

# Fotografia e arte: demarcando fronteiras

**Matheus Mazini Ramos**

Mestrando em Comunicação e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (UNISO), Sorocaba/SP, bolsista PROSUP/CAPES e orientando da Prof. Dra. Maria Ogécia Drigo

129

## **Resumo:**

Em um contexto que envolve a fotografia, objetiva-se refletir sobre possíveis aproximações dessa mídia com a arte, fundamentando-se em Dubois e Benjamim. Apresentam-se, inicialmente, aproximações que se obtém ao se enfatizar a fotografia e, em seguida, a arte. Nesse jogo de primazias vem à tona a relevância deste artigo, que está no fato de resgatar a imagem fotográfica como aquela que permite deter o olhar e deste modo fazer emergir desejos e questionamentos, construindo vínculos raros em nossas experiências midiáticas, notadamente as que envolvem imagens distintas das fotográficas.

**Palavras-chave:** Fotografia; Arte; Pintura; Imagem.

## **Abstract:**

*Based on Dubois and Benjamim, the intention of this article is to reflect upon the possible approximations of photography and art. The initial part presents the approximations obtained from emphasizing first photography, and then, art. In a puzzle of primacies, the relevance of this article arises while permitting the understanding of the photographic image as an "attention catcher". Therefore, it would allow the surfacing of wishes and questions, capable of building rare links in our mediatic experiences, specially those involving images other than photographic ones.*

**Keywords:** *Photography; Art; Painting; Image.*

## INTRODUÇÃO

Argumentamos sobre fotografia e suas possíveis aproximações com a arte. Inicialmente enfatizamos a fotografia ao anunciar as interseções com a arte, a partir de aspectos indiciais que permeiam as origens de ambas. Em seguida, enfatizamos a arte comentando aspectos de algumas tendências que manifestam a lógica do índice, que impregna a fotografia.

Segundo Dubois (2006, p. 26), a relação da imagem fotográfica com seu referente, ou com o real, no transcorrer dos tempos, desde os primórdios da fotografia aos dias atuais, pode ser lida sob três aspectos: 1. como espelho do real – o discurso da mimese –, onde há semelhança entre a imagem fotográfica e o real; 2. como transformação do real – o discurso do código e da desconstrução –, que modifica o capturado por meio de cortes, cores e enquadramentos, possibilitando assim uma transformação da realidade e 3. como índice, quando o retorno ao referente é eminente, ou seja, o referente adere. “A foto em primeiro lugar é índice. Só depois pode tornar-se parecida e adquire sentido.” (DUBOIS, 2007. p. 53)

Seguindo a lógica do índice, portanto, fundamentando-se principalmente em Dubois e Benjamin, refletimos sobre possíveis aproximações entre fotografia e arte.

130

## A FOTOGRAFIA E SUAS RELAÇÕES COM A ARTE

Nos primórdios da fotografia, vários pesquisadores trabalhavam independentemente visando o mesmo objetivo, o de fixar imagens obtidas através da câmera obscura, conhecida já por Leonardo da Vinci. Depois de cinco anos de esforço, Niepce e Daguerre alcançaram simultaneamente o resultado.

Segundo Entler (2007, p. 5), quando a fotografia surgiu no século XIX, conquistou rapidamente a atenção e a simpatia de muitos, mas teve de enfrentar duras críticas vindas de artistas que não reconheciam seu caráter estético.

A descoberta de Daguerre, segundo o mesmo autor (Ibidem, p. 8), anunciada em 1839, causou estranhamento e surpresa. As imagens eram perfeitamente familiares, traziam uma fidelidade com o real e uma riqueza de detalhes jamais vista nas pinturas renascentistas e que dificilmente as mãos de um pintor alcançariam. Se os pintores renascentistas e barrocos investiam em uma perspectiva realista, jamais pensaram na pintura como uma transposição direta do mundo concreto para a tela. A fotografia, devido a sua relação direta com o real, encantou um grande número de pessoas e provocou a ira e a desconfiança de vários críticos e artistas. Dentre eles, o poeta e crítico francês, Charles Baudelaire, exemplo mais explícito e radical dessa desconfiança.

