

# Uma outra história da arte ?

*A different history of art?*

**Annateresa Fabris\***

## Abstract

This article examines the complex relationship between photography and history of art. Its main points are: the discussion of photography as a form of art, the difference between photography and painting, the automatization of the creative process, the contributions made by photography to visual arts.

Keywords: photography, history of art, modern art.

## Resumo

Este artigo analisa a complexa relação entre fotografia e história da arte, tendo como eixos a discussão da fotografia como forma de arte, a diferença entre fotografia e pintura, a automatização do processo criador e as contribuições da fotografia às artes visuais.

Palavras-chave: fotografia, história da arte, arte moderna.

Heinrich Schwarz, o primeiro historiador da arte a dedicar uma monografia erudita a um fotógrafo (*David Octavius Hill, der Meister der Photographie*, 1931), em diferentes ocasiões propõe uma reflexão sobre a relação entre história da arte e fotografia. Considerando que as raízes de tal relação remontam ao Renascimento, isto é, ao momento em que a obra é considerada a representação direta e fiel de um objeto natural, o historiador tcheco passa em revista os instrumentos óticos usados pelos artistas - máquinas para desenhar, câmara escura e câmara clara -, além do espelho, sintomas evidentes da existência de um elo crescente entre arte e ciência. Não faltam exemplos de artistas que lançaram mão de tais recursos: Dürer (máquina para desenhar); Beich, Van Loo, Canaletto, Guardi, Crespi, Vernet, Liotard, Vermeer, van der Heyden, Reynolds (câmara escura). Quanto à câmara clara, ela é fundamental na invenção da fotografia, pois foi seu uso que levou William Henry Fox Talbot a tentar tornar permanente a imagem que nela aparecia. Esta última afirmação de Schwarz merece um reparo: como afirma Pedro Miguel Frade, a descoberta da fotografia por Talbot foi consequência de um "exercício de frustração". O próprio fotógrafo fornece pistas para esta interpretação em *The pencil of nature* (1844-1846). Não tendo conseguido obter imagens com a câmara clara por não ter "um conhecimen-

\* Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisadora do CNPQ, sob cujos auspícios está realizando a pesquisa "O desafio do olhar: arte e fotografia no período das vanguardas históricas", da qual o presente artigo constitui o primeiro capítulo.

to prévio do desenho”, ocorreu-lhe usar uma câmara escura e tentar “forçar estas imagens naturais a imprimirem-se a si mesmas duravelmente e a manterem-se fixas no papel”<sup>1</sup>

Se a fotografia levou às últimas conseqüências as premissas visuais do Renascimento, por que a história da arte se omite de analisar as influências que ela teve nas concepções pictóricas a partir de 1839, uma vez que estas são visíveis na retratística e no paisagismo e no próprio processo do Impressionismo? Schwarz encontra uma primeira resposta na confusão causada pela novidade de que a imagem técnica era portadora, que gerou vários tipos de reação: a fotografia era um novo meio de expressão artística ou seu acesso às categorias tradicionais deveria ser negado?<sup>2</sup>.

Apesar das respostas dicotômicas dadas pelo século XIX, o autor considera a fotografia tão inventiva quanto a pintura, posto que ela não dispensa a intuição pictórica e a “percepção criadora”, isto é, um ponto de vista, uma concepção elevada, uma força reguladora e um desígnio conformador. Isso não significa que não haja diferenças entre as duas atividades: enquanto o pintor cria seu objeto na realidade, o fotógrafo cria a forma estética definitiva antes que a câmara entre em função. Sua atuação artística ocorre em dois momentos: o pré-fotográfico, quando se prepara para a verdadeira ação fotográfica; e o pós-fotográfico, destinado à tarefa de reprodução da imagem. Se a atividade do pintor é criativa em todas as etapas do processo, a do fotógrafo é descontínua e limitada, pois é interrompida no momento em que o aparato entra em ação. É justamente nessa mediação que reside a novidade da fotografia em termos de percepção e de produção artísticas. A imagem resultante não deriva apenas “das forças humanas, mas também de forças da natureza que estão fora da atividade humana e que são dificilmente influenciadas por ela”. Essa mediação, contudo, em nada diminui a originalidade da nova imagem:

Se tirar uma fotografia fosse, de fato, nada mais do que um processo mecânico do qual não participam o espírito humano e a vontade criadora, todos os resultados produzidos nas mesmas condições técnicas e óticas deveriam ser completamente idênticos... No entanto, o conhecimento ainda bastante imperfeito da história da fotografia artística nos ensina que o aparato fotográfico não é, de modo algum, inerte e mecânico a ponto de abolir e nivelar toda percepção individual; e nos ensina que a intensidade individual de observação e conhecimento dos fatos do mundo visível é capaz de transformar até mesmo o inerte aparato fotográfico num instrumento de surpreendente sensibilidade. Cada documento fotográfico aponta, de algum modo, para o

<sup>1</sup> SCHWARZ, Heinrich, *Art and photography: forerunners and influences*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987, p. 100-104, 110-113; FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto, Edições Asa, 1992, p. 65.

