

FOTOGRAFIA E PINTURA: ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO NA VISUALIDADE CONTEMPORÂNEA

Ricardo de Pellegrin - PPGART/UFSM
Paulo César Ribeiro Gomes - UFSM - UFRGS¹

RESUMO: Os aparatos ópticos são conhecidos e aplicados à pintura desde o Renascimento, procedimentos que conferem uma aparência híbrida as obras. Observo nos trabalhos de Eric Fischl e Gerhard Richter o emprego de soluções visuais e conceituais inerentes à fotografia, que incorporadas à conduta poética, não transpõem apenas uma aparência, mas refletem a conformação de um pensamento estético eminente na práxis artística contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura. Fotografia. Visualidade.

Na contemporaneidade a imagem fotográfica se tornou um instrumento de mediação entre o homem e o meio, o ambiente, a realidade. Vivemos em um mundo de imagens. Para todo o lugar em que olhamos somos atingidos por milhões de imagens que se sobrepõem e justapõem, reafirmam ou negam as anteriores, compondo uma trama visual de múltiplas significações. Exemplo deste contexto é a experiência de fotografar ou de ser fotografado, situação comum à maioria das pessoas no século XXI, produzir imagens se tornou um hábito cultural. Todo esse volume de informação visual é disponibilizado através dos diferentes meios atuais – internet, revista, *outdoor*, TV, cinema - chegando ao contexto da arte como uma possível fonte de referência.

Observa-se que a partir da fotografia diversos artistas passaram a desenvolver suas investigações, questionando esse meio, a sua forma de representação específica, a sua condição de índice. Esta parcela da produção pictórica sempre representou um tema de interesse em minha vida acadêmica, sendo recorrente em investigações teóricas e práticas, e servindo como referência para o desenvolvimento de minha produção visual como artista. Tal enfoque específico da produção pictórica contemporânea não está, hoje, plenamente contemplado pela bibliografia.

Com base no fenômeno contemporâneo que é a profusão da visualidade fotográfica, pretende-se identificar algumas das influências desta aparência na pintura, que resultam na situação híbrida da produção pictórica contemporânea. O intento deste artigo configura uma tentativa de contribuir com esse tema, apresentando uma possibilidade de observação e leitura desta produção visual.

¹ Paulo César Ribeiro Gomes é Mestre em Artes Visuais - Poéticas Visuais - UFRGS (1998) e Doutor em Artes Visuais - Poéticas Visuais - UFRGS (2003).

O presente artigo se estrutura nas seguintes partes: o primeiro subtítulo, *Das origens da óptica à imagem fotográfica*, apresenta a trajetória dos meios técnicos que culminam na concepção atual da fotografia. O segundo subtítulo, *Imagem, os meios técnicos e a representação: algumas questões* é composto de um resgate histórico com as principais inter-relações entre fotografia e pintura apresentando representantes marcantes e decisivos para as alterações na visualidade da pintura da arte ocidental dos séculos XIX e XX. O terceiro subtítulo, *O olhar fotográfico*, traz as observações e análises realizadas a partir de trabalhos de artistas - com relevância no contexto da arte atual - que apresentam características de congruência com a fotografia e sua linguagem; as obras selecionadas foram analisadas a partir de um dos seguintes aspectos: 1 - Imagem e tempo: Inconsciente óptico, 2 - Ponto de vista, 3 - Nitidez/indefinição: os efeitos ópticos e 4 - Reprodução fotográfica: o conceito de aura.

Das origens da óptica à imagem fotográfica

A investigação dos procedimentos técnicos que culmina na fotográfica pode ser dividida em dois aspectos fundamentais: o primeiro é referente à procedência óptica, alude aos meios desenvolvidos pelos artistas como dispositivos de captação de imagens, câmera escura e câmara clara entre outros; o segundo essencialmente químico abarca a descoberta de materiais fotossensíveis capazes de fixar a imagem após a exposição à luz.

A câmara escura é um mecanismo óptico conhecido, e aplicado ao desenho, pelos artistas desde o Renascimento² (1420-1530). Consistia de uma caixa com lentes capaz de produzir imagens no seu interior. Eram imagens de luz, projetadas através de um orifício em uma superfície plana. Portanto, não eram palpáveis ou fixas. Sua imaterialidade exigia que o artista, com seu toque humano, “imprimisse” a imagem no suporte em que ela se encontrava. Como

² O Renascimento marca a arte italiana do início do século XV, período emblemático também para a arquitetura e a ciência, com intensas investigações e florescimento intelectual, marcando o fim da Idade Média ou Idade das Trevas. Na arquitetura a solução matemática apresentada por Filippo Brunelleschi (1377-1446) para a representação do espaço possibilita uma nova solução para a produção pictórica dos artistas, a pintura adquire, através da perspectiva geométrica, a técnica necessária para a representação ilusória do espaço no plano. (GOMBRICH, 1999).

observado por Hockney: “a óptica não faz marcas - ela produz apenas uma imagem, uma aparência, um meio de medida” (2001, p.131).

Durante muito tempo os mecanismos ópticos serviram aos pintores como meio auxiliar na composição e desenho; segundo Hockney (2001), Jan Vermeer (1632-1675) - pintor do século XVII - fez uso deste meio no processo de suas pinturas. Esses mecanismos mediavam a visão do artista, fornecendo um quadro, um enquadramento com eixos e relações de composição que não se encontram na arte produzida antes do uso destes recursos.

A grande inovação que ocorre com o daguerreótipo, e posteriormente com a fotografia, é a possibilidade de fixar essas imagens diretamente em um suporte, através de um processo químico e automático, sem necessidade da intervenção do artista. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1969, p.167).

