

A Cópia Fiel - reflexões sobre a experiência estética da arte através de reproduções

Thales Leite dos Santos Pereira

Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Abril de 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, realizada sob a orientação científica da Professora Maria Irene Aparício

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Maria Irene Aparício, pelo incentivo, disponibilidade, reflexões, correções e rigor.

À minha família, em especial aos meus tios Paulo de Tarso Leite e Claudio Vasconcellos que sempre me incentivaram e apoiaram as minhas escolhas profissionais e artísticas.

À Marina, pela paciência e companheirismo.

Aos amigos Daniel Leão e Patricia Chiavazoli, pelos conselhos e boa vontade em me ajudar nas horas difíceis. Aos amigos de mestrado Catarina Loura, Beatriz Ourique e Maria Barroco, pela companhia e bom humor. À Mariana Marques pela amizade, por ter me falado sobre o mestrado na FCSH e me ajudado nas burocracias aduaneiras. Ao Alain por ter me apresentado à churrasqueira Zubir.

**A CÓPIA FIEL – REFLEXÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA
ARTE ATRAVÉS DE REPRODUÇÕES.**

**THE FAITHFUL COPY - REFLECTIONS ON THE AESTHETIC
EXPERIENCE OF ART THROUGH REPRODUCTIONS.**

THALES LEITE DOS SANTOS PEREIRA

RESUMO

A maioria dos encontros que temos com obras de arte acontece através de reproduções. O objetivo deste trabalho é investigar o longo relacionamento que as obras de arte mantêm com as imagens que as representam. Imagens representando obras de arte podem ser vistas em livros, revistas, propagandas, programas de TV, filmes e, principalmente, na internet. O que distingue a experiência estética de uma reprodução e de uma obra original? Quais os objetivos, os limites e as especificidades da reprodução de uma obra de arte? Como essas imagens têm sido feitas ao longo da história e como são feitas na contemporaneidade? Existem critérios na produção de imagens que representam obras de arte? Se sim, quais? A partir da investigação sobre escritos de pensadores da imagem em bibliografia selecionada, e da análise de resultados de estudos no campo da estética experimental, vimos que, através de reproduções, somos capazes de perceber muitas das realizações do artista. Entretanto, ao aprofundarmos o estudo com a contextualização histórica de como imagens se tornaram multiplicáveis e como essas imagens são feitas atualmente, concluímos que a reprodução fotográfica é uma tomada de posição do fotógrafo a respeito de uma obra de arte. Isso pode não ficar claro em reproduções de obras bidimensionais, mas, quando percebemos que obras que não são planas precisam passar por um processo interpretativo por parte do fotógrafo, somos capazes de experimentar as imagens, enquanto produto desse procedimento, de forma menos ingênua. Dito isso, o nosso objetivo é investigar os limites e as possibilidades de uma experiência estética, intrinsecamente mediada.

PALAVRAS-CHAVE: Reprodução; fotografia; aura; gravura; experiência estética; reprodutibilidade técnica.

ABSTRACT

Most of our encounters with works of art happen through reproductions. The objective of this dissertation is to investigate the long relationship that works of art have kept with the images that represent them. Images representing works of art can be seen in books, magazines, advertisements, TV shows, movies and especially on the internet. What distinguishes the aesthetic experience of a reproduction from an original work? What are the goals, limits and specificities of the artwork reproductions? How have these images been made throughout history and how are they made in contemporary times? Are there any criteria in the production of images that represent works of art? If so, which ones? From investigating the writings of experts from selected bibliography and analyzing the results of studies in the field of experimental aesthetics, we realized that through reproductions we are able to perceive many of the artist's accomplishments. However, as we deepen our understanding with the historical contextualization of how images have become multipliable and how these images are made today, we conclude that photographic reproduction is a photographer's take on a work of art. This may not be clear in photographic reproductions of two-dimensional works, but, when we realize that works that are not flat need to undergo an interpretive process to become a representation, we are able to experience the images resulting from this procedure less naively. That said, our goal is to investigate the limits and possibilities of an intrinsically mediated aesthetic experience.

KEYWORDS: Reproduction; photography; aura; printings; aesthetic experience; mechanical reproduction.

ÍNDICE

Introdução	12
CAPÍTULO 1	19
1 Pode a reprodução de uma obra de arte substituir a obra original?	19
1.1 Réplicas.....	19
1.2 A Tese da transferabilidade.....	24
1.3 <i>fuzhipin</i>	27
1.4 Aura	28
1.5 A reprodução fotográfica de uma obra de arte	29
1.6 Estética experimental	32
1.7 A lógica da sensação	37
1.8 Além da aura.....	40
CAPÍTULO 2.....	44
2 Gravuras vs. fotografias	44
2.1 Cópias de cópias	44
2.2 Xilogravura	47
2.3 Mercado das gravuras de reprodução	50
2.4 <i>Lost in translation</i>	54
2.5 Um pouco de contexto	59
2.6 A câmera.....	61
2.7 A cópia.....	65
2.8 O negativo.....	69
2.9 Copiado pelo sol.....	72
2.10 Fotografias vs. gravuras	75

CAPÍTULO 3.....	85
3 A prensa das artes visuais	85
3.1 O valor percebido da reprodução.....	85
3.2 A imagem fotográfica	85
3.3 Meio-tom	93
3.4 A reprodução fotográfica	98
3.5 A cópia fiel	100
3.6 Acordos.....	104
3.7 Registro ou obra?.....	114
Conclusão.....	118
Referências bibliográficas	127

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Vista da Caverna <i>Pont-d’Arc</i>	20
Figura 2 – Comparação entre a obra original na Caverna <i>Chauvet</i> e a réplica presente na Caverna <i>Pont-d’Arc</i>	20
Figura 3 – Exemplos de detalhes que são replicados nos <i>Relievos</i>	23
Figura 4 – Detalhe da obra <i>A Noite Estrelada</i> (1889) Vincent van Gogh.....	38
Figura 5 – <i>Visitação</i> (1503), Albrecht Dürer.....	49
Figura 6 – <i>Visitação</i> segundo Dürer (c. 1505), M. Raimondi.	49
Figura 7 – Exemplo de sistema de representação de volume por linhas utilizado em gravuras	51
Figura 8 – <i>Lucrécia</i> (c. 1508), Rafael.....	52
Figura 9 – <i>Lucrécia</i> segundo Rafael (c. 1511), M. Raimondi	52
Figura 10 – <i>Boy with Flute</i> (1583), Francesco Bassano.....	55
Figura 11 – <i>Boy with Flute</i> , segundo Bassano (c. 1655), David Teniers.	55
Figura 12 – <i>Boy with Flute</i> , segundo Bassano (c. 1655), Jan Van Troyen.	55
Figura 13 – <i>Santa Ceia</i> (c. 1634), Rembrandt segundo Leonardo.	60
Figura 14 – <i>Santa Ceia</i> (c. 1500), anônimo segundo Leonardo.....	60
Figura 15 – Imagem de um cavalo real projetada em uma superfície inclinada no interior de uma cabana de pele recriada pelo pesquisador	64
Figura 16 – Pintura rupestre de um cavalo encontrada na caverna de Lascaux.....	64
Figura 17 – Exemplo de Câmera Obscura.....	65
Figura 18 – <i>Point de vue du Gras</i> (1826), Joseph Nicéphore Niépce	67
Figura 19 – <i>Boulevard du Temple</i> (1839) Louis Daguerre.....	68
Figura 20 – <i>The Reading Establishment</i> (1846) W. H. Fox Talbot.....	71

Figura 21 – <i>Edie Ochiltree</i> (c. 1843) – D.O. Hill e R. Adamson	72
Figura 22 – <i>Sibilia</i> (1632), Diego Velázquez	75
Figura 23 – <i>Sibilia</i> (c. 1829), segundo Velázquez, Enrique Blanco.....	75
Figura 24 – <i>Sibilia</i> (c. 1847) – Nicolaas Henneman.....	75
Figura 25 – <i>Charles Baudelaire</i> (c. 1863), Étienne Carjat.....	80
Figura 26 – <i>Quatro bailarinas em cena</i> (c. 1885) Edgar Degas	83
Figura 27 – <i>A virgem santíssima sentada em um trono</i> (c. 1510), M. Raimondi segundo Rafael.....	85
Figura 28 – <i>Autorretrato como afogado</i> (1840), Hippolyte Bayard.	91
Figura 29 – <i>Clay Model of Eustache de Saint Pierre</i> (c. 1886), Rodin.....	104
Figura 30 – <i>Apollo Belvedere</i> (c. 1510), M. Raimondi	104
Figura 31 – Reprodução fotográfica contemporânea a Wölfflin da obra <i>Apollo Belvedere</i> , feita pelos irmãos Alinari em 1888	104
Figura 32 – <i>Triangulo Projetado</i> (1968) Ascânio MMM.	105
Figura 33 – <i>Triangulo Projetado</i> (1968) Ascânio MMM	105
Figura 34 – <i>Triangulo Projetado</i> (1968) Ascânio MMM.	105
Figura 35 – Estúdio fotográfico do Museu Metropolitano de Nova Iorque.	107
Figura 36 – Estúdio fotográfico do Museu Whitney de Arte Americana.....	108
Figura 37 – <i>Contrate um profissional</i> (2014), Bruno Moreschi.....	109
Figura 38 – <i>Contrate um profissional</i> (2014), Bruno Moreschi.....	110
Figura 39 – <i>Bust of a Young Woman</i> (c. 1465) Andrea del Verrocchio.....	111
Figura 40 – <i>Female Torso</i> (c. 1933) Max Kalish.	111
Figura 41 – Exemplo de registro de performance do Grupo Empreza.....	116
Figura 42 – Vista de exposição da obra <i>Impenetrabilidade</i> (2014) Grupo Empreza	116
Figura 43 – <i>Spiral Jetty</i> (1970) Robert Smithson.....	117

NOTA PRÉVIA

Todas as traduções são minhas exceto as indicadas nas referências bibliográficas.

Introdução

Na noite do dia 2 de setembro de 2018, o Museu Nacional do Brasil, um dos museus mais importantes da América Latina, sofria um incêndio de grandes proporções. Antiga residência oficial dos Imperadores do Brasil, o Museu está situado dentro de um importante parque municipal na zona norte do Rio de Janeiro, a Quinta da Boa Vista, junto com outros prédios históricos e o zoológico da cidade. Cenário de uma grande missa campal em comemoração à Abolição da Escravidão em 17 de maio de 1888, dentre outros eventos históricos relevantes, é um local que produziu boas lembranças na infância de muitos cariocas como este que aqui escreve. Quando as chamas foram controladas, o pior foi constatado: a destruição de quase metade do acervo histórico e científico dos mais de vinte milhões de itens coletado e catalogados ao longo de duzentos anos da existência do museu. O contexto de perda inestimável de grande parte do importantíssimo acervo do Museu Nacional do Brasil foi uma das motivações da presente pesquisa.

Sou fotógrafo e meu foco de atuação é a reprodução fotográfica de obras de arte. Ao longo da minha experiência em diversos museus e acervos, a questão sobre os limites da reprodução gráfica de obras de arte sempre foi evidente. Quais os objetivos, os limites e as especificidades da reprodução de um trabalho artístico? O que distingue a experiência estética de uma reprodução, da fruição de uma obra original? E no caso da ausência da obra original (por perda ou por indisponibilidade), essa reprodução, a marca do objeto desaparecido sobre uma película posteriormente revelada e ampliada ou a representação gráfica em gravura deste, adquire um status de que natureza? Existe objetividade ou critérios na produção dessas imagens? Acredito que há algumas respostas possíveis a estas questões, com lastro em pesquisas científicas, teorias estéticas e em distintas maneiras de olhar e perceber o mundo que nos rodeia.

O incidente no Museu Nacional tem ainda outro valor simbólico sobre essa pesquisa. Durante a minha estada em Lisboa, fui contratado para colaborar com a iniciativa *Google Arts and Culture* (GAC) na campanha *Portugal: Arte e Patrimônio*. O GAC é uma plataforma online através da qual o público pode, gratuitamente, fazer visitas virtuais a museus e galerias de arte utilizando a tecnologia do *Street View*. Os visitantes virtuais também podem ter acesso à reproduções fotográficas de alta resolução de algumas das obras de arte mais relevantes das coleções. E esse era o meu

trabalho, pois uma parte das reproduções fotográficas das obras presente nos arquivos das instituições pertencentes ao patrimônio cultural português era antiga e, para se adequar à plataforma, precisava ser refeita.

Aproximadamente 500 obras e objetos foram fotografados em 10 instituições de diferentes zonas do território português. Esta empreitada levou dois meses, sendo a última sessão fotográfica no Palácio da Ajuda no dia 1º de setembro de 2018. Neste dia, reproduzi antigas caixas decorativas chinesas para uma exposição virtual que uma das curadoras havia criado sobre a influência portuguesa na China. No dia seguinte, enquanto trabalhava adequando e corrigindo as imagens produzidas para encerrar o trabalho, assistia na TV a notícias sobre a tragédia supracitada.

Atualmente, através do GAC, podemos visitar virtualmente as galerias do referido museu e conhecer um pouco do que foi perdido. A plataforma estava a trabalhar com o Museu Nacional do Brasil desde 2016 e, além do passeio virtual, constam oito exposições virtuais em que o público tem a chance de conhecer tesouros da coleção destruída, como o Meteorito de Bendegó, a réplica do Tiranossauro e *Luzia*, o fóssil humano mais antigo encontrado na América do Sul. Como afirma a gerente global de preservação do GAC, Chance Coughneour, “embora as imagens não substituam o acervo que se perdeu, elas ajudam a garantir que o público jamais esqueça a coleção” (2018). Até à sua reabertura, prevista para 2022 (Rouvenant, 2019), essa representação será o mais próximo que teremos do Museu Nacional brasileiro.

Apesar de ter sido um dos motes para a presente investigação, a tragédia citada, e suas implicações ou políticas de conservação de acervo não fazem parte desta pesquisa. O foco será um amplo estudo sobre as imagens que representam obras de arte. Entretanto, as questões propostas e algumas das discussões ecoarão o contexto descrito acima.

Logo no início do trabalho, propomos-nos discutir se a reprodução de uma obra de arte pode substituir a obra original e o que distingue uma obra de arte de sua reprodução. A resposta é, de certo modo, óbvia e só se torna confusa no caso das obras que, por sua natureza, são elas mesmas reproduzíveis (como a fotografia, o cinema, o vídeo, as artes digitais etc.): existe o original e existe a cópia. Estabeleceremos a distinção a partir do campo que nos interessa: *a experiência de quem vê a obra e a experiência de quem vê a reprodução*. Analisaremos obras e textos escritos por teóricos e pensadores do estudo das imagens, assim como o resultado de testes realizados na área

de estética experimental para comparar as informações levantadas e construir as nossas observações e conclusões.

Como veremos, o professor de filosofia Gregory Currie afirma que existem condições em que reproduções podem ser tão valiosas quanto o original (Currie, 1985). Uma cópia perfeita seria um desses casos. Para Currie, uma vez que somos capazes de, mesmo que de forma limitada, conhecermos e apreciarmos a habilidade de um artista através de reproduções de suas obras encontradas em livros e publicações, por que não poderíamos obter uma apreciação completa (tal como de face ao original) dessa habilidade em uma cópia perfeita? Currie utiliza esse e outros exemplos para ilustrar e defender o que chamou de *tese de transferabilidade* em seu artigo publicado em 1985. Tal conceito será discutido amplamente logo no início do trabalho.

Em contrapartida, conheceremos o ponto de vista de diversos outros pensadores, como o filósofo alemão Walter Benjamin (1892 – 1940), que entendem as reproduções de outra maneira. Em *A obra de arte na era da sua reprodução mecânica* (1935), Benjamin se apropria do termo *aura* para descrever o poder mágico inerente à presença física dos objetos que são produzidos apenas uma vez e, dos quais, não existe em uma reprodução. O autor afirma que a obra de arte precisa possuir uma relação histórica com determinada tradição para que seja possível transmitir e vincular, através da experiência estética, valores morais, culturais e/ou religiosos. Desta forma, as reproduções não podem possuir o mesmo valor intrínseco das obras originais, pois a existência destas só aconteceu uma vez em um momento na história.

Para Currie, tudo que é necessário para o entendimento de uma obra está contido nela. Questões sobre quando, onde, sob quais circunstâncias e quem fez a obra, por mais que possam ter interesse histórico, não são relevantes para o valor estético da obra. Atentos a essas questões, pesquisadores do campo da estética experimental há décadas criam formas e dispositivos para testar hipóteses como essa. O professor de psicologia Paul Locher foi um dos primeiros pesquisadores decididos a comparar as diferenças entre a experiência estética de uma obra original e uma reprodução (Locher, Smith & Smith, 1999). Conheceremos algumas das pesquisas desenvolvidas por Locher junto com outros colegas, em que visitantes de museus e galerias de arte avaliaram as suas experiências, comparando obras originais com reproduções. Tais estudos serviram de inspiração para que outros pesquisadores também avaliassem estas e outras hipóteses com a ajuda de tecnologias mais recentes. Faremos uma análise dos resultados desses

estudos para sabermos como a reprodução pode ou não afetar a experiência estética de uma obra original.

As análises feitas na primeira parte do trabalho indicarão caminhos para entendermos porque as pessoas seguem dispostas a se deslocar e, muitas vezes, pagar para ver obras originais mesmo quando reproduções podem ser vistas de forma gratuita por qualquer pessoa com acesso a internet. Também refletiremos sobre alguns aspectos que tornam a experiência de ver a obra ao vivo mais satisfatória que a representação em livros ou na tela de computadores. Entretanto, estamos falando de um mundo em que grande parte das obras primas está disponível à visitação em instituições, galerias e igrejas. Esse tipo de relação do público com a produção artística é recente. Durante a idade média e também na renascença, as obras de arte só eram acessadas por uma minoria privilegiada, nos corredores de mansões e castelos das classes mais abastadas da população, exceção feita justamente aos lugares de culto, nomeadamente as igrejas.

Para aprofundarmos a pergunta tema deste trabalho – sobre os limites técnicos e estéticos de uma reprodução de obra de arte – na sequência, faremos um breve apanhado histórico sobre como informações visuais se tornaram mecanicamente multiplicáveis. O foco será a apropriação das tecnologias disponíveis para a reprodução de obras de artes originais e a sua relevância para a disseminação de conhecimentos artísticos. Também falaremos sobre as características, limitações e problemas de *tradução* entre a obra original e a sua representação em alguns dos diferentes meios de reprodução utilizados para essa função antes e durante o estabelecimento da fotografia como a principal forma de criar representações de obras de arte. Como veremos, tal fato só ocorre, efetivamente, na virada do século XX e, como foi dito por Walter Benjamin, autor relevante para o presente trabalho, as obras de arte sempre foram reproduzíveis. Procurarei abordar as questões que aqui levanto a partir de um estudo histórico das formas de representar as obras de arte que antecedem a fotografia e o progressivo predomínio desta, predomínio senão consolidado, aparentemente absoluto e elevado a outros patamares pelos processos contemporâneos de reprodução e divulgação das obras de artes (como as simulações virtuais de espaços de arte).

Antes da fotografia, representações de obras originais circularam através de gravuras: a primeira forma mecânica de reprodução de imagens em papel. Nas primeiras técnicas de produção de gravura, as imagens precisavam ser gravadas em placas de madeira ou metal para serem reproduzidas. Tal atividade deu lugar à figura do gravador. No campo das artes visuais, este era responsável pela tradução de obras de arte em

desenhos multiplicáveis. Os problemas ocasionados pela experiência estética mediada pela subjetividade do gravador ao gerar essas representações são de categorias diferentes das discutidas no início do trabalho. Dito isso, a análise da obra de William M. Ivins Jr. (1881 - 1961), *Prints and Visual Communication* (1953), será fundamental para o entendimento do impacto desse tipo de tecnologia no mundo das artes e também na sociedade em geral.

Hoje em dia, para muitos, a reprodução fotográfica de uma obra de arte é interessante apenas pelo assunto retratado. A obra de arte descrita é o que é considerado importante. Quando as reproduções em gravuras tinham que ser feitas à mão por gravadores experientes e, não raro, com a supervisão do próprio artista, elas eram vendidas como obras de arte. O livro *The image multiplied* (1987) de Susan Lambert também nos ajudará a entender a importância e a dinâmica do mercado europeu de produção e distribuição gravuras. Esse mercado criava uma crescente demanda para novas técnicas de impressão. Ao estudarmos alguns pontos-chaves da trajetória tecnológica desse meio, perceberemos que a descoberta da fotografia, longe de ser um evento isolado, se tratou, na verdade, de uma evolução natural.

Considerado um dos inventores da fotografia, Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833), conseguiu criar a primeira matriz pictórica reproduzível utilizando a luz solar (em vez de um gravador) adaptando os princípios da técnica litográfica às características fotossensíveis do betume da Judéia. Seu primeiro experimento fotográfico bem sucedido, em 1822, foi a reprodução de uma gravura. Não tardou para que Niépce incorporasse seu experimento em câmeras obscuras para fixar o constante fluxo de imagens evanescentes sem que alguém precisasse desenhá-las (Silverman, 2015).

Por ora, basta dizer que exploraremos algumas questões técnicas referentes à descoberta e ao estabelecimento da fotografia para entendermos por que artistas, editores e instituições seguiram solicitando o serviço de gravadores para reproduzir obras de arte até quase o final do século XIX, mesmo com a popularização do uso da fotografia já na década de 1840. Essa questão será discutida na análise das características e a recepção do primeiro livro totalmente ilustrado com reproduções fotográficas de obras de arte da história: *Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain* publicado em 1848 por Sir. William Stirling Maxwell (1818 – 1878) e, recentemente, recuperado e reeditado por pesquisadores do Museu do Prado.

Como veremos, na virada do século XX quase todos os problemas de natureza técnica da fotografia foram solucionados e a invenção do método de impressão em

meio-tom causou uma verdadeira revolução no processo de difusão de imagens fotográficas no mundo. Devido à ampla adoção pelos meios de comunicação de massa, a cultura visual foi tomada por fotografias de todo o tipo e assunto. Com isso, reproduções fotográficas de obras de arte se tornaram onipresentes, seja em revistas e periódicos nas ruas das cidades, como em livros especializados e material didático nas salas de aula ao redor do mundo. Tal fenômeno foi batizado por André Malraux (1901 - 1976) em um dos seus textos mais famosos *O museu imaginário* (1974) como a *prensa das artes plásticas*. Para entendermos as consequências desse fenômeno, discutiremos a natureza da imagem fotográfica e como reproduções fotográficas de obras de arte são produzidas.

