



# Domínios da Imagem

## A FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA PARA A PINTURA: APONTAMENTOS HISTÓRICOS

*PHOTOGRAPHY AS A REFERENCE FOR PAINTING: HISTORICAL NOTES*

Priscilla de Paula Pessoa<sup>1</sup>  
Eluiza Bortolotto Ghizzi<sup>2</sup>

Fluxo Contínuo

Dezembro de 2024

Vol.18

DOI: 10.5433/2237-9126.2024.v18.50109

Submissão:

20/03/2024

Aceite:

03/06/2024



**Resumo:** No presente artigo<sup>3</sup> propomos reflexões acerca da adoção da fotografia como referência em processos criativos pictóricos, a partir de apontamentos históricos sobre dispositivos, artistas, públicos, movimentos artísticos e obras que consideramos marcantes e decisivos para o tema, no decorrer dos séculos XIX e XX.

**Palavras-chave:** Pintura; Fotografia; Processos criativos; História da arte.

**Abstract:** In this article we propose reflections on the adoption of photography as a reference in pictorial creative processes, based on historical notes on devices, artists, audiences, artistic movements and works that we consider striking and decisive for the theme, during the 19th and 20th centuries.

**Keywords:** Painting; Photography; Creative processes; Art history.

No percurso da criação de pinturas contemporâneas, fotografias são constantemente tomadas como referência, orientando suas concepções e faturas. Tal expediente, no entanto, não é novo: artistas atuais que adotam a prática inserem-se em uma espécie de tradição, retomando e reinventando procedimentos cuja ocorrência é possível identificar, há quase duzentos anos, nos ateliês mundo afora – ou mesmo bem antes, se pensarmos em um sentido mais amplo.

Desde os tempos ditos pré-históricos, e em todos os rincões do mundo, o ser humano valeu-se de pigmentos em forma líquida para colorir superfícies – e a esta ação chamamos pintura; mas apenas no início do século XIX seriam inventados métodos fixadores de imagens ópticas, e esta imagem fixada em um suporte, no século XX, passa a ser comumente chamada de fotografia. Ainda que a história da fotografia se inicie muito posteriormente à da pintura, há um elo em suas naturezas que vai além da materialidade, pois, antes, está baseado em algo mais etéreo: a ambição de reter aquilo que a luz ilumina e nossos olhos captam sem necessidade de tocar – o mundo que percebemos através da visão. Como afirma Lucia Santaella (1997, p.35), “toda máquina começa pela imitação de uma capacidade humana que ela se torna, então, capaz de amplificar”; sendo assim, pintura e fotografia estão imbricadas desde um tempo imemorial.

Por exemplo, a partir do século XIV, quando os pintores europeus começaram a tentar retomar, de várias formas, a ambição grega do naturalismo, iniciou-se a busca por métodos

---

<sup>1</sup> Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (UFMS – Campo Grande/ MS); professora dos cursos de Artes Visuais e do Mestrado Profissional em Artes (UFMS). E-mail: priscilla.pessoa@ufms.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8080-8856>.

<sup>2</sup> Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC – São Paulo/SP); professora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (UFMS). E-mail: eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com. ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-4770-625X>.

<sup>3</sup> Este artigo foi revisto e ampliado a partir de um texto publicado nas atas do XIV Encontro de História da Arte da Unicamp, em 2019. A investigação está inserida nas pesquisas relativas à tese de doutorado da autora Priscilla Pessoa, intitulada *A fotografia como referência na pintura brasileira do século XXI: possibilidades e convergências* e aprovada em 2023 dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (UFMS), sob orientação da autora Eluiza Ghizzi.



que auxiliassem a produzir, nas telas, uma ilusão convincente das coisas do mundo. Entre tais métodos está o uso recorrente de câmeras escuras. De acordo com as pesquisas de Hockney (2001) sobre este aparato, ele é conhecido desde a Antiguidade, havendo registros na China e na Grécia do período. Consiste em um espaço fechado onde há um buraco, muitas vezes dotado de lente, pelo qual a luz externa passa e atinge o interior, em cuja superfície uma imagem invertida é projetada e pode ser decalcada – ou seja, em seu conceito está a base ótica para a invenção da fotografia.

Foram poucos os artistas que registraram em documentos o uso da câmera escura; mas, apesar da carência de registros, o estudo de Hockney (2001) aponta que expoentes da pintura europeia, a partir do século XV – como Jan Van Eyck, Masaccio, Giorgione, Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Hans Hobein, Albrecht Dürer, Caravaggio, Frans Hals, Joannes Vermeer, Georges de La Tour, Rembrandt Van Rijn, Diego Velásquez, Francisco de Zurbaran, Canaletto, Anthony Van Dick e Jean Baptiste Chardin, entre muitos outros –, provavelmente utilizaram câmeras escuras, objetivando tornar mais verossímil a passagem daquilo que se vê para o que se pinta.

A posterior invenção e o desenvolvimento da fotografia seriam, então, a união de percursos distintos: o da pesquisa ótica, com seus equipamentos de captação da imagem, sendo a câmara escura o destaque, e o da pesquisa química, que visava a inventar meios de fixação automática de imagens; e o da pesquisa artística, pois não só a fotografia se inscreveria na categoria de arte, como também as outras linguagens artísticas seriam afetadas por ela – o que inclui a pintura e seus processos criativos.

## SÉCULO XIX – NUANCES DE UMA RELAÇÃO

A mútua influência entre fotografias e pinturas, no século XIX, marca a convergência entre uma série de invenções tecnológicas e novas propostas formais e temáticas que surgiam na seara da pintura. Romantismo, Realismo, Impressionismo e Pós-Impressionismo – para ficarmos só nas nomenclaturas históricas aplicadas a movimentos que precipitaram uma ruptura com a tradição pictórica europeia, reinante desde o século XVI – compartilham com a fotografia o mesmo século e o mesmo país de origem, a França.

Na década de 1820, o francês Joseph Niépce foi um entre muitos inventores que, em várias partes do mundo, pesquisaram meios de fixar as já conhecidas projeções luminosas. Segundo Manguel (2001, p.90), em 1826, usando uma câmera escura e uma prensa de ar quente movida a motor, Niépce conseguiu produzir em papel sensibilizado, após 8 horas de exposição à luz, imagens fidedignas da realidade; a tênue imagem de seu quintal, que ele chamou de heliogravura, foi considerada, posteriormente, a primeira fotografia permanente.

Em 1838, Louis Daguerre aperfeiçoou o processo – o que reduziu o tempo de exposição de muitas horas para 30 minutos, gerando, ao fim, imagens únicas fixadas em placas de metal. O dispositivo foi chamado de daguerreótipo e está entre os muitos inventados no período, mas nos interessa especialmente por ser o primeiro fabricado em escala comercial, o que contribuiu



enormemente para a difusão inicial da novidade e, conseqüentemente, levou aos primeiros contatos com pintores. Como afirma Susan Sontag (2004, p.11), “a subseqüente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens” –, e realmente, em 1888, era possível comprar, ainda que por um preço acessível a poucos, câmeras portáteis da marca *Kodak* que já usavam rolos de filme, possibilitavam revelação em papel e cujo manuseio era relativamente simples.

Sontag posiciona a imagem fotográfica em um lugar central na cultura contemporânea, ao considerar que as pessoas desenvolveram uma compulsão por fotografar, transformando a própria experiência numa forma de visão, a ponto de sugerir que “ter uma experiência é o mesmo que fotografá-la, e participar num acontecimento público é, cada vez mais, equivalente a vê-lo fotografado” (SONTAG, 2004, p.34). Assim como Sontag, não são poucos os filósofos que apontam que, com a fotografia, estabeleceu-se no mundo uma nova ordem imagética. Podemos identificar, no pensamento de outros autores, igualmente fundamentais para se pensar filosoficamente a fotografia, o reconhecimento do impacto extremo que ela teve nos rumos da humanidade. Walter Benjamin já apontava, em 1936, as mudanças socioculturais detonadas pela invenção da fotografia, bem como discorria sobre as transformações no campo da arte decorrentes da reprodutibilidade inerente às imagens técnicas. Nesse sentido, afirmou que “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (BENJAMIM, 1987, p. 170). Vilém Flusser formulou uma teoria filosófica sobre a fotografia e, em sua concepção, a história da imagem é dividida em três momentos – pré-história, história e pós-história –, sendo a pós-história inaugurada pela fotografia, um tipo de imagem tão importante que:

*Vivenciar* passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. [...] Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter ‘visão de mundo’. *Valorar* passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir* passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. (FLUSSER, 2002, p.86).