A oficialização foi decorrência de várias tentativas de Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851), das quais as últimas foram engendradas pelo cientista François Arago. Consistia, esse processo, em placas de prata iodadas que após a exposição na câmara escura e submetidas a um método de revelação, tornavam-se imagens únicas. Guardadas como jóias em estojos, estas placas necessitavam ser manipuladas para que sobre uma luz favorável fosse observada a imagem fixada em tons de cinza.

O processo estabelecido por Daguerre, e simultaneamente por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), produzia imagens com uma “nitidez insólita”, a precisão da fisionomia dos rostos gravados naquelas chapas causavam no público uma sensação de surpresa e espanto, os rostos representados pareciam que podiam olhar seus contempladores (DAUTHENDEY apud BENJAMIN, 1994, p.95).

Distanciado da noção de fotografia como captação do instante, o daguerreótipo necessitava de um tempo de exposição longo para fixar a imagem, por isso os fotógrafos deslocavam-se a lugares retirados para realizar os registros. Fotografadas em cemitérios ou cidades vazias, as imagens

ficavam livres dos vultos que poderiam surgir devido à movimentação de pedestres ou veículos no decorrer da exposição da placa fotossensível. Para realizar um retrato o modelo era disposto em meio a acessórios cenográficos, como mesas, colunas ou pedestais que serviam de apoio durante o tempo de exposição. Também neste período foram utilizados mecanismos presos ao corpo para imobilizar o modelo durante a sessão fotográfica. Fixados nos ombros e pescoço, estas estruturas ficavam disfarçadas com as amplas vestes e contribuía para a sustentação do retratado.

Estes retratos eram dotados de uma aparência que não existe nas instantâneas imagens contemporâneas. Devido ao tempo que o retratado era obrigado a ficar posando diante da câmara a imagem resultante deste processo experimental é uma “síntese da expressão”, conceito estabelecido por Orlik que aponta para uma presença persistente identificada nestes retratos. A expressão é o resultado do acúmulo de tempo que a imagem demora em ser capturada, gerando uma aparência sólida, sóbria e eterna, como nos retratos bem desenhados ou pintados (ORLIK apud BENJAMIN, 1994, p.96).

As características visuais que determinavam a produção dos fotógrafos do final do século XIX eram consequência, em parte, da condição técnica para a gravação das imagens disponível naquela época. Somente a partir da descoberta de materiais com melhor eficácia no processo de sensibilização, que foi possível avançar em direção à imagem instantânea e nítida que é atualmente comum a nós. Muitas maneiras de revelar a imagem em uma superfície fotossensível foram usadas pelos fotógrafos, métodos que geravam matizes de cores e efeitos visuais não encontrados no daguerreótipo. Mas é o “papel impregnado de sais de platina” (JANSON, 2001, p.935) que foi especialmente usado pelos fotógrafos do século XIX.

Como meio de expressão artística a fotografia esteve, inicialmente, submetida à imitação dos efeitos pictóricos, movimento conhecido como “pictorialista” (1890-1914). “A pintura e a fotografia neste período compartilham de várias características. Em ambas, o espaço é constituído pelo agrupamento dos corpos que se sobrepõem” (PEIXOTO, 1996, p.168). A fotomontagem de Oscar Rejlander (1818-1875), *Os dois caminhos da vida* (1857) (Figura 1) é um exemplo da produção deste período.



Figura 1 - **Os dois caminhos da vida**, O. G. Rejlander, fotografia com chapa de albumina, 40 x 78.5 cm, 1857. Fonte: Peixoto, 1996.

Composta a partir da combinação de trinta negativos impressos em uma mesma superfície, a fotografia mostra um rapaz, representado em duas imagens, fazendo a escolha entre o caminho das virtudes ou o dos vícios. A composição é clássica, renascentista, com um arco central e as personagens distribuídas no espaço organizado por planos, onde, até certo ponto, todas são representadas “em sua melhor posição”. O claro e escuro que cria o volume nos tecidos, e harmoniza a cena, também retoma a visualidade da gravura e pintura.

Com o advento dos novos meios de produção de imagem digital, e mecanismos de edição, as alternativas para os artistas contemporâneos alargaram-se, facilitando a produção de fotomontagens. Nesse sentido, a fotografia digital, seu tratamento eletrônico ou a simulação da fotografia por meio de recursos digitais são fenômenos contemporâneos que apresentam uma nova possibilidade de criação de imagens para os artistas; alterando ou negando o modelo real, estas imagens pouco dizem de nossa realidade. Essa mudança no modo de produzir imagens altera a relação do espectador com a fotografia.

Segundo Arlindo Machado “a consequência mais óbvia e mais alardeada da hegemonia eletrônica é a perda do valor da fotografia como documento, como evidência, como atestado de uma pré-existência da coisa fotografada, ou como árbitro da verdade” (2006, p.437). Isso é evidente se considerarmos que a imagem, atualmente, pode ser facilmente criada através dos meios

eletrônicos, sendo o produto final desta construção um recorte descontextualizado de toda a produção que uma fotografia exige.

Na contemporaneidade as imagens fotográficas são encaradas mais como o fruto de uma construção do que como cópia fiel da “realidade”. A liberdade poética que passou a explorar este meio possibilita que o padrão natural seja alterado, reorganizado, surgindo cenas surreais, oníricas, fictícias.

Pintura, os meios técnicos e a representação: algumas questões.

A revolução provocada pela fotografia nos meios visuais bidimensionais deu-se pela rapidez e fidelidade com que capturava o modelo, atingindo, diretamente, os pintores de ofício que observaram sua antiga clientela seguir as tendências modernas, encomendando seus retratos aos fotógrafos.