As gravuras – menos precisas do que as reproduções fotográficas – são mais óbvias sobre suas limitações miméticas e não tardou para que esta inicial percepção da fotografia como *espelho do real* fosse desafiada (Dubois, 1994). Tal como os gravadores, os fotógrafos interpretam e mediam os assuntos que retratam. Vieses e parcialidades podem ser introduzidos em vários momentos da reprodução fotográfica – e da captura fotográfica em geral – como, por exemplo, o tipo de lente utilizada, as características do filme e o controle da iluminação, apenas para citar algumas das variáveis a considerar até à impressão da imagem. Na sequência, discutiremos um verdadeiro entrave sobre os limites de uma reprodução. É um problema sem solução, porém, essa constatação não impede que fotógrafos de obras de arte tenham que lidar com essa questão todo o tempo: como obras tridimensionais devem ser fotografadas?

Para refletirmos sobre alguns dos problemas atuais da produção de imagens fotográficas que representam obras de arte, precisaremos revisitar algumas das questões já discutidas ao longo do trabalho para entendermos os problemas da *prensa das artes plásticas* (Malraux, 1974). Ao passo que a técnica fotográfica evoluía e se estabelecia, as características consideradas objetivas das imagens fotográficas começaram a ser disputadas, assim como a isenção do ato fotográfico. Para debatermos o caráter interpretativo das reproduções fotográficas, além da consulta a fontes bibliográficas de autores que dialogam com as questões levantadas por esse projeto contaremos com a análise de uma obra do artista brasileiro Bruno Moreschi que lida com o que ele chamou de *neutralidade manipulada* da fotografia de objetos de arte. Ao mesmo tempo, como instrumento de investigação e prática de pesquisa, abordarei minha experiência como criador desse tipo de imagem por acreditar ser uma fonte de pesquisa empírica de extrema relevância para o estudo aqui desenvolvido.

A mão pesada do fotógrafo pode não ficar aparente na reprodução de obras bidimensionais, entretanto, nas vastas possibilidades de traduções possíveis de obras de arte tridimensionais em imagens fotográficas, existe chance de não reconhecermos a obra original se a mesma for fotografada por dois fotógrafos diferentes. Como afirmei antes, é um problema sem solução e essa constatação ocorreu de forma empírica na minha trajetória profissional.

Veremos que o teórico Erwin Panofsky (1892 - 1968) faz uma distinção entre fotografar obras bidimensionais e tridimensionais. Para Panofsky, a reprodução de obras planas está livre de qualquer interferência de estilo, o que nos permite avaliar seus méritos técnicos (e estabelecer normas e diretrizes para a realização da mesma). Nas fotografias de esculturas e arquitetura, ele defende que o fotógrafo faz uma recriação pessoal do assunto, pois, nesse caso, “o fotógrafo não é menos ‘livre’ que o pintor no que diz respeito ao recorte, à distância, à orientação pictórica, o foco e à iluminação” (Panofsky, 2010, p.338).

A presente pesquisa se baseou na premissa de que a maioria dos encontros que temos com obras de arte acontece através de reproduções. Imagens representando obras de arte podem ser vistas em livros, revistas, propagandas, programas de TV, filmes e, principalmente, na internet. Se pensarmos nas sociedades ocidentais até meados do século XIX, em que quase todas as obras originais eram mantidas fora de circuito, em coleções particulares de poucos, a reprodução era, provavelmente, a única maneira de se conhecer uma obra. Mesmo nos dias atuais, com museus e galerias em todas as cidades, não seria estranho afirmar que para cada pessoa que conhece uma obra de arte ao vivo, outras cem só a conhecem por reprodução. Em vista disso, o objetivo principal deste trabalho é investigar os limites e as possibilidades de uma experiência estética, intrinsecamente mediada. Contudo, não busco exatamente estabelecer normas e diretrizes para a correta produção de fotografias que representam obras de arte, mas sim, examinar esses problemas, contribuir com a discussão sobre a produção e difusão de imagens de arte e apontar caminhos para novas investigações.

1 – Pode a reprodução de uma obra de arte substituir a obra original?

1.1 - Réplicas

As duas recentes situações que compartilho em seguida, salvaguardando suas especificidades, apontam para uma série de questões que balizam a presente dissertação. Partiremos das réplicas, os exemplos mais extremos de reproduções, para adentrarmos na vasta pesquisa sobre a reprodução de obras de arte, seus diversos meios, fins, limitações e possibilidades.

Desde a sua abertura ao público em 2015, a Caverna de *Pont-d’Arc* já recebeu mais de um milhão de visitantes (Bommelaer, 2017). Localizada no sul da França, sua entrada custa em média quinze euros, um valor pequeno ao se considerar a riqueza do que está exposto: as mais antigas obras de arte já descobertas na história da humanidade. Feitas há aproximadamente 35 mil anos, são quase 500 imagens de cavalos selvagens correndo, leões atacando um bisão, rinocerontes lutando além das pegadas e esqueletos de ursos pré-históricos que viviam por lá. Apesar das estalactites e outras formações rochosas complexas, o percurso pode ser acessado sem problemas por cadeirantes e/ou carrinhos de bebê. No final do mesmo pode ser encontrado um restaurante e lojas para comprar lembranças. Se essas conveniências soam inverossímeis para o interior de uma caverna, é porque a Caverna de *Pont-d’Arc* é uma réplica precisa, feita de concreto, aço e plástico, da Caverna *Chaveut*, localizada a 5 quilômetros ao norte e fechada ao público por prazo indeterminado. Talvez para sempre.

Depois dos problemas irreversíveis de contaminação que a abertura ao público causou aos delicados desenhos na Caverna de Lascaux na década de 1960, o governo francês decidiu não errar novamente e comissionou a maior e mais avançada reprodução tridimensional de uma caverna já feita no mundo. Cada pequeno detalhe de *Pont-d’Arc* foi recriado a partir de varreduras a laser e também de 6000 fotografias da Caverna *Chaveut*. Os cientistas escolheram as oitenta partes mais importante da caverna original, que se estende de forma linear, e recriaram esses espaços num circuito panorâmico, intercalando e sintetizando os 8000 metros quadrados de difícil acesso de *Chaveut* em uma réplica compacta, mas não menos interessante.



Fig. 1 – Vista da Caverna *Pont-d'Arc*
Fonte: Recuperado do Site oficial da Caverna *Pont-d'Arc*

Um trabalho colossal de oito anos, com investimento de 55 milhões de euros e que contou com a proficiência de 500 pessoas, entre artistas, engenheiros, cientistas e designers de efeitos especiais, para a realização. Tudo isso para prover às pessoas a experiência mais próxima da caverna original que, por motivos de preservação, não pode ser mais acessada.



Fig. 2 – Comparação entre a obra original na Caverna *Chauvet* e a réplica presente na Caverna *Pont-d'Arc*
Fonte: Recuperado de *France creates replica Chauvet cave for spectacular prehistoric art* [arquivo de vídeo]. BBC newsnight, 2015

O sucesso do empreendimento não veio sem controvérsias. O crítico de arte do jornal *The Guardian*, Jonathan Jones, argumenta que nenhum amante das artes pagaria para ver réplicas de artistas como Rembrandt ou Seurat. Sendo assim, por que, então, pode ser considerado razoável oferecer arte falsa da Era do Gelo como atração cultural? No artigo publicado em 2015¹, Jones relembra sua experiência como adolescente ao visitar a réplica da Caverna de Lascaux e o quanto decepcionado ficou ao ver simulação em vez de arte rupestre. Ele segue argumentando que esse tipo de recriação subscreve uma espécie de desprezo às artes primitivas: ninguém aceita um substituto de Rembrandt, pois seu toque é considerado único e seu gênio, singular. Para o crítico, as obras de arte da Caverna de *Chauvet* são tão importantes quanto as obras primas da história da arte e merecem ser vistas e entendidas como tal. Uma vez que o acesso à caverna original é proibido, aqueles que buscam realmente conhecer essas obras, ao invés de visitar a réplica, deveriam ver as reproduções fotográficas no livro do diretor do primeiro time de pesquisadores da caverna, Jean Clottes, *Chauvet Cave: The Art of Earliest Times* (2008) ou o documentário de Werner Herzog, *Cave of forgotten dreams* (2010) filmado na caverna original (Jones, 2015).

Para o filósofo Erich Hatala Matthes, à medida que continuamos a falar de réplicas como falsificações e cópias mal feitas, interpretamos mal sua função potencial. Réplicas são semelhantes a mapas e modelos, argumenta Matthes (2017). Estes, obviamente, não substituem as coisas que eles representam, pois, se fossem precisamente os mesmos que os lugares ou objetos que modelaram, deixariam de ser úteis, como o mapa do império descrito na breve história de Borges, *Del rigor en la ciencia* (1946), que é do tamanho do império. Em vez disso, eles podem nos fornecer informações e pontos de vista que geralmente não estão disponíveis.

A historiadora Lydia Pyne enxerga o desapontamento de Jones com réplicas de cavernas como uma crença de que a tecnologia responsável por criar esse tipo de representação não tenha evoluído. Pyne, diferente de Jones, esteve em ambas as réplicas e afirma que a experiência de visitar a Caverna de *Pont-d'Arc* não se compara com as réplicas feitas com as tecnologias anteriores. Ela defende que a realização desse tipo de representação tem valor artístico próprio:

A Caverna de *Pont-d'Arc* é mais do que apenas uma réplica da Caverna de *Chauvet* – é a Caverna de *Pont-d'Arc*. Ela oferece algo que o original não pode: a oportunidade de ver e

¹ <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/apr/15/chauvet-cave-art-replica-is-nonsense>

experimentar aspectos da arte paleolítica de uma caverna que agora está fechada ao público (Pyne, 2018).

Como veremos a seguir, por mais admirável que possa parecer esse empreendimento, ele não está sozinho no percurso de criação de réplicas e reproduções exemplares de obras de arte.

Em novembro de 2018, o Laboratório de Ciência da Computação e Inteligência Artificial (CSAIL) do Instituto de Tecnologia de Massachusetts divulgou uma nova tecnologia chamada *RePaint*, capaz de recriar fielmente pinturas usando Inteligência Artificial (*Deep Learning*) e impressão 3D (Foshey, 2018). Enquanto os métodos tradicionais de impressão utilizam um conjunto fixo de quatro tintas (ciano, magenta, amarelo e preto), *RePaint* envolve o uso de uma impressora 3D e dez diferentes tintas transparentes empilhadas em camadas muito finas em pequenos pontos coloridos.

Para lidar com o complexo matiz de cores gerado pela combinação de 10 tintas diferentes, a equipe treinou um modelo computacional de *Deep Learning* para prever a pilha ideal de tintas diferentes a serem utilizadas para se conseguir o resultado mais próximo das pinturas originais. Um dos responsáveis pelo projeto, o engenheiro mecânico Mike Foshey afirmou que algumas cores ainda não estão completamente fiéis, como o azul cobalto e o violeta, mas a equipe planeja criar um algoritmo específico de pintura para selecionar melhor as tintas. De qualquer forma, a atual fidelidade da reprodução do *RePaint* já é quatro vezes maior do que os métodos atuais ao recriar tons de cores exatos para diferentes obras de arte (Solly, 2018). Em uma entrevista, Foshey argumenta que:

O valor da arte aumentou rapidamente nos últimos anos, por isso há uma tendência crescente de que ela fique trancada em armazéns longe dos olhos do público. Estamos construindo a tecnologia para reverter essa tendência, criando reproduções baratas e precisas para que possam ser aproveitadas por todos (Foshey, 2018).

Até então, o mais próximo que tínhamos de uma cópia perfeita era produzido pelo Museu Van Gogh. Em 2013, o museu estabeleceu uma parceria com a *Fujifilm* para utilizar a sua tecnologia proprietária de Relevografia (*Reliefography*) para produzir cópias fiéis de nove das pinturas do único artista do museu. Instituições de arte independentes estão sempre buscando maneiras de captar recursos e é possível que o Museu Van Gogh tenha encontrado uma maneira brilhante de explorar as obras de um dos artistas mais consagrados do mundo. Digo isso, pois cada réplica é vendida por 22 mil euros (Webb, 2013).

Com edição de 260 exemplares para cada pintura, os *Relievos*, como são chamados pelo museu, são cópias fiéis das obras originais. A textura e as cores das pinturas do artista holandês foram digitalizadas por um scanner multidimensional, combinando dados bidimensionais com dados tridimensionais. Para produzir os *Relievos*, primeiro é feita a impressão 3D em uma tela, criando um relevo incolor. Posteriormente, a tinta é aplicada sob a impressão. O sincronismo é feito com tolerância de altíssima precisão e é essencial para que a textura das pinceladas, característica da técnica que Van Gogh utilizava conhecida como *impasto*, seja reproduzida com perfeição. Após a impressão, a cópia é enquadrada e o mesmo processo é usado para replicar selos, carimbos oficiais e outras características presentes na parte de trás dos quadros originais (Fig. 2). O lento processo é acompanhado por uma equipe composta por técnicos e um curador. Somente três *Relievos* são feitos por dia.

Em julho de 2013, na ocasião do lançamento dos *Relievos* em um centro comercial em Hong Kong, todas as réplicas que a instituição tinha disponíveis foram vendidas (Weaver, 2014). Sobre o projeto, o diretor do Museu Van Gogh, Axel Rueger, afirmou: “se você é um leigo, eles são bastante indistinguíveis [dos originais]. Claro, se você é um conhecedor e olha mais de perto, você pode ver a diferença” (Rueger, 2013).



Fig. 3 – Exemplos de detalhes que são replicados nos *Relievos* (Weaver, 2014).

1.2 - A Tese da transferabilidade

Em 1983, Gregory Currie escreveu o artigo *The Authentic and the Aesthetic*, que levanta pontos interessantes para pensarmos a questão da experiência estética de uma obra de arte e a questão no título desse capítulo, para além das situações descritas acima. No artigo, Currie discorre a respeito da transferência de valor estético de uma obra para sua cópia ou reprodução, o que ele defende como a tese da transferabilidade.

Currie usa como exemplo o fato da autenticidade não ser um problema de apreciação estética na literatura. Quando museus exibem manuscritos originais de textos e romances estabelecidos, os exibem como curiosidade histórica. Ninguém sente que vai ganhar alguma coisa lendo o manuscrito original, sobretudo se a cópia é uma transcrição correta. Claro que é diferente da experiência de ver obras de artes visuais autênticas, que o público faz questão que não sejam meras cópias ao visitar os museus. Mas Currie argumenta que essa atitude não pode ser justificada pela falta de transmissão de valores estéticos do original para a cópia e que, da mesma forma que funciona para a literatura, “também há condições sob as quais uma cópia de uma imagem é tão esteticamente valiosa quanto a original” (Currie, 1985, p.153). Currie defende a sua tese elaborando possíveis argumentos contrários a ela. Ao refutá-los, ele minimiza a importância de alguns fatores, como o fato de a cópia não incorporar a habilidade e/ou a técnica do artista. O autor considera que isso não é razão suficiente para que a mesma seja esteticamente inferior à original. Para tanto, a cópia teria de privar-nos de apreciar plenamente os vários tipos de habilidades incorporadas no trabalho, isto é, caso a mesma seja uma reprodução imperfeita do original.

Currie segue argumentando que, mesmo de posse de cópias e reproduções longe da perfeição, como as que encontramos em livros de artes, somos capazes de admirar as habilidades artísticas que elas exibem e, certamente, apreciar a técnica do artista. Ele concorda que se trata de uma apreciação incompleta e atribui a isso o fato de as cópias nunca serem suficientemente boas. No entanto, Currie aponta que quanto melhor a cópia, mais confortável nos sentimos para usá-la como exemplo das habilidades incorporadas que contribuem para o mérito do trabalho. Para concluir, Currie faz uma provocação: “se podemos obter uma apreciação limitada da habilidade do pintor por cópias imperfeitas, por que não obteríamos uma apreciação completa dessa habilidade de uma cópia perfeita? Nesse caso, parece não haver razão para negar que tal cópia é tão esteticamente valiosa quanto a original” (Currie, 1985, p.153).

A cópia perfeita para Currie é uma espécie de experimento mental. Em seu artigo, ele imagina uma máquina capaz de duplicar molécula a molécula uma obra de arte original e entregar uma cópia perfeita que, mesmo desprovida de aura, é capaz de propiciar a mesma experiência estética da obra original. O autor desenvolve seu raciocínio sobre um experimento não realizável na prática, mas cujas consequências podem ser exploradas pela imaginação. Currie afirma, então, que a apreciação estética é um juízo acerca da maestria do artista. Portanto, se uma característica da obra de arte não contribui para a avaliação da realização do artista, ela não deve ser considerada uma característica estética. As propriedades possuídas pelo original, mas não pela cópia, como ter sido feita pelo próprio artista em uma época específica, são propriedades historicamente determinadas e não são relevantes para um julgamento estético (Currie, 1989).

Contrastando com as ideias de Currie, a pesquisadora Sherri Irvin, em um artigo de 2007 sobre falsificações de obras de arte, defende que para se compreender as ideias manifestadas por uma obra de arte visual não se pode ignorar os aspectos do contexto histórico-social em que ela foi produzida. E esse é um dos argumentos principais para a não valoração de réplicas ou cópias, mesmo que tecnicamente competentes, feitas em épocas posteriores (2007). Para Irvin, o pensamento de Currie segue a corrente formalista do início do século XX em que tudo que é necessário para o entendimento de uma obra está contida nela. Questões sobre quando, onde, em que circunstâncias e quem fez a obra, por mais que possam ter interesse histórico, não são relevantes para o valor estético da obra.

No mesmo artigo, Sherri Irvin introduz um conceito chamado entendimento estético para ajudar a pensar maneiras de avaliar a importância e o significado de uma obra de arte. Ela afirma que o entendimento estético é um processo regulado pelo nosso conhecimento prévio e compreensão perceptual. Na ausência de princípios objetivos e axiomáticos nos quais basear o nosso discernimento e avaliação estética, o que nos resta é uma estrutura na qual nossas habilidades perceptivas são informadas por um conhecimento relevante sobre a obra de arte em questão. “A avaliação do significado de uma obra de arte depende do que a precedeu e do que a segue; a contribuição que o trabalho fez para desenvolvimentos posteriores, as coisas que torna possível, pode ser mais importante do que suas propriedades formais quando o mérito é para ser julgado” (Irvin, 2007, p. 294).

O uso do termo *entendimento* sugere uma componente cognitiva, pois o julgamento estético deve basear-se em estruturas pré-existentes de conhecimento e crença, incluindo informações sobre os contextos históricos. Tanto as capacidades perceptivas quanto as cognitivas estão implicadas nas tarefas de reconhecer essas relações. Como disse John Berger no emblemático livro *Modos de Ver*: “a maneira como vemos as coisas é afetada por aquilo que sabemos e aquilo que acreditamos” (Berger, 1972, p.10).

A filósofa Carolyn Korsmeyer argumenta que a genuinidade é uma propriedade importante de objetos raros que possuem uma gama de valores (cognitivos, éticos e estéticos) e, através destes, são capazes de incorporar o passado. E, devido a isso, a genuinidade – ser a coisa real – pode proporcionar uma experiência estética própria. Contrariando o que Currie disse sobre manuscritos originais, Korsmeyer cita uma situação que ocorreu quando a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, na ocasião do 200º aniversário do nascimento de Abraham Lincoln (1809 - 1865), colocou em exibição o documento original do Discurso de Gettysburg, uma das maiores e mais influentes declarações do propósito nacional americano: a fila para ver o documento dava voltas em quarteirões. Após o evento, o original foi arquivado e substituído por um *fac-símile* moderno. A réplica era tão precisa que uma pessoa leiga não seria capaz de perceber diferenças do original, entretanto, esta não teve o sucesso esperado. Não havia mais fila ou interesse do público. As pessoas queriam ver o documento autêntico, o que Lincoln tocou (Korsmeyer, 2012).

A filósofa afirma que o sentido do tato opera secretamente em tais experiências, pois é esse o sentido que transmite a impressão de estar na presença da *coisa real*, em uma espécie de transitividade que conduz o passado ao presente – como se o toque do criador ou do proprietário original desse uma aura mística ao objeto que o torna especial e único. Isso ocorre porque a emoção da genuinidade não é em si uma propriedade perceptível dos objetos: mesmo os olhos mais bem treinados podem ser enganados sobre o que é genuíno e o que não é. Sendo assim, essa propriedade reside menos no aspecto real e mais no mero fato de estarmos na presença do real. O fato de que essa presença afetiva é destruída pela revelação de que um objeto é uma farsa ressalta o ponto.

1.3 - *fuzhipin*

O sucesso de público visitando a réplica da Caverna de *Pont d'Arc* e as vendas expressivas de *Relievos* por 22 mil euros podem ser considerados bons argumentos em favor do artigo de Currie. Parece que em um futuro não muito distante, poderemos testar a Tese de Transferabilidade. A qualquer momento pode ser anunciada a hipotética máquina de duplicação de obras de arte do experimento mental referido por Currie no seu artigo supracitado. Sobre os visitantes da réplica da caverna, não podemos esquecer o fato de que, se você não for um cientista que trabalhe nessa área ou o Werner Herzog, as suas chances de algum dia ver a caverna original são quase nulas. Uma réplica bem executada é a, por conseguinte, a única opção.

Outro ponto relevante a se levar em consideração é a maneira como a China e também os chineses que compraram os *Relievos* enxergam uma reprodução. Byung-Chul Han, professor de filosofia e estudos culturais da Universidade de Artes de Berlim, autor do livro *Shanzai: Deconstruction in Chinese* (2017), reflete sobre esse assunto. Segundo a pesquisa de Byung-Chul, os chineses têm dois conceitos diferentes para cópia. *Fangzhipin* (仿製品) são imitações em que a diferença em relação ao original é óbvia. Estes são pequenos modelos ou cópias que podem ser adquiridos em uma loja de museu, por exemplo. O segundo conceito para uma cópia é o *fuzhipin* (複製品): reproduções exatas do original. Para os chineses, *fuzhipin* são de igual valor ao original. Não têm absolutamente nenhuma conotação negativa. Essa discrepância em relação à compreensão do que é uma cópia levou muitas vezes a mal-entendidos e discussões entre a China e os museus ocidentais. Os chineses costumam enviar réplicas para o exterior em vez de originais, com a firme convicção de que não são essencialmente diferentes dos originais. A rejeição que vem dos museus ocidentais é percebida pelos chineses como um insulto (Han, 2017).

