



# REFLEXÕES SOBRE O ESTÍMULO DA FOTOGRAFIA NA RUPTURA DO MODELO DE REPRESENTAÇÃO DO EXTERIOR PÓS-ARTE MODERNA

Ângelo Dimitre Gomes Guedes\*

**Resumo** – Este artigo apresenta uma reflexão sobre a fotografia e sua influência nas principais mudanças artísticas posteriores ao século XIX. Após o advento da fotografia, muito foi especulado sobre que papel ela teria na sociedade. Esse novo mecanismo mostrou-se muito eficaz como forma de recorte da realidade, o que estimulou os artistas, principalmente pintores, a buscarem outras maneiras de expressão. Ao mesmo tempo, a fotografia adquiriu importância com forma de linguagem e comunicação dos novos tempos. Fotografias passaram a ser mais do que a representação de um instante, tornaram-se a expressão da sensibilidade do fotógrafo. Desse modo, o diálogo constante entre a pintura e a fotografia resultou em grandes mudanças no cenário das artes visuais e ampliou as possibilidades de comunicação e expressão do homem na sociedade.

**Palavras-chave:** fotografia, arte moderna, percepção, realidade, ilusão.

## INTRODUÇÃO

O século XIX foi marcado por mudanças radicais no modo de viver do homem e em suas manifestações culturais. A industrialização expandiu-se pelo mundo, alterando agressivamente o cotidiano das pessoas. Até o século XVIII, podemos enumerar diversos estilos e períodos na arte, porém todos sempre retrataram uma realidade externa, muitas vezes designada pelo mercado. Para a Igreja, temas religiosos; para a burguesia, paisagens; para a aristocracia, guerra e cenas de caça; e assim por diante; todos sempre retratavam um mundo exterior (ESCÁRZAGA, 1997).

A invenção da fotografia, também no século XIX, criou uma enorme polêmica no âmbito artístico. Diversas tarefas que pintores exerciam no dia a dia como ofício passaram a ser executadas por fotógrafos.

---

\* Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

Muitos afirmavam que a fotografia era apenas uma técnica de reprodução da realidade proveniente de um instrumento; não a qualificavam como arte, mas sim como ciência, um simples ato mecânico. O cenário da discussão era muito amplo: arte, mercado, filosofia e outros mais.

O pintor foi estimulado a procurar novas maneiras de se expressar e trabalhar onde o fotógrafo não conseguisse atuar. A fotografia era vista como um retrato fiel da realidade exterior, e isso ajudou a libertar a arte dessa função. Nesse momento, a arte adquiriu o valor de realidade em si mesma. O universo a ser retratado pela arte era ela mesma. Aparece, assim, o primeiro sinal de ruptura com a representação exterior que a arte exercia.

## O CONCEITO DE REALIDADE NA FOTOGRAFIA

O advento da fotografia impactou o modo como o homem percebia o mundo. Esse instrumento, capaz de recortar fragmentos de um determinado espaço e tempo e eternizá-los em matéria, era capaz de colocar frente a frente presente e passado.

Em um primeiro momento, o significado proveniente desse novo signo era uma incógnita; contudo, mesmo enigmático, a dimensão de sua potência era notável. A característica de retratar detalhadamente a realidade agregava à fotografia a função de documento. Por exemplo, nas guerras do final do século XVIII e início do século XIX, graças à fotografia, quem nunca havia vivido uma situação semelhante poderia ter uma base tangível para imaginar aquele cenário. Esse novo formato de documentação resultou em enorme sensibilização do espectador, o que demonstrou que essa nova linguagem poderia estimular uma trama de valores denotativos e conotativos.

Segundo Dubois (2001, p. 27), o primeiro posicionamento ante a fotografia foi considerá-la como simples espelho do real:

Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas – ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas –, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira "automática", "objetiva", quase "natural" (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente.

Essa leitura da fotografia como simples mimese foi típica do início de seu caminho na nossa sociedade. Excluía por completo a subjetividade, a expressão do autor no processo de captura da imagem.

A segunda vertente, nas palavras de Dubois (2001, p. 53), foi classificada como "transformação do real":

A segunda atitude consiste em denunciar essa faculdade de imagem de se fazer cópia exata do real. Qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente modificada. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico (cuja existência é, aliás, recolocada em questão pelo pressuposto sustentado por tal concepção: não haveria realidade fora dos discursos que falam dela), mas apenas uma espécie de realidade interna transcendente.

O papel do fotógrafo é sublinhado nesse posicionamento, e a interpretação da realidade passa a não ser mais a mesma. A mensagem fotográfica não é mais inerte à expressão do autor e à sua interpretação do momento na hora do clique.