Alguns artistas começam a trabalhar valendo-se de qualidades da fotografia em suas pinturas. Gustave Courbet (1819-1877), que não desqualificava a visão da objetiva em relação à humana, inova ao “transportar para a pintura imagens extraídas de fotografias” (ARGAN, 2006, p.81). “Obras de Courbet [...] com suas descontinuidades de grupos e planos, combinação de profundidade e achatamento, sugerem o espaço agregado do estereoscópio³” (PEIXOTO, 1996, p.99). O recorte da cena e as qualidades gráficas das formas também apontam para a nova técnica de captura da realidade.

Em outro sentido, a fotografia revela uma série de “equivocos” que vinham se sucedendo ao longo da história da representação ocidental. As pinturas e gravuras de esportes com cavalos podem ser tomadas como exemplos deste fato. *Corrida de cavalos em Epsom* (1821) (Figura 2), de Théodore Géricault (1791-1824), nos apresenta uma cena típica de hipódromo. Mas ao olhar com mais atenção percebemos um movimento impossível para os animais, que são representados em posição de vôo, com as quatro pernas esticadas. Esta pintura, como comenta Gombrich (1999, p.28), não revelam “o que realmente se vê”, ela é antes disso uma convenção de representação.

³ “Uma placa estereoscópica consiste num par de cópias fotográficas positivas de um mesmo assunto, tiradas de dois pontos de vista ligeiramente diferentes, correspondentes à visão interpupilar. Colocadas no visor, as placas produzem a ilusão da realidade” (KOSSOY apud PEIXOTO, 1996, p.98).

Interessado no movimento Eadweard Muybridge (1830-1904) decompôs o galope de um cavalo em uma coleção de fotos sucessivas (Figura 3).



Figura 2 - **Corrida de Cavalos em Epsom**, Théodore Géricault, óleo sobre tela, 92 x 122,5 cm, 1821. Fonte: Gombrich, 1999.

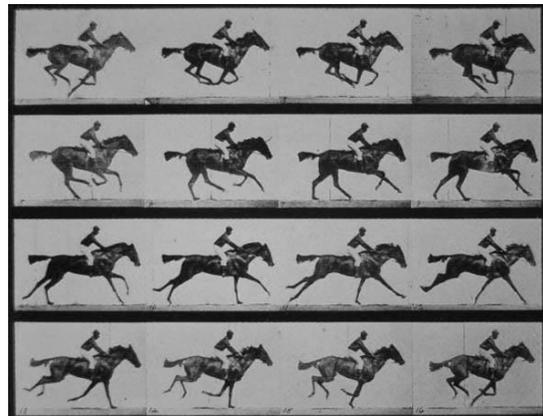


Figura 3 - **Movimento de um cavalo a galope**, Eadweard Muybridge, sequência fotográfica, 1872. Fonte: Gombrich, 1999.

O registro foi possível graças ao seguinte dispositivo: dezenas de “placas sensíveis”, ligadas cada uma a um obturador, alinhadas ao longo de uma raia de corrida de cavalos, com uma tela branca estendida atrás. Ao passarem, os cavalos rompiam os fios que acionavam aos mecanismos sincronizados (PEIXOTO, 1996, p.136).

Ao analisar a imagem produzida em 1872 por Muybridge (Figura 4) e o desenho de Edgar Degas (1834-1917), *Jóquei* (1889/1917) (Figura 5), - e ainda tendo em mente a pintura de Géricault - não podemos negar que tais fotografias não o influenciaram.

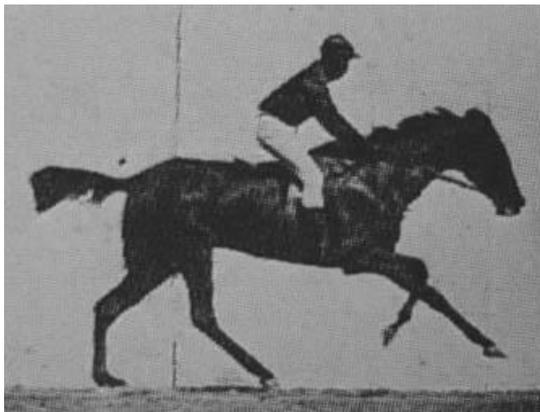


Figura 4 - **Detalhe**, Movimento de um cavalo a galope, 1872. Fonte: Gombrich, 1999.



Figura 5 - **Jóquei**, Edgard Degas, desenho, 1889/1917. Fonte: Peixoto, 1996.

Outra possibilidade de observação deste fenômeno fotográfico - que é a impregnação do tempo na imagem - pode ser percebida nas obras dos futuristas. Nestas o movimento é o tema de representação na superfície pictórica.

“O gesto a reproduzir na tela já não será um momento fixo de dinamismo universal. Será simplesmente a própria sensação dinâmica. [...] Assim, um cavalo a galope não tem quatro patas, mas vinte [...]” (Manifesto Técnico da Pintura Futurista, de 11 de abril de 1911).

Analisando este trecho do manifesto futurista, e fazendo uma rápida observação das cronofotografias⁴ (Figura 6) de Etienne-Jules Marey (1830-1904), percebe-se que tal representação do movimento não se desenvolveu por acaso. Em alguns trabalhos iniciais de Marcel Duchamp (1887-1968) podemos observar esse fato. Na pintura *Nu descendo uma escada*, segunda versão (1912) (Figura 7), uma mulher - inequivocamente uma figura humana, mas que não corresponde exatamente a representação tradicional de uma mulher - desce a escada em um contínuo movimento, a ação é decomposta “sobrepondo fases sucessivas de movimento umas nas outras, como na exposição múltipla da fotografia” (JANSON, 2001, p.968).