Aqui vemos uma grande diferença cultural entre ocidente e oriente, uma vez que os museus do ocidente prezam, acima de tudo, pela autenticidade das suas coleções. Quando exibem reproduções ou réplicas, salvo exceções (Wecker, 2019), deixam claro ao público o que está sendo visto. Os museus de história natural podem ter razões práticas para exhibir, digamos, um esqueleto de dinossauro composto de ossos reais e falsos em vez de um conjunto original completo. Mas, tratando-se de um museu de arte, será importante as obras de arte ou objetos históricos em exposição serem originais?

Isso torna a experiência dos visitantes mais significativa? Walter Benjamin pensou sobre isso no início do século XX.

1.4 - Aura

Uma das explicações possíveis para a profusão de desenhos e pinturas encontradas em cavernas como a de *Chauvet* é a teoria da magia propiciatória: i.e., a convicção de que o que era produzido nas pinturas se tornaria realidade. A representação de animais sendo flechados em pontos vitais seria, então, uma espécie de ritual para o êxito de uma caçada. Outras explicações para esses tipos de criações artísticas têm a ver com rituais de trocas entre os grupos com entidades sobrenaturais em cerimônias xamanistas (Keyser & Whitley, 2006). Não existe consenso, entretanto, não seria errado afirmar que as primeiras obras de arte são criadas com um propósito mágico, ritualístico, destinadas aos olhos do mundo espiritual. Na Caverna de *Chauvet*, grande parte das pinturas está em lugares de difícil acesso, em segredo.

Esses tipos de rituais tem ressonância com aspectos religiosos: templos gregos eram construídos para abrigar estátuas dos deuses, porém, o ritual para adoração dos mesmos acontecia do lado de fora. Somente sacerdotes tinham acesso direto às obras. No catolicismo, algumas imagens ficam guardadas a maior parte do tempo, apenas sendo expostas para os fiéis em datas especiais. Na medida em que a produção artística foi-se desvinculando da sua função ritualística, novos suportes passaram a ser adotados e aceitos. Mosaicos, grandes esculturas, vitrais e afrescos demandavam o deslocamento do espectador, enquanto quadros podiam ser transportados. Contudo, na idade média e também na renascença, a maior parte das obras de arte continuava sendo acessadas pela minoria privilegiada das classes mais abastadas da população.

Em *A obra de arte na era da sua reprodução mecânica*, de 1935, Walter Benjamin se apropria do termo aura para descrever o poder mágico inerente à presença física dos objetos de arte desse período, que são produzidos apenas uma vez e que exigem que façamos uma peregrinação a eles para vê-los. Para Benjamin, o conceito de aura diz respeito à existência única da obra de arte, portanto, não existe em uma reprodução ou em uma cópia perfeita como um *Relievo*.

No texto, Benjamin afirma que as obras de arte sempre foram reproduzíveis, porém, suas cópias geralmente não possuem o mesmo valor intrínseco. A obra original é impregnada pela aura, produto da sua autenticidade, a “trama singular de espaço e

tempo: a aparição única do longínquo por mais próximo que esteja” (Benjamin, 2012a, p.170). Além disso, a obra original é singular. Como as cópias não são objetos únicos e não compartilham a mesma história (não possuem existência na tradição), não possuem aura.

Para Benjamin, o que importava nas primeiras obras de arte é que elas existissem e não que elas fossem vistas, isto é, a sua função ritual, mágica. A baixa exponibilidade e o valor de culto eram suas principais características. Após a chegada da fotografia e a sua alta precisão em reprodução e facilidade na profusão, o valor de culto da obra de arte é substituído pelo valor de exposição. A autenticidade e a existência única são substituídas pela existência serial (Benjamin, 2012a). A partir disso, a obra de arte assume novas funções sociais, como a artística, sendo produzida para ser exposta ao público. O autor cita o cinema como exemplo maior desses novos tempos. Essa qualidade de pertencer à história do seu tempo, o aqui e agora da obra de arte, é o que, segundo Benjamin, a torna autêntica. A obra de arte precisa possuir uma relação histórica com determinada tradição para que seja possível transmitir e vincular, através da experiência estética, valores morais, culturais e/ou religiosos: “tudo aquilo que nela é transmissível desde sua origem, de sua duração material até seu testemunho histórico” (Benjamin, op. Cit, p.166), dando acesso ao espectador às suas próprias origens e tradições.

Não é à toa que após tragédias e calamidades museus e instituições culturais registrem um aumento do número de visitantes: “quando os tempos são difíceis, as pessoas retornam aos museus. Por exemplo, vimos um grande aumento na frequência após o incidente de 11 de setembro de 2001. As pessoas querem se reconectar com o que valorizam” (Bell, 2017) afirmou Ford W. Bell, presidente da Aliança Americana de Museus em uma entrevista para CNN.

1.5 - A reprodução fotográfica de uma obra de arte

Reproduções fotográficas de obras de arte são, acima de tudo, imagens. E uma das características desse tipo de imagem é dar acesso a propriedades estéticas que elas próprias podem não possuir. A principal razão de se reproduzir fotograficamente uma obra de arte é permitir que o observador experimente algumas das propriedades estéticas do original. O professor de filosofia Robert Hopkins discorre no artigo *Reproduções como Suplentes Estéticos (Reproductive Prints as Aesthetic Surrogates)* de 2015 que as

reproduções fotográficas, assim como as reproduções em gravuras, talvez atuem como uma espécie de suplentes estéticos das obras de arte, pois imagens são transparentes.

Uma fotografia da estátua do Cristo Redentor no morro do Corcovado pode nos mostrar o quanto grandioso é esse ponto turístico no Rio de Janeiro mesmo quando a fotografia não é boa. A cena que vemos na imagem pode ser bonita, grandiosa ou agradável mesmo que a imagem dela não seja. Imagens oferecem acesso a essas propriedades mesmo sem reproduzi-las (Hopkins, 2015). Parafraseando Magritte: imagens de cachimbo não são cachimbos, mas, diferente de outras formas de representação, imagens nos dão formas de acessar as propriedades que elas representam, em um sentido amplo perceptivo, sem possuí-las.

Hopkins argumenta que se isso é verdade para imagens em geral, então deve ser verdade para reproduções fotográficas de obras de arte. O próprio autor, ciente dos problemas de transição do ser para o deve ser, problematiza sua afirmação com um novo problema para a questão da experiência estética dos candidatos a suplentes estéticos. Da mesma forma que, ao vermos uma imagem de uma cena comum, as propriedades que ela representa nos são entregues de forma transparente, em uma reprodução fotográfica de uma pintura, por exemplo, vemos a cena que a pintura está retratando sem vermos a pintura em si. A fotografia se sobrepõe à sua origem como conteúdo. Dito de outra forma, o problema de aplicar a hipótese de transparência estética para as reproduções fotográficas de obra de arte é: “fotografias de pinturas limitam a nossa apreciação para a apreciação de uma fotografia, em oposição à apreciação da pintura original” (Ravasio, 2018).

Para Amit Sood, diretor do *Google Arts and Culture* (GAC) “nada supera a experiência em primeira pessoa” (Sood, 2011), essa afirmação foi feita em uma entrevista para o jornal *Washington Post* na ocasião do lançamento da iniciativa em 2011. Tal como referido anteriormente, o GAC é uma plataforma online através da qual o público pode, gratuitamente, fazer visitas virtuais a museus e galerias de arte utilizando a tecnologia do *Street View*. Os visitantes virtuais também têm acesso a reproduções fotográficas de altíssima resolução de algumas das obras, podendo ver detalhes invisíveis a olho nu, como o traçado do artista ou as rachaduras da tinta na tela. Para Sood, a intenção do GAC não é substituir a experiência de visitar museus e sim suplementar à mesma (Sood, 2011).

Podemos concordar que, mesmo que a intenção da gigante da informática fosse fazer as pessoas pararem de ir aos museus, seu diretor nunca anunciaria tal objetivo.

Ademais, as instituições tampouco topariam fazer parte de um projeto cuja meta fosse torná-las irrelevantes. Na verdade, as instituições aderiram e aderem ao GAC tendo em vista o contrário: promover as suas coleções (Lussier-Craig, 2015). Uma aposta ousada, principalmente dos primeiros museus que compraram essa ideia. Se considerarmos as mudanças que ocorreram a outros ramos de consumo e apreciação de arte como a música e a literatura depois que engenheiros encontraram maneiras de disponibilizar esse tipo de conteúdo na palma da mão das pessoas, poderia ter dado muito errado.

Por terem um sólido entendimento sobre o tipo de *produto* que oferecem ao público e também pelo fato de muitas das próprias instituições já disponibilizarem reproduções fotográficas das suas coleções nos seus sítios virtuais, as instituições sabiam que a plataforma vinha somar. Amit Sood tem razão ao afirmar que as reproduções fotográficas de obras de arte encontradas em plataforma como o GAC não pretendem passar por ou substituir-se às obras em si. Diferentemente de réplicas como o *Relievo*, quando abrimos um livro sobre história de arte, a reprodução fotográfica ali impressa não tem a intenção de ser a obra. Ela pode enganar-nos de outra forma: incapacitando-nos de perceber suas qualidades estéticas, às vezes por razões triviais como o espaço disponível na página ou uma impressão não calibrada corretamente.

Além disso, visitas aos museus e instituições de arte aumentam todos os anos (Brieber et al. 2015). As pessoas seguem fazendo questão de ir às instituições ver as obras originais e, não raro, pagando para isso, mesmo com plataformas virtuais oferecendo reproduções fotográficas das obras originais de forma gratuita para todos aqueles que têm acesso à internet. Entretanto, não devemos confundir a importância do surgimento da fotografia, da impressão em meio-tom ou do secular trabalho dos meios de comunicação em difundir imagens de obra de arte com o lançamento da plataforma da *Google*. O GAC é apenas mais uma de outras iniciativas parecidas. Porém, atualmente, segue como a mais relevante, pois conta com o maior número de instituições participantes e obras digitalizadas disponíveis, e por ser constantemente atualizada.

Não é de hoje que a maioria dos encontros que temos com obras de arte acontece através de reproduções, seja através dos meios de comunicação, propagandas, redes sociais ou plataformas como o GAC. Seguiremos a nossa investigação para entender sobre o que se ganha e/ou o que se perde quando um observador interage com um original de um renomado artista em um museu ou galeria em comparação com o

visionamento de reproduções em diferentes formatos de imagem. Para isso, precisamos entender o que acontece nesses encontros.

Felizmente, discussões sobre apreciação estética de obras de arte é um assunto riquíssimo e abrangente. Diversas mentes já se esforçaram para tentar responder a questões como as que analisamos ao longo dessas páginas. Como não será possível e também nem faz parte do escopo desse trabalho abrigar todos os pontos de vistas, gostaria de focar agora, no entanto, alguns estudos publicados por uma área específica da estética. Pensadores que, após refletirem sobre afirmações como a de Matteo Ravasio, a hipótese da transparência de Hopkins, ou a Tese da transferabilidade de Currie, decidiram criar maneiras experimentais para testar na prática essas e outras ideias discutidas aqui.

1.6 – Estética experimental

A palavra estética deriva do grego *Aísthesis* que significa sensação, experiência sensível, a percepção do mundo através do corpo. Esse termo vem sendo utilizado desde a publicação de *Metaphysica* (1739) do filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714 - 1762) como equivalente da disciplina filosófica que se ocupa da arte e do belo. Perguntas sem respostas como *o que é arte?*, *o que é o belo?* ou *o que é uma obra de arte?* têm sido discutidas em debates controversos e filosoficamente interessantes por estudiosos de diversas áreas. Na verdade, esse trabalho poderia ser sobre o que de fato entendemos por estética, e dificilmente chegaríamos a uma definição que agradasse a todos.

Para entendermos a origem dessa disciplina, primeiro precisamos de contexto. Arte, como conhecemos hoje, é uma invenção moderna. Entre os séculos XVII e XVIII houve uma crise de sentidos no mundo ocidental. Na era da razão e da revolução científica, tudo aquilo que durante séculos sustentou e fundamentou o modo de vida desde então perdeu forças. Para as pessoas dessa época o passado deixou de fornecer pistas para que vivessem o seu próprio tempo. Como apontou o filósofo Robert B. Pippin, tal mal estar pôde ser identificado nos textos de diversos autores e pensadores que viveram essa perda, como, por exemplo, na barganha fracassada de Fausto, no lamento profundo nas obras de Hölderlin, nas especulações do Grande Inquisidor de Dostoiévski, no retrato ingênuo da burguesia nas obras de Balzac, Stendhal e Flaubert,

vitima de fantasias românticas de recuperação e restauração da ordem, culminando na famosa sentença de Nietzsche na Gaia Ciência: *Deus está morto* (Pippin, 1999).

Essa crise de sentido afetou todas as instituições, principalmente a igreja. Esse momento histórico ofereceu à humanidade a possibilidade de emancipação do julgo de Deus e, também, do direito divino dos monarcas. Hoje em dia, quando ouvimos os sinos das igrejas em cidades históricas, achamos charmoso ou nostálgico. Antes da era moderna, o tocar dos sinos regulava e controlava a vida das cidades. Em contrapartida, as pessoas se sentiam parte de algo maior do que elas. Com a chegada da modernidade, essa integração com o *cosmo* foi perdida. É também nesse momento que a arte se emancipa e deixa de estar a serviço da religião ou da coroa. Ela passa a ser soberana. E filósofos importantes como Immanuel Kant passam a fazer as perguntas que citamos no início do tópico: o que é uma obra de arte, como e porque produzimos e qual a finalidade dos seres humanos criarem arte.

De modo geral, a estética pode ser entendida como o ramo da filosofia que estuda como artistas imaginam, criam e produzem obras de arte e o que acontece na mente das pessoas quando estas experimentam, apreciam e criticam obras de arte. É uma teoria sobre as sensações interiores.

A estética experimental, em contraste com a estética filosófica, se dedica ao estudo de formas de comportamento nas interações dos observadores com obras de arte e outros fenômenos estéticos usando uma variedade de técnicas experimentais e observações controladas. É um campo orientado para as ciências naturais. Devido aos diversos fatores que contribuem para a experiência cognitiva e emocional de uma obra de arte, pode parecer impossível submeter os fenômenos estéticos a um rigoroso escrutínio experimental e identificar os processos interativos envolvidos. No entanto, os pesquisadores que trabalham na área da estética experimental fizeram grandes progressos nos últimos anos fazendo exatamente isso (Pelowisk et al. 2017).

Os primeiros estudos foram realizados pelo fundador deste campo, Gustav Theodor Fechner (1801 – 1887) há mais de 100 anos e muitas das hipóteses levantadas tiveram resultados contraditórios e não replicáveis (Hoge, 1995). Com os avanços tecnológicos das últimas duas décadas nas áreas da eletrônica, informática e neurociência, essa perspectiva mudou. Como sabemos, a arte é capaz de provocar emoções, sensações e reações fisiológicas. Pode evocar memórias, julgamentos e incentivar a criação de significado (Pearce et al. 2016). Essas reações intensas são processadas em diferentes áreas do cérebro e podem ser vistas, em tempo real, através

da neuroimagem. Além disso, na estética experimental é possível encontrar estudos baseados em diversas reações não verbais a estímulos visuais como obras de arte. Fatores simples como tempo dedicado à apreciação de cada obra, deslocamento realizado no ambiente, até parâmetros como mudanças no diâmetro de dilatação da pupila, rastreamento do olhar (*Eye Tracking*) e quantificação do balanço do corpo (Posturografia Dinâmica Computadorizada) são levados em consideração (Pelowski et al. 2017). É um campo recente cujos estudos procuram responder a algumas das perguntas que discutimos nas páginas anteriores.

Em 1999 um estudo intitulado *Pinturas originais versus diapositivos e reproduções computadorizadas: Uma comparação das respostas dos espectadores* (Locher et al. 1999) refere uma pesquisa com visitantes do Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque (MET). Os investigadores queriam saber se as qualidades pictóricas e estéticas das obras de arte variavam em função do modo de apresentação. Esse estudo foi a primeira investigação sistemática e empírica da tese de transferibilidade de Gregory Currie. Nove obras de arte foram avaliadas por um total de 140 voluntários nas três condições descritas no título do artigo. As pessoas eram recrutadas na entrada do museu e a avaliação acontecia em grupos de 3 a 4 pessoas. As obras originais foram vistas nas próprias galerias e as reproduções em um espaço reservado. Os participantes avaliaram cada obra em uma escala de nove pontos em 16 categorias diferentes como simples / complexo, usual / surpreendente, simétrico / assimétrico e agradável / desagradável.

De forma resumida, apenas em quatro das dezesseis categorias foram encontradas diferenças significativas na classificação dos voluntários. O grupo que visitou as galerias avaliou com valores maiores as obras originais nos quesitos: esparsa / densa, distante / imediato, semelhante / contrastante e desagradável / agradável (sendo este último substancialmente maior).

É importante notar que na maioria das categorias o resultado não variou de forma significativa e, segundo análise dos investigadores, tal resultado sugere que a tese da transferibilidade seja defensável sem necessariamente termos que abrir mão da máxima *nada supera a experiência em primeira pessoa*. Enquanto realizavam o estudo, os investigadores perceberam uma tendência que apareceu nos resultados: na interação com os grupos que viram as projeções de diapositivo e as reproduções na tela do computador, percebeu-se uma habilidade dos participantes de *olharem através* das limitações do meio.

Para simplificar, quando os participantes estavam olhando para a pintura de Vermeer, por exemplo, na tela do computador, eles se acomodaram à tela do computador e concentraram sua atenção na realização da Vermeer. Eles entenderam que estavam olhando para um fac-símile e se concentraram na arte. Seus comentários incidentais eram quase exclusivamente relacionados à arte e não ao meio, ou à interação entre arte e mídia. Mesmo olhando para um slide ou tela de computador, as pessoas ‘procuram por arte’ que podem ser vistas no fac-símile. (Locher et al. 1999, p.128)

Acomodação ao fac-símile foi o nome que a equipe deu ao fenômeno em que as pessoas, ao entenderem que não estão olhando para uma obra original, ajustam as suas expectativas às limitações da reprodução. Logo, somos capazes de apreciar diversos aspectos da obra original – mas não todos. Muito similar ao conceito de transparência dos suplentes estéticos discutido por Hopkins e diametralmente oposto à conclusão de Ravasio (2018). Locher et al. (1999) concluem o estudo afirmando que uma reprodução, seja ela na tela de um computador ou projetada na parede, pode ser um bom substituto estético para alguns propósitos, entretanto, conforme o resultado dos testes empíricos, não substitui a experiência de ver a obra original.

Os pesquisadores repetiram o experimento em 2001 com um grupo de 120 voluntários e, mesmo controlando para níveis de treinamento em arte – variando entre leigos e pessoas com diploma em artes – os resultados foram similares ao estudo de 1999. Em 2004, outro experimento de Locher e Dolese, (2004) incluiu versões das pinturas impressas no tamanho de cartões-postais. Mais uma vez, embora as avaliações relacionadas ao conteúdo ou composição tenham sido semelhantes em todos os formatos de apresentação, os participantes, de maneira consistente, avaliaram as obras originais como mais interessantes, agradáveis e surpreendentes. Essa descoberta corrobora a crença dos profissionais de museus de que o ambiente das galerias tem uma influência positiva na percepção dos visitantes e nas avaliações das obras de arte. Também é condizente com as observações relatadas na literatura de educação do museu em que os alunos veem as obras de arte com mais cuidado e as apreciam mais em um museu do que quando visualizam reproduções em uma sala de aula (Smith e Wolf, 1993, apud. Locher e Dolese, 2004).

Em um estudo mais recente (Brieber, Nadal, Leder e Rosenberg, 2014) dois grupos de participantes viram uma exposição de arte em um dos dois contextos: no museu e em uma versão virtual em um computador no laboratório. Em ambos os casos, o tempo de visualização foi registrado com um sistema de rastreamento ocular móvel. Depois de verem livremente a exposição, os participantes avaliaram cada obra de arte

sobre as escalas de gosto, interesse, compreensão e ambiguidade. Os participantes que viram a exposição no contexto do museu gostaram mais das obras de arte, achando-as mais interessantes e as visualizaram por mais tempo. Com base nos resultados, os pesquisadores concluíram que museus de arte promovem uma experiência estética duradoura, focada, e demonstraram que o contexto modula a relação entre a experiência de arte e o comportamento de visualização. Um detalhe importante é que os objetos do estímulo visual desse estudo, isto é, as obras de arte presentes na exposição eram imagens fotográficas capturadas por uma câmera digital e impressas em papel fotográfico. O grupo que avaliou as obras na tela do computador viu exatamente o mesmo arquivo digital que foi impresso.

No ano seguinte, mais um estudo foi feito sobre o contexto do museu na apreciação de obras de arte. Brieber, Nadal e Leder (2015) compararam a classificação dada pelos participantes a pinturas e esculturas contemporâneas vistas em um museu contra uma versão simulada da exposição em um computador. Novamente o contexto desempenhou um papel importante na experiência. As obras de arte vistas no ambiente museu foram classificadas como mais excitantes, positivas e interessantes. Após uma semana do experimento, foi solicitado aos participantes que retornassem à instituição. Os pesquisadores pediram para que eles dissessem quais as obras da exposição de que se lembravam – que fique claro: os participantes não estavam cientes que essa pergunta seria feita quando viram a exposição uma semana antes. Mesmo assim, as obras de arte vistas no museu foram mais lembradas do que quando encontradas como reproduções no laboratório.

Os pesquisadores concluíram o estudo com a seguinte afirmação sobre os museus e espaços de arte:

Ao permitir que as pessoas encontrem obras de arte autênticas em um contexto especial que possibilita a exploração física real, a obra de arte é experimentada como mais excitante, positiva e interessante, é mais apreciada e lembrada melhor. Esse valor agregado explica, pelo menos em parte, por que as pessoas estão dispostas a investir tempo e recursos para visitar museus, em vez de fazer visitas virtuais gratuitas (Brieber et al. 2015, p. 42)

Além dos aspectos físicos das obras de arte que se perdem nas imagens que representam obras de arte, o próprio espaço expositivo de museus e galerias é capaz de contribuir para uma experiência mais significativa dos visitantes.

1.7 – A lógica da sensação

No início dos anos 90, cientistas da Universidade de Parma, liderados por Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese, relataram algo que gerou uma reviravolta nos estudos do cérebro. Eles estavam estudando uma área do cérebro chamada de córtex pré-motor em macacos-rhesus, examinando quais os tipos de estímulos que causavam a ativação de neurônios individuais.

