

## A FOTOGRAFIA ENTRE A ARTE E A MÁQUINA

Diana de Abreu Dobranszky

A classificação que conhecemos hoje como *fine-arts* (belas-artes ou sua abreviação: arte) é relativamente recente. Abrangendo a pintura, a escultura, a poesia, a música e a arquitetura, essa categoria nasceu no século XVIII e foi reflexo de profundas modificações não apenas na teoria da arte como nos conceitos do homem acerca de sua relação com a natureza e com o divino <sup>1</sup>. Ainda na Antigüidade as artes e as ciências encontram-se numa mesma categoria: *techné*, que englobava toda atividade que, por seguir regras, poderia ser ensinada <sup>2</sup>. A separação efetiva entre arte e ciência aconteceu no século XVII a partir da comparação entre os dois tipos de atividade e foi acentuando-se ao longo dos séculos XVIII e XIX <sup>3</sup>, afastando paulatinamente arte e ciência em suas buscas e exercícios. Nesses séculos a teoria da arte foi desviando-se para o estudo dos elementos não racionais da experiência estética e, com isso, arte e ciência tornaram-se polos opostos dentre as atividades humanas. Ao mesmo tempo, com o desenvolvimento e aceitação da estética romântica nos séculos XVIII e XIX, a arte afastou-se de tal forma da ciência que as imagens técnicas do século XIX só poderiam criar conflitos e discussões no campo artístico. Quando a fotografia surge na primeira metade do século XIX, ciência (campo da técnica, do rigor metodológico e matemático) e arte (campo da criação e da expressão) transitam em dimensões e bases teóricas completamente distintas. A arte que abandonou a rigidez da doutrina da imitação da natureza para exercitar-se na fluidez da expressão e dos sentimentos precisou lidar com uma nova forma de produção que parecia reportar-se à doutrina abandonada no século XVIII. Da mesma forma como teve que lidar com uma mecanicidade que parecia ter maior relação com a ciência do que com a arte, mas cujos operadores queriam que suas imagens fossem reconhecidas como criação artística.

---

<sup>1</sup> VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Martins Fontes, 1984. p. 85.

<sup>2</sup> KRISTELLER, Paul Oskar. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics. **Journal of the History of Ideas**, v. 12, Edição 4, 1951.

<sup>3</sup> Idem.

A adoção gradativa da estética romântica nos séculos XVIII e XIX possibilitou nova linguagem e experimentação nas artes. Questões como a criação, a *finalidade sem fim* e a autonomia da arte fizeram-se cruciais para o artista e para o teórico da arte. Aquele transformou-se em deus de suas obras, capaz de criar um mundo à parte, um heterocosmo, no qual sua imaginação poderia atuar tanto em termos de criação quanto de recepção. Para que isso fosse possível a arte deveria desvincular-se do mundo externo e ser essencialmente independente. É então que a arte reivindica sua autonomia, apoiada na idéia de que ela não tem fim outro senão em si mesma <sup>4</sup>.

Esse novo cenário acentua a diferenciação entre a arte e o ofício, entre a arte útil e o artesanato, entre o artista e o artesão, enfim, entre a arte e o objeto que serve a algum propósito funcional. Essa distinção foi uma das questões principais que separavam a fotografia da arte. As conseqüências desse choque são duas: primeiro, a aptidão da fotografia para várias atividades faz dela uma imagem inevitavelmente funcional; e segundo, por ela sempre indicar a existência daquilo que representa, o que sempre se vê é seu referente, e não a representação que ela constitui.



foto: Diana Dobranszky

---

<sup>4</sup> Para melhor conhecer esses conceitos:

ABRAMS, M. H.. **Doing things with texts**: essays in criticism and critical theory, W. W. Norton & Company, 1989.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Forense, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papyrus, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Mimésis, tradução, Enargéia e a tradição da ut pictura poesis*. In: LESSING. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