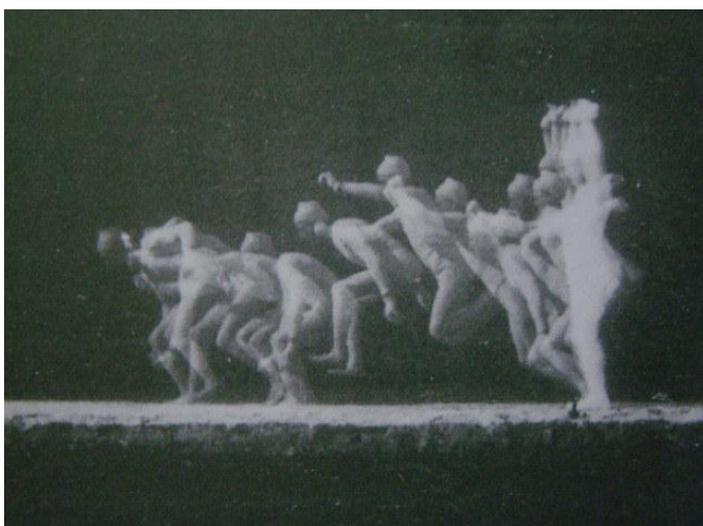


Figura 6 - **Cronofotografia** (detalhe), E. J. Marey, fotografia, 1882. Fonte: Peixoto, 1996.

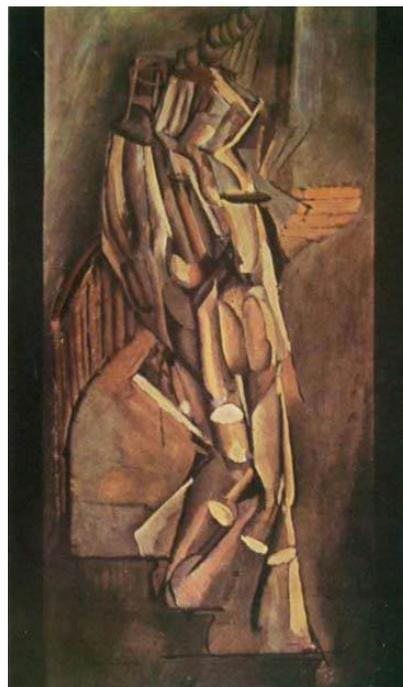


Figura 7 - **Nu descendo uma escada**, Marcel Duchamp, óleo sobre tela, 146 x 89 cm, 1912. Fonte: Nash, 1976.

Ao invés de marcar o fim da produção pictórica, a fotografia alargou as possibilidades dos artistas criarem. Podendo abandonar a representação,

⁴ Diferente das sequências de Muybridge as cronofotografias de Marey trazem as várias posições do movimento fundidas num mesmo suporte, com figuras que se dissolvem umas nas outras criando uma trajetória estilizada (PEIXOTO, 1996).

esses partem para pesquisas de caráter simbólico e estrutural, assumindo o quadro como plano e abandonando a função mimética à qual a arte, especialmente a pintura, estava subordinada.

A renúncia à idéia de representação concluía, pois, o processo de secularização que [...] tinha principiado com a cultura do iluminismo: o que explica que o fim da representação assinala também o fim da arte sacra ou religiosa e o início de uma arte que, negando-se qualquer saída transcendente, visa realizar-se inteiramente no horizonte mundano e assumir finalidades sociais concretas (ARGAN, 1988, p.109).

A arte adere à metalinguagem e passa a discutir seus próprios meios. A passagem decisiva do figurativo ao não-figurativo é marcada pela *Primeira aquarela abstrata* (1910), de Wassily Kandinsky (1866-1944), corresponde a separação do “mundo real” do mundo da arte (pintura). Filiado ao grupo Der Blaue Reiter⁵ comenta em seus escritos sobre a vontade interior do sujeito para a produção de uma forma artística; essa renúncia à representação/figuração como processo da arte substitui a forma pelo signo. Disposto a sistematizar e afastar a produção artística da reprodução do real, Kandinsky estabelece uma ciência dos signos visuais, utilizando elementos básicos como ponto, linha e plano. “Usando as cores do arco-íris e as pinceladas livres e dinâmicas dos *fauves*⁶ de Paris, criou um estilo totalmente não-figurativo” (JANSON, 2001, p.948).

No século XX, a aproximação com o universo particular das imagens técnicas influenciou artistas como Francis Bacon (1909-1992), que tem como questão central sua relação com a imagem. Sentia-se mais à vontade perante as reproduções fotográficas, do que diante do mundo real, característica que o leva a observar por meio de imagens até mesmo os seus amigos que serviam de modelo para retratos. A fotografia era para Bacon um recurso que repunha como repertório o mundo, substituindo a observação deste na grande maioria dos casos.

⁵ Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul): grupo de artistas que atuou na cidade de Munique - Alemanha.

⁶ Fauves: “Em 1905, um grupo de jovens pintores que se tornaria conhecido como *Les Fauves* (ou seja, “os animais selvagens” ou “os selvagens”) expôs em Paris” (JANSON, 2001, p.571).

A fotografia, diferente do anunciado por muitos, não representou a morte da pintura, pelo contrário, serviu como meio para mais um renascer da eterna fênix⁷ que é a pintura.

Olhar fotográfico

Os aspectos analisados a seguir são algumas características identificadas nas fotografias que influenciaram os pintores, passando ao domínio da arte, sendo usadas a exaustão, e presentes com certa recorrência na produção atual. Da mesma forma que o claro e escuro é um recurso visual atribuído ao universo da pintura apropriado pelos fotógrafos - amplamente usado durante o movimento "pictorialista" (1890-1914) - a pintura também absorveu elementos da visualidade e pensamento da imagem fotográfica em seus processos.