<sup>2</sup> SCHWARZ, Heinrich, *Op. cit.*, p. 90.

homem que está atrás da câmara; tudo depende dele (...), e cada qualidade produzida é sempre seu trabalho.<sup>3</sup>

A idéia de que existe uma relação intrínseca entre fotografia e pintura anterior ao século XIX é retomada numa exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1981, cujo intuito polêmico é explicitado pelo próprio título, *Before photography: painting and the invention of photography*. O curador da exposição, Peter Galassi, interessado em demonstrar que a fotografia "não era um bastardo deixado pela ciência na soleira da arte, mas um filho legítimo da tradição pictórica ocidental", faz remontar suas origens, tanto em termos técnicos quanto estéticos, à perspectiva linear. A exposição de sua tese não poderia ser mais peremptória:

"(...) a fotografia nada mais é do que um meio para produzir automaticamente imagens em perfeita perspectiva"<sup>4</sup>.

Uma pintura em perspectiva, concebida a partir dos postulados de Alberti, implica três escolhas fundamentais por parte do artista: momento de representação do tema; ponto de vista; e campo de visão, isto é, margens do quadro. Essas três escolhas darão vida a dois casos-limite. No primeiro, a pirâmide visual é estabelecida de antemão, criando um palco mensurável. Esse procedimento, próprio do século XV, tende à máxima visibilidade: a posição e a dimensão das figuras são determinadas em função da grade perspectiva preexistente. Esta permite estabelecer relações recíprocas na superfície e no plano, sem intervalos e obstáculos.

No segundo sistema, o mundo é visto como um campo ininterrupto de imagens potenciais. A partir de seu ponto de vista, o artista mede esse campo com a pirâmide visual e compõe a tela, determinando onde e quando parar. É o que se percebe nos quadros do século XVII ou naqueles de Degas, nos quais o ponto de vista e a moldura despojam as figuras de sua integridade física, comprimindo-as de maneira não usual.

Para o século XV, a pirâmide visual é um recipiente estático e neutro, dentro do qual se organizam os elementos da composição, enquanto em Degas, ela é um elemento ativo, decisivo. Se o procedimento do século XV é global, aquele do século XIX é fragmentário, concentrando num único aspecto visual o cerne de toda a cena. O século XV sintetiza: vai da parte para o todo. O século XIX analisa: *procede do todo para um aspecto. Tanto num caso como no outro, trata-se de captar o mundo com um grau máximo de realismo, embora o primeiro procedimento leve a uma construção lógica e o segundo a uma descrição seletiva.*

<sup>3</sup> *Id.*, p. 92-94.

<sup>4</sup> GALASSI, Peter, *Before photography: painting and the invention of photography*. New York, The Museum of Modern Art, 1981, p. 12.

Essas concepções polares de perspectiva possuem um sentido histórico, em cujo bojo se inscreve um momento crítico, denso o suficiente para permitir a constituição de uma norma que divergia daquela do Renascimento. Se é difícil determinar, a partir da pintura, quando ocorre essa passagem, é justamente essa questão histórica que a fotografia coloca em primeiro plano. O fotógrafo - escreve Galassi - "não poderia seguir o procedimento de Uccello. A câmara era um instrumento de perspectiva perfeita, mas o fotógrafo era ineficaz na composição de seu quadro. Ele só poderia, na expressão popular, tomá-lo. Mesmo no ateliê, o fotógrafo começava não com o plano confortável de seu quadro, mas com a substância intratavelmente tridimensional do mundo./ Notando características formais - obstruções e cortes - que surgem facilmente dessa condição inevitável da fotografia, muitos historiadores da arte atribuem tacitamente à invenção do meio a função de um divisor de águas crucial. Eles explicam, por exemplo, alguns aspectos novos da arte de Degas nos termos da influência avassaladora da fotografia, ignorando a longa tradição da qual seu procedimento artístico derivava. Com efeito, não é o trabalho de Degas que necessita de explicações, e sim a invenção da fotografia". Galassi propõe, desse modo, a inversão da leitura corriqueira sobre as relações entre arte e fotografia, ao demonstrar que a nova imagem é resultado de uma transformação fundamental na estratégia pictórica inerente à perspectiva: a derivação de uma imagem plana de um mundo tridimensional em oposição à construção de três dimensões a partir de duas, como ocorria no Renascimento<sup>5</sup>.

As manifestações pictóricas mais próximas daquele que será o princípio fotográfico são localizadas pelo autor no âmbito do paisagismo, sobretudo nos esboços. É neles que se configura uma sintaxe pictórica fundamentalmente nova, feita de percepções imediatas e sinópticas, de formas descontínuas e inesperadas. É a sintaxe de uma arte devotada ao singular e ao contingente antes do que ao universal e ao estável. É a mesma sintaxe da fotografia<sup>6</sup>.

