicamente avançado que prioriza o uso da imagem técnica assim como dos modos de mediação cada vez mais dependentes de dispositivos, a participação do homem passa invariavelmente por dividir lugar com modelos de produção inseridos em suas máquinas. Dentro desse contexto, Sabino e sua arte encaixam-se na ponderação de Umberto Eco sobre o posicionamento requerido ao homem se este quiser tirar bom proveito de suas mediações tecnológicas:

Então está claro que a atitude do homem de cultura, ante essa situação, deve ser a mesma de quem, ante o sistema de condicionamentos “era do maquinismo industrial”, não cogitou de como voltar a natureza, isto é, para antes da indústria, mas perguntou a si mesmo em que circunstâncias a relação do homem com o ciclo produtivo reduziria o homem ao sistema e como, ao contrário, lhe cumpriria elaborar uma nova imagem de homem em relação ao sistema de condicionamentos; um homem não libertado pela máquina, mas livre em relação a máquina. (ECO, 2011, p16)

Fica claro que a condição libertadora a respeito da “máquina” está na subversão de sua função, e por isso a opção que faz Sabino de recorrer ao inconsciente óptico tem a intenção de escamotear a programação inserida no dispositivo, alterando a posição entre quem cria e quem reproduz a imagem. O processo maquínico independentemente de seu controle direto ao entregar-lhe uma imagem de difícil compreensão deixa a seu encargo uma complexa investigação. Cabe a Sabino recompor a natureza na mensagem luminosa da fotografia. O pintor não faz concessão a uma simples imitação dos fragmentos recortados na superfície da fotografia, mas busca a incongruência da imagem final mais que propriamente a referência. O resultado diferente de uma sobreposição é um nivelamento entre as duas, ora entendemos sua

imagem como foto e ora como pintura, em que a imagem é levada para o limiar entre as linguagens que lhe deram origem.

No caso do impressionismo, o horizonte encontrava-se em conciliar na pintura os princípios de uma imagem que havia forçado ao limite os contrastes do aspecto luminoso. No entanto, a maneira como o calótipo trouxe à tona o lado oculto da luz em imagens indefinidas pelo excesso da polarização é apenas uma entre outras possibilidades. No mesmo texto em que aborda o calótipo, Krauss comenta também sobre as capacidades do daguerreotipo de esgarçar o tecido do real:

Algo semelhante a uma impotência surpreendente presidia ao nascimento da fotografia. O homem estava ali, constatando que a natureza era capaz de reproduzir-se a si mesma. Graças a uma flexibilidade digna de um iogue, a luz podia curvar-se e permitir que a natureza se redobrasse sobre si mesma e restituísse sua própria semelhança sem a intervenção do homem. Como dizia um observador contemporâneo, era “um desenho levado à perfeição que a arte nunca saberia alcançar [...] Pode-se contar os paralelepípedos e a umidade, inscritos na placa do daguerreótipo, demonstravam através da assombrosa nitidez adquirida pelos objetos longínquos a precariedade da percepção humana. (KRAUSS, 2014, p.66)

Da mesma forma, Walter Benjamin foi grande entusiasta da nitidez possibilitada pelo daguerreotipo que realizava a façanha de apontar o real descrevendo com perfeição cada detalhe com uma riqueza alucinante. O efeito obtido pelo daguerreotipo podia transformar uma rocha ordinária em um universo ao expor cada fissura, cada afraquosidade de uma superfície. Tal façanha Benjamin atribuía às meias-tintas que, ironicamente, ao contrário do calótipo, proporcionavam um *continuum* absoluto da luz mais clara a sombra mais escura:

Como no *mezzo-tinto*, nas fotos de Hill a luz se esforça para sair das sombras, Orlik fala da “condução luminosa sintética”, provocada pelos longos períodos de exposição, que dá a esses primeiros clichês a sua grandeza. E entre os contemporâneos da invenção, já notava Delaroche a impressão geral “nunca antes alcançada, preciosa, não perturbando em nada a serenidade das massas”. (BENJAMIN, 2014, p. 105)

Sabino joga em seu trabalho com uma tensão entre os dois efeitos, tomando de cada um aquilo que julga necessário. É justamente por tentar fugir do aleatório, imposto pelo meio que os guaches de Sabino apresentam certa irregularidade, imagens com definições extremamente acuradas, imagens com formas e contornos indefinidos e sobretudo aqueles trabalhos que misturam as duas características.