Apresento um argumento visual com obras de pintores contemporâneos que apresentam compartilhamentos com a fotografia - que são Gerhard Richter⁸ e Eric Fischl⁹, e aporte teórico - com Philippe Dubois, Jaques Aumont e Walter Benjamin. Partindo de quatro aspectos teórico-visuais identificados - Imagem e tempo: Inconsciente óptico, Ponto de vista, Nitidez/indefinição: os efeitos ópticos e Reprodução fotográfica: o conceito de aura - usados para problematizar a questão e para defender a hipótese de que existem confluências entre a fotografia e a pintura produzida a partir do século XIX, com auge a partir de 1970, situação que culmina na visualidade de uma parcela da pintura contemporânea.

1 - Imagem e tempo: Inconsciente óptico

Como visto anteriormente sabemos que a noção de instante que é revelado pela fotografia influenciou diretamente a representação do movimento.

⁷ "A fênix [...] é um pássaro mítico, de origem etíope, de um esplendor sem igual, dotado de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas próprias cinzas. [...] Os aspectos do simbolismo [...] com clareza: ressurreição e imortalidade, reaparecimento cíclico." CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) com a colaboração de: André Barbault (et al.); coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva (et al.) Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p.421-422.

⁸ Gerhard Richter nasceu no ano de 1932 em Dresden - Alemanha.

⁹ Eric Fischl no ano de 1948 em Nova Iorque - Estados Unidos.

A fotografia revela um instante do movimento que o olho não é capaz de capturar sem auxílio de um mecanismo que “congele” a cena.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação (BENJAMIN, 1994, p.94).

Segundo Aumont, o tempo pode ser registrado pela imagem fotográfica por meio de duas possibilidades: a primeira é o instantâneo, quando as formas são bem definidas e correspondem ao fragmento de um movimento/ação; a segunda ao contrário sugere uma duração mais longa através da indefinição da silhueta. Nas duas situações “vê-se o tempo” (1993, p.167).

A pintura *Growing Up in the Company of Women II* (1986) (Figura 8), de Eric Fischl, traz a representação da ação de um cão que segue um menino em um nítido instantâneo.



Figura 8 - **Growing Up in the Company of Women II**, Eric Fischl, óleo sobre tela, 278 x 269 cm, 1986. Fonte: http://www.ericfischl.com/paintings/early_paintings_2/html/87_032.html, acesso em 05/12/09.



Figura 9 - **The Bed, the Chair, Crossing**, Eric Fischl, óleo sobre linho, 175,5 x 189 cm, 2000. Fonte: http://www.ericfischl.com/paintings/bedchair/html/2000_029.html, acesso em 05/12/09.

O cão é representado com as duas patas frontais levantadas no instante antes de dar o próximo impulso com as patas traseiras, este movimento não é percebido pelo olho humano sem o uso da câmera fotográfica. Voltemos às fotografias sequenciais de Muybridge (Figura 3), ou ao desenho de Degas (Figura 5) e essa hipótese é comprovada. A posição que o cão é representado

retoma o movimento das patas do cavalo desenhado por Degas, ou das fotografias de Muybridge, é o mesmo tipo de instante, inconsciente óptico, que é revelado.

Outro aspecto fotográfico relacionado ao tempo pode ser percebido na tela *The Bed, the Chair, Crossing* (2000) (Figura 9), de Fischl, com a impregnação de um fragmento de tempo na imagem. As poltronas que estão no segundo plano da pintura - são banhadas por uma luz dramática, “barroca”, em diagonal - e são representadas nítidas e estáticas. Ao contrário, a personagem que está em primeiro plano em deslocamento tem sua forma imprecisa, ela produz um rastro, deixa um registro de seu movimento na imagem. Pensemos em uma fotografia realizada em um ambiente com pouca luz, onde algo se move, esta situação é capaz de produzir figuras indefinidas, como espectros, circunstância que acredito ser o caso desta pintura de Fischl. O aspecto de vulto, de rastro, aproxima essa representação da imagem da TV e do cinema.

Tendo em vista as análises apresentadas acima, observa-se que o **tempo**¹⁰ - percebido pela captura do instante, ou através do rastro da ação impregnado na tela - revelado pela fotografia é um dos elementos absorvidos pela linguagem pictórica contemporânea, não notado antes do uso deste tipo de imagens como referência.

2 - Ponto de vista

A pintura ao longo da história da arte ocidental esteve condicionada ao olhar do pintor, artista que reproduz na tela aquilo que observa diante dos seus olhos e a partir de seu ponto de vista. Essa circunstância de produção gera um determinado ponto de vista, enquadramento que se repete nas diversas representações até o século XIX. Esses cânones de representação em relação ao ponto de vista mudaram a partir da criação da fotografia. O ponto de vista que era estabelecido pela relação natural do modelo com o olho humano passa a ser definido pelas quatro bordas do quadro fotográfico, com limites bem definidos, e móveis. A relação entre artista e modelo se altera, alargando as

¹⁰ Grifo do autor.

possibilidades de enquadramento, o recorte das figuras pode ser brusco, a parte sugere o todo.

O ponto de vista é definido por Aumont como “um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada” (1993, p.156). É este quadro visual, definido pelas quatro linhas da borda da imagem, que ganha maior mobilidade a partir da fotografia, aproximando-se ou afastando-se do modelo, é usado para evidenciar algum detalhe, ou mostrar a cena de outro ângulo, ponto de vista, para enfatiza a problemática da imagem.

Na pintura *Bad Boy* (1981) (Figura 10), de Eric Fischl, observa-se uma cena de interior realizada com pinceladas rápidas e cores saturadas. A mulher deitada sobre a cama insinua-se para o rapaz que discretamente furta a carteira de dentro da bolsa em cima da mesa.