A correspondência estabelecida pelos críticos oitocentistas entre realismo e fotografia é igualmente revista por Galassi. A nova atitude descrita pela crítica antecede a fotografia e a influencia. Se esta tem um efeito de impacto na pintura é porque tinha nascido num ambiente que valorizava cada vez mais o mundano, o fragmentário, o aparentemente não composto; que encontrava nas qualidades contingentes da percepção um padrão de autenticidade artística e moral.

Pintura e fotografia partilham, segundo o autor, uma mesma atitude em meados do século XIX: procedem por fragmentos, por

<sup>5</sup>*Id.*, p. 16-18.

<sup>6</sup>*Id.*, p. 25.

detalhes expressivos, por percepções vivas e singulares. Há, porém, uma diferença substancial entre as duas. Na pintura, a nova visão provém de uma longa experimentação e se impõe aos poucos. Na fotografia, a inabilidade compositiva da câmara torna obsoletos, desde o início, os velhos padrões artísticos. Sua originalidade é determinada pela natureza da tarefa com a qual o fotógrafo se defronta: interessar-se pelo específico e pelo provisório e não pelo geral e didático<sup>7</sup>.

O segundo aspecto central nas considerações de Schwarz, a relação entre criação e automatização, é analisado por um outro prisma por Edmond Couchot, um dos mais importantes pensadores das novas tecnologias. A automatização dos processos de criação e reprodução da imagem remonta ao século XV quando se institui a perspectiva de projecção central. Para tornar sua representação perfeita são usados vários dispositivos técnicos que conferem uma dupla dimensão ao trabalho do artista. Este é simultaneamente mecânico e não mecânico. É mecânico no momento em que são usados os instrumentos automáticos para desenhar e definir uma parte da composição. Não é mecânico no momento em que o artista elabora a *historia*, que exige a expressão da beleza em sua diversidade harmoniosa e a escolha e combinação dos modelos. Embora, desde o Renascimento, o artista seja ao mesmo tempo um sujeito aparelhado e um sujeito singular, foi o segundo que predominou na história da arte enquanto autor da *historia* e portador, portanto, de uma profunda subjetividade.

A fotografia muda substancialmente este quadro de referências, transferindo integralmente para o aparelho o conjunto do trabalho executado pela dupla olho-mão na perspectiva. O processo de automatização vai mais longe, pois abarca igualmente o trabalho de composição e aquele de distribuição das luzes. O tempo de composição reduz-se ao tempo mecanizado da pose e se restringe ainda mais com o instantâneo. O fotógrafo, enquanto sujeito organizador, renova a composição, uma vez que não pode dominá-la nos termos anteriores. A idéia de verdade conotada a ela não se refere apenas à semelhança (sempre relativa) de seu modelo. Há um elemento ulterior que a caracteriza e que a diferencia da pintura: ela oferece ao espectador "aquele instante originário em que se encontraram reunidos, co-presentes num mesmo lugar, o sujeito, o objeto e a imagem (latente), de uma maneira quase totalmente automática"<sup>8</sup>.

Confrontado com a automatização inerente ao aparelho fotográfico, que possibilita a criação de uma imagem semelhante a seu modelo mesmo por aqueles que não sabem desenhar ou pintar, o

<sup>7</sup> *Id.*, p. 28-29.

<sup>8</sup> COUCHOT, Edmond, *La technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 22-25.

pintor vê-se rapidamente forçado a desenvolver qualidades que aquele não possuía. À visão despersonalizada imposta pelo aparelho, a arte contrapõe a singularidade e a individualidade do criador, sua "imaginação criadora". É dessa rivalidade fatal que nascem as grandes transformações da arte moderna<sup>9</sup>.

Às considerações gerais de Couchot, que contrapõe automação e criação, pode ser acrescentada uma reflexão pontual de Pedro Miguel Frade sobre a atitude de Talbot perante a fotografia. A humildade ostentada por ele no âmbito do processo de produção dos "efeitos fotogênicos" responde provavelmente ao fato de ser um homem de ciência, mas, num nível mais profundo, evidencia sua consciência da efetiva novidade representada pela fotografia. Novidade que Frade resume da seguinte maneira:

Esta, com efeito, colocava o seu operador na postura excêntrica de um sujeito (quase) indiferente, que pouco mais podia fazer do que acionar o dispositivo mecânico que começava então a permitir que as imagens se fizessem sozinhas. A fotografia, ao conceder à natureza os poderes que lhe permitiam assumir, ela mesma, o trabalho da sua própria representação, parecia por isso mesmo aumentar as possibilidades do seu *cumprimento* como natureza<sup>10</sup>.