A terceira e última posição, de acordo com o mesmo autor, é a fotografia como traço do real. A fotografia não deixa de representar, também, algo que já esteve ali. Há uma ligação entre ela e o seu referente.

A terceira maneira de abordar o realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda (DUBOIS, 2001, p. 53).

De acordo com Kossoy (2002), existem, na fotografia, tanto o aspecto indicial quanto o iconográfico. A fotografia sempre apresenta uma ligação com a existência e com a aparência do seu referente.

Índice: prova, constatação documental que o objeto, o assunto representado, tangível ou intangível, de fato existiu/ocorreu; qualquer que seja o conteúdo de uma fotografia nele teremos sempre o rastro indicial (marca luminosa deixada pelo referente na chapa fotográfica) mesmo que esse referente tenha sido artificialmente produzido.

[...]

Ícone: comprovação documental da aparência do assunto e da semelhança que o mesmo tem com a imagem fixada na chapa; isto em função da característica peculiar do registro fotográfico cuja tecnologia possibilita a obtenção de um produto iconográfico com elevado grau de semelhança com o referente que lhe deu origem (KOSSOY, 2002, p. 33).

Essa característica da fotografia de registrar o efêmero sob ambos os pontos de vista (índice e ícone) estimula uma intensa discussão sobre realidade/relatividade e objetividade/subjetividade. A fotografia, como comprovação da existência e de similaridade com o seu referente, tem sua ligação com a realidade incontestável. Entretanto, cada espectador irá decodificá-la de uma maneira, a percepção dessa imagem proveniente da fotografia é muito subjetiva. Os próprios espaço e tempo são fatores que influenciarão o momento da leitura da foto. Esses significados são atribuídos pelo espectador, de acordo com seus valores culturais, conhecimentos e experiências. Todos os elementos que compõem seu sistema cognitivo entram em cena no processo de significação e percepção.

A imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante toda a nossa vida. Se, por exemplo, nos apresentam um melão que sabemos ser apenas uma casca côncava, uma meia concha cuja parte que falta não é visível, ele pode parecer completamente diferente de um melão completo que nos apresenta na superfície aspecto idêntico. O fato de se saber que um carro não tem motor pode realmente fazer com que o mesmo pareça diferente de um outro que se sabe ter um (ARNHEIM, 2002, p. 40).

Apesar de compreendermos, *a priori*, o mundo como real e único, nossa percepção não é padronizada. Essa relatividade traz à tona o conceito de ilusão como contraste entre a percepção em uma dada situação e em outra.

Concebemos as ilusões como surgindo da discrepância entre o "*percebido* em uma dada situação" e o "*percebido* em outra situação". A vantagem da última definição é evitar (ou desconsiderar) a menção a uma "realidade" da qual nossa percepção fosse meramente uma "representação" (BALDO; HADDAD, 2003, p. 7).

O mito da caverna de Platão (428-348 a.C.) abordou esse assunto: realidade relativa. Os personagens dessa história estavam presos sem conseguir visualizar o que se passava por trás deles, a única imagem ao seu alcance era a projeção de sombras na parede frontal a eles. Signos sonoros emitidos atrás deles, por exemplo, eram associados às sombras projetadas na parede. Para o senso comum, essa experiência à qual eles eram submetidos é percebida como irreal, porém, para os moradores da caverna, era a realidade oriunda da sua maneira de perceber o mundo. Essa experiência era a responsável pela formação de todos os seus valores idiossincráticos e sistema cognitivo.

A percepção é o viés de comunicação do sujeito com o mundo. Por meio desse viés, o sujeito recebe sinais, decodifica, interage e emite sinais posteriores e resultantes desse processo.

Não é possível negar a conexão da fotografia com o seu referente. Porém, a significação e a percepção do conteúdo são atribuídas por cada espectador. Ilusão e realidade caminham lado a lado. Essa trama infinita modificou o cenário artístico a partir do século XIX e ainda hoje estabelece uma troca de valores entre fotografia e arte moderna.

## **A RUPTURA DA ARTE COMO MODELO DE REPRESENTAÇÃO DO EXTERIOR**

A arte, no decorrer dos tempos, foi classificada em diversos estilos, por meio de periodizações, análises da técnica e do discurso da obra. Antes do século XIX, contudo, todos os estilos tinham um aspecto em comum: representar o mundo exterior.

Os primeiros sinais de ruptura foram estabelecidos pelo impressionismo. A postura dos artistas desse gênero confrontou o academicismo da época. A arte começava a perder a obrigação de ser uma técnica superdetalhista, principal característica do realismo, período anterior ao impressionismo. Influenciados pelo advento da fotografia e pelas descobertas ópticas e físicas, os impressionistas procuravam explorar movimento, cores e impressões provenientes de uma determinada situação. Monet, por exemplo, pintava uma mesma paisagem ao ar livre em diversos horários, pois em cada um havia um tipo de iluminação diferente (temperatura, direção, intensidade), o que resultava em impressões distintas da mesma cena.