A relação de Baudelaire com a fotografia é tão ambígua quanto a sua relação com a burguesia. O poeta acusa a fotografia como acusou a futilidade do burguês, futilidade a que ele não estava imune, devido ao seu interesse, como exemplo,

pela moda. Tinha entre seus amigos íntimos um fotógrafo, Nadar, que defendia o caráter artístico da fotografia. Baudelaire deixou-se fotografar por Nadar.

Ao criticar duramente a fotografia, Baudelaire acreditava que dava um grande passo para salvar a pintura de uma catástrofe. Seu amor pela modernidade foi o grande fator de sua aversão ao progresso, exteriorizado através da fotografia. Assim recoloca com clareza o papel da fotografia. Ela é um instrumento, um servidor da memória, simples testemunho do que foi. O papel da fotografia seria, portanto, o de conservar o traço do passado ou o de auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade.

Segundo Entler (2007, p. 7), no ano de 1859, pela primeira vez, mas ainda com muita resistência, o *Salon Carré do Louvre*, salão francês que expunha obras de vários artistas, abriu um espaço exclusivamente para a fotografia, incorporando a 3ª Exposição da Sociedade Francesa de Fotografia. A presença da fotografia foi conquistada pela sociedade por meio de seu presidente, o célebre fotógrafo Gustave Le Gray, e graças ao peso de seus afiliados, entre eles Nadar.

Em uma carta ao diretor da *Revue Française*, sobre o salão de 1859, Baudelaire demonstra toda sua aversão à fotografia e sua preocupação com o futuro da arte:

Nesses dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de si, e apropriado a sua natureza, isso está claro. Em matéria de pintura e de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: “Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. Um Deus vingador acolheu as súplicas dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos), a arte é fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses adoradores do sol. (BAUDELAIRE, 1859 apud ENTLER, 2007, p. 11-12)

Dubois (2007, p. 28) comenta que o novo sol adorado pela multidão idólatra é com certeza a luz que entra na caixa escura, imprime a imagem, sem que o fotógrafo tenha algo a ver com isso, ele se contenta em assistir à cena, não passa do assistente da máquina. Sendo assim, uma parte da criação, a essencial, nodal, constitutiva, escapou-lhe.

É claro que como poeta a grande preocupação de Baudelaire era o esquecimento da arte ocasionado pela mecanização e industrialização da fotografia. As reações contra a industrialização da arte se deram no século XIX. O afastamento da criação e do criador era um fator que, indiscutivelmente, provocaria

uma perda de sensações e, conseqüentemente, o sepultamento da arte em detrimento das “realidades interiores” e “riquezas do imaginário” de cada artista.

Benjamim (1996, p. 167) diz que mesmo na reprodução mais perfeita, falta um elemento, “o aqui e agora da obra de arte, sua essência única”, e é nessa essência que se desdobra toda a história da arte. “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade”.

Em sua essência a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. (BENJAMIM, 1996, p. 166)

Há de se entender a preocupação de Baudelaire, pois pela primeira vez no processo de reprodução, a mão, peça fundamental na construção artística, era excluída de suas atribuições – sendo superada pela fotografia –, atribuições essas, que agora cabiam unicamente aos olhos.

Com o passar dos tempos e com o aprimoramento das técnicas, as críticas de Baudelaire se tornaram menos contundentes. Isto é notório em uma carta que escreve à sua mãe, da qual segue um pequeno trecho.

Gostaria de ter o seu retrato. É uma idéia que se apoderou de mim. Há um excelente fotografo em Hâvre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não? (BAUDELAIRE, 22/12/1865 apud ENTLER, 2007, p. 6).

Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, menciona e reflete sobre as grandes controvérsias do século XIX, entre pintura e fotografia. Mas, longe de reduzir o alcance dessa controvérsia, tal fato serve, ao contrário, para sublinhar sua significação. Essa polêmica foi expressão de uma transformação histórica, que como tal não se esclareceu para nenhum dos antagonistas. Muito foi discutido sobre a relação fotografia e arte, mas ninguém colocou a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.