Os impactos descritos por Sontag, Benjamin e Flusser foram sendo sentidos e incorporados ao longo do tempo, mas, já na sua aurora, a fotografia provocou abalos. Nas primeiras décadas após seu surgimento, a verossimilhança em relação ao objeto retratado lhe legou a função principal de documentação do real. De acordo com Gombrich (1999, p. 524), antes da fotografia, o pintor era tido como “alguém capaz de derrotar a natureza transitória das coisas e preservar para a posteridade o aspecto de qualquer objeto”; e o que se verificou foi que os artistas afeitos ao registro da realidade (retratos, paisagens, ilustrações científicas, cópias de obras, documentação em geral), estes sim se viram em perigo de extinção.

Todavia, é equivocado supor que foi somente a partir do impacto que a invenção da fotografia teve para alguns nichos de trabalho dos pintores que estes tiveram que se reinventar - o que, de fato, muitos fizeram a partir de meados do século XIX. A fotografia apenas contribuiu, ou acelerou, a mudança de rumos nas artes plásticas que já vinha em curso, influenciando o

desenvolvimento de novas maneiras de se pensar a pintura, mas longe de substituí-la. Podemos nos apoiar em Sontag, que afirma que:

[...] quando a fotografia entrou em cena, a pintura já estava começando, por conta própria, sua lenta retirada do terreno da representação realista - Turner nasceu em 1775; Fox Talbot, em 1800 - e o território que a fotografia veio a ocupar com um sucesso tão rápido e completo provavelmente teria sido abandonado de um modo ou de outro. (SONTAG, 2004, p. 57).

Dentro disso, Giulio Argan (1992) aponta duas direções possíveis para os pintores frente à recém-nascida e já tão perturbadora fotografia: ou desviavam do problema, sustentando que a arte é uma atividade espiritual e, portanto, não pode ser substituída por um meio mecânico, ou reconheciam que a solução era aceitar a delimitação entre funções então cabíveis a cada um dos tipos de imagem – a pictórica e a fotográfica. Os impressionistas, especialmente, abraçaram a segunda via e sentiram-se livres da obrigação, tão arraigada na tradição da pintura europeia, de representar fielmente o mundo; em vez disso, puseram-se a buscar realizações que só a pintura poderia alcançar, especialmente em relação aos efeitos da luz e da cor.

A despeito de serem formas distintas de produção e difusão de imagens, as duas linguagens sempre estabeleceram uma relação intensa: muitas vezes dialogaram, competiram e tomaram emprestado, uma da outra, várias características. Por exemplo, os mesmos impressionistas que, graças à fotografia, se viram libertos do compromisso realista, foram profundamente influenciados por ela, que exerceu um impacto assim descrito por Sontag:

Os pintores impressionistas aderem a um estilo de composição que é estritamente fotográfico. A tradução, feita pela câmera, da realidade em áreas extremamente polarizadas de luz e sombra, o recorte livre e arbitrário da imagem nas fotos, a indiferença dos fotógrafos quanto a tornar o espaço inteligível, sobretudo os espaços de fundo – essas foram as principais inspirações para as proclamações dos pintores impressionistas de um interesse científico nas propriedades da luz, para suas experiências com as perspectivas chapadas, com os ângulos incomuns e com as formas descentralizadas. (SONTAG, 2004, p. 104).

Nessa breve observação de Sontag, estão elencados dois dos muitos aspectos que a pintura passou a tomar constantemente emprestados da fotografia desde o século XIX. Um deles é a tradução que a fotografia faz do mundo, pois, quando registra um momento captado, não só pode apresentar as áreas “extremamente polarizadas de luz e sombra”, citadas por Sontag, como também há mais uma série de características que são próprias da linguagem fotográfica, por exemplo, as distorções ópticas que a lente pode apresentar, se comparada à visão humana (em relação a foco, nitidez e profundidade), além de elementos como iluminação, textura, ou mesmo “defeitos” no processo fotográfico. Ainda, a impressão fotográfica, quando vista de muito perto ou com lente de aumento, não passa de um amontoado de pontos (cinzas ou coloridos, a depender de a foto ser preto e branco ou colorida) que, quando vistos de longe, são percebidos como manchas de diferentes tonalidades.





O outro aspecto é o enquadramento, uma vez que, ao contrário do que ocorre na tradição da pintura, com composições cuidadosamente premeditadas, o recorte que o fotógrafo capta pode ser brusco, com elementos que parecem estar entrando ou saindo do espaço e aparecendo apenas em partes – “arbitrariamente”, como diz Sontag (2004). O enquadramento engloba não só o recorte que se faz da cena; engloba, ainda, o ponto de vista, ou seja, o ângulo, a perspectiva e a distância de onde se olha o objeto e por onde, conseqüentemente, também o observador entrará na imagem.

Para além dessa influência geral que características próprias da fotografia exerceram desde sua invenção, não só sobre impressionistas, mas sobre a pintura do século XIX, interessamos afunilar os apontamentos em direção ao recorte específico sobre o qual nos debruçamos neste artigo. E são vários os pintores europeus, depois consagrados pela história da arte, que deixaram registros do uso de referências fotográficas específicas durante seus processos criativos, seduzidos pela possibilidade de ter (literalmente) em mãos, ao pintar, uma imagem congelada de um momento, com detalhes que, vistos ao vivo, escapariam rapidamente aos olhos. Desse modo, a fotografia, entre tantas funções que exercerá, passa a integrar o rol de materiais auxiliares à pintura, assim como já constavam dos ateliês, há séculos, lentes, espelhos, lupas e câmeras escuras; a diferença crucial é que ela, a fotografia, adquire importância tal a ponto de sua utilização, por vezes, substituir total ou parcialmente o esboço, uma das mais tradicionais etapas de preparação para uma pintura.

## NO ATELIÊ: TINTA, TELA E FOTOGRAFIA

De acordo com Aaron Scharf (1974), no fim na década de 1830, ainda no nascedouro do que se chamaria fotografia (e muito antes dos impressionistas), Jean-Auguste Ingres esteve entre os primeiros artistas, talvez o mais proeminente deles, a usar daguerreótipos como referência para retratos. Claudio Edinger (2019) aponta alguns pintores europeus que, a partir da década de 1840, fizeram uso recorrente de fotografias, já então mais desenvolvidas: Alphonse Mucha, Berthe Morisot, Camille Corot, Dante Gabriel Rossetti, Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Jean Millet, Joaquín Sorolla, John Ruskin, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Toulouse-Lautrec, entre outros artistas – renomados ou hoje esquecidos.

Eram muitas as vantagens encontradas na fotografia por esses primeiros artistas que se valeram delas: economizavam no pagamento de modelos para estudo e composição, diminuía ou mesmo aboliam as sessões de pose para retratos, podiam pintar paisagens remetendo a lugares que sequer visitaram (às vezes, de países distantes) e estudavam os mestres da pintura, copiando suas obras a partir de registros fotográficos. Mas, ainda que muitos artistas, como os impressionistas, conhecessem e respeitassem o trabalho dos fotógrafos em seu entorno, professores e críticos de arte muitas vezes incentivavam o uso da fotografia como subsídio de pinturas, como uma forma de manter a hierarquia<sup>4</sup> defendida por Charles Baudelaire (*apud*

---

<sup>4</sup> No século XIX, a função documental foi largamente abraçada por fotógrafos; todavia, alguns pleitearam que suas imagens fossem consideradas artísticas e eles, artistas. Como uma forma de aproximar-se do artístico, muitos trabalhavam temas



DUBOIS, 1998, p. 29) para quem a fotografia deveria, ao invés de pleitear a categoria de arte, retornar “a seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes”.