Vamos supor que um macaco tenha realizado um comportamento como pegar um pouco de comida e levar à boca. Sendo responsáveis por ajudar a elaborar e automatizar sequências de movimentos para executar tarefas, alguns neurônios no córtex pré-motor (CPM) seriam ativados. Se o macaco fizesse um movimento diferente – segurando um objeto para colocar em um recipiente – um grupo diferente (parcialmente sobreposto) de neurônios do CPM estaria envolvido. O que os cientistas notaram foi que alguns dos neurônios que ativam o movimento de trazer a comida para a boca também se ativavam se o macaco observasse outra pessoa (macaco ou humano) fazendo esse movimento. O mesmo acontece para movimentos mais sutis, como as expressões faciais. Consistentemente, cerca de 10% dos neurônios do CPM dedicados a fazer o movimento X também eram ativados quando os macacos observavam alguém fazendo o movimento X. Esses neurônios foram chamados de neurônios-espelho (Sapolsky, 2015).

Graças ao desenvolvimento das técnicas de neuroimagem, neurônios-espelho também foram identificados em humanos em uma ampla gama de áreas do cérebro e em resposta a uma grande variedade de experiências corporais (Gallese, Keysers & Rizzolatti, 2004). Um neurônio-espelho que responde à visão de alguém pegando uma xícara de chá em cima de uma mesa para beber não é o mesmo que responde à visão de alguém pegando e levantando a xícara de chá para limpar a mesa. Em outras palavras, os neurônios-espelho podem incorporar intencionalidade (Sapolsky, *op. Cit.*).

Alguns estudos apontaram para a possibilidade de existir uma base neural comum para as ações executadas e observadas no cérebro. As mesmas áreas cerebrais são ativadas tanto durante a execução da ação, a experiência de sensações e emoções, quanto na mera observação de outros. Assim, o recrutamento das mesmas áreas do cérebro em ambas as circunstâncias permite um acesso às intenções, sensações e emoções dos outros.

Gallese (2017) alega que esse mecanismo de simulação incorporada (*embodied simulation*) nos permite uma compreensão experiencial direta da mente dos outros e, devido às sensações corporais desencadeadas pelas criações artísticas, pode ser considerado o acesso mais direto às obras de arte e elemento crucial da experiência estética. Suas ideias encontraram ecos e também críticas. A verdade é que ainda não existe consenso sobre o papel ou até sobre a existência dos neurônios-espelhos entre cientistas. Os mais críticos consideram que existe muita especulação e pouca causalidade no que vem sendo divulgado sobre o assunto.

Estudos continuam sendo feitos para aprofundar o entendimento do que acontece nos bastidores da mente quando sentimentos corporais são desencadeados por criações artísticas. Taylor, Witt e Grimaldi (2012) mostraram que a visualização de pinceladas em uma pintura é capaz de provocar respostas cerebrais em regiões motoras que correspondem à execução de movimentos manuais na mesma direção registrada pelo pincel do artista. Apesar disso, para a neurofilósofa Patricia Churchland, as coisas não são tão simples assim. Em seu livro *Braintrust* (2007), ela explica que, para atribuir intenção a um movimento, o cérebro do observador precisa representar qual seria a intenção do observador se ele fizesse o mesmo movimento. Isso não é definido por um neurônio ou um grupo e sim por uma complexa rede neural enorme e, em grande parte, desconhecida, que sustenta o autoconhecimento. “Não é nada óbvio, em termos neurais, como podemos estar cientes do que pretendemos, acreditamos, desejamos ou sentimos” (Churchland, 2007, p.142).



Fig. 4 – Detalhe da obra *A Noite Estrelada* (1889) Vincent van Gogh. Fonte: *Google Arts and Culture*

De qualquer forma, gestos criativos dos artistas, como pinceladas, aparecem na pesquisa de Pelowsky et al (2017) sobre os fatores que influenciam positivamente a experiência de arte original em detrimento da reprodução fotográfica. As outras características que podem se perder ao visualizar obras de arte em uma tela de computador são: textura, presença física, remanescentes físicos do toque e esforço do artista, percepção de autenticidade, ver o objeto como *arte* e o tamanho real da obra.

A consistência dos resultados dos testes que compararam a experiência de ver obras originais com reproduções fotográficas se manteve pelos últimos 20 anos. Desde o seminal artigo de Walter Benjamin de 1935, muito se discutiu sobre a ausência de aura nas reproduções fotográficas de obras de arte. O problema é que aura é um termo impreciso e ambíguo. O próprio Benjamin o significou de formas diferentes (Avelar, 2010) antes de utilizá-lo da forma que analisamos. Questionar a experiência estética de uma reprodução simplesmente baseando-se na ausência de aura mostrou-se improdutivo. Um caminho possível e particularmente interessante foi fazer esse pequeno desvio pelas ciências naturais. Dessa forma, fomos capazes de conhecer outros fatores que podem impactar ou se perder na experiência estética de uma reprodução de obra de arte.

Por se tratar de um campo muito complexo e fora da minha área de treinamento, a única especulação que me permito fazer é salientar a proximidade entre a hipótese da simulação incorporada de Gallese e a leitura que Gilles Deleuze fez sobre a obra de Francis Bacon no livro *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (1981).

Deleuze defende a tese de que pintar é captar forças. Pintar não é dar visibilidade ao visível e sim às forças invisíveis. Quando estamos diante de uma obra de arte feita seguindo a lógica da sensação, somos capazes de sentir essas forças. Segundo Deleuze, a obra de Francis Bacon é o exemplo maior dessa tese, pois ela afeta diretamente o nosso sistema nervoso, ignorando o escrutínio intelectual do nosso cérebro. Independentemente do que pensamos sobre o quadro, somos tomados pela sensação.

Se daqui a alguns anos for constatado que a experiência estética acontece via simulação incorporada, ficará a dúvida quem anunciou primeiro: o pequeno e hermético livro de Deleuze ou a própria definição milenar de estética, do grego *Aísthesis*, que significa sensação, experiência sensível, *a percepção do mundo através do corpo*.

Diferentemente do que afirmou Benjamin sobre a falta de sentido na questão da autenticidade das cópias devido à capacidade ilimitada de reprodução das chapas fotográficas, no mercado das fotografias de arte existe uma distinção entre os tipos de *produtos* que podem ser adquiridos por colecionadores.

Na galeria virtual *Artuner*², obras do fotógrafo italiano Luigi Ghirri (1943 – 1992) são comercializadas de duas maneiras: cópias *vintage* e cópias modernas. No primeiro caso são cópias feitas pelo artista ou sob sua orientação logo depois que o mesmo expôs e revelou o negativo. Uma cópia *vintage* pode ou não ter a assinatura do artista, mas a presença desse registro é uma garantia a mais para serem, de fato, *vintage*. Segundo Nico Epstein, ex-diretor da galeria, as cópias *vintage* são mais valiosas do que as outras cópias, pois “é o original: foi feito durante a vida do artista, pelo artista ou sob sua estreita supervisão e com os materiais e técnicas que ele aprovou.” (Epstein, n.d.).

No texto sobre o assunto no site da galeria, Epstein explica que: “O negativo que um fotógrafo usa para criar uma impressão *vintage*, se armazenado corretamente, pode ser usado por muitos anos”, e deixa claro que uma cópia feita a partir dele “produzirá a mesma imagem da impressão *vintage*” (Epstein, op. cit). No entanto, se essas cópias forem feitas muito tempo depois da criação do negativo, por outra pessoa, sem o acompanhamento do artista e utilizando materiais diferentes dos que o autor costumava usar, elas são chamadas de cópias Modernas. A mesma imagem, do mesmo negativo, vale menos e, segundo o ex-diretor, para que tenham algum valor, precisam ser feitas por alguém que conhecia o fotógrafo pessoalmente e tenha um bom entendimento de como ele ou ela queria que as suas fotografias fossem copiadas. No caso de Luigi Ghirri, sua esposa, Paola Ghirri, passou a supervisionar e assinar as cópias mais recentes.

Além disso, cópias de fotografias de arte são vendidas, na maioria das vezes, em edições limitadas e numeradas. Sem querer adentrar ou discutir a lógica vigente da relação entre colecionadores e o mercado das fotografias de arte, o exemplo acima serve para ilustrar o ressurgimento e a ressignificação do conceito de aura por um meio que ostenta como característica principal a sua capacidade de se multiplicar. A chancela de remanescente físico do toque e esforço do artista representada pela assinatura em lápis em um dos cantos da cópia pode ser uma boa justificativa para uma cópia ser mais

² <https://www.artuner.com/insight/luigi-ghirri-vintage-prints/>

desejável que outras. Os demais fatores de valoração construídos para as cópias talvez sejam tão efêmeros quanto o *fato novo do imperador*³.

Da mesma forma, como poderíamos discutir o conceito de originalidade e unicidade das obras de arte no *readymade*? Qual das dezessete (Higgs, 2015) reproduções da *Fonte* (1917) de Duchamp é a original? E o quanto isso importa para a experiência estética? Pensadores como Immanuel Kant relacionam a grandeza de uma obra de arte com a sua capacidade de romper com as ordens anteriores. Utilizando formas de coisas já disponíveis, o artista consegue entregar algo novo, desestabilizando o que é conhecido (Kant, 1998). Mesmo os juízes do salão da *Society of Independent Artists* que rejeitaram a *Fonte* de Duchamp, tiveram que pensar sobre o gesto do artista.

O que é essencial na experiência estética: a textura, a assinatura do artista, a técnica, a aura da obra de arte ou as escolhas do artista? Em outras palavras, afinal, qual a pertinência das propostas teóricas de Benjamin e Currie, tendo em conta os contextos históricos e epistemológicos de ambos os filósofos?

Um estudo de 2018 (Siri, Ferroni, Ardizzi, Kolesnikova, Beccaria, Rocci et al.) semelhante aos outros que já analisamos chegou a uma curiosa conclusão. Os pesquisadores compararam a experiência de 60 participantes ao observarem obras de arte originais e reproduções fotográficas digitais de alta qualidade exibidas em monitores de LCD com as mesmas dimensões das obras. Ao passo que não houve diferenças significativas na classificação de ambos os grupos na intensidade da cor, movimento percebido e valor estético das obras de arte digitais e reais, valores maiores foram dados às obras originais na capacidade de emocionar e gerar prazer.

Os pesquisadores concluíram que seus achados são consistentes tanto com os pontos de vista de Benjamin quanto de Currie. Avaliações nos quesitos relativos à fisicalidade e também sobre o quanto as obras emocionaram os participantes foram maiores para as pinturas autênticas, sugerindo que, no nível cognitivo explícito, estes poderiam ser afetados pela aura de obras de arte reais. Da mesma forma que a ausência de diferenças significativas nos julgamentos de cor, estética e movimento entre os formatos real e uma fidedigna reprodução digital poderia ser explicada de acordo com a Tese da transferabilidade.

³ *O fato novo do imperador* (1837) é um conto de fadas autoria do dinamarquês Hans Christian Andersen em que um imperador é enganado por dois farsantes ao encomendar a confecção de uma roupa mágica que apenas os inteligentes conseguem ver.

Como vimos nas páginas anteriores, existem vários argumentos que corroboram a análise de Siri et al. sobre a função e as limitações da reprodução de obra de arte. A reprodução fotográfica liberou de vez a obra original da sua função ritual e, conseqüentemente, de uma *existência parasitária*, possibilitando uma multiplicidade e a aproximação ao espectador (Benjamin, 2012a). Seu papel é ser uma espécie de embaixadora da obra original, representando-a da melhor forma possível e estando presente/disponível nas situações em que a primeira não pode estar.

Essa representação é defendida pela tese da transferabilidade e pela hipótese de transparência de Hopkins. Suas limitações foram estudadas empiricamente por Locher et al., que perceberam o fenômeno da *Acomodação ao fac-símile* em que as pessoas, ao entenderem que não estão olhando para uma obra original, ajustam as suas expectativas às limitações da reprodução. Outros estudos provaram na prática a importância de diversos fatores físicos na experiência estética de uma obra de arte original. Características que, além de fazerem com que as reproduções não sejam capazes de substituir os originais, demonstram qualquer coisa sobre o impacto do que Benjamin chamou de aura na experiência do *aqui e agora* ao se experimentar a obra em primeira pessoa.

Enquanto Currie defende que a experiência estética de uma reprodução é definida pela qualidade da cópia, Sherri Irvin contesta com o conceito de entendimento estético. Saber sobre o contexto em que a obra foi feita, nos ajuda a entender o quanto inovador foi o gênio do artista. O fazer artístico é uma perturbação da ordem vigente – trazer algo de novo utilizando formas já conhecidas. Essa desestabilização tem a ver com o que havia antes, por isso que, para podermos apreciar as realizações do artista, no caso de uma pintura, não basta o que está na tela, como defende a tese da transferabilidade. A experiência estética será mais significativa se compreendermos o contexto em que a obra foi realizada e isso vale tanto para a experiência ao vivo quanto na tela do computador.

As pessoas continuam indo aos museus, elas seguem querendo ver as obras originais. Mesmo quando não podem chegar perto e, conseqüentemente, perceber detalhes através de vidros à prova de bala e / ou ter que dividir essa experiência com outras duzentas pessoas mais interessadas em fazer uma *selfie* com a obra. Elas querem estar na presença da obra genuína, como afirmou Korsmeyer. Nas páginas anteriores discutimos diversos fatores para justificar essa escolha. Reproduções fotográficas presentes em plataformas como o GAC, livros de arte e *fac-símiles* preservam a sua

função de suplementar a experiência e também tornam possível uma versão limitada da experiência estética da obra original.

A reprodução de obra de arte não existe para substituir uma obra original, mas, se for preciso, essa pode ser a sua função. Réplicas como a da Caverna *Pont-d'Arc*, em que a verdadeira não pode ser mais acessada, obras perdidas em que só a reprodução sobreviveu, ou atuando no lugar de obras danificadas ou em estado crítico de conservação. O que não falta são possibilidades de atuação para essa hábil embaixadora.

Para compreendermos melhor a importância das reproduções de obras de arte, no próximo capítulo faremos um breve apanhado histórico sobre como informações visuais se tornaram mecanicamente multiplicáveis. O foco será a apropriação das tecnologias disponíveis para a reprodução de obras de artes originais e a sua relevância para a disseminação de conhecimentos artísticos. Também falaremos sobre as características, limitações e problemas de *tradução* entre a obra original e a sua cópia em alguns dos diferentes meios de reprodução utilizados para essa função antes e durante o estabelecimento da fotografia como método principal de reprodução de obras. Tal fato só ocorre, efetivamente, na virada do século XX e, como foi dito por Benjamin, as obras de arte sempre foram reprodutíveis. Vamos agora descobrir como.

2 – Gravuras vs. fotografias

2.1 - Cópias de cópias

Nesse capítulo discutiremos a importância das reproduções de obra arte através da análise de alguns acontecimentos e seus desdobramentos na intricada história de como imagens se tornaram mecanicamente reproduzíveis.

A maioria dos encontros que temos com obras de arte acontece através de reproduções. Imagens representando obras de arte podem ser vistas em livros, revistas, propagandas, programas de TV, filmes e, principalmente, na internet. Conforme foi discutido no capítulo anterior, reproduções podem ser entendidas como embaixadoras das obras de arte. Quanto maior a fidelidade à obra original, menos ruído terá a comunicação da reprodução. A representação da *Monalisa* impressa em uma caneca à venda em uma loja de conveniência tem menos capacidade de transmitir as realizações artísticas de Leonardo do que a imagem técnica fotográfica criada metodicamente em ambiente controlado e equipamentos específicos com intuito de ilustrar uma publicação oficial do Louvre.

Essa imagem fotográfica que representa a obra de arte original geralmente é um arquivo digital que pode ser copiado e distribuído sem perda de informação. Antes do advento da fotografia digital, filmes fotográficos eram utilizados no lugar do sensor digital para reter as imagens captadas pela objetiva da câmera. O negativo permite que a imagem seja copiada quantas vezes for necessário. O antigo daguerreótipo também captava imagens através de uma objetiva e um suporte fotossensível, porém, essa imagem era única, quer dizer, se você quisesse multiplicá-la, teria que repetir todo o processo de captação.

Isso não quer dizer que as primeiras reproduções de obras de artes só apareceram com a invenção da fotografia. Obras de arte sempre foram reproduzíveis, basta pensar no estudante que copia obras dos grandes mestres para aperfeiçoar a sua técnica. Da mesma forma que livros existiam antes da prensa móvel de Gutenberg. A diferença é que, para se obter cópias de um livro antes da prensa, alguém precisaria, literalmente, copiar o livro, palavra a palavra, folha a folha e, neste caso, cada livro era mesmo único. Essa árdua tarefa foi realizada regularmente durante séculos. Na teoria, erros de transcrição poderiam ser minimizados ou completamente eliminados com a devida revisão, isto é, a informação poderia ser multiplicada sem perdas. Na prática, muitos erros passavam despercebidos.

David Diringer, autor de *The book before printing* (1982), nos conta que o político romano Cícero, há dois mil anos atrás na *Epistulae ad Quintum Fratrem* (43 a.C.), coleção de cartas entre ele e seu irmão mais novo Quintus, já reclamava sobre o trabalho dos copistas: “eu não sei mais aonde ir para encontrar livros em Latim. As cópias no mercado são tão imprecisas” (Cícero, apud. Diringer, p. 238). Cícero chamava essas cópias de “livros cheios de mentiras”. (Diringer, op. cit).

Se erros eram comuns com a transcrição de palavras escritas, podemos imaginar os tipos de problemas que poderiam surgir quando uma informação pictórica, como imagens representando obras de arte, precisava ser copiada à mão para ser transmitida. Durante muito tempo as reproduções de informações pictóricas eram réplicas: lentas cópias individuais dos originais que, exatamente à maneira dos originais, eram produzidas à mão. Assim, duas cópias da mesma obra nunca eram exatamente iguais; cada cópia era uma interpretação diferente do protótipo (Freitag, 1979).

Considerados um dos primeiros dispositivos para replicação de informação pictórica, os selos cilíndricos sumérios eram capazes de reproduzir cenas ou histórias figurativas em placas de argilas. Exemplares feitos há cinco mil anos atrás foram encontrados em sítios arqueológicos (Diringer, 1982). Entretanto, no mundo ocidental, até cerca do século XIII, poucos métodos eram conhecidos para se reproduzir pictoricamente uma informação. Os exemplos mais remotos seriam a moldagem de esculturas em bronze ou terracota e a estampagem de moedas e medalhas com o auxílio de moldes (Benjamim, 2012a). No polêmico livro *Prints and Visual Communication* (1953) William M. Ivins (1881 - 1961), curador do departamento de Imagens impressas do Museu Metropolitano de Nova Iorque entre 1916 e 1946, discorre sobre a importância da habilidade de se comunicar visualmente para a civilização ocidental. Para o autor, não possuir formas precisas para reproduzir informações pictóricas frustrou o progresso científico das maiores civilizações que influenciaram o pensamento ocidental: a Grécia antiga e o Império Romano.

Como sabemos, essas civilizações estavam constantemente em conflito. Territórios eram disputados e conquistados, gerando um contínuo fluxo de espólios para as cidades vitoriosas como metais valiosos e mão de obra escrava dos povos conquistados. Na organização dessas sociedades, diversas atividades eram desempenhadas por esse tipo de mão de obra, entre elas, a cópia de livros e documentos. Segundo a pesquisa de Ivins, Platão (428 – 348 a.C.) afirma que, na sua época, cópias das obras de Anaxágoras podiam ser compradas por valores irrisórios. Neste contexto,

não chega a surpreender que os esforços para a criação de dispositivos e máquinas que gerassem economia de trabalho fossem todos aplicados para se obter vantagens nos conflitos. Ivins também dá outros exemplos para ilustrar como essa maneira de pensar impactou o desenvolvimento em outras áreas. Gregos e romanos não tinham moinhos, carrinhos de mão e também não sabiam como prender animais de tração na frente um do outro para puxar grandes pesos: “os homens eram os únicos animais que os antigos possuíam que podiam puxar eficientemente” (Ivins, 1953, p.8).

Ivins cita Plínio o Velho (23 – 79) como o primeiro a identificar a dificuldade de transmissão de conhecimento científico apenas com descrições verbais no livro *História Naturalis* (c. 77), escrito no primeiro século da nossa era. Plínio narra que os botânicos gregos perceberam a necessidade de figuras para dar inteligibilidade à suas declarações verbais na hora de transmitir o conhecimento adquirido sobre plantas e ervas e, para isso, tentaram empregar desenhos descritivos. A distorção causada pela imprecisão de sucessivos copistas era tanta que, as cópias, ao invés de auxiliar, acabaram se tornando um obstáculo para o esclarecimento das descrições verbais. Como a única maneira conhecida de copiar esses desenhos era à mão, bastava um pequeno número na cadeia de cópias para que, inevitavelmente, as reproduções não tivessem mais nenhuma semelhança com o desenho original.

Tendo em vista essa dificuldade de transmitir informações precisas, os botânicos gregos desistiram de usar ilustrações visuais em seus tratados e se esforçaram para fazer o melhor que podiam com palavras. Rapidamente perceberam que a tarefa de descrever plantas apenas com palavras também não funcionaria, pois as mesmas coisas tinham nomes diferentes em lugares diferentes e os mesmos nomes significavam coisas diferentes em lugares diferentes. Então, finalmente, os botânicos gregos desistiram de tentar descrever suas plantas em palavras e se contentaram em dar todos os nomes que conheciam para cada planta e apontar quais enfermidades humanas elas ajudavam a combater.

Para Ivins, o que valia para a botânica, valia para os diversos outros assuntos de interesse humano. Sendo assim, tanto na Grécia antiga como no Império Romano, só foi possível o desenvolvimento de ideias científicas complexas em campos nos quais palavras sozinhas bastavam, como a geometria, filosofia e astronomia (nesse último caso, as *figuras* podiam ser vistas por todos em uma noite sem nuvens).

2.2 - Xilogravura

Como as antigas tecnologias eram baseadas em um tipo de força de trabalho que, após a queda do império romano, tornou-se escassa no ocidente, toda e qualquer nova maneira de se economizar mão de obra era muito bem-vinda. Além das que citamos no tópico anterior, em 1453, a Prensa Móvel de Johannes Gutenberg (1400 – 1468) veio substituir o extenuante – e muitas vezes impreciso – trabalho dos copistas.

A técnica de Gutenberg era inovadora, mas não foi pioneira. No século XI essa tecnologia já era utilizada na China. Blocos móveis com letras e símbolos feitos de porcelana eram organizados e pressionados sobre papel para transmitir mensagens. A fragilidade da porcelana e a quantidade de caracteres do idioma chinês criaram obstáculos para a adoção dessa tecnologia em grande escala (Beckwith, 2009).