Mas o próprio Benjamin ao tratar da relação entre fotografia e arte e da reprodutibilidade da obra de arte, via fotografia, anuncia que, como oitenta anos antes, se reportando, portanto, aos primórdios da fotografia, “a fotografia permitiu que a pintura entregasse o testemunho” (1992, p. 131). Isto anuncia um novo rumo para a arte. Ela pode se desprender do real, não precisa ser testemunho, não precisa ser indicial, portanto.

Para Dubois (2007, p. 25-27), na fotografia a necessidade de ver para crer é satisfeita. A imagem fotográfica é percebida como uma espécie de prova e atesta individualmente a existência daquilo que mostra. O advento da fotografia e o desenvolvimento dos meios fotográficos permitiram vislumbrar uma nova relação da imagem fotográfica com o real, a lógica do índice. Mas como isso se deu nas práticas artísticas contemporâneas?

Há pintores e artistas-plásticos que se utilizaram da fotografia, ou melhor, se valeram do seu caráter indicial, do traço, pelo seu poder de lembrança e, conseqüentemente, pelo poder de retorno ao referente. Há também artistas que mesmo sem nunca ter manuseado uma câmera, centraram seus trabalhos em problemáticas tipicamente indiciárias. Entre as tendências que se valeram da lógica do índice podemos mencionar a *Pop Art* e o Surrealismo.

Mas esse caráter indicial, agora visível na fotografia, pode ser resgatado desde os primórdios da pintura e da escultura. As grutas de Lascaux, na França, foram descobertas em 1940 e contêm os melhores exemplares de arte pré-histórica do mundo. Os homens da idade da Rena ou Paleolítico superior – período que se estende desde cerca de 38.000 a.C. até 9.000 a.C., em que o *Homo sapiens* apareceu na Europa –, utilizavam um procedimento empregado pelos australianos de hoje, que consiste em introduzir um pó colorido em um tubo oco e soprar. Assim se procedeu para conseguir as mãos em padrão, que são inúmeras em Lascaux.

Dubois (2007, p. 116-117) explica que o pintor colocava a mão na parede e soprava pó colorido em torno dela utilizando um tubo oco com pó. É a técnica primitiva do decalque ou da impressão. A relação indiciária de proximidade entre o signo (a mão pintada) e seu objeto (sua causa: a mão a ser pintada) é aqui uma das mais estreitas, das mais diretas possíveis, pois se aplicava a mão. A imagem gerada pelo sopro do pó colorido se torna um traço de algo desaparecido, algo que esteve ali e não se encontra mais.

Nesse processo, a técnica implica primeiramente, em uma tela que sirva de suporte para a inscrição (a parede), a projeção (que aqui é operada pelo sopro), originada (o tubo como buraco e como foco) de uma matéria (pó), que dá cor, desenha e fixa. O resultado da imagem desenhada aparece como um negativo, pintura em branco, pintura não pintada obtida por subtração, a preservação de um espaço que era recoberto pelo referente (a mão). Trata-se de um dispositivo fotográfico, a fotografia por exposição, sem a máquina fotográfica, o que Man Ray chamou de “rayográficas” e Moholy-Nagy “fotogramas”. Essa técnica consiste em colocar objetos translúcidos e opacos, sobre o papel fotográfico (papel esse sensível à luz), expondo todo conjunto à luz e revelando para ver o resultado.

Para Dubois (2007, p. 117) a origem da pintura ainda é obscura, desconhecida. De fato, além da grande variedade de interpretações – vinculando essa origem aos egípcios e depois aos gregos, há um ponto em comum entre os comentadores, o de que a pintura surgiu do fato de o homem começar a delimitar o contorno de sua sombra.