Era o próprio instantâneo fotográfico, só que as durações da impressão e sua permanência perceptiva não eram registradas pela câmara, mas pelos tempos indefinidos da existência psicológica. Com o passar dos anos, Monet desenvolveu a forma original das séries pictóricas – versões sobre o mesmo tema visto sob variadas condições de luz e atmosféricas (DE PAULA, 1999, p. 69).

Para isso, os artistas do impressionismo desenvolveram uma técnica rápida, livre de regras e normas presentes na academia que demandavam um tempo maior do que eles tinham para registrar a impressão da cena. A técnica baseava-se em pequenas pinceladas e grande conhecimento cromático. As cores e formas se formavam diante da retina, quando o espectador distanciava-se do quadro.

Os efeitos ópticos descobertos pela pesquisa fotográfica, sobre a composição de cores e a formação de imagens na retina do observador, influenciaram profundamente as técnicas de pintura dos impressionistas. Esses artistas já não misturavam as tintas na tela, a fim de obter diferentes cores, mas utilizavam pinceladas de cores puras que, colocadas uma ao lado da outra, são misturadas pelos olhos do observador, durante o processo de formação de imagem (ZANCHETTA, 1994, p. 59).

O que se vê nesse período é uma decomposição da realidade externa por meio de um recorte, uma valorização do momento e uma desvalorização do realismo e detalhamento exterior. Em seu artigo "Impressionismo: 230 anos de luz", Zanchetta (1994, p. 59) cita frase de Bianca de Oliveira, professora de História da Arte da Universidade de São Paulo (USP): "A partir do impressionismo o trabalho do artista deixa de ser metafórico".

Cézanne, contemporâneo ao impressionismo, trouxe um avanço maior na questão da ruptura desse modelo metafórico. Dono de um estilo próprio, por muitos evocado como a ligação entre o impressionismo e o cubismo, era considerado o pai da arte moderna por Picasso. O artista não se submetia a regras do academicismo, como leis de perspectivas e outras. Ele visualizava a natureza segundo três formas fundamentais: a esfera, o cilindro e o cone.

Todos esses artistas procuravam nas formas exteriores o conteúdo interior. Cézanne impusera-se a mesma tarefa... Tratou os objetos como tratou o homem, pois tinha o dom de descobrir a vida interior em tudo (KANDINSKY, 1990, p. 50).

A arte assumiu o caráter de sua própria realidade. Cézanne rompeu com o modelo de utilização das formas e cores para reprodução fiel do exterior, utilizou-as, ainda em um plano figurativo, para criar a sua própria arte e causar sensações no espectador, já que, agora, a arte era o seu próprio universo.

Essa ruptura com o estado representativo da arte e a nova condição que lhe foi atribuída trouxeram inúmeras possibilidades para o fazer artístico. Com as portas abertas para novas posturas, Picasso rompe de vez com a forma tradicional por meio do cubismo; Matisse utiliza a paleta de cores como seu maior instrumento na criação; Salvador Dalí rompe com a lucidez, pintando cenários estranhos, semelhantes a sonhos, por meio do surrealismo; Kandinsky passa por um período de abstração, até que rompe de vez com o estado figurativo da arte; Marcel Duchamp, em uma postura que, para alguns, era arte provocativa e, para outros, não era arte, rompe com a própria arte, por meio do dadaísmo.

Essa desvinculação da arte com o real evoluiu progressivamente. Kandinsky com sua arte abstrata é um dos ápices desse novo cenário, todavia suas obras conservaram um belo estético e eram fundamentadas em um conceito muito próximo ao início dessa ruptura: Não importa o tema, mas a sensação expressa pelo autor e impressa no espectador. A arte, sob esse ponto de vista que nada figura, mantém sua universalidade máxima e, também, o belo estético.

Apesar, ou melhor, em virtude do isolamento da Arte, nunca as artes estiveram mais próximas umas das outras do que nestes últimos tempos, neste momento decisivo da Mudança de Rumo Espiritual. Já vemos despontar a tendência para o "não realista", a tendência

para o abstrato, para a essência interior. Conscientemente ou não, os artistas seguem o "conhece-te a ti mesmo" de Sócrates. Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um; eles a sondam, avaliam seus elementos imponderáveis (KANDINSKY, 1990, p. 55).