Com letras e símbolos em relevo esculpidos em metal, a invenção de Gutenberg permitiu a impressão de livros em massa. Cada página era montada com os tipos móveis organizados manualmente em linhas. Em uma fôrma, juntavam-se as linhas até formar a página. Gutenberg também desenvolveu uma tinta a base de óleo que marcava o papel sem borrar, ao invés das tintas com base aquosa que não ofereciam uma boa aderência. O papel ou o pergaminho era posicionado em cima dos caracteres para ser prensado e formar a página do livro. A mesma era analisada e, se aprovada, outras cópias eram feitas. Esse processo era repetido para a impressão das outras páginas.

A prensa móvel não foi impulsionada na China, pois já existia um método mais barato e mais eficiente para se imprimir o mandarim e seus milhares de caracteres (Beckwith, 2009). A xilogravura (do grego *xylon* = madeira) é um processo muito parecido com o carimbo em que se aplica tinta na superfície de um bloco de madeira entalhada com a figura que se pretende reproduzir. A figura em alto relevo transfere a tinta para o papel. Esse processo pode ser repetido várias vezes. A invenção dessa técnica também é creditada aos chineses e os fragmentos mais antigos encontrados são de 220 a.C.

Xilogravuras e o próprio papel apareceram na Europa antes da invenção de Gutenberg por intermédio da Espanha dominada pelos mouros. As impressões populares (*Popular Prints*), espécie de quadrinho impresso de forma rudimentar em folhas de papel e cartas de baralho, eram comuns nas cidades do mundo árabe. Os árabes aprenderam o segredo da fabricação de papel dos soldados chineses cativos em Samarcanda após a Batalha de Atlakh no século VIII (Beckwith, 2009).

Por ter um princípio similar à prensa móvel, a xilogravura rapidamente foi incorporada à impressão de textos e, na Europa do final do século XV, já circulavam livros ilustrados com figuras (Eisenstein, 1983). Essa nova forma de interação entre tipografia e ilustrações se popularizou e livros começaram a ser produzidos sobre assuntos variados. Infelizmente, o problema descrito por Plínio persistia. Por exemplo: O artista que via e desenhava a planta para o livro sobre botânica não era o gravador e, algumas vezes, as ilustrações de um livro eram simplesmente copiadas em outros (Ivins, 1953). A experiência em primeira mão era mediada. O gravador tentava adaptar os desenhos às particularidades da gravura na melhor forma possível. Para piorar a situação, a tecnologia da época ainda era muito simples: as figuras eram desenhos grosseiros, com pouca definição e detalhes. Mesmo assim, essas publicações faziam sucesso e não tardou para que técnicas de áreas refinadas, como a produção de joias, fossem adaptadas para aprimorar gravuras. Da mesma forma, gravadores habilidosos começaram a pensar maneiras mais eficientes para essa *tradução* pictórica entre meios.

No século XV, enquanto na Alemanha e na Holanda a produção de arte ainda era voltada para assuntos religiosos, na Itália, o *zeitgeist* renascentista tornou os artistas mais receptivos a assuntos puramente estéticos como mitologia, retratos e artes decorativas (Malraux, 1974). Um dos primeiros grandes mestres gravadores, o alemão Albrecht Dürer (1471 – 1528), era um verdadeiro homem da renascença. Seus interesses em filosofia, ciência e artes, o levaram a visitar o berço do renascimento duas vezes. Nas visitas à Itália, Dürer, que era filho de ourives, aprendeu e desenvolveu suas técnicas de gravura, criando verdadeiras obras-primas nesse suporte. Sua fama e prestígio vieram com um preço: suas inovadoras gravuras começaram a ser copiadas (Pon, 2004).

Entre os gravadores que copiavam Dürer, o mais famoso, sem dúvida, era o italiano Marcantonio Raimondi (c. 1470). Raimondi teve treinamento em ourivesaria e utilizava a técnica do encavo (*intaglio*) ou gravura a buril em placas de cobre para fazer suas gravuras. O processo de fazer gravuras a partir de placas de metal é chamado de calcogravura (*engraving*). Ao contrário da xilogravura, a tinta fica depositada nos sulcos feitos na placa de metal pelas diversas ferramentas utilizadas pelo gravador. Dependendo do instrumento usado para fazer a matriz, o resultado obtido pelo gravador será diferente. Daí os vários nomes que recebe esse processo: gravura a buril, a ponta-seca e à maneira negra, para citar alguns. No início da sua carreira, Marcantonio, como outros gravadores da época, fazia gravuras de desenhos, pinturas e esculturas de outros

artistas. Essas gravuras não eram vendidas como reproduções de obras de arte e sim como documentos informativos dessas obras (Ivins, 1953).

Em sua estada em Veneza, entre 1506 e 1508, Marcantonio passou a estudar a fundo as gravuras do maior gravador da época, Albrecht Dürer. Ele estudou, copiou e, eventualmente, vendeu algumas dessas gravuras. Segundo pesquisa de Michael Bryan (1757 – 1821), essas cópias eram feitas linha a linha (Fig. 5 e 6) e com tamanha perfeição que as gravuras continham até o monograma do artista alemão (Bryan, 1816). Sendo assim, essas gravuras eram vendidas como originais de Dürer e não como reproduções do gravador italiano. Dürer, que também estava em Veneza na época, fez uma reclamação formal contra Raimondi para o governo veneziano e conseguiu que este apenas parasse de usar sua insígnia (e não suas composições). Esta foi uma das primeiras e importantes ações na história no âmbito do reconhecimento da propriedade intelectual (Pon, 2004).



Fig. 5 – *Visitação* (1503), Albrecht Dürer
Fonte: GAC



Fig. 6 – *Visitação* segundo Dürer (c. 1505), M. Raimondi. Fonte: GAC

Que fique claro: Marcantonio não era um simples aproveitador. Segundo Lisa Pon, no livro *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi* (2004), o processo de Dürer pode parecer justo e válido de acordo com a maneira atual com que a nossa sociedade lida com a propriedade intelectual. Na época, com leis de direitos autorais caóticas e desiguais, Dürer afirmar ser o autor de uma imagem foi considerado um argumento

bastante progressista. A Europa do século XVI não estava operando sob um sistema de direitos autorais, mas sim de privilégios. Ou seja, não havia uma política de proteção dos direitos de um autor como criador, mas sim favores concedidos por um governo para uma personalidade reconhecida como Dürer.

Marcantonio era o produto de uma cultura de cópia em que reproduções eram mercadorias. Ele trabalhava com artistas famosos na criação de impressões autorizadas. Ele e outros impressores menos qualificados produziam e lucravam com a venda de versões multiplicáveis de obras de arte reconhecidas. Tais versões produzidas em massa serviam para familiarizar o público em geral com obras originais cuja propriedade estava nas mãos da igreja e de outros ricos patronos (Benjamin, 2012a), como argumentamos no capítulo anterior.

Um exemplo da velocidade com que as gravuras se espalhavam foi sugerido por Susan Lambert no Livro *The Image Multiplied* (1987). Em 1510, Marcantonio se mudou para Roma e seu talento foi reconhecido pelo mestre renascentista Rafael (1483 – 1520), com quem trabalhou reproduzindo suas obras até o final da vida do consagrado pintor. Apenas dois ou três anos após a publicação da gravura feita a partir da obra *Massacre dos Inocentes* (c. 1514), as figuras pintadas por Rafael e gravadas por Raimondi apareceram no teto do convento de São Paulo, em Parma, pintado por Alessandro Araldi (1460 – 1529).

Esclarecendo mais uma vez, Araldi não plagiou Rafael. Como explica Lambert, nessa época, tanto os artistas quanto os gravadores proviam repertório e promoviam a tradição iconográfica vigente. Seus objetivos eram desenvolver e refinar assuntos já conhecidos e transmiti-los de forma aprimorada à posteridade e não criar novas formas de ver. Existia pouco incentivo para invenções e as imagens não eram a expressão da personalidade do artista. Essas imagens refletiam uma imagem anterior e proporcionavam base para as próximas. As reproduções em gravuras encontraram um lugar nessa cadeia.

2.3 – O Mercado das gravuras de reprodução

Como vimos, no início da sua carreira Marcantonio fazia gravuras de desenhos, pinturas e esculturas de outros artistas. Essa experiência de traduzir obras de suportes diversos em gravuras, combinada com o estudo a fundo das técnicas inovadoras de Dürer, o levou a desenvolver um sistema próprio para a representação de esculturas em

gravuras. Um revolucionário sistema de hachuras, listras e raspas baseado em uma rede linear o permitiu renderizar volume de uma forma nunca antes vista em gravuras (Fig. 7).

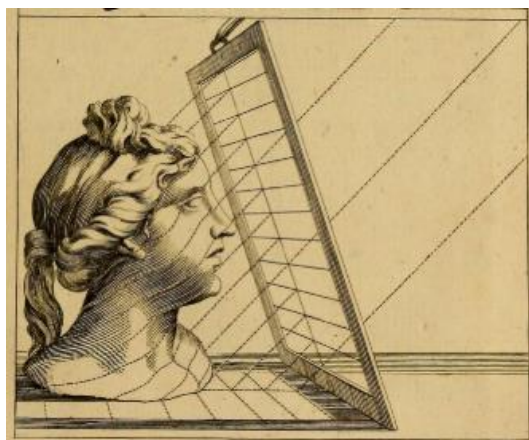


Fig. 7 – Exemplo de sistema de representação de volume por linhas utilizado em gravuras (Evelyn, 1662, p. 109)

Raimondi aplicou a sua técnica de traduzir esculturas em gravuras nas figuras dos desenhos de Rafael (Fig. 8 e 9). Ao criar a sensação de profundidade e volume corporal, o sistema linear de Marcantonio diminuiu as distancias entre os dois suportes. Composto basicamente por linhas, pontos e traços, seu *vocabulário* foi rapidamente adotado por quase todos os gravadores da época, pois, além de ser relativamente fácil de aprender, poderia ser utilizado para retratar diferentes tipos de assuntos (Lambert, 1987).

Atualmente, para a grande parte das pessoas, o documento visual que retrata uma obra de arte, seja uma gravura, fotografia ou slide, é interessante apenas pelo assunto que retrata. A obra de arte descrita é o que é considerado importante. Antes da invenção e estabelecimento da fotografia, quando as reproduções em gravuras tinham que ser feitas à mão por gravadores experientes e, não raro, com a direção do próprio artista, elas eram vendidas como obras de arte. Na Itália do século XVI, as gravuras de reprodução – em sua maioria baseadas em desenhos dos grandes mestres – eram arquivadas juntas com os desenhos originais (Lambert, 1987). Em um primeiro momento, elas eram vendidas apenas para eruditos e artistas que queriam conhecer mais sobre o trabalho de outros artistas (Smith, 2011). Entretanto, ainda no século XVI, o crescente mercado colecionista burguês impulsionou a produção e o comércio de gravuras a ponto de fazer alguns gravadores famosos deixarem de gravar para treinar,

supervisionar e dirigir equipes em lucrativos empreendimentos de produção e venda de imagens de obras de arte.



Fig. 8 – *Lucrécia* (c. 1508), Rafael
Fonte: GAC



Fig. 9 – *Lucrécia* segundo Rafael (c. 1511), M. Raimondi. Fonte: GAC

Além disso, sistemas como o de Marcantonio permitiram o aparecimento dos editores. Homens de negócio que não eram gravadores, mas viam a gravura de reprodução como uma oportunidade mercadológica. Eles empregavam gravadores em tempo integral para trabalhar em suas oficinas reproduzindo assuntos que eles achavam que podiam vender. Desenhistas eram contratados para registrar obras de artes em museus distantes, trazendo novidades do mundo afora (Ivins, 1953) enquanto novas tiragens e edições eram anunciadas na imprensa (Lambert, 1987).

Na esteira do desenvolvimento de empreendimentos capitalistas para a produção e distribuição de reproduções de obras de arte, práticas fabris começaram a se tornar rotina, criando novos ruídos nas traduções de suportes. Em algumas dessas *empresas* já era possível ver linhas de produções, isto é, a mesma gravura de reprodução sendo feita por diferentes gravadores. Alguns gravadores se especializavam em fazer cenários ou vestimentas, ao passo que outros, os rostos das figuras (Beegan, 2008). Na maioria das vezes, nenhum deles sequer havia visto a obra original. Apenas o desenhista tinha a experiência em primeira mão da obra a ser reproduzida (Irvins, 1953).

Quando gravuras de reprodução eram feitas sem o acompanhamento do artista, o resultado era uma espécie de tradução das realizações artísticas da obra segundo a sintaxe vigente de produção de gravura. Essa sintaxe ia além da habilidade do gravador em aplicar linhas, pontos e traços na placa de madeira ou metal. Para otimizar a produção, alguns clichês de representação dos assuntos contidos nas obras eram adotados e o público consumidor desse tipo de mercadoria, não raro, passava a achar que gravuras que fugiam desse padrão não tinham qualidade (Lambert, 1987). Voltaremos à essa questão mais a frente.

No quinto capítulo do livro de Susan Lambert, *The Image Multiplied* (1987), a autora examina a organização do mercado das reproduções em gravuras. A presença de grandes pinturas, movimentação crescente de turismo, rotas fáceis para exportação e incentivo estatal são as condições para a prosperidade do comércio das gravuras. A autora clarifica que, apesar da produção de gravuras ter acontecido em vários lugares, elas acabaram se concentrando, devido às condições listadas acima, em épocas e lugares diferentes: Roma no século XVI, Antuérpia no século XVII, Paris no século XVIII e Inglaterra no início do século XIX.

Outro fator relevante para o aquecimento do comércio de gravuras de reprodução foi discutido por E. H. Gombrich no livro *Os Usos das Imagens* (2012). No quarto capítulo da obra, o autor discute a utilização de pinturas como elementos decorativos nos lares, o que ele chama de a “domesticação da pintura de cavalete” (Gombrich, 2012, p.109). Como discutimos no capítulo anterior, com a popularização da pintura de cavalete na renascença, obras de arte, que antes só podiam ser vistas em igrejas, templos e castelos, passaram a estar presentes nas casas de nobres abastados e comerciantes bem-sucedidos como símbolo de status. A partir do século XVIII, “às gravuras foi concedida a dignidade da moldura dourada e do envidraçamento” (Gombrich, op.cit. p.127) tornando possível à classe média, que não tinha condições de comprar cópias em tamanho real, decorar seus ambientes com traduções das obras dos grandes mestres e/ou artistas contemporâneos.

Com o estabelecimento do mercado de gravuras de reproduções, para os pintores, a venda de uma obra era, na maioria das vezes, menos importante do que a venda das gravuras feitas a partir dela. Muitos deles produziam especificamente para o lucrativo mercado das gravuras de reprodução. Entretanto, a produção de uma gravura de qualidade tinha custos altos. A amizade e, conseqüentemente, o patrocínio de grandes editores de gravuras poderia alavancar a carreira de um artista. O escritor e

crítico Stendhal (1783-1842) reclamou que os artistas da sua época estavam cada vez mais criando pinturas visando a sua reprodução litográfica (Verhoogt, 2007). Ivens correlaciona essa dinâmica com a situação de alguns dos romancistas estadunidenses que escrevem mais focados na venda dos direitos autorais do livro para adaptações cinematográficas do que para a venda dos livros em si.

2.4 - *Lost in translation*

No capítulo *A Câmara das maravilhas* do livro *O Homem sem conteúdo* (2012), Giorgio Agamben conta a história do *Theatrum pictorium* (1660) – o primeiro catálogo ilustrado de uma coleção de arte. O Livro de David Teniers (1610 – 1690) é composto por uma série de gravuras dos quadros da coleção do arquiduque Leopoldo Guilherme. Na introdução do catálogo, o autor nos adverte:

Os quadros originais, dos quais vocês veem aqui os desenhos, não são todos de uma mesma forma nem de semelhante tamanho, para isso nos foi necessário igualá-los, para reduzi-los à medida das folhas deste volume, a fim de apresentá-los a vocês sob um modo mais conveniente. Se alguém desejar conhecer a proporção dos originais, poderá estimá-la em conformidade com pés ou palmas, que estão marcados nas margens (Teniers, apud. Agamben, p. 59, 2012)

A descrição das galerias do arquiduque no texto de Teniers que acompanha o catálogo tem um toque pessoal: além de nos dar noção de escala e dimensão dos trabalhos originais, Teniers nos explica o que está vendo, as cores, a espacialidade, a distribuição das obras na galeria e, também, como o autor se sentiu ao ver tais obras ao vivo. O foco da análise de Agamben está no nascimento das coleções de arte e dos museus através do fenômeno das Câmaras das maravilhas, coleções de curiosidades de nobres abastados onde obras de arte eram exibidas ao lado de curiosidades como ovos de avestruz, animais empalhados e armas de civilizações antigas.

Sobre a confecção do catálogo em si, sabemos que, em 1650, o artista David Teniers foi nomeado pintor da corte do arquiduque da Áustria e governador dos Países Baixos Espanhóis, Leopoldo Guilherme. O arquiduque era também o orgulhoso proprietário de uma das maiores coleções individuais de arte da Europa. Teniers primeiro documentou essa coleção em uma série de pinturas de vistas detalhadas dos interiores das galerias com quadros expostos do chão até o teto. Diferentemente das obras dos outros artistas que também lidavam com essa temática – Pintura de galerias – Teniers exclui das suas composições as curiosidades e outros objetos não pertinentes ao mundo das artes.

Como pintor da corte, Teniers foi incumbido de produzir um catálogo ilustrado das pinturas italianas mais admiradas da coleção, que contava com mais de 1300 obras. Para otimizar a realização deste projeto de grande escala, o próprio Teniers pintou cópias reduzidas das pinturas que foram utilizadas como modelo (*modelli*) pela equipe de gravadores. A palavra equipe não foi utilizada à toa: doze gravadores foram responsáveis pela execução das 243 gravuras do *Theatrum pictorium*. No século XVII não existia nenhum método eficiente para inverter imagens. Como resultado, a maioria das impressões no catálogo são imagens invertidas dos originais (DeWitt, 2010).

Segue abaixo (Fig.10) o exemplo da pintura *Boy with Flute* (1583) do pintor italiano Francesco Bassano (c. 1549 – 1592), a versão de David Teniers para a confecção da gravura (Fig. 11) e a gravura (Fig.12) da obra de Francesco Bassano no *Theatrum pittoricum* pelo gravador Jan van Troyen (1610 – 1670).



Fig. 10 – *Boy with Flute* (1583), Francesco Bassano. Fonte: GAC



Fig. 11 – *Boy with Flute*, segundo Bassano (c. 1655), David Teniers. Fonte: Wikimedia Commons



Fig. 12 – *Boy with Flute*, segundo Bassano (c. 1655), Jan Van Troyen. Fonte: Wikimedia Commons

O exemplo acima ilustra alguns dos problemas das gravuras reprodutivas como representantes das obras originais. A experiência que o público – e até mesmo outros artistas – tinham com obras de arte consistia, basicamente, de traduções de traduções. É curioso pensar que, durante séculos, a maior parte das experiências estéticas que as pessoas tinham com obras de arte aconteciam dessa forma. Mesmo com a atenciosa supervisão de Teniers, que esteve diante das obras originais, o resultado é bastante interpretativo. Sua presença na orientação do gravador é detectada em detalhes como o

pequeno cadarço da vestimenta do garoto: está presente na obra original, não consta na versão de Teniers, mas aparece na gravura final.

Teniers reinterpreta o garoto pintado por Francesco Bassano na obra original e o gravador adapta essa informação visual reinterpretada na sintaxe da gravura, transformando pinceladas sutis em contornos demarcados por pontos, linhas e traços. Para Ivins, a reinterpretação das obras originais pelos gravadores tem também outro agravante. Ao copiar uma imagem, isto é, ao fazer um documento visual sobre outro documento visual, quem copiava não sentia obrigação de ser fiel ao vocabulário pictórico do original.

Da forma meticulosa e cuidadosa que Dürer copiava um coelho real ou um violeta em sua própria sintaxe, quando se tratava de copiar uma gravura de Mantegna, ele se recusava a seguir a sintaxe de Mantegna e recontava a história, como ele pensava, em sua própria sintaxe. Duvido que alguma vez lhe tenha ocorrido que, ao mudar a sintaxe, ele mudava completamente os fatos e a história. (Ivins, p.61).

Seguindo esse raciocínio, Ivins complementa com uma hipótese interessante ao recapitular os seus pontos de vista no último capítulo do seu livro:

se Manet e Bouguereau tivessem pintado o mesmo modelo, sob a mesma luz, com os mesmos acessórios e a mesma composição iconográfica, qualquer gravura feita a partir deles pelo mesmo gravador teria sido extraordinariamente parecida (Ivins, p.150, op. Cit.).

Uma vez que “os efeitos das reproduções feitas à mão ameaçavam contestar e obscurecer as intenções pictóricas dos artistas” (Fyfe, 1987, p. 70), podemos afirmar que a gravura reprodutiva era palco de tensões estéticas entre a autoria do pintor e a tradução do gravador. O próprio Marcantonio Raimondi, após a morte de Rafael, teve problemas ao trabalhar para Baccio Bandinelli (1488 – 1560). Quando o pintor não ficou satisfeito com as liberdades que o gravador tomou ao reproduzir suas obras, Marcantonio foi ao Papa para resolver a disputa. Ao comparar a gravura com o desenho original, a Santidade observou que Marcantonio não tinha cometido nenhum equívoco, apenas corrigiu muitos dos erros cometidos por Baccio (Vasari, apud. Lambert, 1987).

Em seu texto *A tarefa do tradutor* publicado originalmente em 1923, Walter Benjamin, ao refletir sobre o quanto a fidelidade na reprodução da forma de um texto dificulta a reprodução do sentido deste, utiliza uma metáfora que pode nos ajudar a pensar as gravuras que representam obras de arte:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos

como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (Benjamin, 2013, p.115)

Giulio Argan (1909 – 1992) parece concordar com Benjamin ao defender que, mesmo operando em um nível distinto e com uma série de mediações, a gravura de reprodução é capaz de oferecer uma equivalência de valores com a obra original. Partindo do conceito de desenho, a gravura pode “reconstruir e reproduzir uma ideia formal precedente à sua realização mediante a técnica da pintura e, por seu caráter universal, igualmente realizável mediante outros procedimentos técnicos” (Argan, 2004, p. 17). Ele fornece o exemplo do gravador renascentista italiano Agostino (c.1490 – c.1540) que, ao reproduzir obras de Tintoretto e de Veronese, “não apenas despreza a distinção tradicional entre desenho romano e o colorido veneziano, mas tenta captar o desenho daqueles artistas na medida em que este se expressa por meio da cor” (Argan, op. Cit).