Segundo o mesmo autor (Ibidem, p. 117-118), Caius Plinius Secundus, autor da enciclopédia do mundo antigo “*Historia Naturalis*”, nos conta a história da filha de um oleiro de Sícion, chamada Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia teve que partir para uma longa viagem. Na cena de despedida, os dois amantes estão em um quarto iluminado pelo fogo que projeta na parede a sombra dos jovens. Para fixar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, a moça tem a idéia de representar na parede com carvão a silhueta projetada. Assim ela fixou a sombra daquele que ainda está ali, mas que logo estaria ausente. Segundo Plínio, a história não pára por aí. Dibutades, a seguir, revestiu o desenho com argila, criando desse modo um tipo de imagem em relevo, pela moldagem da sombra. Dessa maneira nasceu a pintura e, como seu prolongamento, a escultura.

Assim podemos mais uma vez identificar vestígios do aparato fotográfico fundido na história da arte. Em primeiro lugar, para que haja sombra projetada e, conseqüentemente, para que a pintura exista, da mesma forma que as mãos em padrão de Lascaux, precisamos de uma parede, uma tela, um papel, onde a inscrição será feita. Também, para que a sombra seja feita, precisamos de uma projeção, nesse caso, uma fonte de luz, o fogo. A sombra projetada pelo fogo na parede é puro índice, ela atesta que ali “existe” um objeto, mas ainda não “existiu”, porém, esse só existe na presença do seu referente, depois será duplicada por um desenho que a fixará por decalque direto.

O homem não é mais necessário, uma vez que a projeção da sombra na parede independe dele. A sombra surge instantaneamente, de uma só vez e sem a ação humana. O mecanismo do processo fotográfico também exclui a presença do homem. A luz entra pela objetiva e passa pelo corpo da câmera atingindo de uma só vez o negativo, que possui sensibilidade à luz, mostrando o que foi capturado.

A palavra “fotografia” deriva das palavras gregas *photós* (luz) e *graphía* (escrita), significando “escrita da luz” ou “desenhar com luz”. A luz desenha a sombra da mesma forma que grava o fotograma.

Retomando a fotografia como algo que prevalece como índice e se atentarmos para o movimento de perda da referencialidade, tal como explicita Dubois, ela pode rastrear os caminhos do ícone, um tipo de signo ou quase signo que se faz em meio a sua materialidade.

Em outras palavras, a fotografia, considerada no resultado visual que ela acaba por oferecer, assim como a representação da sombra que estaria na origem da pintura, só seriam estritamente indiciais em sua primeira fase constitutiva, nas condições de produção do signo (a transformação direta do referente numa tela contígua a partir de um jogo de ótica de projeção luminosa). Mas, a partir do momento em que a imagem-índice assim produzida pretende se inscrever a longo prazo, se fixar para a memória, isso é, a partir do momento em que a imagem pretende ultrapassar seu referente, eternizá-lo, congelá-lo na representação, portanto substituir, como traço detido, sua ausência inelutável, então essa imagem perde parte do que constitui sua pureza indicial, perde sua conexão temporal. O índice torna-se parcialmente autônomo. Abre-se para a iconização,

isto é, para a morte. Ao matar a indexação com o tempo referencial, a fixação iconizante assinala o início do trabalho de morte da representação. Mumifica. (DUBOIS, 2007, p. 121)

A morte anunciada é a do referente. Assim, a fotografia se fará signo, não pelo que representa, mas pelo que apresenta em seus aspectos de luz, cor, formas e jogo com esses elementos. Aí há algo de paradoxal, pois à medida que há a mumificação, há o emergir de novos aspectos, os qualitativos anunciados, com potencial para significar. Neste aspecto há uma aproximação com a arte, ou seja, à medida que a fotografia tende a prevalecer como ícone.

Voltando às aproximações entre arte e fotografia e deixando as suas origens, passemos a olhar o caminhar de ambas. Um fenômeno muito simples, que se deve à propagação retilínea da luz, pode ser observado com auxílio de uma “câmara escura” ou “câmara obscura”, aparelho descrito pela primeira vez por Leonardo da Vinci.

A câmara escura é uma caixa fechada, sendo uma de suas paredes feita de vidro fosco. No centro da parede oposta, há um pequeno orifício. Quando colocamos diante dele, a certa distância, um objeto luminoso ou fortemente iluminado, vê-se formar sobre o vidro fosco uma imagem invertida desse objeto.