Figura 10 - **Bad Boy**, Eric Fischl, óleo sobre tela, 168 x 244 cm, 1981. Fonte: Tassinari, 2001.

“Há algo de cinema - de um possível contraplano do plano à vista - no enquadramento da cena” (TASSINARI, 2001, p.125). A cena é apresentada em um ângulo levemente elevado em relação à visão humana, há certa deformação na mesa que está em primeiro plano, e nela fica evidente o plano superior de observação.

A mobilidade do quadro de composição, que é despertada pelo uso da fotografia, abre aos pintores a possibilidade de representação através de diferentes pontos de vista adequando o lugar de observação ao sentido que deseja dar a cena; além do uso para enfatizar algum detalhe do modelo. O

ponto de vista¹¹ é mais um elemento que foi absorvido pelos pintores da imagem fotográfica, sendo um recurso amplamente utilizado na produção contemporânea.

3 - Nitidez/Indefinição: os efeitos ópticos

As lentes são um dos componentes essenciais nos mecanismos fotográficos. Estas lentes geram uma imagem com “efeitos” que não existem, da mesma maneira, na visão humana, como o foco e a nitidez.

Nas obras de Jan Vermeer (1632-1675) aparecem os primeiros indícios do emprego das lentes na pintura, ele reproduz em suas pinturas as suaves variações de foco geradas pela câmara escura. “Vermeer parece encantado com os efeitos ópticos da lente e tentou recriá-los na tela. Objetos e pessoas em primeiro plano são por vezes muito grandes; outras coisas são pintadas em foco suave, ou totalmente fora de foco” (HOCKNEY, 2001, p.58). A tela *A rendeira* (sem data) apresenta um típico tema de Vermeer - uma cena de interior - repleto de efeitos ópticos, facilmente visualizados após a observação de alguns detalhes da tela (Figuras 11 e 12).

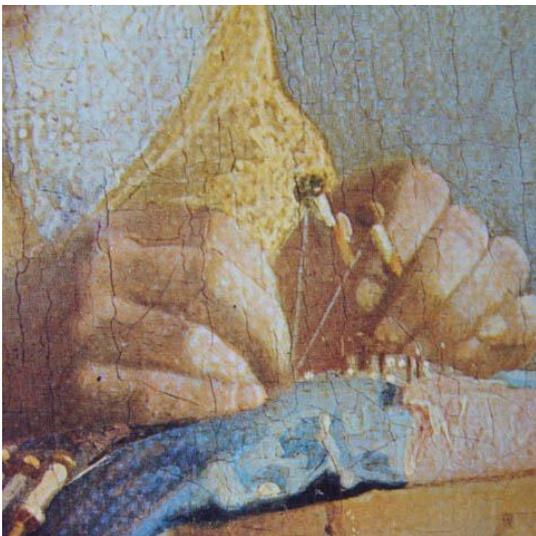


Figura 11 - **Detalhe, A rendeira**, Vermeer, óleo sobre tecido, 24 x 21 cm, sem data. Fonte: Coleção Gênios da Pintura - Vermeer, 1968.

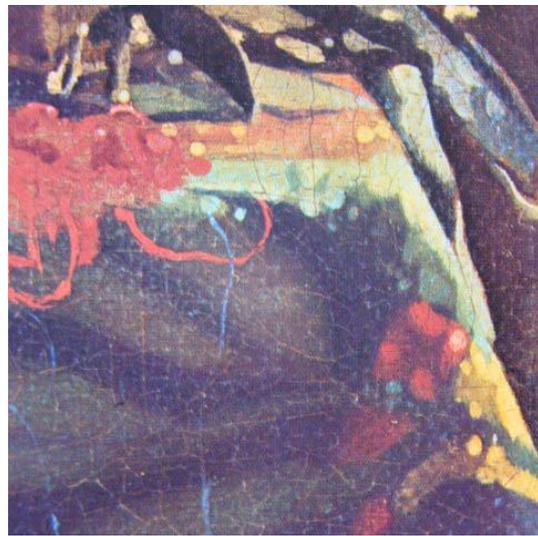


Figura 12 - **Detalhe, A rendeira**, Vermeer, óleo sobre tecido, 24 x 21 cm, sem data. Fonte: Coleção Gênios da Pintura - Vermeer, 1968.

No primeiro detalhe (Figura 11) as mãos da personagem representadas em foco pleno, a nitidez dos contornos e os recortes da luz/sombra são

¹¹ Grifo do autor.

precisos. No segundo detalhe (Figura 12) os tecidos e pedaços de fios, que estão em um plano à frente das mãos, são pintados fora de foco. Também “o efeito de “halo” dos realces fora-de-foco” (HOCKNEY, 2001, p.58) não seriam possíveis sem uma visão intermediada por prótese óptica. Percebemos nitidamente que existe uma ordem espacial na pintura criada a partir dos planos definidos pela variação do foco.

Agora observemos as pinturas de Gerhard Richter, *Orquídea* (1997) (Figura 13), e *Betty* (1988) (Figura 14). Produzidas séculos depois da pintura de Vermeer apresenta a sensação espacial de modo semelhante, por meio da variação do foco.



Figura 13 - **Orquídea**, Gerhard Richter, óleo sobre placa de alumínio, 29 X 37 cm, 1997. Fonte: http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?8270, acesso em 04/12/09.



Figura 14 - **Betty**, Gerhard Richter, óleo sobre tela, 102 x 72 cm, 1988. Fonte: http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?7668, acesso em 04/12/09.