O argumento de Argan faria mais sentido se todas as gravuras de reprodução fossem feitas da mesma maneira que se especula que Marcantonio fez suas versões a partir das obras de Rafael. Em vez de traduzir as pinturas finalizadas, o gravador bolonhês utiliza esboços e rascunhos antigos feitos pelo próprio Rafael (Williams, 2017). Como sabemos, não é assim que funcionava o mercado editorial de reproduções de obras de arte. O livro de Teniers é um dos exemplos dessa prática.

Do ponto de vista estético, a discussão do primeiro capítulo sobre os limites da reprodução fotográfica de obras de arte se empalidece quando vemos na prática o resultado da tradução da obra de Francesco Bassano em gravura no livro de Daniel Teniers: ausência de cores, reenquadramento da figura, diminuição da escala, inclusão e omissão de elementos, para citar alguns dos *ajustes*. Ao mesmo tempo, somos obrigados a reconhecer a dificuldade de reproduzir em gravura uma imagem na qual as qualidades de luz e pinceladas são extremamente sutis. Para se representar a imagem pintada em gravura, o tênue contorno da figura precisa ser condicionado a pontos e linhas na matriz reprodutiva. O resultado da representação gráfica é uma imagem com contornos definidos, figuração iconograficamente semelhante à da original, monocromática e dimensões reduzidas. E, até ao advento da fotografia, são traduções como essa que serão as embaixadoras das obras de arte para quase todas as pessoas.

Em outras palavras, a informação visual que o desenhista cria a partir da obra original para produzir uma gravura de reprodução, é mediado tanto pela sua habilidade em desenhar, quanto pela sua capacidade de observação. Seu treinamento e hábito de

ver e desenhar o leva a selecionar certas coisas para incluir e a omitir outras. Essa informação visual é depois filtrada pela sintaxe do gravador, o esquema que ele utiliza para colocar as linhas na placa de metal ou madeira. Além disso, como falamos no tópico anterior, o resultado da gravura pode ser influenciado pelas tendências da época.

Poderíamos pensar que reproduções em gravura de uma obra de arte específica sempre nos contaria a mesma história sobre ela, não importando onde ou quando a gravura foi feita. Mas o fato é que as gravuras de reprodução dizem muito mais sobre as práticas sintáticas dos gravadores, de quando e onde foi feita, do que do detalhe ou caráter dos originais que elas pretendiam representar (Roberts, 1988).

Os gravadores franceses do século XVII buscavam incessantemente métodos para exibir suas habilidades. Alguns ficavam famosos pela capacidade com que conseguiam traduzir o brilho dos metais e cristais, outros, pela suntuosidade dos pelos dos animais nas suas gravuras. Não tardou para que eles escolhessem as obras para reproduzir, não pelos méritos da mesma e sim como veículos para que pudessem mostrar suas habilidades (Ivins, 1953). No século XVIII novas técnicas como a Água-Forte e a gravura em ponteadado (*Stipple engraving*) foram criadas e as gravuras deixaram de se parecer com gravuras. O resultado visual dessas novas técnicas eram áreas tonais em vez de linhas, pontos e traços. Alguns gravadores começaram a imprimir em cores na tentativa de criar cópias cada vez mais próximas de desenhos e aquarelas (Lambert, 1987).

Em 1853, o curador do departamento de gravuras da Biblioteca Nacional da França, Henri Delaborde (1811 - 1899), comparou gravuras de reprodução contemporâneas com as feitas na Itália nos séculos XV e XVI. Para o curador, o esforço dos gravadores franceses em tentar fazer cópias exatas representava o nível mais baixo de declínio das gravuras reprodutivas (Freitag, 1979).

Tanto Delaborde quanto o seu colega do Louvre, Charles Blanc (1813 – 1882), tinham Marcantonio como mestre das gravuras reprodutivas precisamente por ele não tentar copiar os originais e sim conceber uma tradução do que representava o essencial das obras. Alguns teóricos chegam a dividir o desenvolvimento desse tipo de ofício entre gravuras de interpretação (séculos XV e XVI) e gravuras de reprodução (séculos XVII a XIX) (Hayterm, 1949). Para a dupla de curadores, o gravador que tenta ser objetivo produz cópias incapazes de passar a verdade dos originais.

Da mesma forma, Delaborde e Blanc também criticaram as primeiras reproduções fotográficas de obras de arte, pois o meio que abriga a reprodução de uma

obra de arte precisa estar impregnado de sentimento e ser capaz de explicar a discrepância entre forma e intencionalidade de cada obra (Freitag, 1979). Para o público das artes do século XIX, período no qual uma boa pintura ainda era aquela que conseguia captar a natureza da forma mais mimética possível, as reproduções fotográficas cumpriam perfeitamente esse papel. Como veremos no próximo capítulo, Charles Blanc viria a mudar de opinião sobre reproduções fotográficas de obras de arte com o aperfeiçoamento da técnica (Renié, 1998).

2.5 - Um pouco de contexto

A pesquisadora norte-americana Terry Castle em seu artigo *Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie* (1991) resgata a história de um dos tipos de entretenimento bastante comum nas capitais europeias no final do século XVIII e início do XIX: a Fantasmagoria (espetáculo de massa no qual *espectros* eram produzidos através de Lanternas mágicas). Os produtores dos shows de fantasmas diziam que esse novo tipo de atração era uma espécie de serviço público de desmistificação dos fantasmas para expor a farsa dos supostos necromânticos e conjuradores (pessoas que alegavam ser possível falar com os mortos e cobravam por esse *serviço*). Hoje em dia, pode nos parecer estranho alguém se assustar com um projetor de *slides* rudimentar, porém, segundo a pesquisa de Castle, relatos da época contam que as pessoas, assustadas, tentavam se defender dos fantasmas com as suas bengalas e, às vezes, fugiam correndo das salas de espetáculo. A autora nos lembra que não devemos nunca subestimar o poderoso efeito ilusório da lanterna mágica nos olhos não treinados pelo advento da fotografia e do cinema (Castle, 1988).

Esse pequeno desvio serve para nos advertir o tipo de sociedade sobre o qual estamos discorrendo ao afirmarmos a relevância das gravuras como meio de difusão de informação pictórica. É normal esquecermos como nossas vidas estão impregnadas de imagens de todo o tipo o tempo todo e o quão recente é esse fenômeno.

Os museus de arte só começaram a surgir no Brasil no século XX. Durante o século anterior, os alunos da Academia Imperial de Belas Artes (fundada por Dom João VI em 1816) só tinham acesso às obras originais do pequeno acervo da instituição. Não era sempre que a Academia conseguia adquirir pinturas originais ou cópias de telas estrangeiras. A solução foi recorrer às gravuras de reprodução, também conhecidas como *estampas* (Leite, 2009). Através do aquecido mercado europeu das gravuras de

reprodução, obras dos grandes mestres da pintura eram difundidas e suas composições chegavam a territórios longínquos como o Brasil, auxiliando substancialmente a formação do pintor.

As técnicas da gravura tinham caráter distinto do óleo sobre tela, mas a representação figurativa apresentava-se semelhante ao original. É evidente que a estampa distinguia-se da pintura não só pelas proporções reduzidas e pelas diferenciações do suporte e da técnica empregada, mas também, pela ausência da cor. Por isso, a estampa assumia a dignidade de uma técnica artística autônoma. (Leite, 2009)

Não só no Brasil como em boa parte das escolas de arte no mundo ocidental, o acesso a esse tipo de material acontecia, frequentemente, através de gravuras. Giulio Argan defende que nos séculos XVII e XVIII, até à descoberta da fotografia, grande parte da cultura artística europeia se desenvolveu dessa mesma forma.

Muitos artistas, como Rembrandt (1606 – 1669), nunca visitaram a Itália, mas seus trabalhos mostram familiaridade com a arte italiana. Esse fato se deve, provavelmente, às reproduções em gravuras. No inventário feito do conteúdo do estúdio do artista holandês, após o mesmo ter declarado falência em 1656, constatou-se que ele possuía um grande número de gravuras de Rafael, Mantegna, Ticiano e Michelangelo. Paralelos na composição entre as obras de Rembrandt e as dos mestres renascentistas sugerem o uso da coleção de gravuras como um recurso de informações (Lambert, 1987). Em um dos desenhos remanescentes (Fig.13) que o artista fez da *Santa Ceia* (c. 1495) de Leonardo Da Vinci, pode-se ver um cachorro no canto inferior direito. Essa inusitada figura não consta na obra original, mas foi encontrada em uma gravura anônima milanesa (Fig.14), que, provavelmente, serviu de modelo para Rembrandt (Royaltton-Kisch, 2019).



Fig. 13 – *Santa Ceia* (c. 1634), Rembrandt segundo Leonardo. Fonte: GAC



Fig. 14 – *Santa Ceia* (c. 1500), anônimo segundo Leonardo. Fonte: GAC

Francesco Bassano e os outros pintores italianos com obras reproduzidas no *Theatrum pictorium* não estavam vivos quando o volume foi publicado. Não saberemos a opinião deles sobre o projeto de Teniers, mas podemos especular uma unânime aprovação. Mesmo que alguns especialistas conhecedores das obras originais tenham criticado a qualidade das reproduções (Lambert, 1987), para o artista, poder contar com a ajuda de gravadores era o melhor caminho a seguir. Publicações e gravuras de reprodução atingiam um grande número de pessoas, muitas vezes de forma mais positiva do que as respostas dos críticos às pinturas penduradas nos Salões (Bann, 2001). *Theatrum pictorium* foi um sucesso de vendas com, pelo menos, cinco edições publicadas. Suas contribuições foram referência durante o século XVII e XVIII na maneira como as coleções eram organizadas, apreciadas e publicadas (Teniers & Claerbergen, 2006).

No início do século XIX, as exposições gerais organizadas pela Academia Brasileira eram uma ferramenta essencial para despertar o gosto pelas artes na sociedade. Contudo, eram pouco visitadas. Quando gravuras começaram a ser produzidas a partir das obras dos artistas nacionais e essas imagens passaram a ser divulgadas em periódicos e publicações, o interesse aumentou consideravelmente. Conforme Arnone (2014), a difusão da arte brasileira através de gravuras foi a centelha para a criação do mercado das artes no Brasil.

2.6 - A câmera

A possibilidade de difusão de discursos e instruções pictóricas através de desenhos multiplicados por gravuras mudou e moldou o mundo moderno. Uma prova disso pode ser vista em livros técnicos de medicina e ciências naturais atuais que, mesmo com o avanço da tecnologia de reprodução fotográfica, ainda utilizam ilustrações e desenhos demonstrando argumentos para transmitir conhecimento.

O que funciona para a transmissão de conhecimento científico pode não funcionar para comunicar as realizações artísticas de uma obra de arte. A Academia Brasileira, além de comprar gravuras de reproduções dos grandes mestres europeus, mantinha um esforço para obter cópias de pinturas e/ou financiar viagens para que os alunos copiassem os trabalhos originais no exterior. Ao estudar gravuras, os alunos tinham acesso a noções relativas à elaboração do desenho, o assunto e, através do jogo de luz e sombra das hachuras, o volume das figuras. Contudo, faltava a percepção da

pigmentação, do equilíbrio e da atmosfera cromática que só a pintura poderia suprir (Leite, 2009).

Além disso, conforme já discutimos, a criação de uma gravura de reprodução envolvia o uso de uma das diversas convenções visuais disponíveis. Raimondi criou um dos primeiros vocabulários para traduzir informação visual em gravura. Seu sistema linear foi adotado e difundido por diversos gravadores no século XVI. Novas tecnologias e o estabelecimento de um verdadeiro mercado europeu de gravuras criaram práticas e estilos diferentes no século XVII. Já no século seguinte, com a intensificação da divisão do trabalho, gravuras passaram a ser criadas em linhas de produção: diferentes profissionais executavam etapas distintas da mesma gravura e não era raro nenhum deles sequer ter visto a obra original (Ivins, 1953).

Inventada nos últimos anos do século XVIII, a litografia (do grego *lithos* = pedra) foi o primeiro método de criação de gravuras em que a única pessoa que precisava de treinamento técnico para criar a gravura era o impressor. Bastava desenhar a figura com tinta de base gordurosa na superfície lisa de uma pedra de calcário para que o impressor conseguisse transferir o desenho para o papel, sem a necessidade de um gravador para interpretar o desenho com fendas e sulcos em uma placa. O desenho e a gravura eram praticamente idênticos e não havia necessidade de esquemas lineares (Renié, 1998). Diversos artistas utilizaram esse suporte para se expressar e muitas reproduções foram feitas com essa técnica consideravelmente mais prática, rápida e menos custosa.

William Ivins especula que mais gravuras foram produzidas entre 1800 e 1900 do que em todas as épocas juntas. As diversas tecnologias atendiam todas as classes e serviam a todos os motivos. Em 1859, havia mais de 100 diferentes técnicas disponíveis para se produzir uma gravura de reprodução (Fyfe, 1987). A luta entre as sintaxes visuais para conquistar o mercado das reproduções pouco a pouco foi evidenciando as diferentes características das técnicas existentes. Não tardou para que as mesmas obras começassem a ser reproduzidas por diferentes técnicas e, com isso, evidenciar o que poderia ou não ser comunicado através de cada método e, também, pela habilidade técnica e subjetividade dos diferentes gravadores.

Quando as primeiras imagens fotográficas de obras de arte começaram a circular, esse caráter interpretativo das gravuras que representavam obras de arte ficou evidente. Para Ivins, “não havia diferença nas gravuras entre a textura de uma pintura do jovem Rafael e do velho Ticiano, ou entre as superfícies de uma ‘cópia romana’, um original

grego ou uma escultura gótica” (Ivins, 1953, p. 173). As reproduções fotográficas, mesmo com a vacilante tecnologia inicial que trataremos com detalhe mais à frente, eram capazes de fornecer “relatórios detalhados sobre as superfícies [das obras], com todas as suas saliências, cavidades, cristas, buracos e rugosidades, para que pudessem ser vistos como traços da dança criativa da mão do artista” (Ivins, op. Cit. p. 173) e, portanto, testemunhos do fazer artístico do criador da obra. Aos poucos, a hipótese de que as gravuras de reprodução eram mais capazes de transmitir a realizações artísticas dos gravadores do que dos autores das obras originais ganhava espaço.

A Litografia eliminou o gravador do processo mecânico de reproduzir uma imagem. A fotografia foi além ao tornar o desenhista obsoleto. O *lápiz da natureza*, como diria William Fox Talbot (1800 – 1877), mudou a maneira como imagens eram criadas e multiplicadas. Até então, os meios de reprodução existentes envolviam algum grau de interpretação subjetiva do trabalho original. A imagem fotográfica é criada com um mecanismo idêntico àquele que rege a nossa visão. Enquanto os nossos olhos utilizam o cristalino para focar a imagem na retina, a câmera fotográfica precisa de uma objetiva para corrigir a projeção dos feixes de luz no filme e um suporte para fixar as imagens. Isso não significa que esse fenômeno ótico natural só ocorra quando se utilizam lentes. A projeção de imagens em superfícies através de pequenos orifícios é um fenômeno conhecido pela humanidade há muito tempo.

As pessoas que viveram na era paleolítica são popularmente conhecidas como homens da caverna. Diversas evidências arqueológicas apontam que, na verdade, a maioria vivia em barracas e cabanas feitas de peles de animais. Algumas coladas em formações rochosas enquanto outras em espaços abertos, expostas a bastante luz solar. O clima severo da época tornou a capacidade de selar o ambiente em que viviam uma questão de sobrevivência. Experimentos arqueológicos em reconstruções dessas tendas indicam que pequenos buracos aleatórios transformavam essas barracas em verdadeiras câmeras obscuras, com imagens em movimento das cenas exteriores sendo projetadas dentro dos espaços habitacionais. Uma das evidências dessa teoria pode ser vista nas semelhanças das representações de animais em pinturas rupestres (como as da caverna *Pont d'Arc*) com as distorções óticas nas imagens projetadas dentro das tendas (Fig. 15 e 16, Gattton, 2010).



Fig. 15 – Imagem de um cavalo real projetada em uma superfície inclinada no interior de uma cabana de pele recriada pelo pesquisador (Gatton, 2010)

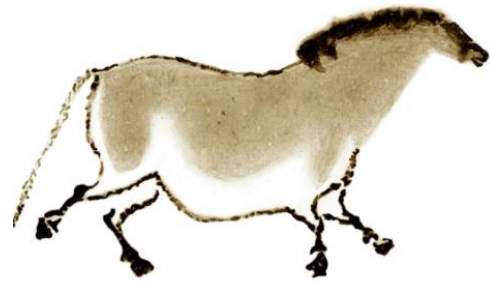


Fig. 16 – Pintura rupestre de um cavalo encontrada na caverna de Lascaux. (Gatton, 2010)

O primeiro registro sobre esse fenômeno natural (a propriedade que os raios de luz possuem de formar imagens invertidas através de um pequeno orifício como resultado da sua movimentação em linhas retas) se encontra nos escritos do filósofo chinês Mo Ti, no século V a.c. (Silverman, 2015). No século seguinte, Aristóteles notou que a luz de um eclipse solar, ao passar pelas frestas entre as folhas de uma árvore, projetava a imagem de um sol eclipsado no solo. Outros pensadores discutiram esse comportamento da luz, porém, o primeiro a desenvolver um experimento que hoje conhecemos como câmera obscura foi o cientista Alhazen, também conhecido como o pai da ótica moderna (Al-Khalili, 2009). Nascido no século X na região que hoje conhecemos como Iraque, o cientista árabe investigou a formação de imagens em quartos escuros com pequenos orifícios.

O livro *La pratica della prospettiva* escrito em 1568 pelo arquiteto italiano Daniele Barbaro (1514 – 1570) foi o primeiro a destacar que uma imagem mais nítida poderia ser obtida se uma lente biconvexa (como o nosso cristalino) fosse utilizada no buraco que deixa os raios de luz entrarem na câmera obscura. Câmera obscura significa quarto escuro em italiano. Porém, foi o astrônomo alemão Johannes Kepler (1571 – 1630) no livro *Dioptrice* de 1611 quem cunhou o termo (Snyder, 2015). Ele usou o dispositivo em estudos astronômicos quando era aluno na universidade de Tubingen em 1590 e depois criou uma versão móvel para desenhar mapas e estudos topológicos. Sua versão da câmera obscura não era uma pequena caixa de madeira – essas só viriam a aparecer mais tarde – mas, sim, uma tenda portátil feita com tecidos grossos (Fig. 17).



Fig. 17 – Exemplo de Câmera Obscura (Snyder, 2015)

No século XVIII modelos portáteis feitos de madeira já eram comercializados. Eles poderiam vir com lente para focar a imagem, prisma para corrigir a inversão vertical e opções diferentes para visualização da imagem: refletida em uma tela de vidro despolido ou projetada diretamente em papéis. Elas eram utilizadas tanto pelo público em geral, como um dispositivo curioso, quanto por artistas profissionais e amadores no auxílio da criação de desenhos. Alguns modelos eram feitos para parecerem livros e não chamar atenção enquanto outros eram montados em tripés articulados para serem apontados para qualquer direção. Com o tempo, trilhos e mecanismos mais precisos de focagem foram desenvolvidos e também novas lentes, como a teleobjetiva. No final do século XVIII, a câmera obscura era também chamada apenas de câmera (Steffoff, 2008). A ideia de que a câmera fotográfica já existia antes da invenção da fotografia não parece absurda. O desafio era encontrar uma maneira de fixar o constante fluxo de imagens evanescentes que só existiam no presente (Silverman, 2015), sem que alguém precisasse desenhá-las.

2.7 - A cópia

A primeira reprodução fotográfica de uma imagem é creditada ao inventor francês Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833). Em 1822, após anos de pesquisa e testes, Niépce encontrou uma maneira para reproduzir gravuras sem que fosse necessário alguém desenhá-las. O processo, batizado de Heliografia, consistia em utilizar o betume da Judéia – um tipo de asfalto que endurece e se torna insolúvel quando exposto à luz. Para criar a placa de impressão – ou o *negativo* – a gravura a ser

reproduzida tinha que ser envernizada a fim de deixar o seu papel o mais translúcido possível. Posteriormente, ela era colocada sobre uma placa litográfica com uma fina camada de betume e exposta à luz solar. Dessa forma, as partes desenhadas protegiam o betume enquanto as partes que recebiam luz tornavam o betume endurecido.

O betume não exposto era dissolvido numa mistura de óleo de lavanda com querosene e em seguida a placa era condicionada a um banho de ácido. O betume endurecido protegia a parte não desenhada enquanto o ácido corroía as partes da pedra em que o betume se dissolveu: o desenho. A placa heliográfica resultante era usada para fazer impressões como a calcogravura, em que a tinta se deposita nas cavidades.

A Heliografia foi o primeiro método de reprodução fotomecânica e seu princípio é o mesmo utilizado pelas máquinas de fotocópias modernas. Uma gravura do século XVII reproduzida por Niépce em 1825 é o exemplar mais antigo existente. Durante uma visita à Inglaterra em 1827, o inventor francês escreveu um artigo sobre a Heliografia à *Royal Society*, em Londres, mas sua insistência em manter o método em segredo impediu que a sua invenção fosse investigada e, conseqüentemente, difundida.

Niépce prosseguiu seus experimentos e não tardou para conseguir adaptar sua descoberta anterior a uma câmara obscura. Em 1826, uma placa de estanho revestida com uma fina camada de betume da Judéia e óleo de lavanda se tornou a primeira fotografia permanente do mundo. *Point de vue du Gras* (Fig. 18) é a vista da janela do segundo andar da casa onde Niépce morou.

A utilização do betume da Judéia como agente fotossensível tinha algumas características inconvenientes. A Heliografia era adequada para reproduzir desenhos, mas não funcionava bem quando precisava reproduzir gravuras com gradientes tonais. O ácido penetrava ou não penetrava na placa. Não existia meio tom ou qualquer representação da escala de cinza. O mesmo acontecia com as imagens captadas via câmara. O outro problema era o tempo de exposição necessário para endurecer o betume e criar a imagem. Nas heliografias a gravura precisava ficar algumas horas embaixo do sol. Já na câmara obscura, alguns dias (Peres, 2014).

Após alguns contratempos financeiros familiares, a decepção com a falta de interesse da Academia Real Inglesa na Heliografia e a incapacidade de diminuir o tempo de exposição dos seus registros, Niépce aceita formar sociedade com o bem relacionado artista e apresentador de espetáculos Louis Daguerre (1787 – 1851). Apesar da discrição de Niépce, Daguerre ouviu rumores das suas descobertas através do fabricante de câmara obscuras que fornecia equipamentos para ambos (Steffoff, 2008).