Pegemos como exemplo a imagem que mostra um pequeno recorte com algumas

folhas iluminadas contra um fundo completamente escuro. Um desavisado, à primeira vista, não nota que se trata de uma pintura. Nesse tipo de imagem, a fotografia aparece como “original” e a tendência é que absorva a pintura. Levando em conta o que foi dito, vê-se que diferente das imagens do daguerreotipo, o guache não contém passagens sutis, e sim uma construção que coloca os tons de maneira justaposta. Ao mesmo tempo, os extremos luminosos que são apresentados não dissolvem as formas, mantendo a clareza de cada configuração. A imagem mantém-se na esfera do inconsciente óptico pela máxima da acuidade que extrai da potência fotográfica do *flash* (que serve para explorar a gama de contrastes luminosos), reforçada por um detalhismo minucioso que penetra de forma intensa na realidade até forçá-la a perder seu sentido.



Figura 30- Autor: Felipe Sabino, Sem nome, Data: 2015, Dimensões: 21x28 cm, Técnica: guache s/ papel

Os guaches aqui expostos podem ser referidos contextualmente ao hiper-realismo. Philippe Dubois coloca o hiper-realismo como equivalente ao que foi o pictorialismo na fotografia:

Podemos dizer que o hiper-realismo cria o original com base em uma reprodução, ou ainda, se quisermos, que o hiper-realismo representa na história das relações entre foto e arte o movimento exatamente inverso do pictorialismo: aqui a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto. O excesso de que se trata é o excesso da fotografia na pintura. (DUBOIS, 1993, p 274)

O trabalho de Sabino, porém, não tenta superar a foto, como faz de maneira evidente as obras hiper-realistas, ao adotar como método a projeção de slides em telas enormes. Apesar da similitude em alguns pontos, estes carregam diferenças conceituais importantes como o tema, a proporção da obra e até mesmo a forma de utilização da técnica. A construção da imagem, por meio do acréscimo das informações extraídas do real, na maneira como foi realizada pelos hiper-realistas nos Estados Unidos ao final da década de 60, como uma visão objetiva que obriga a olhar seus objetos vulgares, é reeditada por Sabino para criar um refúgio do uso massificado da fotografia por meio da picturalidade. Inclui-se como contemporâneo no momento em que ao deparar-se com a opacidade da natureza (forma de exclusão de seus agenciamentos intrínsecos), faz uso de sua introspecção em conjunto a autocontemplanção da natureza que a fotografia proporciona, para produzir arte a partir de uma organização didática da percepção.

Vamos agora analisar um de seus trabalhos. A pintura, assim como as outras que aqui abordadas, não possui nome, mas, poderíamos chamá-la de *A Cerca*. Esse elemento caracteriza bem o contexto de fronteira em que se insere o trabalho, tanto na simbologia do objeto retratado – a cerca –, como também entre a pintura e a fotografia.

A imagem possui uma oposição entre o sólido bloco presente na parte de baixo e os vazados compostos pelas verticais das árvores e da cerca acima, esta oposição se relaciona com uma profundidade rasa que reforça plano bidimensional. A cerca, elemento fronteiro, separa essas duas áreas e contém uma leve indicação de perspectiva. A bidimensionalidade evidencia-se no recorte duro das luzes altas sobre o fundo negro que sem negar a configuração dos elementos, ressalta o caráter abstrato da estrutura da imagem. Sua inclinação é suficiente para perturbar a horizontalidade com que estas duas massas, inferior iluminada e superior escura, foram justapostas, conferindo dinamismo à cena e uma proposição de leitura que vai da esquerda para a direita. Essa perspectiva também está dada pelo pequeno pedaço do solo

que afunila a vegetação. No entanto, esse ponto de vista enviesado não serve como aprofundamento entre planos sucessivos, uma vez que a possível sugestão de profundidade é compensada pelo enquadramento e pelo contraste entre luz e sombra que garante o aspecto plano.

O que importa na quantidade de detalhes acrescida ao corpo da textura vegetal é funcionar a maneira de um espaço topográfico, modo de representação gráfico das particularidades e formas de um terreno, comprimido entre a polarização de luzes e sombras. Assim, a linha sobre o plano ressalta a própria superfície do suporte fazendo esta coincidir com os objetos retratados. Deixamos de lado o pitoresco para atermo-nos à configuração linear das formas em uma grade que recorta tudo a exemplo de um mapa: representação bidimensional de um espaço tridimensional.

Massas de vegetação dividem o espaço com a escuridão profunda, causando uma sensação de vazio ou ausência. Estamos em paisagens fora do fluxo dos lugares habitados ou em que a natureza cresce a margem da ação humana (suas fronteiras). O que vemos em suas imagens é um ambiente ermo, envolto em um mistério construído calculadamente. Sua intenção é fazer uso do *flash* como única fonte de iluminação. Marca do recurso fotográfico, o *flash*, em grande parte de seu trabalho, é o único elemento da presença humana e por onde se estabelece uma relação de sujeito oculto. Por meio de uma reconfiguração das relações ordinária entre luz, luz refletida, sombra natural e sombra projetada o trecho de natureza é preenchido por uma construção meticulosa de detalhes localizados na superfície da vegetação, o sentimento que se encontra nesse tipo de esconderijo é de fascínio e isolamento.