A fotografia foi adotada, desde o início, para várias funções: Fox Talbot, com seu livro *Pencil of Nature*, utilizou-a como auxiliar das ciências, Niépce e Daguerre, para fazer retratos, e Hércules Florence, para copiar documentos e aquarelas. Sua vocação para diferentes funções sociais colocou-a em posição contraditória à arte, ou mesmo como uma antítese dela diante dos termos vigentes e da idéia que se fazia da fotografia na época. Isso porque a concepção de arte do século XIX exige que a obra seja independente daquilo que lhe é externo e considera que a fruição estética só pode ser tal se o objeto artístico for contemplado sem qualquer interesse por parte do espectador. Ou seja, que a obra não tenha qualquer finalidade além do prazer estético. A fotografia, no entanto, está sempre apontado para o que está fora dela e sua inevitável vocação para o registro do visível dificulta sua apreciação interpretativa porque ele se transforma em uma âncora para o curso livre da imaginação. Ou, como colocaria Schaeffer, a interpretação parece não aderir à imagem fotográfica <sup>5</sup>. Essa ancoragem diz respeito à questão da transparência da representação fotográfica <sup>6</sup>: aparentemente, o que se vê na imagem fotográfica não é a fotografia, e sim seu referente, o que está representado – real e nunca imaginário <sup>7</sup>.

Ao mesmo tempo, a mecanicidade do processo fotográfico levantava dúvidas no século XIX quanto às capacidades criativas do meio. Aos seus olhos a imagem fotográfica era resultado de um processo que, além de mecânico, era automático. Sendo assim, não haveria qualquer interferência de seu operador e seria impossível a intervenção de qualquer tipo de expressão e emoção no processo fotográfico.

Antes mesmo da utilização efetiva da fotografia – ou seja, da utilização do aparelho da forma como o conhecemos hoje -, os pintores da primeira metade do século XIX, como há alguns séculos já acontecia, utilizavam aparelhos ópticos e câmeras obscuras como instrumentos auxiliares de sua arte. As pinturas

---

<sup>5</sup> SHAEFFER, Jean-Marie. A questão da arte In: \_\_\_\_\_. **A imagem precária**. Capítulo 4: . Campinas: Papyrus. 1996.

<sup>6</sup> FRIDAY, Jonathan. **Aesthetics and photography**. Ashgate, 2002. p. 49.

<sup>7</sup> DOBRANSZKY, Diana de Abreu. **Referente e imagem na fotografia brasileira em fins do Século XX**. 2002. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002.

realistas que produziam eram ricas em detalhes, característica que em vários momentos era foco de discussões entre pintores. O detalhe, para alguns, era apenas floreio que desviava a atenção do observador para aspectos irrelevantes da obra de arte, e era um resquício do conceito de pintura como imitação - abandonado pelo romantismo <sup>8</sup>. Mais que isso, para muitos o detalhe, que transparecia a utilização de aparelhos, feria a integridade artística do pintor. Para o pintor Hogarth a câmera obscura subjugava a visão do artista, e para Reynolds o aparelho óptico não deveria extrair a supremacia da imaginação <sup>9</sup>. Ruskin usou-a e arrependeu-se ao perceber seu impacto na arte pictórica, conflito esse muito presente entre os artistas na França e na Inglaterra <sup>10</sup>.

Com os *Salões* do século XIX, espaço onde artistas e público expunham e julgavam as obras, e com a utilização direta da fotografia por pintores, a discussão tornou-se mais acirrada, e o ataque à fotografia pelos artistas transpirava a rejeição quanto à noção da fotografia como arte. Naquele espaço fotografia e pintura estavam próximas <sup>11</sup> e o intercâmbio de influências era evidente, convidando a todos para o debate. O discurso que se sobrepunha era que uma máquina que reproduz o real não poderia ser considerada um meio de expressão; não necessariamente pelo fato de não haver interferência manual do fotógrafo, mas por não haver qualquer possibilidade de interferência intelectual sobre a representação: a diferença que se estabelecia entre as artes mecânicas e as belas-artes estava naquela distância entre o mecânico e o intelecto. No entanto, a própria pintura precisou transpor o preconceito com relação ao trabalho manual, que antes era considerado inferior. Agora, cabia à fotografia transpor o receio com relação à intermediação entre intelecto e máquina.