135

Vejamos como se dá esse fenômeno. Um ponto do objeto envia luz em todas as direções. A parede de vidro fosco, no entanto, é atingida apenas pelo raio, que, passando pelo orifício, alcança o fundo da câmara. Aplicando o mesmo raciocínio aos demais pontos do objeto, constataremos que a imagem que se forma sobre o vidro fosco se apresenta invertida.

A câmara escura foi usada por artistas no século XVI para auxiliar na elaboração de esboços das pinturas. De certo modo, a máquina fotográfica é uma câmara escura de orifício, incrementada com lentes e filme fotográfico. A lente convergente, a objetiva, é responsável pela formação da imagem no fundo da máquina, onde está o filme fotográfico que registra a imagem. Foi uma invenção no campo da óptica importante para a evolução dos aparatos fotográficos. Ainda hoje os dispositivos de fotografia são conhecidos como “câmeras”.

Quanto à “câmara clara” ou “câmara lúdica”, inventada por W.H. Wollaston, em 1807, embora diferente da “câmara obscura”, funciona com a mesma lógica do índice, pois, como a outra, é um meio de obter cópias de forma direta. Seu princípio é simples, funciona como um olho de telescópio, munido de um prisma, espelhos e um jogo de lentes, preso à ponta de uma haste móvel. Ao mesmo tempo em que o pintor olhava a folha em sua prancheta de desenho, vislumbrava o objeto a ser retratado, sem precisar mudar a direção de seu olhar. Nesse caso o mecanismo fotográfico passa a ser o próprio corpo do pintor ou o seu cérebro. É a partir da “câmara lúdica” que veio o jogo de lentes e de espelhos que constitui as objetivas, lentes, até mesmo das câmeras digitais.

Na França, no reinado de Louis XIV, um novo processo de retratar é inventado e entra em moda pela sua simplicidade. Sentados de perfil ao lado de um

cavalete onde se dispunha uma folha branca, os retratados interpunham a passagem da luz, de forma que o seu perfil fosse projetado em uma folha de papel. A sombra, desenhada pela luz na superfície do papel, sem volume nem espessura, era depois pintada de preto. Mais uma vez retornamos à questão do índice na obra de arte, a base do dispositivo fotográfico, a luz que grava a imagem.

Esses desenhos de silhuetas nasceram no século XVIII com o nome de seu inventor, Étienne de Silhouette, ministro de Luiz XV. Uma de suas principais distrações era traçar um contorno em volta da sombra de seu rosto, a fim de obter seu perfil desenhado em uma parede. As paredes de seu castelo, o Bry-sur-Marne, estavam ornadas com esses desenhos, denominados silhuetas, expressão que permaneceu.

Assim, a questão indicial constitui um fator de aproximação entre arte e fotografia desde os seus primórdios, bem como considerando o caminhar de ambas. Mas como se dão as interseções no início do século XX? Vamos agora relatar a arte e suas relações com a fotografia.

#### A ARTE E SUAS RELAÇÕES COM A FOTOGRAFIA

No início do século XX, a relação entre fotografia e arte se estreitou ainda mais, nas chamadas artes contemporâneas. A arte (contemporânea) é ou se tornou fotográfica?

É claro que não há consenso em relação a esse aspecto, no entanto, há evidências. No início do século XX a arte insiste em se impregnar da lógica indiciária, própria à fotografia. A questão agora é mostrar a arte contemporânea marcada em seus fundamentos pela fotografia.

Dubois (2007, p. 254) menciona Marcel Duchamp, escritor e pintor francês, que por volta de 1915 abandonou a pintura, assumindo uma atitude de rompimento com o conceito de arte, que caracterizava como “retiniana”. O pintor rompeu com a representação do cubismo e do impressionismo e afirma que “será arte tudo o que eu disser que é arte”, ou seja, todo acervo artístico que nos foi legado pelo passado só é considerado arte porque alguém assim o disse e nós nos habituamos a admiti-lo. Conclui-se, portanto, que “La Gioconda”, de Da Vinci, ou “O Enterro do Conde de Orgaz”, de El Greco, não seriam mais arte do que um urinol ou uma pá de lixo.