Se isso era mais do que suficiente para colocar em crise uma concepção secular de arte, baseada no binômio manualidade-criação (apesar do uso freqüente de instrumentos auxiliares no desenho), havia um outro aspecto da imagem que as experiências de Talbot punham à prova. Com as câmaras utilizadas por ele, não havia coincidência entre aquilo que o fotógrafo podia ver e aquilo que elas poderiam capturar:

Apontando a sua câmara para um qualquer objeto ou cena, Talbot estava obrigado a guiar-se por uma *visibilidade conjectural* da qual podia prever os contornos mas cuja integral efetivação pelo dispositivo não podia garantir na íntegra. Daí que as 'suas' imagens não pudessem, precisamente, ser *imagens* no sentido tradicional do termo, como muito bem o sugere uma vez mais Gail Buckland, pois 'ele não controlava a perspectiva, composição, conteúdo, linhas de ênfase, nada mais do que a direção para a qual apontava a câmara... o seu objetivo era *esperar até que a imagem se fizesse e então olhar muito, muito cuidadosamente para o resultado*'. Nesses tempo difíceis para os fotógrafos, era o próprio corpo duro da câmara, com toda a sua obscuridade, a opor-se de um modo soberano à plenitude da intenção do operador, essa mesma intencionalidade que, regra geral, ainda hoje leva a que raramente se dispare a máquina sem primeiro ter visto. Destinadas a serem *recebidas* até, e sobretudo,

<sup>9</sup>*Id.*, p. 21.

<sup>10</sup>FRADE, Pedro Miguel. *Op. cit.*, p. 68.

por aqueles que punham em marcha o processo da sua construção, essas *imagens-experimento* não poderiam, decididamente, ser tidas como iguais a quaisquer outras que as tivessem precedido<sup>11</sup>.

A diferença entre a fotografia e as formas tradicionais de arte é localizada por um teórico como Mario Costa na natureza intrínseca do dispositivo tecnológico, do qual o fotógrafo é parte integrante. Inspirando-se no pensamento de Gilbert Simondon e Heidegger (lido a partir de uma sugestão de McLuhan), o autor italiano afirma que o sujeito é um elemento marginal para os objetos tecnológicos. É assimilado por eles, funciona de acordo com sua essência e é finalmente expulso, uma vez que os objetos tecnológicos constituem um universo próprio a partir das relações objetivas e materiais que estabelecem entre si. Aplicando tais idéias à fotografia, Costa vê no fotógrafo alguém que "é ativado e levado a funcionar da maneira que, a cada vez, é requerida pelo tipo e pelo estágio do dispositivo tecno-lógico fotográfico empregado". Ou seja, o que a historiografia denomina "grande" fotógrafo nada mais é que "aquele que revela a si mesmo um novo momento tecno-lógico dos procedimentos fotográficos"<sup>12</sup>.

Discordando da tese que localiza na reprodutibilidade o verdadeiro problema estético da fotografia, Costa transfere tal problemática para aquela que denomina a "redefinição objetiva do estatuto teórico do artista". Para demonstrar sua tese, o autor lembra o fascínio inquietante do daguerreótipo, que consistia no fato de ser um "*unicum tecnológico*". "O conceito do *unicum* - escreve -, o original irrepitível, pode ser reportado estruturalmente aos produtos da arte; ao tecnológico está, ao contrário, relacionada a idéia da série, da reprodutibilidade; o daguerreótipo mostrava, ao contrário, paradoxalmente, como resultado de seu processo de produção, um *unicum tecnológico*". A partir desse momento, qual passa a ser o papel do artista?<sup>13</sup>.

Para responder a esta pergunta, o autor não constata apenas a dificuldade de aplicar o conceito tradicional de estilo ao trabalho fotográfico, como lança mão do pensamento de Kubler para propor a análise das diferenças entre um fotógrafo e outro a partir da inserção de cada profissional numa seqüência tecno-lógica num determinado momento. Por isso, afirma:

A história artística da fotografia nada mais é, em suma, do que a história da auto-revelação de um meio, na qual cada grande fotógrafo responde a um apelo tecno-lógico que invoca, de acor-

<sup>11</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>12</sup> COSTA, Mario, *Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell'oggetto tecnologico*. Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998, p. 21-26, 29.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 37-38.

do com uma ordem necessária e completamente indiferente ao sujeito que será chamado, a epifania da essência do meio. Se agora voltamos à interrogação originária e nos perguntamos ainda no que consiste a presença do fotógrafo na fotografia, podemos responder que ela coincide logo com seu estilo, lembrando que por estilo não se deve mais entender aquela qualidade espiritual imodificável e específica, que cada sujeito imprime em seus produtos, e sim aquele modo particular de formar, mutável e descontínuo, que consiste na ativação e no desvelamento de um aspecto da tecnologia, revestindo-o de uma intuição visual<sup>14</sup>.