Em alguns casos, fotografias eram produzidas por profissionais, sob encomenda para determinada ideia de pintura, atendendo características que o artista desejasse nas imagens, que já nasciam para servir de referência. É o caso das fotos feitas por Eugène Durieu, seguindo instruções estritas de Delacroix, ou dos daguerreótipos comissionados por Ingres, nos quais baseou retratos em sua velhice – procedimento registrado no depoimento do jornalista Eugène Mirecourt, seu contemporâneo: “Nadar é o único fotógrafo a quem ele envia pessoas de quem quer ter perfeita semelhança. As fotografias de Nadar são tão esplendidamente exatas que o senhor Ingres, com auxílio delas, compõe os mais admiráveis retratos sem nenhuma necessidade da presença do original” (MIRECOURT *apud* HOCKNEY, 2001, p. 16).

Outros artistas encontravam ou compravam fotografias já existentes e que lhes serviam de referência, especialmente pelo tema que abordassem. Eram fotografias adquiridas como partes de álbuns, livros ou cartões postais, mas que também podiam ser compradas de fotógrafos que as produziam pensando nessa clientela específica. Por exemplo, o francês Eugène Atget mantinha, em seu estúdio fotográfico, uma placa em que se lia “documentos para artistas”, e há registros de que ele forneceu fotografias (às quais chamava ‘documentos’) “para pintores, arquitetos e cenógrafos” (EDINGER, 2019, p. 62), dentre eles André Derain e Georges Braque.

Com efeito, Argan (1992, p. 79) afirma que um aspecto importante da relação entre fotografia e pintura “consiste no enorme crescimento do patrimônio de imagens: a fotografia permite ver um grande número de coisas que escapam não só à percepção, mas também à atenção visual”. Isso significou, no caso dos pintores, um modo novo de lidar com a imagem a ser produzida; assim, muitas vezes, o primeiro comportamento que os artistas apresentaram frente às recém-nascidas fotografias foi utilizá-las como um intermédio para representar o mundo com um grau elevado de objetividade.

Podemos tomar como exemplo desse tipo de escolha uma obra de Gustave Courbet, pintor que fez uso da fotografia logo que a conheceu, entendendo que poderia se apoiar nessas imagens para levar à pintura questões que já lhe eram caras: abordar cenas cotidianas, pintar o que se vê sem fantasias. Nas Imagens 1 e 2 vemos, respectivamente, uma pintura de Courbet e a fotografia na qual o artista se baseou, e é flagrante como ele a utilizou como orientadora constante na fatura de sua obra. O enquadramento, a composição, as proporções e a iluminação, observados na fotografia, foram emprestados à tela.

---

e composições baseando-se na tradição da pintura (ainda que a pintura contemporânea a eles estivesse em processo de ruptura com essa tradição). O reconhecimento artístico da fotografia só chegaria no fim do século, a partir de um movimento denominado *Pictorialismo*, que buscava dar às fotografias aspectos próximos aos de pinturas, trabalhando efeitos na captação e na edição das imagens. Assim, ainda que não seja nosso foco, é importante demarcar que a via de influência entre fotografia e pintura sempre foi de mão dupla.



**Imagem 1 - Gustave Courbet. *Castelo de Chillon*. 1874. Óleo s/ tela, 86 x 100 cm.**



**Fonte:** Scharf (1974, p. 135).

**Imagem 2 - Adolphe Braun. *Castelo de Chillon*. 1863. Fotografia albumina, 36 x 42 cm.**



**Fonte:** Scharf (1974, p. 135).

Por outro lado, se compararmos uma pintura e uma fotografia produzidas por Degas (Imagens 3 e 4), notamos que ele teria captado, a partir dessa possível referência, apenas a estrutura anatômica da banhista, iluminando-a a seu gosto, tornando-a mais gráfica e montando-a em um cenário – talvez baseado em outra referência, desconhecida. Ao olharmos as duas imagens, ao mesmo tempo é visível a dívida que a pintura tem para com a fotografia referencial, como, também, que Degas se serve dela mais livremente do que fazem aqueles que buscam na referência fotográfica uma ponte para o espaço e o tempo que ela captou. Essa maneira de trabalhar seria abraçada – e profundamente ampliada em sua liberdade – por artistas do século XX.



**Imagem 3 - Edgar Degas. *Depois do banho*. 1896. Óleo s/tela, 89x 116 cm.**



**Fonte:** Edinger (2019, p. 46).

**Imagem 4 - Edgar Degas. *Depois do banho*. 1896. Impressão em gelatina de prata.**



**Fonte:** Edinger (2019, p. 46).

Um terceiro procedimento de obtenção e uso da fotografia para servir como referência, no século XIX, pode ser exemplificado a partir do que se conhece sobre o processo criativo da pintura reproduzida na Imagem 5, *Batalha de Campo Grande* (1871), do brasileiro Pedro Américo. De acordo com Vladimir Machado (2007), para pensar sua obra, o artista valeu-se não de um único retrato fotográfico, mas de ao menos três deles – que solicitou e recebeu, por correspondência, de pessoas ligadas aos soldados envolvidos no episódio; ou que comprou de um fotógrafo – no caso, um cartão de visita contendo o retrato de um membro da família imperial brasileira que protagonizou o episódio histórico, o Conde d’Eu (algo como o retrato da Imagem 6).

**Imagem 5 - Pedro Américo. *Batalha de Campo Grande*. 1871. Óleo s/ tela, 332 x 530 cm.**



**Fonte:** Machado (2019).

**Imagem 6 - Alberto Henschel. *Família imperial*. 1870. Carte cabinet, 10 x 13,9 cm.**



**Fonte:** Machado (2019).

Américo criou sua composição a partir dessas imagens de homens que participaram da batalha, à qual o artista desejava aludir o mais fielmente possível com o auxílio de uma extensa pesquisa prévia, lançando mão não de uma única imagem fotográfica, mas de várias, valendo-se também de referências de outras ordens, como descrições verbais de vestimentas e paisagens, modelos vivos e mesmo de fotografias de pinturas europeias consagradas – coisa que, à época, já era comum achar em livros, função que outrora fora da gravura.

Ainda sobre *Batalha de Campo Grande*, os registros acerca do processo que a engendrou nos levam a observar que, menos de 50 anos após a invenção da fotografia, ela já estava presente em ateliês brasileiros. Seu uso como referência já era feito não só por Américo, mas por muitos outros estudantes e egressos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), entre eles, de acordo com Tadeu Chiarelli (2005), expoentes da pintura brasileira do século XIX,

como Almeida Junior, August Müller, Benedicto Calixto, Rodolpho Amoedo e Victor Meirelles. Isso nos informa sobre uma prática, dentro da criação pictórica, que não apenas nasceu e se consolidou dentro do século XIX, mas que, ainda nesses primórdios, expandiu-se por onde quer que a arte europeia exercesse influência. Mas era apenas o começo de uma relação de profunda contaminação da pintura pela fotografia que, no século XX, tomou diferentes rumos, acompanhando a efervescência de movimentos e tendências que perpassam o período.

## SÉCULO XX – A FOTOGRAFIA, O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO

Na primeira metade do século XX, uma das ênfases da prática pictórica continuou sendo a superação das tentativas de representação ilusionística, mas rompendo de forma cada vez mais radical com os cânones da tradição. Nesse momento, a pintura, em larga escala, intentou se distanciar da busca pela verossimilhança em relação ao mundo, caminhando gradativamente para processos abstrativos e reforçando a separação entre as funções atribuídas às linguagens pictóricas e fotográficas.

Ainda assim, a fotografia continuou a servir de referência a pintores ligados às vanguardas modernistas europeias ou influenciados por elas, mas seu papel foi mais o de auxiliar na desconstrução do que se vê do que o de apoiar sua apreensão. Foram muitos os momentos, na primeira metade do século XX, em que esse tipo de relação entre as linguagens se estabeleceu, e aqui apresentamos alguns pontos, de forma a apoiar nossa reflexão.