Duchamp marcou pela introdução da idéia do *ready made* como objeto de arte. É um representante do movimento *dada* (dadaísmo) que se caracteriza pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, pelo ceticismo absoluto e pela improvisação. Qualquer obra *dada* parece não ter qualquer sentido.

A finalidade destas obras era escandalizar e chocar. Afinal, arte pode ser tudo o que seja considerado como tal. A melhor forma de arte é aquela que esconde um verdadeiro objetivo. De certo modo, as obras mais absurdas seriam as que teriam maior significado.

A arte de Duchamp e a fotografia são como simples impressão de uma presença, marca ou sinal, como uma prova de que algo esteve ali. Portanto, se baseia em um contexto indiciário, um contexto que a une ao que a provocou.

Para Dubois (2007, p. 257), Duchamp não foi fotógrafo e se valia dos conhecimentos de seu amigo e fotógrafo, Man Ray, inclusive para seus auto-retratos. Mas toda sua obra pode ser considerada fotográfica, uma vez que se baseia em uma relação indiciária, de traço, de objeto representado e fisicamente ligado ao seu referente. “Sombras transportadas, moldagens, decalques, transportes, depósitos, *ready-made*, todas as práticas que manifestam com a força da evidência o triunfo da lógica indiciária da arte de Duchamp” (DUBOIS, 2007, p. 257).

Em suma, segundo o mesmo autor, a arte de Duchamp, por mais complexa e múltipla que seja, aparece como marco da conexão entre a arte contemporânea e a fotografia, elevando a idéia segundo a qual a arte virá extrair, do conhecimento da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos.

Outra tendência artística que em seus primeiros passos usou a fotografia, principalmente a aérea, em suas criações, foi o Suprematismo, um movimento russo de arte abstrata que surge por volta de 1913 e está diretamente ligado ao seu criador, Malévich. Nesse contexto, o suprematismo vai defender uma arte livre de finalidades práticas e comprometidas com a pura visualidade plástica. Trata-se de romper com a idéia de imitação da natureza, com as formas ilusionistas, com luz e cor naturalista e com qualquer referência ao mundo concreto.

A fotografia está ligada diretamente à natureza, ao real, ao índice e conseqüentemente incluída numa questão de verossimilhança com o real, enquanto no abstracionismo se rejeita qualquer relação com uma figuração qualquer do mundo. Assim, mesmo com essa grande fissura entre a fotografia e a abstração, existe ainda um pequeno fio condutor que une esses dois extremos e está claramente inscrito na história. Sim, pois os componentes centrais da abstração suprematista – sua percepção, sua concepção e sua representação de um novo espaço –, estão explicitamente ligados a um gênero fotográfico preciso. Estão relacionados às fotos aéreas e antiaéreas de Malévich e Lissitsky, quer se tratando de vistas tomadas de avião, em que se exibiam paisagens terrestres transformadas ou mal identificadas – informes, sem horizontes, sem buracos, achatadas, ou seja, “abstratizadas” –, quer ao contrário, as tomadas do solo “mostrando esquadrilhas de aviões em pleno vôo, compondo curiosos hieróglifos na tela do céu” (DUBOIS, 2007, p. 261).

Para Dubois as vistas aéreas são os verdadeiros elementos de base do suprematismo. A partir delas os artistas pioneiros da abstração conceberam noções plásticas e teóricas como as de “espaço novo”, “irracional”, “universal”, “flutuante”, “giratório”, etc.

Uma vista aérea não tem literalmente sentido. É possível olhá-la de todos os lados, ela é sempre coerente. É o ponto de vista suspenso e móvel: o sujeito não está detido numa posição, e o espaço que ele observa não é determinado de uma vez por todas: independência, instabilidade, motilidade de um e de outro. Dai o intenso sentimento de liberdade que está ligado a esse tipo de ponto de vista aéreo e também a impressão de experiência sensitiva que o acompanha (a foto aérea como arte cenestésica) – todas as coisas já percebidas intuitivamente 50 anos antes por Nadar quando fotografava Paris em seu balão... (DUBOIS, 2007, p. 262)

O fato é que a fotografia aérea transforma o real num mundo codificado, em um texto a ser lido e decifrado.