Não cabe neste momento entrar numa discussão que oporia a visão de Schwarz àquela de Couchot e Costa. O que se impõe de imediato é chamar a atenção para a diferença fundamental que se delinea entre o fotógrafo e o artista plástico num momento dominado pela estética do sujeito romântico. Se a fotografia, como lembra Couchot, provoca uma singularização do sujeito em oposição à supervalorização do objeto<sup>15</sup>, não se pode esquecer que tal atitude é anterior ao surgimento da nova imagem, devendo ser inscrita no quadro daquelas profundas transformações antropológicas provocadas pela Revolução Industrial. O embate entre criação e mecanização, instaurado a partir do último quartel do século XVIII, quando a sociedade européia se confronta com uma paisagem transformada e com novos instrumentos de produção e locomoção que modificam os antigos hábitos sociais e as antigas concepções de arte, torna-se um fato concreto com a fotografia. Não por acaso um historiador como Donald Lowe fala de uma "percepção burguesa", que se constituiu no final do século XVIII e persistiu até o começo do século XX, alicerçada na experiência gerada pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa; e num conhecimento espaço-temporal objetivo e visual, cujos pressupostos e cuja validade não foram questionados pela classe então no poder. Embora conceda primazia aos meios tipográficos no estabelecimento de uma hierarquia dos sentidos que sublinha a supremacia da visão, o autor não deixa de lembrar o papel desempenhado pela fotografia na configuração da experiência burguesa do presente, baseada em fenômenos como a urbanização, a mecanização, a racionalização, os transportes, a comunicação e a visualização<sup>16</sup>.

Em desacordo com a nova ordem que vinha se configurando - na qual é obrigado a redefinir sua relação com o público -, o artista

<sup>14</sup> *Id.*, p. 39, 43-44.

<sup>15</sup> COUCHOT, Edmond, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>16</sup> FABRIS, Annateresa, "A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade", in: *Porto Arte*, Porto Alegre, 5 (8), nov. 1993, p. 13; LOWE, Donald M., *Historia de la percepción burguesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 41-42, 78-79.

romântico refugia-se na melancolia, na boêmia, no passado, quando não busca a fuga radical no suicídio, recusando o pensamento racional em prol de uma apreensão visionária do mundo. A sociedade que emergia das duas revoluções do final do século XVIII, requeria, no entanto, outras qualidades da arte - rapidez e precisão. Qualidades que entram em contradição, como lembra Rouillé, "com o predomínio da mão e também com a subjetividade irredutível do operador que leva, inevitavelmente, à inexatidão"<sup>17</sup>.

Ao questionar o papel da manualidade na constituição de uma nova ordem visual, a fotografia acaba por colocar em xeque a concepção de arte então dominante. A subjetividade desaparece da imagem, cuja produção é decomposta e racionalizada numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. A criação manual da imagem - aquele ato "quase místico e totalizador" - torna-se uma série de operações mecânicas e químicas parceladas. O fotógrafo, longe de apresentar-se como o executor de um trabalho minucioso, é "o espectador da aparição autônoma e mágica de uma imagem química"<sup>18</sup>.

Se a perturbação trazida pela imagem técnica no campo da arte tem sido analisada pelos historiadores da fotografia e pelos teóricos das novas tecnologias, não se pode afirmar que um comportamento análogo possa ser detectado numa parcela majoritária da historiografia artística. A esta, em linhas gerais, pode ser ainda aplicado o diagnóstico formulado por Schwarz em 1957:

Se, entre os artistas, apenas os talentos fracos e menores tivessem sido forçados pelo impacto da fotografia a abandonar a pintura, a escultura ou as artes gráficas em favor desse meio mais simples de produção de imagens, então a história da arte poderia excluir facilmente esse tópico da sua problemática e remetê-lo ao domínio subalterno das notas de rodapé. Mas não apenas os talentos menores e fracos sucumbiram à máquina que se introduziu no campo da arte (...) Na realidade, os maiores nomes do século XIX fazem-se presentes quando pesquisamos a influência que a fotografia exerceu nos artistas do século XIX e, num grau não menor, quando analisamos a influência que a pintura exerceu na fotografia. (...) Como é possível ignorar um resultado que fascinou Ingres e Delacroix, que influenciou profundamente a aproximação de Corot da natureza, que integra um dos aspectos fundamentais da vontade criadora e do estilo de Degas, que Cézanne, Gauguin e Toulouse-Lautrec tentaram superar, mas do qual - em alguns casos, pelo menos -, se serviram, que Picasso não poderia ignorar de todo - só para lembrar alguns nomes?<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> ROUILLÉ, André, *L'empire de la photographie: 1839-1870*. Paris, Le Sycamore, 1982, p. 20-21, 30-31.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 38-39. Tal questão é também lembrada por Otto Stelzer em: *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 10.

<sup>19</sup> SCHWARZ, Heinrich, *Op. cit.*, p. 138-139.

A sugestão de Schwarz foi acolhida de imediato por autores como André Vigneau (*Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours*, 1963), Van Deren Coke (*The painter and the photograph*, 1964), Otto Stelzer (*Kunst und Photographie*, 1966), para não falar de Beaumont Newhall, que tinha dedicado à questão vários artigos e alguns capítulos de *The history of photography* (1949). E, sobretudo, por um historiador da arte como Aaron Scharf que, em *Art and photography* (1968), analisa justamente algumas questões apontadas no artigo de 1957 - o uso do daguerreótipo nos retratos de Ingres, a concepção de paisagem de Corot, as relações de Delacroix, Courbet, Degas e Picasso com a nova imagem - no intuito de compreender aquele "complexo organismo estilístico" que foi gerado pela simbiose entre arte e fotografia<sup>20</sup>.