Tomemos, como exemplo inicial, o Cubismo, um dos primeiros movimentos de vanguarda, surgido na França em 1907. A pintura cubista tem, como uma de suas premissas, a representação do espaço como uma dimensão indefinida e fragmentada. Isso leva ao rompimento com uma regra básica da pintura tradicional: a adoção de uma perspectiva única por parte do pintor, a partir da qual ele organiza seu tema – assim como faz quem fotografa. Como, então, poderia a fotografia servir de referência à pintura cubista?

Sontag (2004, p. 108-109) afirma que a técnica e o espírito da fotografia influenciaram o Cubismo, de forma direta ou indireta, para logo em seguida pontuar que, a despeito das influências mútuas, “as técnicas de pintores e fotógrafos são basicamente opostas: o pintor constrói, o fotógrafo revela; ou seja, a identificação do tema de um fotógrafo sempre domina nossa percepção – como não ocorre, necessariamente, na pintura”. Essa influência pode ser constatada ao observarmos, à guisa de exemplo, a relação que Picasso estabelecia com fotografias, elementos presentes nos bastidores de toda sua carreira. Por mais que, ao observarmos uma pintura como *Les demoiselles d'Avignon* (1907) (Imagem 7), possa parecer, a princípio, um tanto disparatado relacioná-la diretamente com alguma imagem fotográfica, é preciso ter em mente que:

Durante décadas Picasso usa a fotografia como pesquisa de seu trabalho, combinando seus desenhos com imagens fotográficas. Picasso não só fazia retratos e autorretratos, mas utilizava a fotografia principalmente para cristalizar suas ideias e para se inspirar. (EDINGER, 2019, P.92)





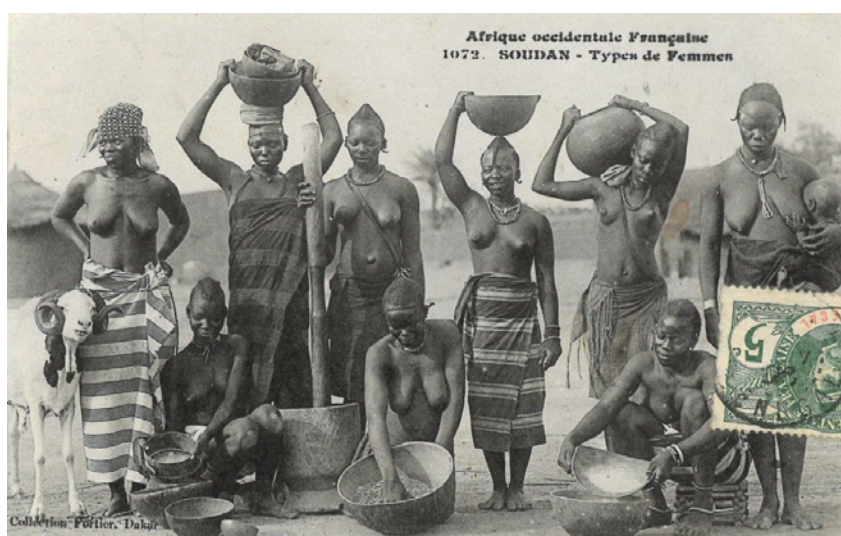
Picasso não se apoiava apenas na imaginação e no gesto livre; ao contrário, mantinha muitos arquivos – na forma de cadernos de desenhos, objetos e, também, fotografias –, os quais tomava como referência de maneira nada estrita, como podemos perceber na comparação, proposta por Edinger (2019, p. 92), das Imagens 7 e 8: o artista constrói sua imagem desconstruindo outra, levando à tela o incompleto, o interrompido, o fragmentado, o deslocado em relação ao mundo que julgamos conhecer.

**Imagem 7** - Pablo Picasso. Les demoiselles d'Avignon. 1907. Óleo s/ tela, 243.9 x233.7 cm.



Fonte: Edinger (2019, p. 93).

**Imagem 8** - Edmond Fortier. Cartão postal retratando mulheres sudanesas. 1906.



Fonte: Edinger (2019, p. 93).

Apenas cinco anos após Picasso e suas *Demoiselles*, Marcel Duchamp pinta outra obra fundamental da arte moderna, *Nu descendo uma escada n.2* (1912), reproduzida na Imagem 9. Em uma entrevista de 1946, ele cita como uma de suas referências os álbuns do fotógrafo Eadweard Muybridge, afirmando que buscava nas imagens “uma composição estática de indicações de várias posições tomadas por uma forma em movimento” (DUCHAMP *apud* FABRIS, 2005, p.54).

Muybridge está entre os precursores da captação do movimento através da fotografia, tendo publicado suas imagens em álbuns no fim do século XIX. Edinger (2019, p. 18) afirma que o fotógrafo influenciou vários pintores contemporâneos seus, como Degas e o próprio Duchamp, mas é na segunda metade do século XX que suas produções ecoam mais fortemente na obra de artistas distintos entre si, como Cy Twombly, Francis Bacon, Jackson Pollock e Jasper Johns. Uma mesma imagem, publicada por Muybridge em 1887 (Imagem 10), foi usada como referência em *Nu descendo uma escada n.2*, e também por Pollock, na pintura *Mural* (Imagem 11), de 1943.

Haveria inúmeras questões e contextos passíveis de se discutir sobre o uso das fotografias de Muybridge por parte dos dois artistas, mas nos atemos a refletir sobre como uma mesma referência pode gerar duas pinturas que, apesar de se afastarem, ambas, de intenções realistas, são tão diferentes entre si. Em parte, isto acontece porque os dois artistas adotaram procedimento semelhante ao de Picasso, valendo-se de várias fontes referenciais, mas não se prendendo a nenhuma.

No que tange à fotografia, procuraram construir imagens que justamente se afastassem dela, apagando as informações que pudessem fazer de suas pinturas, algo consensualmente reconhecível, não só em relação à fotografia em si, mas às coisas a que ela se refere. A diferença entre as duas pinturas em questão se dá pela própria diversidade de intenções e ações que compuseram os processos criativos de Duchamp e Pollock, cada um adicionando suas formas e significados a partir e principalmente, além do que encontraram na informação fotográfica.

Como aponta Tiago Mesquita (2017, p.11) ao abordar a relação de pintores modernos com a fotografia, “o princípio é de transformação, da criação de uma nova percepção sobre o visível que destoa da percepção comum”.

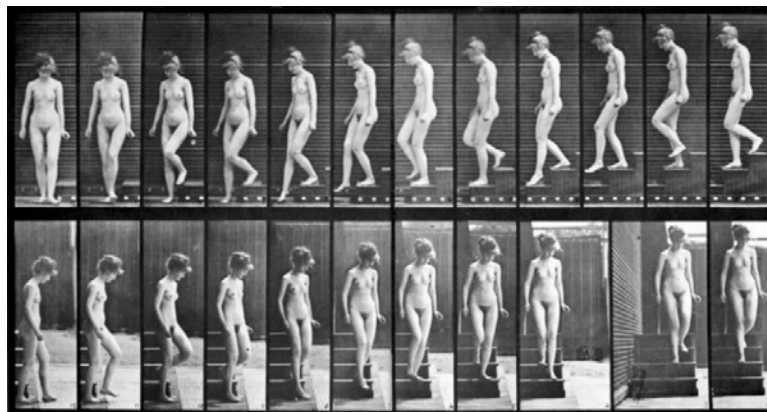


**Imagem 9 - Marcel Duchamp. *Nu descendo uma escada n. 2*. 1912. Óleo s/tela. 147x 89 cm.**



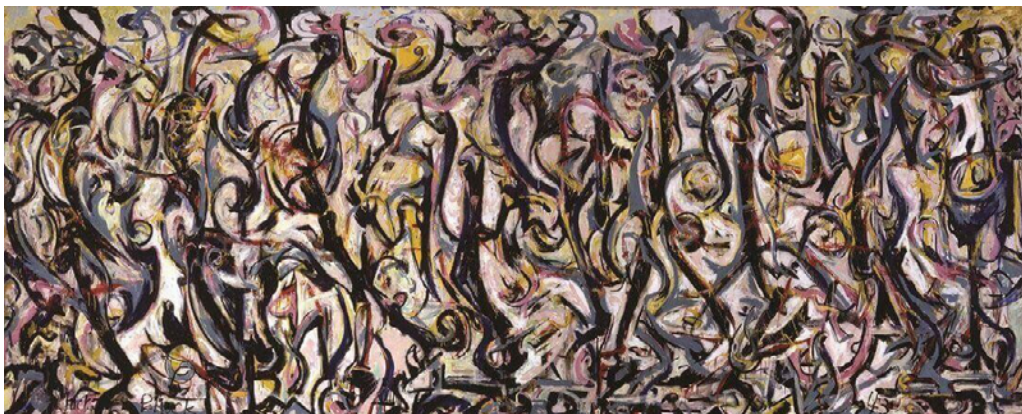
**Fonte:** Edinger (2019, p. 40).