Em *Orquídea* (1997) (Figura 13), o galho de flores que está em primeiro plano é representado em seus mínimos detalhes, em nitidez total. Já ao fundo, variações suaves de branco e vermelho sugerem a presença de um segundo galho, não vemos realmente os limites das flores como as do primeiro plano. Este tratamento do foco define um centro de atenção visual - localizado nas

primeiras flores - desconsiderando os detalhes do restante dos elementos da pintura a fim de evidenciar o elemento central.

No caso do retrato *Betty* (1988) (Figura 14), Richter traduz a sensação de profundidade - percebida no escorço do corpo da modelo - através do mesmo recurso que utiliza em *Orquídea* (1997) (Figura 13); em primeiro plano está o ombro da modelo representado em total nitidez, em segundo plano temos o tronco, visto com certa indefinição, segundo a “tradução” espacial de Richter mais afastado. Este jogo de planos visuais, com maior ou menor nitidez produz a noção de espaço nas obras de Richter. Claramente percebemos que essa solução é oriunda da fotografia e dos mecanismos ópticos, segue uma lógica diferente que a representação espacial construída matematicamente, do também ilusório, espaço geométrico (tradicional no Renascimento).

A profundidade, que é gerada pelos efeitos ópticos, sugere um achatamento dos planos espaciais, a cor que está nas diferentes áreas da roupa tem a mesma intensidade.

Os retratos - pintados a partir de fotografias - de Gerhard Richter vêm reforçar a constatação de que o rosto humano só pode ser captado, hoje em dia, pela mediação da imagem. Ele prefere pintar a partir de uma foto porque não está pintando alguém em particular, mas fazendo um quadro que não tem nada a ver com o modelo. Não há para ele nada de alma, do ser ou do caráter do modelo que demande expressão (PEIXOTO, 1996, p.64).

Este comentário de Peixoto esclareça a intrigante pose de Betty em seu retrato. A modelo, negando a pose frontal clássica para o retrato, está de costas para o observador. A atenção do artista está voltada muito mais para os aspectos da visualidade da imagem fotográfica, através dos matizes de vermelhos da estampa (kitsch) da roupa da modelo, e das variações de foco da imagem; a composição e o recorte que suprime algumas partes da modelo também evocam o quadro fotográfico, negando a tradição do retrato de observação.

Os **efeitos ópticos**¹² são mais um aspecto absorvido pelos pintores da imagem fotográfica, tornando-se recorrentes na produção visual a partir dos anos 70, integrando o repertório de soluções dos artistas.

¹² Grifo do autor.

4 - Reprodução fotográfica: o conceito de aura

As obras de arte produzidas pelo homem sempre foram passíveis de reprodução. “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens” (BENJAMIN, 1969, p.166). Pinturas eram copiadas pelos discípulos dos grandes mestres como exercício da técnica, e também foram por vezes reproduzidas por outros pintores interessados em lucrar com falsificações. Mas a reprodução fotográfica é um processo completamente novo, estas réplicas sugerem novos embates.

As cópias fotográficas de obras de arte integram o repertório dos artistas e passaram a ser usadas como referência para a criação artística. A “reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, 1969, p.168). Francis Bacon trabalhava com diversas reproduções em seu atelier. Estas imagens ficavam espalhadas pelo ambiente caótico do seu atelier, eram pisadas, amassadas, sujas de tinta e devido a estes processos de deterioração tornavam-se outras imagens.

Diferente de Bacon que usa as imagens da história da arte como repertório para suas criações, Gerhard Richter trabalha com imagens fotográficas de obras de arte no sentido da reprodução. O universo autônomo da imagem fotográfica é definido por Gerhard Richter como uma realidade *sui generis*, um mundo com uma vida independente. A partir desta observação, fica evidente o pensamento de Richter que diferencia o mundo real e a realidade da imagem fotográfica, que se constitui em um outro meio (HONNEF, 1990).

A reprodução fotográfica de uma pintura é uma fotografia - uma cópia fotográfica, e não uma pintura. Richter compreendeu isto rapidamente e baseou a sua estética sobre esta aporia. Muitos dos seus quadros, quando observados em reprodução fotográfica, reduzem-se ao motivo de uma imagem fotográfica. Embora tenham a sua origem num modelo fotográfico, esquivam-se á reprodução fotográfica, de certo modo, escapando-se desta. Desta forma, o que neles desperta a atenção, torna-se ilusório: aquela dimensão estética que resulta apenas da prática artística (HONNEF, 1990, p.74).

Richter idealiza a tela *Anunciação segundo Ticiano* (1973) (Figura 15) a partir desta problemática.

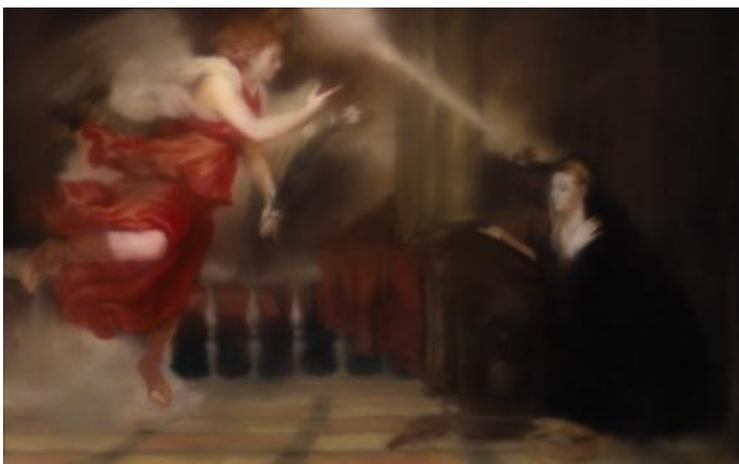


Figura 15 - **Anunciação segundo Ticiano**, Gerhard Richter, óleo sobre linho, 125 x 200 cm, 1973. Fonte: http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5996, acesso em 05/12/09.