Tais análises, no entanto, não parecem ter sido suficientes para motivar os historiadores da arte moderna a debruçar-se sobre uma problemática que poderia trazer novas possibilidades de leitura para a arte do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Uma importante exceção à regra pode ser localizada em *A arte moderna: 1770/1970*, de Giulio Carlo Argan, cuja primeira edição data de 1970. No segundo capítulo do livro, o historiador italiano dedica um tópico à fotografia, no qual o embate entre imagem técnica e pintura é analisado a partir de duas variáveis: a tese simbolista de que a arte é uma atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico; e a tese de realistas e impressionistas de que é necessário estabelecer uma distinção entre os tipos e as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica. É esta segunda postura que interessa Argan, pois ela propicia a libertação da pintura da tarefa tradicional de representação do real e a conquista de uma dimensão puramente pictórica. Graças à fotografia, os pintores desta vertente tiveram condições de detectar na obra de seus antecessores (artistas venezianos, Rembrandt, Hals, Velázquez, Goya) os puros fatos de visão - imagem destituída de traços lineares e formada apenas por manchas.

Courbet, que não hesita em lançar mão de fontes fotográficas, é considerado o primeiro artista a ter compreendido o real alcance da nova imagem na arte. O que o meio mecânico não pode substituir não é a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor. Graças à força-trabalho empregada por ele, a imagem pictórica é construída, ganha uma concretude e um peso que a transformam numa entidade real e a diferenciam da fotografia. Depois da atitude de Courbet os impressionistas podem lançar mão da fotografia e ampliar a própria noção de visualidade sem qualquer problema teórico.

<sup>20</sup>SCHARF, Aaron, *Arte e fotografia*. Torino, Einaudi, 1979, p. 3.

<sup>21</sup>ARGAN, Giulio Carlo, *L'arte moderna: 1770-1970*. Firenze, Sansoni, 1978, p. 90-95.

Argan não deixa de tecer algumas considerações sobre as relações entre fotógrafos e fontes pictóricas. Elogia a atitude de Nadar, consciente das diferenças estruturais que existiam entre as duas técnicas. É, contudo, severo com os fotógrafos "artísticos", que buscavam a artisticidade da fotografia em recursos pictóricos, esquecidos de que o valor estético residia nos aspectos intrínsecos da própria técnica<sup>21</sup>.

Mais recentemente, Paulo Menezes (*A trama das imagens*, 1997) e Richard Brettell (*Modern art. 1851-1929*, 1999) têm incorporado referências à fotografia em suas análises da modernidade artística. Para analisar os problemas que a fotografia coloca para a arte, Menezes usa como argumento primeiro a aparente neutralidade do fotógrafo como agente da imagem em contraposição à subjetividade inerente ao ato de pintar, da qual não escapa "nem o mais perfeito dos realistas". Essa questão, que diz respeito à gênese da imagem, opera uma curiosa transposição: a realidade da coisa representada tende a confundir-se com a realidade e objetividade da apresentação, gerando uma separação nítida entre fotografia e pintura. A pintura, contudo, é profundamente afetada pela fotografia, que, por ter condições de criar "o duplo quase perfeito", a liberta "do fantasma platônico de ser eternamente *imitação* das aparências". Desse modo, deixa de ser um instrumento de informação e propaganda para converter-se numa "forma de expressão fundamental do pensamento"<sup>22</sup>.

Brettell, por sua vez, não discute teoricamente as contribuições que a fotografia trouxe para a pintura. Assume a questão como um fato incontestável, ao criar uma correspondência entre o daguerreótipo e o "realismo transparente", que se inspira em temas modernos, mas é de fatura acadêmica; e entre o calótipo e o "realismo mediado", no qual se impõe a materialidade da superfície pictórica sem uma clara subestrutura linear. Este procedimento, que se estende de Courbet a Picasso, é apresentado pelo autor como resultado da competição aberta que os pintores haviam engajado com a fotografia. A proximidade do argumento de Brettell daquele de Argan é evidente: o autor inglês faz referência a uma pintura cujo significado está intrinsecamente relacionado com a natureza espacial e material da própria tinta; e a um materialismo abertamente representativo, que tem como objetivo deixar clara a essência manual da pintura, cujas qualidades autógrafas devem ser buscadas na maneira de manipular os instrumentos e a superfície da composição por parte de cada artista<sup>23</sup>.

As relações entre fotografia e artes plásticas não se restringem a essa primeira constatação. Contrapondo-se à concepção greenberguiana da especialização das diferentes linguagens no ambi-

<sup>21</sup> MENEZES, Paulo, *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo, EDUSP, 1997, p. 36-37, 45-46.