Figura 31- Autor: Felipe Sabino, Sem nome, Data: 2015, Dimensões: 21x28 cm, Técnica: guache s/ papel



Como Benjamin esclarece, o inconsciente óptico tem sua contra partida no inconsciente coletivo, sendo possível entendê-lo como uma de suas manifestações na vida em sociedade. Essa correlação surge do modo como a câmera representa o mundo:

Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entres dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. (BENJAMIN, 2014, p. 204)

O trabalho de Sabino, para além da exploração formal da visualidade, reflete certos aspectos sociais da fotografia na contemporaneidade que incluem seu uso massificado. Fala sobre algum ponto da compulsão de fotografar que popularizada pelo acesso a câmeras, na maioria dos casos embutidas em smartphones, propiciou uma revolução na maneira como entendemos a relação entre o homem e a paisagem que o cerca. O que nos diz o hábito de fotografar tudo

(viagens, passeios, reuniões familiares ou até mesmo ações rotineiras do cotidiano) de forma constantemente? É como se a posse da imagem dos lugares por onde passamos pudesse substituir a própria experiência na criação de um significado para nossa relação com o mundo. O poder de registrar o instante e inseri-lo como imagem em redes situadas em uma virtualidade infinita colocou a relação do homem com a paisagem como forma de validação social das vivências pessoais, construindo a identidade do sujeito perante o coletivo como símbolo de status. Desconhecemos o outro, ou melhor, ignoramos sua presença física. A popularização de aplicativos de encontro reforça a ideia de como hoje a fotografia funciona como filtro de nossa capacidade de socialização. Seu caráter público e a generalidade da forma como é utilizada, linguagem que através de padrões reforça estereótipos como, beleza, felicidade e sucesso, demonstra que é importante entender o impacto das mídias digitais na intersubjetividade dos indivíduos. Em 1931, Benjamin projetou de forma acertada o futuro da fotografia:

Já se disse que “o Analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte essencial da fotografia? (BENJAMIN. 2014 p115)

Podemos inserir a proposição estética de Sabino como uma sutil reação a esse estado de coisas e descrever a natureza de suas imagens, reproduções de reproduções fotográficas, como o que Hobsbawm chamou de forma negativa e evasiva de fantasia niilista:

A principal acusação contra a cultura de massa é que ela cria um mundo fechado, e, ao fazê-lo, remove esse elemento essencial na humanidade, o desejo d um mundo perfeito e bom — a grande esperança do homem.

Essa esperança não é eliminada, mas na cultura de massa assume a forma negativa e evasiva da fantasia, em geral fantasia niilista. [...] o elemento cada vez mais forte de fantasia de pura negação da realidade que se tornou tão obvio como parte da vida popular, em particular subculturas especializadas dos jovens. (HOBSBAWN. 2013, p.308)

Expor o real como fantasia é parte fundamental da ideia de um não lugar proposta pelo artista. Suas imagens propõem um conteúdo irracional que se aproxima do universo surrealista, não em sua vertente pictórica (esta busca no automatismo e no subconsciente a fonte para criar), mas sim no inconsciente ótico:

Apesar de toda perícia do fotógrafo e de todo planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a

imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. A natureza que fala a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente. (BENJAMIN. 2014, p. 100)

Em *O Mal-Estar na Civilização* Freud fala sobre como a câmera havia sido integrada ao homem como parte de um corpo protético:

Com a câmera fotográfica ele criou um instrumento que guarda as fugidias impressões visuais, o que o disco de gramofone também faz com as igualmente transitórias impressões sonoras; no fundo os dois são materializações da sua faculdade de lembrar, de sua memória. Com o auxílio do telefone ele ouve bem longe, de distancias que seriam tidas por inal cansáveis até mesmo em contos de fadas; a escrita é na sua origem, a linguagem do ausente, e a casa um sucedâneo do útero materno, a primeira e ainda, provavelmente, a mais ansiada moradia, na qual ele estava seguro e sentia bem. (FREUD. 2011, p. 35)

Dentro dessa concepção que mescla homem a máquina, o papel da câmera seria o de materializar a memória. No entanto, a ação de Sabino com o dispositivo fotográfico talvez diga mais a respeito da função da escrita como “linguagem do ausente”. O que presenciamos em seu trabalho remete a um esforço por transformar a fotografia que, como aponta Benjamin, tende a paralisar o mecanismo associativo do espectador em uma linguagem de luz, esta fala sobre algo que foi ocultado. O artista define suas paisagens como um não lugar, “São hiatos da presença humana. Zonas mortas a serem acionadas somente quando existe algo a se esconder”. Essa forma de se entender a imagem já foi posta por Benjamin para descrever o trabalho do fotógrafo Atget a quem atribui ser o precursor do surrealismo:

Não é atoa que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas não é cada recanto de nossas cidades local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa de suas imagens e denunciar o culpado? (BENJAMIN. 2014, p. 99)

A natureza serve de pano de fundo para uma ação de encobrimento. Algo deveria estar lá... Esse é o mistério. Essa ausência é o que nos transporta para a cena e nos coloca a procura desse personagem oculto, operação que nos causa uma incomoda sensação. O sujeito alienado da natureza retorna sob o ponto de vista do observador colocado aqui em identificação com o operador fotográfico. O *flash* artificialmente projetado pela câmera cumpre o papel de índice dessa presença.