Fig. 18 - *Point de vue du Gras* (1826), Joseph Nicéphore Niépce. Fonte: GAC

Depois de dois anos de troca de correspondências, em 1829, a dupla finalmente começou a trabalhar. Ao experimentar materiais diferentes, foram capazes de diminuir o tempo de exposição para algumas horas, em vez de dias, com uma técnica que eles chamavam de *Physautotype*. Entretanto, a parceria foi interrompida com a morte repentina de Niépce em 1833. Daguerre continuou a pesquisa até que em 1837, utilizando um novo sistema com placas de prata espelhadas e vapor de mercúrio, o tempo de exposição através da câmera obscura diminuiu para alguns minutos. No ano seguinte, durante seus testes com o novo método, rebatizado de Daguerreótipo, o francês realiza, por acaso, a primeira fotografia de uma pessoa: um homem parado enquanto seu sapato era engraxado em uma movimentada rua parisiense. O tempo necessário para expor corretamente a placa polida ainda não era capaz de congelar o movimento das carroças e dos outros pedestres (Fig. 19).

Daguerre tentou manter seu processo em segredo, mas um incêndio em seu teatro atrapalhou seus planos. Desestabilizado financeiramente, em janeiro de 1839, o inventor propôs ao governo francês que lhe pagasse uma pensão vitalícia em troca de tornar o seu processo público, “um presente da França para o mundo” (Hirsch, 2017, p.14). Devido ao seu bom relacionamento político, o pedido foi aceito. Em agosto do mesmo ano, uma apresentação pública de Daguerre demonstrou com sucesso o seu processo para uma plateia de autoridades e cientistas, garantindo um pagamento anual para ele e também para o herdeiro de Niépce, seu filho Isidore.



Fig. 19 – *Boulevard du Temple* (1839) Louis Daguerre. Fonte: Wikimedia Commons

Produzir um daguerreótipo era um processo complexo, porém, ao contrário das placas com betume, esse método era capaz de entregar gradações de cinza e alta definição. Com a invenção em domínio público, a técnica de Daguerre se aperfeiçoou e, rapidamente, popularizou-se. Outros materiais foram testados e incorporados, da mesma forma que lentes melhores foram desenvolvidas. No ano seguinte à apresentação da invenção ao público, o tempo necessário para uma exposição correta já era menos que um minuto, tornando mais simples a tarefa de realizar retratos (Silverman, 2015). Antes disponível apenas para os poucos que podiam contratar um pintor, o desejo por retratos impulsionou e difundiu a invenção de Daguerre no mundo inteiro. Em 1853 foi estimado que, apenas nos Estados Unidos, três milhões de daguerreótipos tenham sido produzidos (Gernsheim, 1969). Daguerreótipos eram verdadeiras joias únicas, desde o seu tamanho e fragilidade até à maneira como as imagens se apresentavam: dentro de adornados estojos de construção delicada (Benjamin, 2012b).

Contudo, no final da década de 1850, o processo foi praticamente abandonado (Hirsch, 2017). Apesar do furor e das melhorias, algumas de suas desvantagens seguiam incontornáveis. Como falamos no início do capítulo, o daguerreótipo é um processo fotográfico direto e sem capacidade de duplicação, isto é, para se reproduzir a placa era necessário refazer todo o processo. Embora vários métodos de gravação tenham sido concebidos para converter daguerreótipos em placas de impressão, eles se mostraram complicados e caros para uso generalizado (Gernsheim, 1969). Além disso, a imagem fixada na placa polida era negativa. Para ser vista, a mesma necessitava de um suporte

espelhado para refleti-la e fazê-la parecer positiva em determinados ângulos. Alguns estúdios chegavam a oferecer o serviço de pintura manual das imagens para amenizar esse problema.

Um dos objetivos desse capítulo é entender como imagens que representam obras de arte se tornaram reproduzíveis mecanicamente. Primeiro, através de representações em gravuras e, depois, via fotografias. É inegável a relevância do daguerreótipo para a história da fotografia e para a cultura visual em geral, entretanto, devido às suas limitações, não foi através desse processo que reproduções de obras de arte se difundiram massivamente.

2.8 - O negativo

Daguerre não estava sozinho procurando maneiras de fixar as imagens da câmera obscura. Enquanto o artista francês experimentava com placas polidas de metal, do outro lado do canal da Mancha o cientista inglês William Henry Fox Talbot conseguia resultados interessantes utilizando o papel. Seu método, batizado de Calotipia, tornar-se-ia a base da fotografia analógica como conhecemos hoje.

A Calotipia ou Talbotipia – como também era conhecido – é um procedimento em duas fases que utiliza um negativo exposto na câmera para produzir imagens positivas em papéis. Muitas cópias podem ser feitas a partir do negativo, porém, a utilização de um negativo feito de papel para fazer cópias possuía algumas particularidades. A imagem negativa está contida no tecido do papel e não na superfície, portanto, o negativo de papel tende a entregar uma imagem final mais suave e menos nítida do que as obtidas pelo método de Daguerre.

Ao contrário de Daguerre, Talbot não conseguiu *trocá-la* a sua descoberta por uma pensão do governo britânico. Ele, então, patenteou sua invenção e cobrava licença de quem quisesse criar imagens utilizando a sua técnica. O desafio era convencer as pessoas a utilizar um sistema pago. Tarefa complicada. Porém, para a sua sorte, Daguerre patenteou seu método na Inglaterra dias antes do governo francês torná-lo público. Sendo assim, o cidadão inglês que quisesse fazer fotografias teria que, necessariamente, licenciar-se (Hirsch, 2017).

Uma das tentativas de Talbot para divulgar as qualidades da calotipia foi a ambiciosa empreitada de lançar a primeira publicação do mundo totalmente ilustrada com fotografias. Dividido em seis fascículos, *The Pencil of Nature* (1844) é uma

publicação com imagens e textos em que o autor discorre sobre o seu método e suas possíveis aplicações, entre elas, a reprodução de obras de arte.

Os dois primeiros fascículos, contendo 13 ilustrações no total, foram publicados em junho de 1844 e janeiro de 1845. Segundo a pesquisa de Roger Taylor e Larry J. Schaaf, no livro *Impressed by Light* (2007), 463 cópias foram vendidas. Hoje em dia esse número parece modesto para uma publicação, porém, ao considerarmos as 6019 cópias fotográficas que precisaram ser feitas, uma a uma, artesanalmente e com consistência na exposição e gradação tonal, somos capazes de entender o desafio ao qual Talbot e sua equipe se submeteram. Para obter resultados regulares, além de seguir o rigoroso procedimento de preparo do material, eles precisavam controlar ou contornar inúmeros fatores externos que poderiam influenciar negativamente a cópia, desde a qualidade da água e dos químicos utilizados, as variações na gramatura do papel fornecido até à intensidade da luz que, tratando-se do sol, depende das intempéries climáticas.

Em correspondências de 1843 (Verhoogt, 2007), Talbot apresenta o seu método como ideal para reproduzir esculturas, gravuras, objetos, documentos, desenhos e construções arquitetônicas – e exemplos bem executados podem ser vistos em *The Pencil of Nature*. A ausência de menção às pinturas pode causar estranhamento, porém, não foi um lapso de Talbot. Além de resultados monocromáticos, a transição de cores para o preto e branco entregava um resultado muito aquém do esperado. Tanto a calotipia, quanto o método de Daguerre (ou qualquer outro método que tenha aparecido até a criação do filme isocromático em 1880), eram mais sensíveis à luz azul. Isso significa que os azuis, claros ou escuros, em uma pintura reproduzida eram transformados em branco, enquanto tons de amarelo ou vermelho escureciam (Fawcett, 1987).

Uma das vantagens do método de Talbot era a possibilidade de melhorar os resultados obtidos no negativo através de manipulações na química e na dosagem do tempo de exposição das cópias. A habilidade do fotógrafo/copista era fundamental para se conseguir resultados melhores nas fotografias em geral e, principalmente, para reproduzir pinturas ou desenhos. O verniz das telas e a tendência do papel dos desenhos amarelar com o tempo eram verdadeiros desafios para o fotógrafo. Alguns pintores chamavam os fotógrafos antes de envernizar suas obras para obter resultados melhores (Hamber, 1989), enquanto outros, como veremos mais à frente, continuavam confiando essa tarefa a gravadores.

As cópias de *The Pencil of Nature* foram feitas no empreendimento que Talbot criou na cidade de Reading. De tanto acompanhar o inventor em seus projetos fotográficos, seu antigo mordomo Nicolaas Henneman (1813 – 1898) transformou-se em um hábil fotógrafo – talvez o melhor da Inglaterra depois de Talbot (Taylor et. al. 2008). Não à toa, foi escalado para gerenciar a primeira empresa de cópias fotográficas do mundo. Podemos ver nessas imagens (Fig. 20) obras de artes sendo reproduzidas, negativos sendo copiados e também o quão artesanal era o ofício fotográfico. O estabelecimento também funcionava como lugar para venda de licença, troca de informação e encontros para discutir, aprimorar e divulgar a técnica de Talbot.



Fig. 20 – *The Reading Establishment* (1846) W. H. Fox Talbot. Fonte: GAC

Outra estratégia para popularizar e estimular o uso da calotipia era simplesmente não patenteá-la em um território. Na vizinha Escócia, o engenheiro Robert Adamson (1821 – 1848) tinha um estúdio de calotipia desde 1842. O pintor David Octavius Hill (1802 – 1870) precisou dos serviços de Adamson para auxiliá-lo na realização de uma pintura monumental que incluiria o retrato de 474 membros da Igreja da Escócia que, em 1843, decidiram fundar a Igreja Livre da Escócia. Os retratos fotográficos que a dupla realizou – para servirem como uma mera referência para a composição da pintura – se transformaram em um dos mais consagrados trabalhos feitos em calotipia. A superfície fosca do papel e outras características inerentes à calotipia como o leve desfoque e a faixa tonal limitada, em mãos habilidosas, poderiam ser utilizados para criar imagens com contrastes dramáticos e efeitos pictóricos como os vistos nas gravuras e desenhos dos mestres da técnica *chiaroscuro* (Fig.21).



Fig. 21 - *Edie Ochiltree* (c. 1843) – D.O. Hill e R. Adamson. Fonte: Wikimedia Commons

As fotografias de Hill e Adamson foram reconhecidas e apreciadas pelos seus contemporâneos. “As imagens produzidas são como obras de Rembrandt, porém melhoradas” (Daniel, 2004) escreveu o aquarelista John Harden (1772 – 1847) ao ver os calótipos de Hill e Adamson pela primeira vez em novembro de 1843. A dupla realizou mais de 1600 fotografias de vilarejos, pescadores, casas antigas e cenas do dia a dia escocês (Gernsheim, 1969) e só parou de trabalhar devido à prematura morte de Adamson aos 27 anos em 1848.

2.9 - Copiado pelo sol

Após se formar no Trinity College, William Stirling Maxwell (1818 – 1878) fez como muitos jovens da aristocracia britânica e viajou pela Europa em um *Grand Tour* entre 1839 e 1840. Ao não conseguir uma vaga no Parlamento escocês, resolve estender sua viagem até Espanha – a primeira de muitas. Em suas andanças, Stirling tentava registrar as coisas que via através de esboços e notas visuais além de adquirir desenhos e gravuras de obras e artistas que o encantavam. Seu interesse em conhecer e colecionar arte espanhola vem dessa época.

Nesse período, a Espanha ainda não tinha tradição e/ou mercado estabelecido de gravuras de reprodução. Sendo assim, muitas obras ainda não tinham sido reproduzidas. Por consequência, pouco se conhecia no resto da Europa sobre a produção artística

hispânica. Stirling era tão fascinado por algumas dessas obras que, ocasionalmente, comissionava artistas locais para copiar obras de mestres espanhóis para a sua coleção (Macartney, 2015). Ao planejar mais uma de suas viagens, Stirling nota também a falta de livros publicados em inglês sobre arte espanhola. Percebendo um potencial editorial não explorado, no início de 1843, Stirling resolve preparar uma publicação ilustrada sobre artistas espanhóis.

Durante os anos de pesquisa para a sua publicação – em busca de livros e gravuras sobre artistas espanhóis – os dois primeiros livros de Talbot, *The Pencil of Nature* (1844-6) e *Sun Pictures in Scotland* (1845) são lançados e os retratos em calotipia da dupla Hill e Adamson começam a ser divulgados e reconhecidos pela crítica de arte da época. Em correspondências com colaboradores, Stirling demonstra frustração com os resultados obtidos nas gravuras que encomendou de obras que iriam ilustrar o seu livro. Para a pesquisadora Hilary Macartney, uma das responsáveis pela recuperação e reedição da obra de Stirling em 2016, foi provavelmente nessa época que o historiador escocês começou a considerar a ideia de incluir reproduções fotográficas na sua publicação.

Em 1848 é publicada a obra *Annals of the Artists of Spain*. O projeto foi concebido em quatro volumes. Os três primeiros com textos de Stirling contando a história da arte espanhola são acompanhados de pequenas gravuras. O quarto volume, intitulado *Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain* (ou *Annals Talbotype*), é considerado o primeiro livro de História da Arte totalmente ilustrado com reproduções fotográficas. O volume contém 66 fotografias de obras de arte hispânicas feitas por Henneman.

Os três primeiros volumes tiveram uma edição de 700 exemplares – um número bastante significativo para a época. No entanto, apenas 50 cópias do quarto volume foram produzidas e distribuídas por Stirling para amigos, familiares, bibliotecas e colaboradores.

William Ivins, ao discorrer sobre o feito de Stirling, afirma:

Por causa de seu método de ilustração, [o livro] deve ser considerado como um divisor de águas de todo conhecimento artístico moderno, pois continha as primeiras afirmações pictóricas exatamente reproduzíveis sobre obras de arte que poderiam ser aceitas como evidência visual sobre outras coisas além da mera iconografia. Já não era necessário confiar na exatidão da observação e habilidade dos desenhistas e gravadores. (Ivins, 1953. p.124).

Como vimos no primeiro capítulo, mesmo com a tecnologia atual, ambiguidades podem ser encontradas na reprodução fotográfica de uma obra de arte. Porém, existe

outro problema na afirmação de Ivins. De acordo com a pesquisa de Macartney, poucas calotipias foram feitas de obras originais.

Nessa época, os museus não tinham experiência em receber fotógrafos para copiar suas obras de arte. A necessidade da luz para a realização das fotografias inviabilizava o registro de afrescos, esculturas e quadros grandes que estavam localizados dentro dos museus e igrejas. Sendo assim, em diversas ocasiões, Stirling decidiu registrar gravuras e litografias das obras que gostaria que estivessem em seu livro. Além disso, quando não encontrava gravuras disponíveis, contratava artistas para produzir cópias em aquarela para fotografar. Alguns estudiosos especulam que essas aquarelas eram feitas em preto e branco (Hamber, 1996). Obras originais espanholas fotografadas foram poucas, apenas aquelas que conseguiu transportar para a oficina de Henneman: quadros pequenos e desenhos do seu próprio acervo – que nessa época ainda era pequeno – e de amigos colecionadores.

De todo modo, diminuir ou desconsiderar a relevância da obra de Stirling pela falta de reproduções fotográficas de obras originais é desvalorizar a importância que gravuras de reprodução possuíam na época da publicação. Como argumenta José Manuel Matilla, chefe de conservação de desenhos e gravuras do museu Prado, também responsável pela restauração e reedição de *Annals Talbotype: Stirling transformou defeito em virtude*. Na impossibilidade de reproduzir os originais diretamente, Stirling optou por “imagens que incorporavam a visão, por sua vez, da arte através da gravura, uma mídia que o interessava como um meio de reprodução, ilustração e criação artística que merecia ser estudado, colecionado e reproduzido de acordo” (Matilla, 2016, p. 54). Ademais, eram gravuras de reprodução feitas por artistas como Goya e Ribera.

No vídeo da palestra de inauguração da exposição que acompanhou a reedição da obra, Matilla aponta também para uma das características da *conversão* de pintura para gravura para calotipia. Conforme discutimos, para fazer uma cópia positiva do método de Talbot uma folha de papel revestida com compostos químicos fotossensíveis era colocada embaixo da matriz negativa e exposta ao sol. Devido ao fato dos raios solares serem difundidos pelas fibras do papel negativo, a imagem positiva era, invariavelmente, ligeiramente desfocada. Esse desfoque neutralizava detalhes singulares como linhas e pontos, criando contraste e massas tonais (áreas de luz e sombras). Para criar gravuras, os desenhistas e gravadores precisavam traduzir fronteiras e contornos difusos em linhas e pontos, dando à gravura uma nitidez artificial. Ao reproduzir gravuras utilizando a calotipia, Henneman trouxe de volta características pictóricas para

as suas imagens. Segundo Matilla (2016), quando se compara as três imagens, o resultado da calotipia feita da gravura é mais próximo da pintura do que a gravura (Fig. 22, 23 e 24).



Fig. 22 – *Sibilía* (1632), Diego Velázquez.
Fonte: GAC



Fig. 23 – *Sibilía* (c. 1829), segundo Velázquez, Enrique Blanco. Fonte: Wikimedia Commons



Fig. 24 – *Sibilía* (c. 1847) – Nicolaas Henneman (Stirling, 2016).

Somos mais capazes de perceber as realizações artísticas de Velasquez através da calotipia da gravura do que da gravura em si.

2.10 – Fotografias x gravuras

Até o final do século XVIII, a reprodução de obras de arte era feita por uma variedade de técnicas de gravura. Nessa época, a calcogravura de linhas (*line engraving*), devido à quantidade de detalhes que era capaz de entregar e também ao tempo de treinamento necessário para um gravador dominar e executar reproduções com maestria, era considerada a mais sofisticada de todas (Verhoogt, 2007). Uma reprodução de obra de arte de folha inteira em calcogravura de linhas poderia levar anos para ser feita (Renié, 1998). Um exemplo famoso é a reprodução, nesta técnica, feita pelo gravador Henriquel-Dupont (1797 – 1892) a partir da obra *L'Hémicycle des Beaux-arts* (1842) do pintor Paul Delaroche (1797 – 1856): levou 10 anos para ficar pronta (Mcqueen, 2003).

A invenção da litografia em 1796 abalou a ordem hierárquica estabelecida e fez com que a superioridade da calcogravura de linhas fosse questionada. Além da capacidade de reproduzir os efeitos visuais dessa ou de qualquer outra técnica de gravura sem a necessidade de um gravador (Lambert, 1987), a litografia era mais rápida

e barata que as outras técnicas disponíveis. No início do século XIX, por ser acessível a qualquer pessoa que soubesse desenhar, a litografia se transformou no instrumento ideal para a divulgação e democratização das reproduções das obras-primas da arte antiga e contemporânea. As impressões litográficas em livros e periódicos ou em edições avulsas para o comércio de gravuras de reprodução (coleccionismo ou decoração) tornaram-se cada vez mais comuns e atraíram o crescente mercado da burguesia (Renié, 1998).

Os gravadores das técnicas mais tradicionais se sentiram ameaçados pela praticidade da litografia e rapidamente organizaram campanhas contra a nova técnica, alegando resultados inferiores devido à falta de rigor e critérios (sintaxes) nas reproduções de obras de arte. Uma vez que as facilidades da técnica eram difíceis de ignorar, a campanha dos calcogravuristas tentava manter os trabalhos mais sofisticados em suas mãos e, ao mesmo tempo, proteger-se das cópias litográficas das suas gravuras, relegando a nova técnica para tarefas mais corriqueiras como confecção de mapas e ilustrações científicas (Verhoogt, 2007).

Nas primeiras duas décadas da invenção da nova técnica, o caráter experimental da mesma garantiu espaço e voz para a campanha dos gravadores tradicionais. Esses esforços parecem ter ecoado até o século XX. Ivins nos conta que era comum receber críticas de seus contemporâneos quando decidia utilizar os recursos do Museu Metropolitano de Nova Iorque, onde era curador de gravuras, para adquirir litografias em vez de calcogravuras em linhas ou gravuras feitas com a técnica água-forte, consideradas mais *artísticas* (Ivins, 1953).

A partir de 1820, calcogravuras já podiam ser feitas em placas de aço, possibilitando um número maior de impressões sem deterioração da imagem. Nesse mesmo período, a técnica de impressão com placas de pedra inventada por Alois Senefelder (1771 – 1834) em 1796 superou seu período experimental para se estabelecer como o grande método para a reprodução de obra de arte em escala industrial. Enquanto as placas de aço das calcogravuras conseguiam imprimir uma média de mil gravuras sem se deteriorar, a placa de pedra era capaz de entregar entre 30 a 40 mil cópias perfeitas (Verhoogt op. Cit).

Esse era o competitivo mercado em que Fox Talbot tentou inserir-se com o seu estabelecimento voltado à produção em massa de cópias fotográficas em 1843. Na infância da fotografia, isto é, na primeira década da descoberta, enquanto a daguerreotipia não possuía uma forma simples para reprodução das suas imagens e as cópias de Talbot eram incapazes de se manter fixas no papel fotográfico, os

empreendedores do mercado de venda e distribuição de reprodução de obras de arte não viam vantagens em adotar o processo e os gravadores, mesmo com as suas desavenças, podiam competir em *paz* pelo domínio do mercado.

A maré dos gravadores começou a mudar no início da década de 1850. Os constantes avanços tecnológicos na fotografia começavam a inquietar a hegemonia das prensas. No recém-criado processo fotográfico de colódio úmido, o negativo era uma placa de vidro. A imagem era nítida como os daguerreótipos e multiplicável como a calotipia. Também nessa época começa a ser amplamente adotado um novo método de fixação das imagens em papel mais estável que a calotipia, chamado de papel albuminado. Encontrada nas claras dos ovos, a albumina era misturada com os químicos que revestiam o papel, criando uma camada de aspecto brilhoso em toda sua superfície, funcionando como agente fixador dos sais de prata ao papel. A imagem era fixada na superfície revestida e não nas fibras do papel entregando mais nitidez e durabilidade. Essas duas técnicas combinadas tornaram tanto a fotografia quanto a multiplicação das cópias fotográficas em grande escala comercialmente viáveis. E esse é o tipo de notícia que agrada os editores e desagradava os seus antigos fornecedores: os gravadores.

Nada melhor para unir um grupo do que um inimigo comum. Em 1859, gravadores e litógrafos se uniram em uma petição endereçada a Napoleão III para que o estado protegesse as maneiras tradicionais de reprodução de imagens da ameaça de inovações tecnológicas como a fotografia (Verhoogt, 2007). O pedido para regulamentar a nova prática não era descabido. Diversos gravadores tiveram suas gravuras fotografadas sem autorização e vendidas por preços menores. Segundo os organizadores da petição, as cópias fotográficas ilegais poderiam destruir o mercado e o tradicional ofício de criar gravuras (Renié, 1998).