<sup>23</sup> BRETTCELL, Richard R., *Modern art. 1851-1929: capitalism and representation*. Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 14-15, 89-90.

to da arte moderna, Brettell propõe analisar pintura e fotografia a partir de elementos partilhados. Entre estes avulta a idéia de que, no século XIX, fotografia e pintura tiveram o mesmo interesse em realizar uma catalogação visual da realidade. Se na fotografia esse vetor é evidente, o mesmo pode ser dito da pintura. Bastaria lembrar o caso de Toulouse-Lautrec, empenhado em representações múltiplas de um mesmo tema. Monet pode ser considerado uma outra possibilidade de aproximação de pintura e fotografia: por ser um artista serial, padronizou seus procedimentos de trabalho, aproximando-os daqueles do fotógrafo.

A fotografia do século XIX, por sua vez, apresenta semelhanças evidentes com a pintura moderna:

“Dos primeiros usos dos negativos múltiplos por Gustave Le Gray até as construções pictóricas complexas de Robinson e Rejlander na Inglaterra, no decorrer dos anos 70 e 80, todo um vetor da fotografia artística tomou emprestadas noções de ordem compositiva e acabamento e tratou o positivo fotográfico como uma obra de arte altamente manipulada e conscientemente construída. Sua aceitação da fotografia como um meio convencional capaz de ser modificado deve ser vista como parte de um fascínio por processos experimentais, que faz parte igualmente da pintura moderna”<sup>24</sup>.

Um outro aspecto dessa relação reside naquele que Brettell define o “tráfico gráfico”. Uma vez que a visualidade moderna se baseia num sistema de produção, distribuição e consumo de imagens, é impossível compreender a nova arte sem fazer referência àquele banco de dados em constante expansão, do qual a fotografia é parte integrante. Não faltam nomes para serem lembrados, mas o autor escolhe como exemplo paradigmático Gauguin, que levou para o Taiti uma grande coleção fotográfica: imagens pornográficas adquiridas em Port Said, reproduções de quadros (*Olympia*, de Manet; *A esperança*, de Puvis de Chavannes; *Mulheres de Argel*, de Delacroix) e fotografias do templo budista de Borabadour (Java), entre outras<sup>25</sup>.

Se análises como aquelas de Argan e Brettell convidam a pensar a relação entre fotografia e artes plásticas a partir do prisma do trabalho, um estudo como o de Kirk Vamedoe, destinado a discutir a modernidade da arte moderna, problematiza ainda mais a relação entre as duas técnicas. Em *A fine disregard* (1990), o autor sugere não apenas inscrever a fotografia na história da perspectiva, bem como afastar a hipótese de qualquer tipo de “influência” da nova imagem em Degas. Após analisar uma obra como *Place de la Concorde* (1875), reportada em geral à imagem estereoscópica, escreve Vamedoe:

<sup>24</sup>*Id.*, p. 93-94.

<sup>25</sup>*Id.*, p. 105-106.

Ao dissociarmos Degas da influência da fotografia em 1875, afirmarmos que aquele senso do real, aquele universo do casual e do contingente, do aleatório e do efêmero, aquele entendimento singular da desordem da rua são uma invenção. Não se trata, de saída, de uma verdade do mundo 'apanhada' ou revelada a nós por uma nova tecnologia. Não se trata tampouco do produto da natureza da fotografia, nem de um dado da sociedade moderna, mas de uma construção trazida à luz pela vontade de um artista. (...) A realidade de Degas é a composição de um conjunto de convenções - um universo construído e não encontrado. Os elementos básicos a partir dos quais foi feito estavam disponíveis há séculos, graças às lentes, ou simplesmente graças à aplicação das regras da perspectiva. A lição importante a tirar disso, em termos de influência e de criação de novas formas, é, em primeiro lugar, que atos cruciais de invenção podem derivar da descoberta de novas potencialidades em convenções velhas e consagradas, e, em segundo lugar, que procedimentos inventados - e isso inclui procedimentos reinventados - têm a capacidade de modificar nosso senso do real. Degas não respondeu apenas a uma modernidade em pleno desenvolvimento, ou portadora de desordem; ele criou, a partir de uma combinação de elementos tradicionais, uma visão da velocidade e do imprevisto que caracteriza ainda hoje nossa concepção de modernidade<sup>26</sup>.