**Imagem 10 - Eadweard Muybridge. *Mulher descendo a escada*. 1887. Fotografia.**



**Fonte:** Edinger (2019, p. 39).

**Imagem 11 - Jackson Pollock. Mural. 1943. Óleo e caseína s/ tela, 242.9 x 603.9 cm.**



**Fonte:** Edinger (2019, p. 40).

## A PINTURA QUE SE TORNOU FOTOGRÁFICA

No decorrer do século XX, a discussão sobre a fotografia poder ou não ser considerada uma manifestação artística – questão premente no século anterior – foi cada vez mais perdendo o sentido, a ponto de deixar de ser, realmente, uma questão. Como argumenta Dubois (1998, p.253), o que se deu foi uma inversão: “aos poucos, se vai tomar consciência, com mais ou menos nitidez, de que as relações entre arte e fotografia sofreram uma reviravolta e em que a questão é doravante saber se não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica”. Pudemos observar, nos apontamentos até aqui desenvolvidos e nos exemplos que partem de obras e artistas que, desde o século XIX, a pintura bebeu, das mais variadas formas, de fontes fotográficas; mas, a partir de um certo momento, a arte (especialmente a pintura) absorveu a fotografia, de forma tal a reinventar-se a partir da sua lógica formal e de suas possibilidades narrativas e conceituais.

Abraçando esse ponto de vista, fizemos algumas escolhas sobre quais, dentre as muitas vertentes da pintura, se relacionaram com a fotografia no século XX; seria mais pertinente, ao nosso contexto, destacar o período após o final da Segunda Guerra Mundial.

Retomemos, então, nosso próprio percurso, revendo um tipo de influência exercida pela fotografia desde seus primórdios e que se expandiu à medida que se desenvolveram técnicas e equipamentos: o enquadramento e, conseqüentemente, as possibilidades de pontos de vista. No início do século XX, os meios que permitem ao ser humano sobrevoar a superfície terrestre<sup>5</sup> (especialmente a aviação) estavam em franco desenvolvimento, bem como equipamentos fotográficos tornavam-se cada vez mais potentes.

Juntas, as duas tecnologias produziram imagens com vistas aéreas tomadas de distâncias jamais antes alcançadas, que acrescentaram ao repertório visual um novo modo de percepção do espaço e do mundo, diferente das perspectivas que orientaram a pintura e mesmo a fotografia até então. O ponto de vista comum é o da pessoa em pé que olha o mundo de frente, de lado, mas raramente de cima e, ainda mais, de tão distante, a ponto de perder-se o discernimento visual sobre “o que é o quê”. Mas trata-se de mais do que isso, pois:

Não se trata simplesmente do fato que, vistos muito de cima, os objetos são difíceis de reconhecer – são efetivamente – mas, mais especialmente do fato de que as dimensões esculturais da realidade são tornadas muito ambíguas. A fotografia aérea coloca-nos diante de uma “realidade” transformada em algo que necessita de uma decodificação. [...] Se toda fotografia promove e aprofunda nosso fantasma de uma relação direta com o real, a fotografia aérea tende – pelos próprios meios da fotografia – a perfurar a película desse sonho. (KRAUSS *apud* DUBOIS, 1998, p. 262).

Por essas características apontadas por Krauss, a fotografia aérea impactou profundamente os primeiros pintores abstratos, em especial aqueles ligados às vertentes russas, de natureza

---

<sup>5</sup> É oportuno pontuar que já existiam vistas aéreas fotografadas a partir de balões no século XIX, feitas por exemplo por Felix Nadar em Paris e por James Wallace Black nos Estados Unidos. No caso de Nadar, tais imagens encontram eco na elevação progressiva do ângulo de visão adotado pelos pintores impressionistas em suas representações urbanas já no XIX.



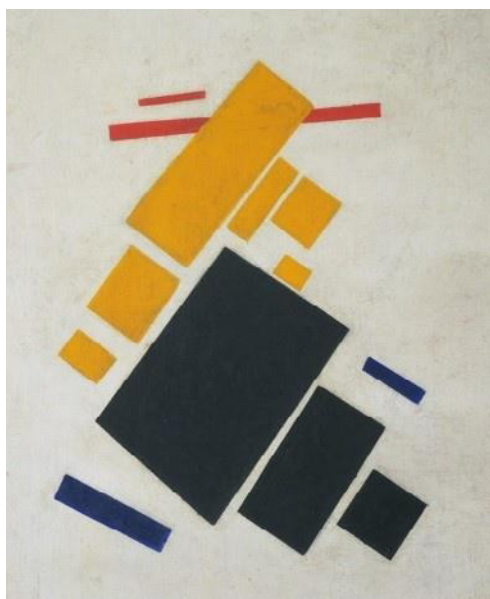
geométrica, como El Lissitzky e Kasimir Malevich – que assumidamente tomou como referência, para várias de suas pinturas, imagens obtidas em sobrevoos, que ele colecionava e agrupava (como na Imagem 12). Por exemplo, na obra pintada por Malevitch em 1924, *Composição suprematista: avião voando* (Imagem 13) há, analogamente às fotografias tomadas de muito alto, o achatamento das formas, a perda da espacialidade e de um ponto de vista fixo.

**Imagem 12** - Fotografias aéreas pesquisadas e arquivadas por Kasimir Malevitch. 1924.



**Fonte:** Edinger (2019, p. 85).

**Imagem 13** - Kasimir Malevich. *Composição suprematista: avião voando*. 1914. Óleo s/ tela, 58 x 48 cm.



**Fonte:** Scharf (1974, p. 296).

Trata-se aqui de uma relação entre fotografia e pintura que se dá não pela semelhança com o mundo, mas justamente pela ausência dela, por seu caráter abstrato, diluindo, assim, as possibilidades de identificação consensual dos elementos e da composição pelo espectador. A fotografia está indelevelmente ligada à natureza, enquanto no abstracionismo se rejeita qualquer relação com uma figuração do mundo.

Ainda, Scharf (1974) aponta que o simbolista Odilon Redon, no final do século XIX, valeu-se de fotografias microscópicas de botânica como referência em suas pinturas; e, mais tarde, expressionistas abstratos americanos, como Bradley Tomlin, De Kooning, Jack Tworkov e Jackson Pollock, tiveram contato com fotografias microscópicas subatômicas e foram influenciados por elas. Assim, não só a fotografia aérea, mas também a microscópica, a telescópica, a obtida por satélites, ou mesmo uma foto ampliada e recortada nos lembram que esse tipo de imagem pode fazer oscilar nossa noção e apego pelo real, uma vez que, em primeiro lugar, causam uma ruptura interna à própria linguagem, pois exigem reconhecer que os registros de mundo nem sempre se parecem com ele.