Dentre os críticos da influência da imagem fotográfica na pintura está Baudelaire que, em sua crítica ao Salão de 1859 <sup>12</sup>, diz que a fotografia veio para

---

<sup>8</sup> Fontes de informação sobre o tema:

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEE, Rensselaer W. **Up pictura poesis: the humanistic theory of painting**. New York: W. W. Norton Company Inc., 1967.

<sup>9</sup> SCHARF, Aaron. **Art and photography**. Penguin Books, 1986. p. 14-22

<sup>10</sup> Idem, p. 99.

<sup>11</sup> GALASSI, Peter. **Before photography: painting and the invention of photography**. New York: MoMA, 1981. p. 28.

<sup>12</sup> BAUDELAIRE, Charles. The modern public and photography. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic essays on photography**. Leete's Island Books, 1980. p. 83.

corromper a arte e empobrecer o gênio artístico francês. Para ele, o pintor deixava de representar o que sonha, para representar o que vê. Dessa forma, o crítico acreditava que a fotografia não tinha qualquer ligação com a imaginação, e deveria se restringir a mero instrumento da ciência e da pintura sem qualquer influência na poética pictórica. O que percebemos é que o discurso da estética romântica parecia ser incompatível com a natureza da imagem fotográfica.

Como reflexo desse cenário, o escritor Champflury, defensor da pintura realista (que passou a ser referida como daguerreotipa <sup>13</sup>), percebeu a necessidade de distinguir a arte realista da fotografia. Para ele a fotografia era estritamente uma reprodução, enquanto que a pintura realista era uma interpretação <sup>14</sup>. Mais uma vez a mecânica depunha contra a imagem fotográfica. Diante desse quadro, a fotografia jamais poderia ser considerada arte, já que a certeza da incapacidade de representar que não pela imitação e reprodução até então era incontestada. Tanto que os próprios fotógrafos, para fugir da pecha da mecanicidade passaram a interferir da forma que pudessem no processo fotográfico.



foto: Diana Dobranszky

---

<sup>13</sup> SCHARF, Aaron. **Art and photography**. Penguin Books, 1986, p. 137.

<sup>14</sup> GALASSI, Peter. **Before photography: painting and the invention of photography**. New York: MoMA, 1981.

Como parecia ser o único caminho o da imitação, a grande maioria dos fotógrafos tentou imitar a pintura realista que se ocupava das paisagens. Essa aproximação na representação tornou ainda mais fervorosa a discussão acerca da pintura e da fotografia, pois o choque era direto e desmascarado. E certamente abriu espaço para a questão da natureza da arte, assim como a questão do realismo na fotografia <sup>15</sup>. Por isso as críticas à pintura realista dirigiam-se para sua semelhança com a fotografia; pois eram por muitos consideradas vulgares e desprovidas de arte. Ao fim do século XIX os *Salões* já haviam sido contaminados pela fotografia e sua utilização banal <sup>16</sup> fez com que fosse, inclusive, acusada por um declínio no gosto. Nesse momento de críticas ao realismo e à imitação na França do século XIX, os pintores centraram-se na forma e na cor e buscaram novas formas de representação. Em 1860, em Paris, surgem os impressionistas que trabalham com a cor e sua influência na luz. Essa é uma renovação para a arte pictórica que se desvincula da representação estabelecida do visível <sup>17</sup>. Essa tendência na arte pictórica certamente não foi determinada pelo nascimento da "imagem mecânica". No entanto, o distanciamento formal fazia transparecer a rejeição "artística" quanto ao tipo de representação à qual a fotografia parecia estar inevitavelmente vinculada.