O que impressiona é que, ao contrário das outras fotografias, a vista aérea levanta a questão da interpretação, da leitura. Não se trata simplesmente do fato que, vistos muito de cima, os objetos são difíceis de reconhecer – são efetivamente – mas, mais especialmente do fato de que as dimensões esculturais da realidade são tornadas muito ambíguas: a diferença entre ocos e saliências, convexo e côncavo, apaga-se. A fotografia aérea coloca-nos diante de uma realidade transformada em algo que necessita de uma decodificação... Se toda a fotografia promove e aprofunda nosso fantasma de uma relação direta com o real, a fotografia aérea tende – pelos próprios meios da fotografia – a perfurar a película desse sonho. (KRAUSS, 1978, p. 15-24 apud DUBOIS, 2007, p. 262-265)

138

Outra grande vertente da vanguarda, que trabalha no campo que nos interessa, foi o Surrealismo, um movimento artístico e literário que surgiu primeiramente em Paris, nos anos 20, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo, reunindo artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo e, posteriormente, se expandindo para outros países.

O Surrealismo foi por excelência a corrente artística moderna da representação do irracional e do subconsciente. Neste movimento, a imaginação do artista pode se manifestar livremente, sem o freio do espírito crítico, o que vale é o impulso psíquico. Os surrealistas deixam o mundo real para penetrarem no irreal, pois a emoção mais profunda do ser tem todas as possibilidades de se expressar apenas com a aproximação do fantástico, no ponto em que a razão humana perde o controle.

Para Dubois (2007, p. 268), o Dadaísmo e o Surrealismo, com seu culto ao “surreal”, desenvolveram uma prática de associacionismo (metáfora, colagem, agrupamento, montagem).

Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc.), portanto, integral em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos. (DUBOIS, 2007, p. 268 - 269)

Os artistas dessas tendências buscavam, de um lado, a integração da imagem fotográfica, com suas características próprias, a imagem trazida de volta como objeto até mesmo de desejo, de vestígio e de ingrediente de uma composição qualquer, enquanto do outro, a mistura de materiais.

A associação de fragmentos fotográficos emprega desse modo todos os fios da analogia, da contemplação, da acoplagem de idéias, num sentido político de contestação ou de crítica ou naquele (poético) de uma metaforização positiva e expansiva. (DUBOIS, 2007, p. 269)

Não descartando outros movimentos artísticos, que têm a fotografia como fundamento em suas criações, finalizamos esse artigo com fragmentos de três tendências artísticas incorporadas na arte americana, na segunda metade do século XX, no limiar do modernismo e na passagem do que hoje consideramos como “arte contemporânea”: o Expressionismo Abstrato, a *Pop Art* e o Hiper-Realismo.

O Expressionismo Abstrato foi um movimento artístico americano muito popular no pós-guerra. Ele foi o primeiro movimento especificamente americano a atingir influência mundial e também colocou Nova Iorque no centro do mundo artístico, posição previamente exercida por Paris.

O movimento ganhou esse nome por combinar a intensidade emocional do expressionismo alemão com a estética antfigurativa das escolas abstratas européias, como o Futurismo, o Bauhaus e o Cubismo Sintético.

Um dos principais nomes do Expressionismo Abstrato foi Robert Rauschenberg, que usava em suas obras a tradição dadaísta de colagem. Ele transformava suas grandes superfícies, telas, paredes em acúmulo de materiais, em verdadeiras sobreposições de suportes, de camadas de pintura, de imagens, de texturas e até mesmo de objetos. Nesse contexto de agrupamento de objetos, a fotografia passa a ter um sentido duplo em suas obras. No primeiro, a fotografia é mais um objeto dentre outros, um material constitutivo, enquanto no segundo sentido, transparece por meio de diversas filtragens, exprimindo de certa maneira a alma simbólica das construções. Contudo, nas suas obras – obras do pintor e não do fotógrafo – a fotografia é ao mesmo tempo um objeto e um suporte material, incorporada pela e na obra pintada. Suas combinações ou agrupamentos não são somente regidos por a lógica de montagem, mas igualmente com a lógica de traço, de índice.