## SURREALISMO, ARTE POP E FOTOGRAFIA

A desconstrução do mundo visível, que muitos pintores fazem em suas telas durante a primeira metade do século XX, apoiando-se, entre outras coisas, na fotografia, dá-se não somente no campo das formas. Alguns desses artistas pretendem renovar, primordialmente, as narrativas que suas pinturas ensinam. Essa tendência apresentou várias faces dentro das propostas de pintores e grupos bastante distintos. Um dos exemplares é a pintura do Surrealismo, movimento artístico e literário nascido na França, na década de 1920. Argan afirma que o Surrealismo assinala uma guinada na história da arte moderna, e um dos motivos para tamanha importância manifesta-se em seu procedimento mais típico: “imagens absolutamente verossímeis, até óbvias, são associadas e combinadas num contexto escandalosamente incongruente, inexplicável, absurdo” (ARGAN, 1992, p. 480).

André Breton, o principal teórico do Surrealismo, aponta para o “choque perceptivo provocado por imagens constituídas a partir de elementos dotados de uma existência relativamente independente, próxima do recorte fotográfico” (BRETON *apud* FABRIS, 2004, p. 03). De fato, na vertente figurativa do movimento, pintores muitas vezes tomam partido da verossimilhança inerente às fotografias, para, através da junção de partes dessas imagens, criar suas composições que buscam embaralhar o conhecimento do espectador sobre as relações entre as coisas.

Scharf (1974) aponta que Salvador Dalí expressou o desejo de aproximar-se do que chamou realismo fenomenal, transmitindo pensamento irracional e fantasia com o máximo de ilusionismo ao simular fotografias em tinta. Sobre a pintura *Tempo trespassado* (1938) (Imagem 14), de René Magritte, observa que “a elaboração assídua dos elementos descritivos, a integração cuidadosa dos elementos puramente formais com base na realidade fotográfica, parecem fazer com que o maravilhoso e o impossível pareçam verdadeiros” (SHARF, 1974, p. 290).





*Tempo trespassado* e outras obras de Magritte foram chamadas, de acordo com Scharf (1974, p. 290), de “colagens pintadas”, em uma analogia com as colagens materiais de fotografias (reveladas ou impressas) que, muitas vezes, foram inseridas no espaço plano da tela não só por pintores surrealistas, mas, até antes, por cubistas e dadaístas, não se tratando apenas de uma referência, mas de um hibridismo físico entre as linguagens. De qualquer maneira, é notável como, tanto nas colagens pintadas de Magritte como nas colagens físicas de outros artistas, a busca é por produzir uma figuração não realista, de modo a questionar as concepções tradicionais da narrativa pictórica, graças à apropriação de imagens fotográficas preexistentes – sejam elas tomadas como referência no processo criativo ou, além disso, coladas no suporte.

**Imagem 14 - René Magritte. *Tempo trespassado*. 1938. óleo s/ tela, 147 x 98,7 cm.**



**Fonte:** Scharf (1974, p. 292).

Algumas décadas mais tarde, Dadaísmo e Surrealismo influenciariam fortemente a Arte Pop, vertente artística que surge na Inglaterra, em fins dos anos 1950, mas tem presença marcante e expansão mundial<sup>6</sup> a partir dos Estados Unidos (EUA), com a produção de artistas que fazem uso de símbolos e produtos publicitários e midiáticos estadunidenses através da apropriação de imagens reproduzíveis advindas da televisão, do cinema, dos quadrinhos e, também, da fotografia – esta geralmente encontrada em revistas, jornais e propagandas impressas, um tipo de imagem vista tantas vezes nas mais diversas mídias que “acabamos por reconhecê-la sem observá-la” (ARGAN, 1992, p. 647).

<sup>6</sup> No Brasil, a partir da década de 1960, a figuração ganha fôlego, na esteira da tendência internacional da Arte Pop. Dentro dessa influência, artistas como Antonio Dias, Antonio Manuel, Claudio Tozzi, Geraldo de Barros, Humberto Espíndola, Raimundo Colares, Rubens Gerchman, Wanda Pimentel, Wesley Duke Lee, entre outros, sempre, ou eventualmente, fizeram uso de fotografias em seus processos.



Nesse mesmo sentido, Mesquita (2017, p. 61) afirma que “a ideia forte aqui é a de símbolos facilmente reconhecíveis pelo homem comum. Embora muito distante do imaginário popular da cultura de massa, a pintura gira em torno de uma estrutura pronta de fácil identificação”. Dessa forma, as fotografias com as quais os artistas (tanto os que celebravam como os que criticavam a cultura de consumo) estabeleciam algum tipo de relação para produzir suas pinturas deveriam, igualmente, ser identificáveis, ao menos pelo público estadunidense.

Um procedimento técnico para utilizar fotografias na composição de pinturas se tornaria o mais típico da Arte Pop e de sua relação com o que é reproduzível: a transferência da imagem fotográfica para a tela através da serigrafia (sobre a qual eram aplicadas camadas de pintura). Entre os artistas que fizeram uso da técnica está Andy Warhol, que encontrou na reprodução serigráfica de fotografias a possibilidade de produzir pinturas que se aproximavam não só das imagens, mas também das técnicas típicas da produção de objetos de consumo. Dentro da vasta produção de Warhol, destacamos as repetições de fotografias (em parte ou inteiras) na forma de retratos múltiplos de ídolos populares americanos – como Elvis Presley, John Kennedy, Liz Taylor e Marilyn Monroe. As imagens popularizadas pelos meios de comunicação, ao serem replicadas dessa maneira, são multiplicadas até que sua trivialidade abstraia tanto a forma como a humanidade do retratado, como em seus retratos seriados de Marilyn Monroe (Imagem 15), feitos a partir de uma fotografia que era parte da divulgação de um filme da atriz (Imagem 16), e que é repetida até perder sua força.

**Imagem 15** - Andy Warhol. Marilyn Monroe diptych. 1962.

Acrílica e serigrafia s/ painéis, 208 x 290 cm.



Fonte: Scharf (1974, p. 316).

**Imagem 16** - Fotografia de Gene Korman, de 1953, com marcas de corte de Andy Warhol. 1962.



**Fonte:** Coleções Digitais da Biblioteca da Universidade de Michigan (2023).

Por outro lado, tecnicamente, alguns pintores ligados à Arte Pop mantiveram uma relação com as fotografias semelhante ao procedimento que citamos sobre Magritte e suas colagens pintadas. Como observa Fabris (2004), ao debruçar-se sobre a obra *F111* (1965) (Imagens 17 e 18), de James Rosenquist, as imagens transferidas pelo artista, do lugar onde as encontrou (jornais, revistas e anúncios) para o espaço pictórico, geram menos uma narrativa incoerente com a nossa percepção da realidade – como faziam os surrealistas – do que transformam “o reconhecível em abstração a partir de algumas operações: isolando e ampliando os detalhes até a escala de primeiros planos de *Cinemascope* e deslocando o familiar, que coloca num novo contexto” (FABRIS, 2004, p.10), em que se amontoam imagens da extravagância e do excesso característicos de uma sociedade de consumo.

**Imagem 17** - James Rosenquist. *F111* (detalhe). 1965, óleo s/ tela e alumínio, 304 x 2621 cm.



**Fonte:** Museu de Arte Moderna, Nova York (2023).

**Imagem 18** - Compilação de referências de James Rosenquist para *F111*. 1964.



**Fonte:** James Rosenquist Studio (2023).

A relação que a Arte Pop estabelece com as imagens técnicas, especialmente a fotografia, não se encerra apenas no movimento e nos artistas<sup>7</sup> a ela relacionados, mas vai influenciar fortemente um grande número (e ainda contando) de tendências artísticas, a começar com uma que se desenvolve em paralelo ao seu auge: o Hiper-Realismo, que carrega também em seu espírito a adoção da imagética da vida cotidiana americana e toma emprestados alguns recursos técnicos da Arte Pop, como a ampliação de fotografias para referenciar a pintura.

## PARECE ATÉ FOTO!

No que tange especificamente ao uso de fotografias como referência para se atingir a objetividade na pintura (neste caso, a máxima possível), a primeira lembrança que costuma vir à mente de pessoas familiarizadas com as artes visuais é a tendência hiper-realista, que se irradia a partir dos EUA, na década de 1960, e que tem como alguns de seus principais representantes Audrey Flack, Charles Bell, Chuck Close, John Salt, Malcom Morley, Richard Estes e Robert Cottingham. O Hiper-Realismo deriva diretamente do Fotorrealismo – que, como o próprio nome indica, não pode existir sem a fotografia –, e há algumas premissas para se considerar uma obra como tal, formuladas por Louis Meisel (1980): uso exclusivo de uma fotografia para coletar informação; utilização de recursos mecânicos para transferir a informação à tela; habilidade do artista para fazer com que a pintura pareça com uma fotografia.