Varnedoe acredita que uma maneira eficaz de estudar as possíveis relações entre artes visuais e fotografia seja a de verificar o sentido de que são portadoras as formas pictóricas e seus homólogos fotográficos. As idéias sobre a ordem dinâmica do mundo eram correntes no final do século XIX e artistas como Degas ou Rodin não precisavam da cronofotografia para participar desse clima intelectual. As "vivisseções" do tempo levadas a cabo por Marey e Muybridge devem ser analisadas no interior das idéias científicas do momento, que os levam a retirar do mundo circundante os índices infalíveis de uma ordem oculta. Degas, ao contrário, está interessado na construção de um mundo artificial, cuja significação reside em sua ordem visível. Uma ordem inovadora, mas tributária de várias convenções relativas à escala, à anedota, etc.; cuja quase-repetição seqüencial é fruto de uma nova mistura de práticas antigas: variações sobre um mesmo personagem obtidas por decalque e inversão ou estudos múltiplos de um personagem visto sob ângulos diferentes. O que se pode afirmar é que tanto as inovações de Degas quanto a cronofotografia nasceram de uma mesma insatisfação para com "o grau de exatidão ou utilidade das convenções herdadas na representação da verdade (...), e de uma vontade de decompor analiticamente os fenômenos em questão em elementos novamente específicos. E, a cada vez, as noções tradicionais de continuidade evidente ou de totalidade foram

<sup>26</sup>VARNEDOE, Kirk, *A fine disregard: what makes modern art modern*. London, Thames & Hudson, 1990, p. 53.

consideradas menos importantes, na construção de novas representações, que a manutenção da especificidade desses elementos<sup>27</sup>.

Como movimentar-se neste cipoal de interpretações, que tanto afirmam o caráter criador da fotografia quanto sublinham sua diferença radical em relação aos métodos convencionais, por ser um processo automático; que ora apontam para a renovação da visão pictórica graças ao choque/intercâmbio com a nova imagem, ora negam que esta tenha alterado por si os modelos da representação tradicional? A existência de teorias tão díspares parece gerar uma única certeza: é imprescindível repensar a história da arte moderna a partir do advento da fotografia, cujo impacto parece ter sido bem maior do que a historiografia admitiu até hoje, haja visto o sem-número de interpretações que a problemática tem despertado, sobretudo a partir da década de 60.

O empenho em afirmar e negar o impacto da fotografia integra, na realidade, uma discussão mais ampla, cujo cerne é a investigação dos fundamentos da arte moderna. Não faltam indicações nesse sentido, a começar pelo ensaio clássico de Walter Benjamin, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" (1936). O que o filósofo alemão propõe é uma análise da cultura moderna a partir do fenômeno da reprodutibilidade desencadeado pela fotografia, que destrói o conceito de aura e coloca sob suspeita o conceito de original. É no âmbito dessas considerações que deve ser entendida a crítica à querela que opôs pintura e fotografia no decorrer do século XIX:

A polêmica que se desenvolveu no decurso do século XIX, entre os pintores e os fotógrafos, quanto ao valor respectivo de suas obras, dá-nos hoje a impressão de responder a um falso problema e de se basear numa confusão. Longe de, nisso, contestar a sua importância, tal circunstância só faz enfatizá-la. Essa polêmica traduzia de fato uma perturbação de significado histórico na estrutura do universo e nenhum dos dois grupos adversários teve consciência dela. Despregada de suas bases ritualísticas pelas técnicas de reprodução, a arte, em decorrência, não mais podia manter seus aspectos de independência. Mas o século que assistia a essa evolução foi incapaz de perceber a alteração funcional que ela gerava para a arte. (...) Gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte (...)<sup>28</sup>.

Uma diferença de atitude perante a fotografia, que opõe historiadores da arte e teóricos das novas tecnologias, já havia sido evidenciada por Benjamin em 1931: é a afirmação de que "o elemento

<sup>27</sup> *Id.*, p. 142.

<sup>28</sup> BENJAMIN, Walter, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", in: BENJAMIN, Walter *et al.*, *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 19-20.

decisivo para a fotografia é sempre a relação do fotógrafo com a técnica<sup>29</sup>. Provavelmente é nela que reside o primeiro problema teórico da historiografia artística em relação à fotografia, pois ela remete claramente à problemática da automatização do processo de construção da imagem e, logo, ao próprio processo criador. Rosalind Krauss representa um momento novo nesse debate, ao sugerir uma reorganização do campo analítico da história da arte tomando como marco a questão do fotográfico. Exemplares nesse sentido são suas análises do Surrealismo. Nelas é ensaiada uma nova maneira de abordar conceitos como acaso objetivo e automatismo a partir das noções de "vestígio" e de um "duplo" produzido de maneira mecânica. Graças a tais categorias, a autora propõe pensar a prática surrealista nos termos de uma realidade transformada em signo, que aponta para uma apresentação codificada e não para uma interpretação<sup>30</sup>.

A necessidade de rever os pressupostos sobre os quais se rege ainda hoje a análise da arte moderna configura-se como uma tarefa teórica das mais urgentes. Só enfrentando-a será possível compreender melhor o embate que se trava no século XIX e que não deixa de ter repercussões nas primeiras décadas do século XX: a arte moderna proclama sua autonomia e sua diferença em relação à realidade exterior no momento em que a nascente reprodutibilidade a confronta com o questionamento das categorias tradicionais de criação e recepção. E tal questionamento não é menos moderno do que a autonomia...

<sup>29</sup> BENJAMIN, Walter, "Piccola storia della fotografia, in: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi, 1977, p. 68.

<sup>30</sup> KRAUSS, Rosalind, *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris, Macula, 1990, p. 100-124.