Nas diversas versões que realizou deste mesmo tema apresenta uma imagem que é estruturalmente muito semelhante à referente, mas em uma observação mais próxima as diferenças se evidenciam. A textura que Richter emprega as diferentes superfícies sugere um efeito desfocado – típico da fotografia -, toda a tela recebe o mesmo tratamento pictórico, não existindo distinção entre as áreas de pele, tecido ou cenário; é como se a obra original tivesse sido fotografada fora de foco e que a imagem gerada tivesse sido usada como modelo, criando uma uniformidade que não está presente na pintura de Ticiano (1477-1576). O conceito de aura estabelecido por Benjamin fica evidente nesta pintura de Richter, pois o que a torna excepcional não é capturado pela fotografia, é necessária a presença da obra para que seu coeficiente artístico se revele.

Através de outro tipo de apropriação Eric Fischl reproduz na tela *Krefeld Project: Dining Room Scene 2* (2003) (Figura 16) obras de outros artistas, os trabalhos estão inseridos no mesmo ambiente/espço que as personagens. Fischl apropria nessa tela uma pintura de Gerhard Richter, uma serigrafia de Andy Warhol e uma escultura em neon de Bruce Nauman.



Figura 16 - **Krefeld Project: Dining Room Scene 2**, Eric Fischl, óleo sobre linho, 226 x 314 cm, 2003. Fonte: http://www.ericfischl.com/paintings/krefeld_project/html/2003_040.html, acesso em 05/12/09.

Entretanto essa apropriação não é passiva, Fischl reproduz as obras dentro do contexto da cena. As cores, devido à incidência da luz que é filtrada pela persiana - elemento que não aparece no quadro, mas é sugerido pela luz -, e as formas distorcidas pela objetiva são re-elaboradas e o que vemos na pintura são apenas indícios das obras originais. Estando muito mais distante da experiência vivencial que em uma reprodução fotográfica, as obras presentes nessa tela são uma reprodução da reprodução.

A **reprodução de obras**¹³ de arte por meio da fotografia possibilitou a difusão das imagens da história da arte - não sendo mais necessária a presença física da obra para ser observada - integrando o repertório visual dos artistas que passam a usar estas reproduções como fonte de referência visual, e conceitual, para a sua produção pictórica.

Considerações finais

Os compartilhamentos entre diferentes meios de produção visual já estavam induzidos ou manifestados pelo menos desde o fim do século XIX. Este acontecimento pode ser observado com maior intensidade durante o fotopictorialismo. Movimento que pareceu demonstrar a necessidade de fotógrafos em arregimentar similitudes da pintura, do desenho e da gravura

¹³ Grifo do autor.

para a fotografia, e redundou em uma produção visual que não se dava como nenhuma destas formas, nem como fotografia, configurando uma visualidade híbrida, situação que reaparece como aspecto fundamental da produção contemporânea.

O mundo, na atualidade, faz-se ver pela mediação da imagem fotográfica e habituamo-nos a certos paradigmas de representação que surgiram com a fotografia. A pintura usa destes recursos para melhor traduzir a aparência da realidade contemporânea, seja pelo aspecto de acúmulo e referência histórica, ou pelas simplificações e distorções da objetiva, ou ainda pelo instante capturado. Mas tendo em vista a história da fotografia e da representação pictórica, ao longo dos seus mais de 150 anos de confluências, não temos mais como estabelecer os limites exatos entre estas produções na visualidade atual. O que identificamos atualmente como a visualidade contemporânea é muito mais a trama destas múltiplas aparências, de que a simples intersecção de aspectos de um ou outro meio. É esse universo de hibridização - derivado dos diferentes meios de produção de imagem - que caracteriza a pintura contemporânea, configurando um panorama ainda em expansão, sem contornos definidos.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **A crise da representação**. In _____. Teoria e crítica de Arte. Lisboa: Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AUMONT, Jacques. **A Imagem** [tradução: Estela dos Santos Abreu]. Campinas: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre a fotografia. [tradução: Manuela Torres]. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In _____. A idéia do cinema [tradução: José Lino Grünnewald]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- CIVITA, Victor (Editor). **Gênios da Pintura - Vermeer**. São Paulo: Abril Cultural 1968.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia a realidade virtual** [tradução: Sandra Rey]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. [tradução: Marina Appenzeller]. Campinas: Papirus, 2009.
- MACHADO, Arlindo. **A fotografia sob o impacto da eletrônica**. In__Crítica de arte no Brasil: Temas Contemporâneos. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- GOMBRICH, Ernst H.. **A História da Arte** [tradução: Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto** - Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Colônia: Taschen, 1990.
- JANSON, H. W.. **História geral da arte** [adaptação e preparação do texto para a edição brasileira Maurício Balthazar Leal]. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRAUBE, Anna-Carola (org.). **História da Pintura: do renascimento aos nossos dias**. Hong Kong: Könemann, 2000.
- NASH, J. M. **O cubismo, o futurismo e o construtivismo**. Calábria: Labor, 1976.
- NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC/Marca D'Água, 1996.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea** [tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marylene Pinto Michael]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1996.
- SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon** [tradução: Maria Teresa Resende Costa]. São Paulo: Cosac Naify, 1995.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Periódicos/Catálogos

MACHADO, Arlindo. **As imagens técnicas**: da fotografia à síntese numérica. Revista Imagens, nº3. Campinas: Unicamp, dez. 1994.

PASTA, Paulo. **Armadilhas da distorção**. Folha de São Paulo, 09/09/07.

Sites

www.ericfischl.com, acesso em 04 e 05/12/2009.

www.gerhard-richter.com, acesso em 04 e 05/12/2009.