Partindo da última premissa elencada, percebe-se, nas representações hiper-realistas (como em *Supreme hardware* [Imagem 19], de 1974, obra de um dos expoentes da tendência, Richard Estes), que o real assume uma nova configuração ao passar pela dupla mediação, da fotografia e da pintura, que invariavelmente arranca do público comentários do tipo: “Mas parece até uma foto!” Ou ainda mais que isso, como entende Sontag (2004, p. 112), que vê no Hiper-Realismo uma proposta “que não se contenta em apenas imitar fotos, mas pretende

<sup>7</sup> Além dos artistas vinculados à Arte Pop, que já citamos, também David Hockney, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Tom Wesselman, entre outros, estabeleceram relações entre fotografia e pintura.



mostrar que a pintura pode alcançar uma ilusão de realidade ou uma verossimilhança ainda maior”. Pode-se dizer, portanto, tratar-se de pinturas que pretendem ser mais fotográficas do que a referência fotográfica que as orientou, e que nunca, antes dos hiper-realistas, o papel da fotografia como referência foi tão explícito, como defende Dubois (1998, p. 274), ao dizer que o Hiper-Realismo “representa na história das relações entre foto e arte o movimento exatamente inverso do pictorialismo: aqui a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto. O excesso de que se trata é o excesso da fotografia na pintura”.

**Imagem 19** - Richard Estes. Supreme hardware. 1974. Óleo e acrílica s/ tela, 99 x 167 cm.



**Fonte:** High Museum of Art (2020).

Um até hoje atuante e influente pintor, que por vezes foi chamado de hiper-realista (e que sempre rechaçou o rótulo), é Gerard Richter que, a partir de 1964, produziu obras que se assemelham muito ao tipo de fotografias que costumamos descartar: as que borram, em alguma medida, a semelhança que se deseja com o objeto. Essas pinturas são concebidas através de um processo que difere do que vimos sobre o Hiper-Realismo, pois Richter, segundo Mesquita (2017), projeta a fotografia na tela e pinta da maneira mais esquemática possível, até o ponto em que a pintura esteja semelhante à referência; mas, antes que a tinta seque, pincela a tela toda em uma mesma direção.

Ainda que não tenha usado uma fotografia “defeituosa” como referência (o que se observa ao comparar as Imagens 21 e 22), é nesse tipo de imagem que Richter faz pensar, devido ao efeito que a pincelada causa na tinta molhada. Podemos rever a fala de Sontag (2004, p. 108) ao referir-se à “tradução que a fotografia faz do mundo”, característica dessa linguagem que os impressionistas tomaram emprestada, assim como fez Richter e fazem outros artistas que se interessam pelo que há de exclusivamente fotográfico na fotografia: seus efeitos, e nesse caso, “defeitos” particulares: o desfocado, o tremido, o ruído, a cor mal ajustada, a baixa resolução, a dupla exposição.

**Imagem 21** - Gerard Richter. Tia Marianne. 1965. Óleo s/ tela, 100 x 115 cm.



**Fonte:** Mesquita (2012, p. 257).

**Imagem 22** - Autor desconhecido. Retrato de Marianne Schönfelder e Gerard Richter. 1932. Fotografia.



**Fonte:** Kirf (2017).

Apesar de apresentarem produções formalmente muito diversas, Mesquita (2017, p.174) afirma que “Andy Warhol e Gerhard Richter são alguns dos primeiros artistas a tratar a difusão de imagens como uma questão estética. Para eles, lidar com esses meios é inevitável. Esse novo regime visual é uma condição dada”. Na obra desses dois expoentes – e entendemos que também na dos hiper-realistas e de tantos artistas do pós-guerra –, a criação gira em torno da fotografia, da mediação que esse tipo de signo faz entre o mundo e as pessoas. Em consequência, as pinturas que resultam dessas relações referenciais, propositalmente, ficam mais semelhantes a uma imagem fotográfica do que a uma imagem pictórica. Mas há muitas outras formas de operar com imagens fotográficas, que habitam os ateliês desde 1960: são outros realismos.



## NOVOS E NOVÍSSIMOS REALISMOS

A despeito das rupturas cada vez mais radicais com a representação ilusionística na pintura, capitaneadas pelas vanguardas do início do século XX, sempre houve artistas modernos que resolveram pintar com um viés realista, mantendo em suas obras questões formais caras aos artistas de séculos anteriores. Desde então, alguns movimentos (como Nova Objetividade Alemã, Realismo Socialista e Muralismo Mexicano) e também artistas isolados, como Edward Hopper, Francis Bacon, Georgia O'Keefe e Lucian Freud, no decorrer do século, cultivaram algum grau de proximidade entre o que se vê e o que se pinta.

Após a predominância da abstração, imediatamente em seguida à Segunda Guerra Mundial, as artes plásticas, a partir da década de 1960, experimentaram uma forte retomada da figura – que aqui já exemplificamos a partir da Arte Pop e do Hiper-Realismo. Além desses movimentos, Dubois afirma que:

Nos anos 1965-1970 (e até hoje), sob a denominação variável de Nova Figuração, Figuração Narrativa, Figuração livre, Mitologias cotidianas etc., encontram-se artistas tão diferenciados como, por exemplo, V. Adami, R. Adzak. E. Arroyo, L. Cremonini, Erro, G. Fromanger, J. Kermarrec, P. Klasen, J. Monory, J. Rancillac, A. Recalcati, Sandorfi, G. Schlosser, P. Stampfli, H. Telemaque, V. Velickovic e muitos outros. Todos esses artistas, de formas variadas, mantiveram relações mais ou menos estreitas e intensas com a fotografia. (DUBOIS, 1998, p. 277).

Nessa citação, cabe ressaltar que o “até hoje” a que Dubois se refere é o ano de 1986, portanto, já em meio à penúltima década do século XX. Mas, mesmo que avancemos até à década de 1990, estando a arte contemporânea plenamente estabelecida, nota-se que a pintura figurativa resiste. É quando emergem artistas de relevância no cenário artístico internacional, como Adriana Varejão, Eric Fischl, Jenny Saville, Julian Schnabel, Luc Tuymans, Marianna Gartner, Mark Tansey, Marlene Dumas, Matthias Weischer, Michaël Borremans, Neo Rauch, Paula Rego, Peter Doig e Wilhelm Sasnal, entre muitos outros<sup>8</sup> que, de várias maneiras, mantiveram relações referenciais com a fotografia.

As operações através das quais os pintores citados, e tantos outros que despontaram nas últimas três décadas do século XX, lidam com a fotografia em seus processos criativos, ainda que sejam amplamente variadas e cheias de especificidades, e relacionam-se intimamente com os procedimentos que já abordamos aqui. Nesse sentido, Dubois divisa dois grandes caminhos: alguns trabalham a imagem fotográfica “sob as noções de marca, de contato, de vestígio, de impregnação, de transferência” – ou seja, tomando-a primordialmente como índice do que foi fotografado –, enquanto outros partem da foto como um elemento indispensável na elaboração

<sup>8</sup> Além de Adriana Varejão, muitos artistas brasileiros que despontaram no cenário artístico nas décadas de 1980/1990 também operam, de várias maneiras, com fotografias na construção de suas pinturas, entre os quais podemos citar Claudio Fonseca, Cristina Canale, Daniel Senise, Luis Zerbini, Rodrigo Andrade, Sandra Cinto, Sérgio Niculitcheff e Sergio Romagnolo.



da pintura, elemento no qual “sempre se reinveste, que deve sempre ser interpretado, manipulado, do qual sempre se deve desviar, com mais ou menos violência, ou mais ou menos insidiosamente, pelo enquadramento, pela cor, ou pela montagem” (DUBOIS, 1998, p. 278).