Nos Estados Unidos, ainda no fim do século XIX, assim como na Inglaterra e na França, os fotógrafos tentavam estabelecer seu ofício como artístico. As discussões eram centradas naquela distância criativa (máquina/intelecto) e argumentava-se que a produção fotográfica não abria brecha para a criação ou a expressão. Os artistas declaravam que a fotografia não contribuía para as artes e que ela não era tradução, mas mera imitação e reprodução. Ou seja, que a fotografia referia-se diretamente ao objeto e não a qualquer forma de criação. A máquina seria, então, intransponível e indomável por seu operador, e o poder individual da imaginação e da originalidade não poderia ter qualquer influência

---

<sup>15</sup> SCHARF, p. 127.

<sup>16</sup> SCHARF, p. 243.

<sup>17</sup> Para alguns, a fotografia libertou a pintura. Contudo, a pintura já apresentava desenvolvimentos nessa direção. Então, preferimos dizer que a fotografia acelerou esse processo de renovação. GALASSI, Peter. **Before photography: painting and the invention of photography**. New York: MoMA, 1981.

na mecânica impessoal <sup>18</sup>. E, mais uma vez, apresenta-se o conceito da *finalidade sem fim* que separa a arte dos objetos úteis – onde encaixava-se a fotografia.

Contudo, havia uma contra-argumentação. O teórico da fotografia Federic Hart Wilson rebatia dizendo que o meio de representação era irrelevante; o que importava eram os padrões estéticos estabelecidos utilizados. Condizente com isso, os fotógrafos eram aconselhados a ler sobre as demais artes para conhecer e aprender sobre os padrões estéticos e as regras da arte (o livro *Practical Essays on Art* de John Burnet foi usado como manual pelos fotógrafos, mesmo que seu alvo tenham sido os pintores) <sup>19</sup>. Isso para fugir do mecânico, que ainda se estabelecia como uma barreira entre o intelecto e a arte. Assim, os fotógrafos utilizavam-se do discurso da pintura para sua legitimação: buscavam associações com o belo, com a verdade e com a natureza. Aliás, um dos seus argumentos era que um dos maiores atributos da fotografia era sua aproximação com a natureza <sup>20</sup>.

O fato é que a rejeição à máquina se perpetuava. A perspectiva e o posicionamento com relação a ela somente se alterariam com as vanguardas da arte, principalmente europeias, no início do século XX. Apesar de haver ainda receios quanto à fotografia, a arte das décadas seguintes a abraçaria justamente por ser um meio artístico novo que poderia romper com as tradições.

O modernismo iniciou-se nos *Salões*, a vanguarda, na multidão dos mercados <sup>21</sup>, e o receio com o industrial era consenso entre os modernistas, artistas que buscavam a originalidade e a aura com as quais a fotografia parecia ser incompatível. Entretanto, os vanguardistas que emergiram no início do novo século eram experimentalistas e queriam uma quebra radical com a tradição. A obra *Fonte*, de Duchamp, de 1917, sinalizou uma renovação nas discussões acerca da arte. Diante da impossibilidade da definição restrita do que é ou não arte, Duchamp possibilitou sua definição como tudo aquilo que é chamado arte.

---

<sup>18</sup> STERNBERGER, Paul Spencer. **Between amateur and aesthete**: the legitimization of photography as art in America, 1880-1900. University of New Mexico Press, 2001. p. 16.

<sup>19</sup> STERNBERGER, Paul Spencer. **Between amateur and aesthete**. University of New Mexico Press, 2001. p. 5.

<sup>20</sup> Idem, p. xii-xiv.

<sup>21</sup> DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. October/MIT Press, 1998. p. 189.

Ou seja, a arte é um ato de nomeação<sup>22</sup>. Para ele os próprios tubos de tinta são *ready-mades* industrializados e fazem parte do grande processo de criação que se resume a escolhas. Fazer arte é escolher que materiais usar, que suportes utilizar, como trabalhar com eles, definir o tema, escolher estilos, como representar etc.