Marcel Duchamp promoveu uma ruptura com a própria arte por meio do dadaísmo, que era conhecido como a antiarte. Com os famosos *ready-mades*, o artista transformava objetos comuns, destinados a outra prática, ou até mesmo lixo, em obras de arte. Um urinol exposto em um museu não era mais um urinol, mas uma obra de arte. O artista italiano Piero Manzoni, por meio do mesmo recurso, enviava latas fechadas com suas fezes para grandes museus. Perde-se o referencial do belo estético. A arte, como universo de si mesma, torna-se infinita, caminha para o intangível e não permite definições, passa a motivar questionamentos e explorar conceitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XIX foi um período de grandes mudanças na sociedade. Muitos avanços científicos, como a Revolução Industrial, caracterizaram essa época de transição. A fotografia surgiu em meio a esse contexto e não passou despercebida por nenhuma área de conhecimento humano. O mundo, o homem e todas as suas manifestações culturais podiam ter suas imagens reais registradas com mais fidelidade e, com o passar do tempo, mais facilidade. Seu advento gerou fervorosas discussões quanto às suas características como signo, se poderia ser considerada uma expressão artística ou apenas registro mecânico e muitos outros debates. A questão da realidade é o grande estímulo inicial para o assunto abordado neste artigo. A fotografia permitiu ao homem materializar um determinado evento que, antes, ficaria apenas na memória. Com uma grande diferença em relação à pintura, que poderia ser fruto de uma imaginação; na fotografia, o resultado era um traço da realidade, um indício da existência daquele referente.

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material do seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser (SONTAG, 2004, p. 170).

A partir do momento em que a realidade encontrou um novo sistema de registro (não simplesmente mecânico, pois o papel do fotógrafo como autor deve ser levado em conta), a arte não precisava mais realizar esse papel. Ofícios desenvolvidos por pintores em seus cotidianos como retratos familiares e corporativos, após o advento e evolução desse novo sistema, passaram a ser realizados principalmente por fotógrafos. Esse cenário impulsionou a libertação da arte como modelo de representação exterior e a procura por novos caminhos, mais expressivos, que trouxessem a arte como realidade em si mesma. Nesse ponto, não importava mais a conexão com o exterior, mas, sim, a expressão do interior do artista, a sua criação e a impressão no espectador. A arte cria o seu próprio universo com essa ruptura. Em paralelo, a fotografia tornou-se cada vez mais importante como ferramenta de comunicação dos novos tempos, e a troca de experiências com os novos caminhos da arte moderna e contemporânea ficou ainda maior.

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar, como simples impressão de uma presença, marca, sinal sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí) [...] toda sua obra pode ser considerada como "conceitualmente fotográfica", isto é, trabalhada por essa lógica do índice, do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético (DUBOIS, 2001, p. 255, 257).

A fotografia, de fato, consagra-se também como uma maneira de expressar-se artisticamente, e a arte passa a expressar-se fotograficamente. A constante troca de valores entre a fotografia e a arte impulsiona novas possibilidades para o futuro de nossa sociedade e suas manifestações culturais. Seja um traço de uma realidade (indício de existência do referente) ou uma realidade em si mesma, a percepção desse novo cenário artístico ocorre de maneira distinta em cada espectador. O âmbito artístico pós-arte moderna (e isso inclui a fotografia) proporciona uma intensa trama de realidade e ilusão.

## Reflections on the stimulation of photography in breach of the model representation of the exterior on post-modern art

**Abstract** – This article represents a reflection about the Photography and its influence on the main artistic changes after the twenty century. After the advent of the photography, a lot was speculated about the role that it would have in society. This new mechanism proved itself to be very effective as a way to extract the reality, what stimulated the artists, specially the painters, to seek other ways of expression. At the same time, photography has gained importance as a form of language and communication of the new times. Photos became to be more than

the representation of an instant; they became an expression of the photographer's sensibility. Thereby, the constant dialogue between painting and photography have resulted into great changes in the scenario of the visual arts and expanded the possibilities of communication and artistic expression of man in the society.

**Keywords:** photography, modern art, perception, reality, illusion.

## REFERÊNCIAS

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2002.

BALDO, M. V. C.; HADDAD, H. Ilusões: o olho mágico das percepções. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, v. 25, n. 2, p. 6-11, dez. 2003.

DE PAULA, J. Imagem & magia: fotografia e impressionismo – um diálogo imagético. *Revista Impulso*, v. 11, n. 24, p. 53-71, 1999.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2001.

ESCÁRZAGA, A. *Claves secretas de las vanguardias artísticas: marchantes y farsantes de la pintura contemporânea*. Madrid: Nuer Ediciones, 1997.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZANCHETTA, L. Impressionismo: 230 anos de luz. *Revista Ciência e Cultura*, v. 56, n. 3, p. 58-59, set. 1994.