A *Pop Art*, com raízes no dadaísmo de Marcel Duchamp, começou a tomar forma no final da década de 1950, quando alguns artistas, após estudarem os símbolos e produtos do mundo da propaganda nos Estados Unidos, passaram a transformá-los em tema de suas obras.

Representavam, assim, os componentes mais ostensivos da cultura popular, de poderosa influência na vida cotidiana na segunda metade do século XX. Retorna a arte figurativa, com outra roupagem, em oposição ao expressionismo abstrato que dominava a cena estética, desde o final da Segunda Guerra. Sua iconografia era a da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da

publicidade. Um gosto cada vez mais insistente pela encenação e formalização do objeto de consumo, o estereótipo, o já pronto, o clichê, o cotidiano (flores, latas de sopa, Marilyn, Elvis, etc.), um interesse maior de tudo que precede do múltiplo, da cópia do original, do transporte fotográfico.

Dubois descreve que a relação entre *Pop Art* e fotografia é privilegiada, pois não é simplesmente utilitária, nem estético-formal, é quase ontológica, sendo que a fotografia quase exprime a filosofia da *Pop Art*.

Por fim, o hiper-realismo, também conhecido como realismo fotográfico ou fotorrealismo, é uma tendência que busca mostrar nas obras uma abrangência muito grande de detalhes, tornando-as quase idênticas a uma fotografia ou a uma cena da realidade. Destacaram-se, nesta tendência, grandes artistas/fotógrafos como Chuck Close e Richard Estes.

Poderíamos 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, 1996, p. 274)

As obras hiper-reais, por apresentarem uma exatidão de detalhes bastante minuciosa e impessoal, geram um efeito de irrealidade, são paradoxais, portanto, no sentido de que são tão perfeitas que parecem reais. O objetivo do hiper-realismo não é a reprodução, mas a representação, mas a representação que acrescenta, que é excessiva.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que a lógica do índice norteou toda a nossa argumentação construída, principalmente, à luz das idéias de Dubois, tentamos ser coerentes com essa mesma lógica enfatizando que a fotografia indicou novos rumos para a arte. Assim nos valem de idéias de Picasso, que constam de um diálogo do pintor com Brassai, de 1939, mencionadas por Dubois (2006, p. 31).

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o *artista* continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela *objetiva de um aparelho de fotografia*? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito.

Além desse aspecto norteador que a fotografia provavelmente exerceu, outro já mencionado foi mesmo o de inserir a sua lógica no processo de criação das pinturas, como o que se deu nas tendências mencionadas. São aproximações, portanto, altamente relevantes.

Por fim, vale ressaltar que o nosso cotidiano está permeado por imagens, objetos materiais, signos que representam nosso meio ambiente visual. Há estudiosos da

comunicação que consideram as imagens encantadoras e outros que as menosprezam. Elas são ocas de sentidos, dizem alguns. As imagens movimentam-se velozmente e propagam-se incessantemente, das tevês às telas dos celulares, dos aparelhos médicos de diagnóstico visual às câmeras digitais, do circuito interno aos satélites. Seria, então, o momento adequado para se enfatizar as especificidades da imagem fotográfica?

Sim, pois em meio a imagens que se movem velozmente diluindo-se diante dos nossos olhos, a experiência com a imagem fotográfica pode ser diferenciada, pois ela clama pelo nosso olhar, solicita que nossos olhos nela permaneçam, por testemunhar, por ser traço do real. Experiência de tempo diferenciada, que se aprofunda como num interstício, tempo intensivo, uma vez que presente e passado se amalgamam.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1998.

ENTLER, R. “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia”. In: *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*. Nº 17, 2007, p. 4-14.