Os pintores contemporâneos, na intenção de criarem imagens pertinentes ao contexto

artístico atual, buscam estratégias que conduzem para fora do campo exclusivo da tradição pictórica. Essas novas formas de fazer pintura para gerar imagens híbridas e plurais em estrutura e significado criam interlocuções com o estatuto epistêmico da fotografia. Assim, como no caso de Sabino, em que a pintura procura ressignificar-se através da fotografia e refletir sobre a organização da consciência, existem tantos outros casos, quanto possibilidades, de fusão de formas. Cabe somente aquele que busca entender essas dinâmicas e pesquisar o farto material disponível

5. CONCLUSÃO

O nascimento da fotografia em meados do século XIX foi resultado do esforço de vários investigadores. Compreendemos que o meio fotográfico, ao mesmo tempo em que competiu pelo seu lugar como forma de produção da imagem com a pintura, também foi muito bem incorporado por alguns artistas na produção de suas obras. Sua forma de representar o mundo pela captação de aspectos efêmeros demandou um reexame de princípios artísticos, colocando questionamentos, pelo condicionamento técnico que impunha ao fotógrafo, a noção de originalidade e abrindo o campo das imagens para a valorização de temas antes negligenciados ao intensificar as tendências realistas. Por fim demonstra-se que pela influência da fotografia alguns artistas contribuíram para reconfigurar parâmetros teóricos e conceituais ao conceber a relação entre imagem e mundo em termos que valorizassem uma linguagem indicial. Ampliando as possibilidades da pintura para além do anteparo da tela em conexão as novas formas de percepção comuns a uma sociedade em que a mediação de aparelhos técnicos é cada vez mais presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, ROLAND. *A câmara clara*. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, CHARLES. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Tradução Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BAUDELAIRE, CHARLES. *A especificidade das artes*. In: LICHTENSTEIN, JACQUELINE. (org.). *A pintura: textos essenciais Vol. 14: Vanguarda e Rupturas*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo Editora 34, 2014. p. 102-113

BAUDELAIRE, CHARLES. *O pintor da vida moderna*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAZIN, ANDRÉ. *O que é cinema*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, WALTER. *Obras Escolhidas, v.1: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, WALTER. *Estética e sociologia da arte*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAUQUELIN, ANNE. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUBERT, GUSTAVE. *O manifesto do realismo*. In: LICHTENSTEIN, JACQUELINE. (org.). *A pintura: textos essenciais Vol. 11: As escolas e o problema do estilo*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo Editora 34, 2013. p. 91-94

DUBOIS, PHILIPPE. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP. Papyrus 1993

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012

GREENBERG, CLEMENT. *Clement Greeberg o Debate Critico*. Tradução Maria Luiza X.de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997

GREENBERG, CLEMENT. *A crise da pintura de cavalete*. In: LICHTENSTEIN, JACQUELINE. (org.). *A pintura: textos essenciais Vol. 14: Vanguarda e Rupturas*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo Editora 34, 2014. p. 61-69

HOBBSAWM, ERIC. *Tempos Fraturados, Cultura e Sociedade no Século XX*. Tradução Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KRAUSS, ROSALIND. *O fotográfico*. Tradução Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

LICHTENSTEIN, JACQUELINE. (org.). *A pintura: textos essenciais Vol. 7: O paralelo das artes*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2008.

MACHADO, ARLINDO. *As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica*. Campinas: Unicamp, 1994.

MALIÉVITCH, KAZIMIR. *O suprematismo — 34 desenhos*. In: LICHTENSTEIN, JACQUELINE. (org.). *A pintura: textos essenciais Vol. 14: Vanguarda e Rupturas*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo Editora 34, 2014. p. 91-101

PANOFSKY, ERWIN. *Ideia: a evolução do conceito de belo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo. Martins Fontes 2013.

RANCIÈRE, JACQUES. *A partilha do sensível*. Tradução Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

TARABÚKIN, NIKOLAI. *Do cavalete à máquina*. In: LICHTENSTEIN, JACQUELINE. (org.). *A pintura: textos essenciais Vol. 14: Vanguarda e Rupturas*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo Editora 34, 2014. p. 102-111

WOODFORD, SUSAN. *A arte de ver a arte*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo dolivro, 1983.