É notável, também, como mesmo em meio aos avanços tecnológicos que legaram aos artistas visuais inúmeras mídias com as quais podiam trabalhar, a pintura figurativa resistiu e chegou viva ao fim do século XX, mesmo após suas tantas “mortes” anunciadas messianicamente. Em vez de provocar o fim da pintura, a fotografia e outros meios de produção mecânica de imagens a abasteceram e renovaram continuamente.

Ainda, com o advento e a popularização de dispositivos de produção de fotografias digitais, e tendo em vista o infinito repositório de imagens que começava a se configurar, já a partir da última década do século XX, as possibilidades de utilização de fotografias como referência em processos criativos da pintura só se alargaram. Como em nenhum outro momento da história, a imagem fotográfica se tornou, a partir de então, infinitamente transmissível e compartilhável, uma vez que não se encontra mais exclusivamente no âmbito da manipulação física de matéria plástica, podendo ser facilmente disponibilizada e acessada através da internet.

Cabe ressaltar, também, a popularização e a simplificação de programas de edição de imagem, que não exigem conhecimentos matemáticos, fazendo com que o artista possa manipular suas referências fotográficas das mais variadas maneiras: recortes, montagens, efeitos, iluminações – tudo que sempre pôde ser feito manualmente pode, agora, se realizar no âmbito digital de forma mais ágil e eficiente.

Mas, independentemente da tecnologia que lhes era disponível, podemos considerar, a partir das obras e dos artistas do século XIX e XX dos quais tratamos brevemente neste artigo – e que são uma parcela mínima do que se produziu neste recorte temporal, mas que serve de amostra para nosso tema, que a fotografia como referência no processo criativo da pintura foi mais que importante, e não seria exagero dizer indispensável, para a produção pictórica do período.

## CONCLUSÃO

Para a maioria das pessoas da atualidade, o mundo é visualizado para além do que está ao seu redor, principalmente pela mediação da linguagem fotográfica, em detrimento de outras linguagens. E os artistas que elegem a pintura, completamente à vontade nesse contexto, utilizam constantemente a foto como estratégia para interpretar a contemporaneidade. Como aponta Dubois,

[...] a obra elabora-se, isto é, faz-se e pensa-se pela fotografia (a partir e por meio dela), cabe a cada artista investi-la de seu universo singular. Afinal de contas, ainda, a foto como tal desapareceu, foi incorporada, tragada pela tela, foi apenas um instrumento num processo. (DUBOIS, 1998, p.278),

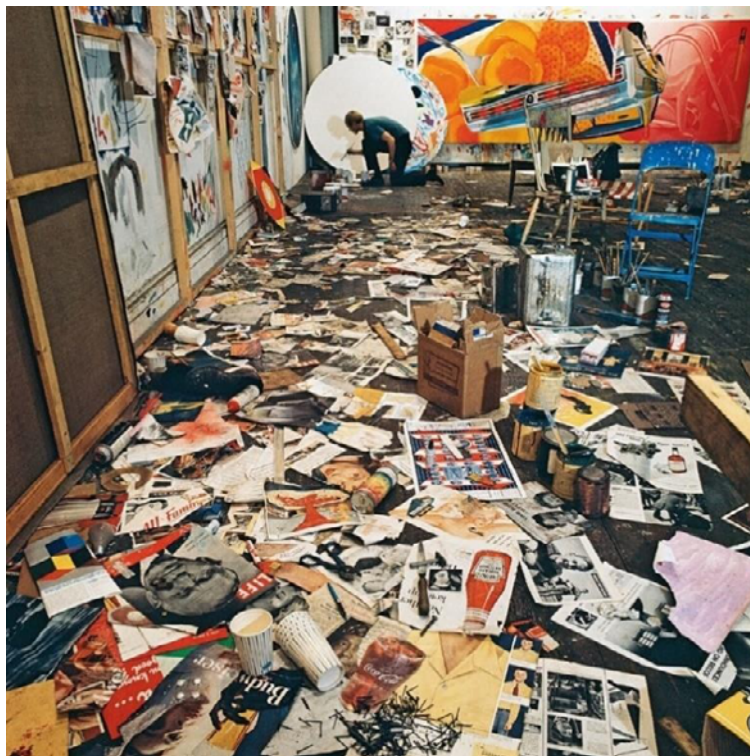
Porém, por mais naturalizada que essa relação esteja, a bagagem de quase 200 anos de contaminação mútua entre fotografia e pintura se faz presente e reverbera nos ateliês ao



redor do mundo. Assim, ainda que apenas tocando a superfície da vasta e profunda relação que se dá entre as linguagens desde meados do século XIX, este artigo pretendeu fornecer um retrospecto sobre o tema.

Apresentamos um resgate sobre questões marcantes e os momentos decisivos e influentes dentro de nosso enfoque, o qual, ainda que sucinto, é capaz de dar uma ideia de extensão, abrangência e continuidade da prática em questão. A Imagem 23, que flagra James Rosenquist em seu ateliê em 1964, talvez, como diz o ditado popular, fale sobre isso mais que mil palavras.

**Imagem 23** - Ugo Mulas. James Rosenquist em seu ateliê, 1964. Fotografia.



**Fonte:** Art Basel (2015).

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ART BASEL. Galeria Lia Rumma. 2015. Disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/28344/Ugo-Mulas-James-Rosenquist-New-York>. Acesso em: 28 jan. 2020. Página da galeria.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.



CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. *Revista ARS*, v. 3, n. 6, 2005. p. 78-87. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2943>. Acesso em: 29 maio. 2021.

COLEÇÕES DIGITAIS DA BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE MICHIGAN. 2023. Fotografia publicitária de Marilyn Moroe de 1953 pelo fotógrafo Gene Korman, com as marcas de corte de Andy Warhol. Disponível em: [https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinic/x-03101-und-03/03101\\_03](https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinic/x-03101-und-03/03101_03). Acesso em: 05 mar. 2020.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1998.

EDINGER, Claudio. *História da fotografia autoral e a pintura moderna*. São Paulo: Ed. Ipsi, 2019.

FABRIS, Annateresa. Tempo e história em James Rosenquist. In: XIV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE UNICAMP, 2019, Campinas. *Atas [...]* Campinas, 2019. p. 16-37. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3169>. Acesso em: 14 maio 2021.

FABRIS. O surrealismo à luz da fotografia: uma releitura. In: XXIV COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2004, Belo Horizonte. *Anais [...]*, Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 01-08. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais>. Acesso em: 13 maio 2023.

FABRIS, Anna Teresa. A captação do movimento: do instantâneo ao foto dinamismo. *Revista ARS*. São Paulo, v.2, n.4. 2004. p. 51-77. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2933>. Acesso em: 30 ago. 2023.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: Ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HIGH MUSEUM OF ART. Supreme Hardware. 2020. Disponível em: <https://high.org/collections/supreme-hardware/>. Acesso em 5 jan. 2020. Página sobre a obra.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

KIRF, Saskia. Capturado, perseguido, destruído. *Revista Maz Online*. Disponível em: <https://www.maz-online.de/kultur/erfasst-verfolgt-vernichtet-PSGQYXDU5C5TTZFFRXN7SPEVXE.html/>. Acesso em: 24 maio 2020.

MACHADO, Vladimir. 1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/pa\\_foto.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm). Acesso em: 13 de dez. de 2022.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEISEL, Louis. *Photorealism*. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1980.



MESQUITA, Tiago. *Pintura e fotografia (Andy Warhol e Gerard Richter)*. 2017. 287f. Tese (Doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK. F111, de James Rosenquist. 2020. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79805>. Acesso em: 15 jan. 2020. Página sobre a obra.

JAMES ROSENQUIST STUDIO. Colagens de origem para F111. 2023. Disponível em: <https://www.jamesrosenquiststudio.com/page/f-111>. Acesso em: 16 jan. 2020.

SANTAELLA, Lucia. O homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

SCHARF, Aaron. *Art and photography*. Baltimore: Penguin Books, 1974.

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