Assim, o campo estava aberto como nunca às experimentações, à mistura dos meios próximos ao artista para criar e à exploração de tudo o que fosse restrito a um único meio. Se uma obra seria ou não legitimada como arte, caberia à jurisdição do gosto e do tempo<sup>23</sup>. O que as vanguardas fizeram foi contar com a legitimação futura em seu ato de



foto: Diana Dobranszky

romper com a tradição da arte. A fotografia participou desse processo e foi beneficiada por ele pelo fato de não mais importar quais os aparatos empregados na produção artística, mas sim o próprio ato de criar. Ao mesmo tempo, nenhuma forma de expressão rompia de forma tão drástica com a tradição como a fotografia: um novo sistema de representação.

A maior parte das vanguardas vinculava-se a projetos de revolução política e ideológica. O movimento Dadá, nascido em Zurique em 1916 e disseminado pela Europa, pretendia opor-se ao abstracionismo e à tradição, criar uma nova linguagem que não estivesse ligada à burguesia e renegar toda a razão e a lógica. Queria uma alteração na maneira de pensar e ver o mundo que possibilitasse uma revolução ideológica e, por parte de alguns, até política. A fotografia, incorporada às suas colagens, era manipulada como matéria bruta que articulava uma sintaxe juntamente com cores e palavras<sup>24</sup>. Na procura de uma linguagem mais imediata e que refletisse os novos tempos industriais, a

---

<sup>22</sup> Idem, p. 325 e 390-1.

<sup>23</sup> Essa discussão está presente em: DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. October/MIT Press, 1998.

<sup>24</sup> ADES, Dawn, **Photomontage**. London: Thames and Hudson, 1986.



fotografia adequou-se por ser uma representação criada através do mecânico e como uma renovação na criação da imagem que se alinhava com a atitude de fabricar objetos – e não de criar obras. Parte dos dadaístas também se debruçou sobre críticas políticas em seu trabalho, entre os quais destacou-se a fotomontagem. A criação de uma imagem baseada na desestruturação de outras pré-existentes resultava em cenas improváveis e até fantásticas que pareciam ser reais. Aqui, denuncia-se a própria realidade como construída, induzindo a uma forma distinta de enxergar o mundo à nossa volta <sup>25</sup>.

Com os mesmos preceitos revolucionários de renovação político-ideológica, artistas da URSS acolheram a fotografia como linguagem que pudesse refletir as esperanças no regime socialista recém instaurado. Novamente, por ser um meio novo, a fotografia foi adotada. Porém, sua utilização encontrou uma oxigenação no "movimento" Nova Visão. Dentre os artistas que se destacaram está Alexander Rodchenko que fotografava de ângulos inusitados e aproveitava-se dos jogos de sombra.

As experimentações na arte vanguardista não apenas incluíam o uso da imagem fotográfica como elemento das suas obras como também na construção de novas poéticas da fotografia pura ou não contaminada <sup>26</sup>. Esse foi um movimento simultâneo em várias partes do mundo (marcadamente na Europa e nos Estados Unidos) que buscou explorar as potencialidades do meio fotográfico – assim como foi feito nas demais artes. A questão das inevitáveis escolhas do operador foram ficando gradativamente mais claras e a fotografia pôde privilegiar-se de um reconhecimento mais amplo de sua vocação para a expressão artística. Independente do material, o homem sempre trabalha com escolhas e signos que se tornam marcas deixadas em suas criações. Então, a máquina fotográfica, símbolo de uma nova era para a humanidade, deixou de ser vista com ingenuidade e foi admitida no círculo da criação pela imaginação e da tradução do visível.

---

<sup>25</sup> KRAUSS, Rosalind. The Photography Conditions of Surrealism. In: \_\_\_\_\_. **The originality and the avant-garde and other modernists myths**. The MIT Press, 1999.

<sup>26</sup> Termo usado por Tadeu Chiarelli em seu artigo publicado no Catálogo **Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna**. MAM, 2002. p. 9.

A percepção da fotografia como meio expressivo teve como marco sua aceitação nos museus de arte. Em 1933, o MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York abrigou a primeira exposição fotográfica da história realizada dentro desse tipo de espaço institucional reservado estritamente para obras de arte. O fotógrafo escolhido foi Walker Evans. Dessa forma, o MoMA recebeu a fotografia em seu campo de criação puro e afirmou categoricamente: fotografia é arte.