Por ter sido submetida por gravadores importantes da época, como Henriquel-Dupont, Adolphe Mouilleron e Léon-Noel, a petição gerou um debate acalorado entre defensores e opositores da fotografia. Enquanto alguns defendiam que a fotografia era só mais uma técnica e, assim como aconteceu com a litografia, eventualmente, encontraria o seu espaço no mercado e tudo se normalizaria, outros eram radicalmente contra, como o crítico de arte Philippe Burty que chegou a declarar a morte da gravura, especialmente da trabalhosa e refinada calcogravura de linhas, comparando os gravadores com os copistas diante da invenção de Gutenberg no século XV (Verhoogt, 2007).

Alguns críticos, mais ponderados, colocavam a culpa do problema nos editores, pois, se existia uma maneira eficaz de endossar um tipo de produto, institucionalizar e comercializar cópias fotográficas ao lado das gravuras era uma delas. Grandes editoras de gravuras, como o francês *Goupil & Cie*, passaram a vender, além das gravuras de reprodução, reproduções fotográficas destas por preços menores. Como aconteceu com a litografia, as vantagens da fotografia eram muito difíceis de serem ignoradas. Enquanto um gravador poderia levar anos para fazer uma reprodução de uma pintura, as reproduções fotográficas poderiam estar disponíveis à venda antes mesmo da obra ser exibida ao público (Renié, 1998).

Paradoxalmente, a editora *Goupil & Cie* defendia e encorajava a petição. Tal tipo de empreendimento só poderia sobreviver enquanto houvesse leis que protegessem e regulassem os direitos autorais das criações artísticas. O grupo *Goupil & Cie* e sua enorme rede de distribuição, com escritórios e agentes em diversos lugares do mundo como Berlim, Viena, Bruxelas, Londres, Nova Iorque e Austrália, poderia sofrer um enorme revés caso uma política de proteção não fosse criada.

A petição parece ter surtido efeito, como demonstra a pesquisa de Robert Verhoogt no livro *Art in Reproduction* (2007). Sociedades dos diferentes tipos de técnicas foram criadas para unir os gravadores e pressionar as autoridades e instituições de arte. Como resultado, reproduções em gravuras voltaram a ser comissionadas tanto pelo estado francês, através dos museus e as grandes instituições, quanto por editores como o próprio *Goupil & Cie*, para impulsionar e proteger o ofício ameaçado. Essa movimentação aconteceu também nos outros países com tradição e mercados de gravuras desenvolvidos como a Inglaterra e a Holanda.

Apesar do inimigo comum, os gravadores pareciam não se entender bem quanto a quais avanços tecnológicos eles queriam combater. Verhoogt narra um caso curioso: com a adoção das placas de aço para a realização das calcogravuras, outras técnicas também se beneficiaram da resistência do novo material, como a delicada gravura a maneira negra, também chamada de meia tinta (*mezzotint*). Nas antigas placas de cobre, poucas impressões dessa técnica eram possíveis antes da imagem se deteriorar. Com a adoção das matrizes de aço, o número de impressões possíveis aumentou consideravelmente. As imagens formadas por milhares de pontos, ricas em contraste e definição, passaram a competir ferozmente com a calcogravura de linhas. Além disso, a capacidade da placa de aço produzir mais cópias diminuía a escassez e,

consequentemente, o valor das gravuras (Gretton, 2005). Sendo assim, para alguns gravadores, além da fotografia, a placa de aço também era um problema.

Enquanto isso, os avanços tecnológicos da fotografia se davam a passos largos. Novos métodos utilizando técnicas híbridas tanto para captura de imagens quanto para a fixação das mesmas em papel surgiam a todo tempo. No final da década de 1850, o Ambrótipo (retratos feitos com negativo de vidro) popularizou-se bastante para, no meio da década seguinte, ser substituído pelo baixo custo e robustez dos negativos únicos da Ferrotipia. A fotolitografia (técnica de utilizar imagens fotográficas em impressões litográficas) foi utilizada com sucesso para reproduções de obras de arte na década de 1850. Na década seguinte, técnicas mais modernas apareceram, como a impressão em carbono (1864) e a *woodburytype* (1865), não necessariamente substituindo a fotolitografia, mas oferecendo outro tipo de resultado.

Esse tipo de dinâmica não parecia incomodar os fotógrafos, pois, tratando-se de tecnologia, a única certeza é a constante mudança. Os *pais* da calotipia são exemplos disso. Nicolaas Henneman passou a utilizar o processo de colódio em seu novo estúdio em Londres (Gill, 1980) e Talbot seguiu pesquisando novas maneiras de fixar imagens fotográficas em papel. Provavelmente muitas técnicas apareceram e sumiram, engolidas por outra superior, sem deixar registros. Curiosamente, negativos de placa de vidro são fabricados e vendidos até hoje pela *Ilford* para uso científico.

Uma coisa é certa: todos os 156 métodos de multiplicar imagens que existiam no final da década de 1850 (Fyfe, 1987) eram utilizados para reprodução e difusão de imagens de obras de arte. A imagem de uma pintura famosa poderia ilustrar periódicos populares em xilogravuras feitas de um dia para o outro ou, anos depois, em suntuosas calcogravuras de linhas (Solomon-Godeau, 2002). Segundo a pesquisa de Verhoogt, das reproduções que circulavam na França em 1853, apenas 5,5% eram fotografias. Já em 1860 a fatia subiu para 28,5%. A esse aumento, o autor atribui a expansão das operações da editora *Goupil & Cie* (que se tornou uma das protagonistas da área) e também a introdução do método de impressão de imagens fotográficas *Woodburytype*. Essa técnica fotomecânica era capaz de reproduzir com tinta em papel a delicada e contínua gradação dos tons monocromáticos dos negativos de vidro (Fig. 25). Além da altíssima resolução e definição, sua superfície possuía um leve relevo. Essas características tornaram as reproduções de arte fotográfica em grande escala, além de viáveis, comercialmente lucrativas (Scharf, 1986).

Do ponto de vista de alguns colecionadores de gravuras de reproduções, a fotografia era uma técnica mecânica e só poderia ser utilizada como documentação. Para Henri Delaborde, famoso opositor da técnica, o fotógrafo consegue no máximo parodiar a aparência da obra de arte. Já o gravador, ao interpretar as intenções do artista, é capaz de, quando necessário, substituir elementos originais por outros equivalentes na linguagem gráfica das gravuras. Incapazes de competir com a precisão fotográfica, os gravadores apostavam nas suas capacidades artísticas de tradução/mediação (Renié, 1998). De forma resumida, os defensores da gravura de reprodução alegavam que só os gravadores eram capazes de capturar o espírito das obras de arte.



Fig. 25 - *Charles Baudelaire* (c. 1863), Étienne Carjat. Fonte: GAC

Para o historiador Trevor Fawcett, de fato, a gravura de reprodução era capaz de alimentar a nossa imaginação sobre a obra original, fornecendo iconografia, composição, formas, contornos e alguma informação sobre o jogo de luz e sombra. Entretanto, possuía uma falha: a subjetividade do gravador. Todo aspecto da obra original era filtrado pela mente do gravador e remodelado de uma forma mais abrangente (Fawcett, 1986). Além disso, como pontua Ivins, as gravuras eram cheias de clichés de representação, baseados na sintaxe linear em voga da época, o que torna ainda mais difícil a representação dos aspectos particulares de cada obra de arte original. Isso ficou evidente quando as primeiras reproduções fotográficas de obras de arte começaram a circular. Uma vez que a câmera permitia acesso direto às características das obras, ficou claro o quanto as técnicas de gravuras idealizavam e transformavam as realizações dos artistas (Ivins, 1953).

Como argumentou o fotógrafo francês Leon Vidal (1833 – 1906), na ocasião da abertura de uma loja de venda de reproduções feitas pelo fotógrafo Adolphe Braun (1812 - 1877) no Louvre, em 1885, uma boa reprodução fotográfica tem mais valor do que a melhor tradução já feita por um artista talentoso: “nós não queremos o intérprete de Van Dyck, Rembrandt ou Rafael, não importando o quão habilidoso ele seja. O que nós queremos é o puro Rafael, Rembrandt ou Van Dyck” (Renié, 1998, p.47). Já debatemos alguns dos problemas da afirmação de Vidal no primeiro capítulo. A discussão sobre o ato fotográfico, a natureza da imagem fotográfica e o papel do fotógrafo na realização desse tipo de registro acontecerá no capítulo seguinte.

Enquanto Robert Verhoogt defende que a petição de 1859 foi capaz de criar uma conscientização sobre a importância do ofício dos gravadores, mantendo a tradição mesmo em face das inovações técnicas por mais algumas décadas, Trevor Fawcett é um pouco mais categórico ao afirmar que foram somente as deficiências técnicas da fotografia que viabilizaram mais cinquenta anos de existência para as gravuras reprodutivas. Antes mesmo do advento do filme isocromático em 1880 – a invenção que tornaria possível a tradução mais precisa de cores em imagens monocromáticas – o mercado de reprodução fotográfica de obras de arte prosperava. Ao invés de nos alongarmos nas discussões sobre qual tecnologia substituiu qual, vamos concluir esse tópico com uma afirmação que diversas fontes endossam: no final do século XIX, tanto a gravura quanto a litografia em pedra haviam se tornado obsoletas na esfera comercial, tendo sido suplantadas por processos fotomecânicos (Gretton, 2005. Ivins, 1953. Fawcett, 1986. Green, 2010.).

Pierre-Lin Renie, professor e restaurador do Museu *Goupil* entre 1990 e 2007, tem uma opinião menos fatalista sobre a batalha pelo mercado de reprodução de obras de arte. Para Renie, os verdadeiros vencedores da batalha eram as muito especializadas técnicas híbridas nascidas tanto da fotografia quanto da produção de gravuras e, a partir do momento que a indústria da reprodução se especializou, tanto a fotografia quanto a gravura puderam se libertar da servidão da reprodução. Ambas as linguagens agora estavam livres para criar novas e diferentes identidades como disciplinas artísticas (Renié, 1998).

Como estamos a falar do impacto da fotografia no mercado de gravuras de reprodução e também na sociedade em geral, não poderíamos deixar de mencionar a relação entre a fotografia e a produção artística, especialmente a pintura. Alguns artistas já utilizavam os recursos da câmera obscura como ferramenta no fazer artístico,

entretanto, quando a câmera se tornou capaz de registrar as imagens sem que alguém precisasse desenhá-las, as opiniões se dividiram. É creditado ao pintor francês Paul Delaroche a frase “a partir de hoje, a pintura está morta” quando este viu um daguerreótipo pela primeira vez (Quennell, 1972). Como sabemos, a pintura não morreu com o advento da fotografia (talvez alguns gêneros como a pintura comercial de retratos miniaturas, devido ao fluxo desse tipo do profissional para a daguerreotipia).

Contudo, isso não impediu que alguns críticos, como o poeta Charles Baudelaire (1821 – 1867, Fig. 23), considerassem a fotografia como uma inimiga da pintura. Baudelaire acreditava que a fotografia, ao substituir algumas das funções da arte, contribuía para o empobrecimento do gênio artístico francês. Para o poeta francês, a fotografia era um simples instrumento para a memória documental do real e não deveria pretender invadir o campo da criação artística. Essa concepção da fotografia como um dispositivo mecânico que envolve apenas procedimentos físicos e químicos sem agência humana era a forma mais comum de removê-la de qualquer discussão sobre o fazer artístico.

As novas imagens fotográficas de cunho científico corroboravam essa visão. Foi nessa época que começaram a circular as plantas e flores fotografadas por Talbot, os primeiros registros fotográficos astronômicos, e imagens do mundo microscópico devido a adaptação do daguerreotipo à estes aparelhos. Em contrapartida, alguns fotógrafos passaram a incorporar truques e manipulações na revelação e no fazer fotográfico para aproximar a fotografia da pintura e, assim, desafiar a noção dominante da fotografia como simples registro objetivo da realidade (Dubois, 1994). Algumas dessas intervenções eram aplicadas diretamente sobre a imagem revelada no papel, na intenção de dar um caráter de obra única à cópia fotográfica. Esse movimento, conhecido como pictorialismo, foi uma das primeiras tentativas de emancipação do fazer fotográfico ao estatuto de criação artística.

Entretanto, alguns artistas foram capazes de desenvolver uma ótima relação com a nova técnica. O pintor e professor Jean-Léon Gérôme (1824 - 1904), campeão de vendas de reproduções do Goupil & Cie (Lafont-Couturier, 2000), utilizava a fotografia como ponto de partida para as suas criações e também como testemunho das suas pinturas orientalistas, além de estimular seus alunos a fazerem o mesmo (Duggan, 2013). O modo de operar da câmera fotográfica sugeriu novos padrões de composições pictóricas para os pintores. Nas figuras cortadas nos quadros de Edgar Degas (Fig. 26) podemos ver também uma preferência pelo fragmento (Sontag, 2004). O já citado David

Octavius Hill desfrutava de um modesto sucesso como pintor, porém, consagrou-se na história da arte com a sua obra fotográfica.

Voltaremos a essa discussão mais à frente, quando tratarmos as questões relativas à natureza da imagem fotográfica. Para concluirmos, a pintura se fortaleceu ao perder a batalha da fidelidade na representação do real para a fotografia. A arte de reproduzir obras de arte através de gravuras, não.

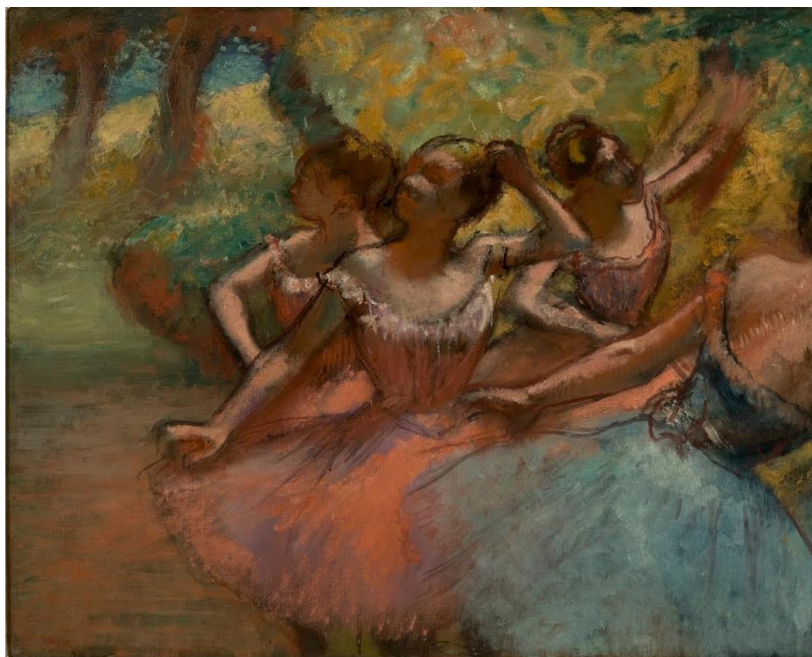


Fig. 26 - *Quatro bailarinas em cena* (c. 1885) Edgar Degas. Fonte: MASP

No pequeno apanhado dessa complexa história da reprodutibilidade das imagens percebemos que os avanços tecnológicos se deram em gradação. Tentamos detectar e reportar esses pequenos saltos e a relação entre os meios. Pode parecer que uma técnica substituía a outra, mas a verdade é que muitas delas existiam ao mesmo tempo para fins diferentes. Susan Lambert argumenta que não existia uma corrida de fidelidade da representação que começou nas gravuras populares do século XIII e terminou com a veracidade fotográfica. Como ainda acontece nos dias de hoje, os mercados tendem a impor uma certa uniformidade na apresentação dos objetos de consumo. Como vimos, havia convenções para a reprodução de diferentes tipos de assunto por certos tipos de técnica. O mercado ditava qual técnica que seria utilizada de acordo com as expectativas de cada público.

Lambert destaca a estratégia do artista William Hogarth (1698-1764) que mudava a técnica da impressão das suas gravuras de acordo com o mercado que queria

atingir. Que fique claro: a indústria gráfica utiliza essa lógica de linguagem até hoje. A aparente isenção de sintaxe visual da fotografia não a eximiu dessa prática. Um exemplo simples do uso de elementos gráficos e fotografias de forma segmentada em publicações atuais pode ser visto em uma banca de jornal: periódicos sensacionalistas veiculando notícias de celebridades e revistas voltadas para o mercado financeiro são diagramados de forma bastante distintas.

Essa discussão específica não está no escopo desse trabalho, porém, no próximo capítulo, analisaremos tanto o impacto quanto a importância das reproduções fotográficas de obras de arte na sociedade ocidental e os problemas contidos na argumentação que citamos no subcapítulo anterior do fotógrafo francês Leon Vidal, quando ele afirma que a fotografia não faz tradução, interpretação ou mediação ao criar imagens que representam obras de arte.

Ao pensarmos nas questões levantadas no início deste trabalho, em que refletimos sobre as limitações da experiência estética através de reproduções fotográficas de obras de arte, somos capazes de reconhecer prontamente alguns dos problemas com a afirmação do fotógrafo francês. Talvez seu argumento esteja centrado no resultado estético das gravuras reprodutivas a partir de pinturas dos grandes mestres. Nesse caso, a fotografia é sim capaz de entregar mais informações sobre as realizações artísticas da obra original. Como disse Ivins, mesmo um cartão postal fotográfico vendido nas bancas dos museus contém informações mais válidas e precisas que as gravuras de reprodução mais caras do século XIX.

Como veremos a seguir, enquanto a fotografia – e a sua presunção de objetividade – resolvia questões antigas relativas à representação de obras de arte bidimensionais, novos problemas surgiam. Discutimos e criticamos o caráter interpretativo do gravador como mediador na elaboração de embaixadores de obras de arte, no entanto, pouco foi dito sobre o operador da câmera fotográfica. O papel desse agente mediador precisa ser discutido. Principalmente quando começarmos a falar sobre reprodução fotográfica de obras tridimensionais.

3 – A prensa das artes plásticas

3.1 - O valor percebido da reprodução

No capítulo anterior argumentamos que antes da popularização da fotografia e, especialmente, quando as imagens multiplicáveis precisavam ser feitas à mão por gravadores experientes (muitas vezes com a supervisão do próprio artista) reproduções de obras de arte eram comercializadas como obras de arte em si. Também afirmamos que, atualmente, o documento visual que retrata uma obra de arte, para muitos, é interessante apenas pelo assunto retratado. A imagem em si não tem mais valor, a obra de arte descrita é o que é considerado importante. Começaremos esse capítulo endereçando essa mudança de valor percebido das imagens que representam obras de arte.

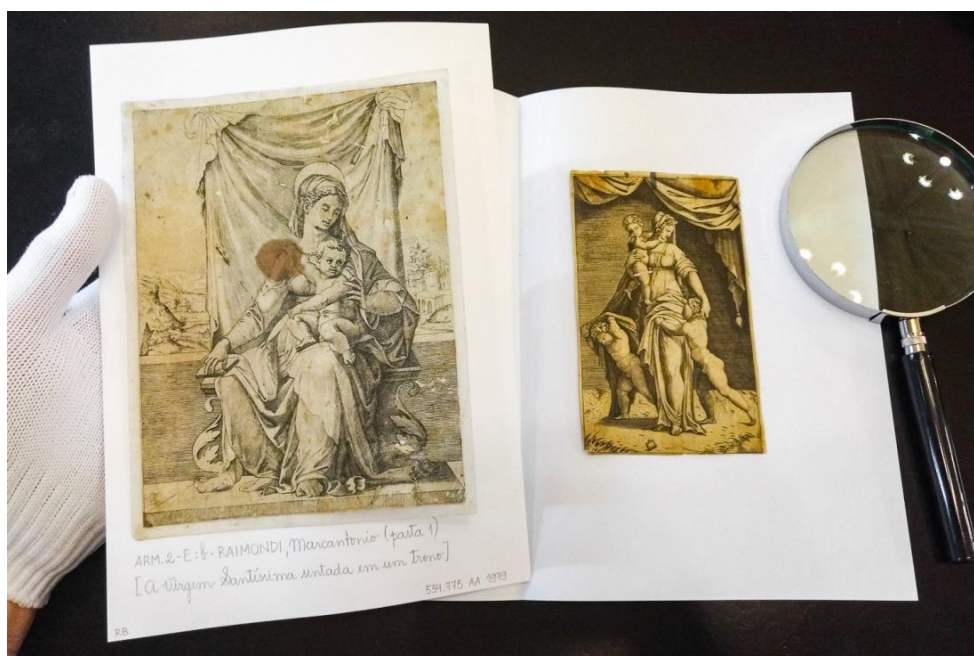


Fig. 27 – *A virgem santíssima sentada em um trono* (c. 1510), M. Raimondi segundo Rafael.
Fonte: Biblioteca Nacional Brasileira, imagem de Thales Leite.

Até às últimas décadas do século XIX, importava para os consumidores de imagens como uma publicação havia sido impressa. O método utilizado e, conseqüentemente, a quantidade de trabalho qualificado que foi dedicado à criação da mesma alteravam a percepção de valor da impressão. Diversos sinais, especialmente em técnicas de impressões voltadas para o mercado de luxo, salientavam tais esforços como a gramatura diferenciada do papel utilizado ou se a cópia era uma das primeiras a ter sido impressa pela placa matriz e até mesmo o relevo acentuado da imagem no papel (Gretton, 2005). Essas características eram exploradas pelos editores para justificar o

alto preço das calcogravuras de linhas em detrimento de outras técnicas mais simples, como a litografia. Além disso, como vimos no capítulo anterior, a própria impossibilidade de criar um número grande de cópias de uma mesma placa de cobre atuava como um fator de valorização dessas imagens.

Para estes consumidores, que percebiam e estimavam os sinais de autoria e esforço laboral na realização de uma gravura, tais propriedades estavam ausentes nas imagens fotográficas. Uma das soluções que os primeiros fotógrafos encontraram para compensar a exclusão do lápis do desenhista e o buril do gravador no processo de criar imagens foi incluir indicações de diligência e preciosismo na forma da imagem. Daguerreótipos eram comercializados como joias, em delicados estojos, alguns pintados à mão e outros banhados a ouro enquanto cópias fotográficas, como as reproduções comercializadas pelo *Goupil & Cie*, podiam receber as mesmas molduras elegantes das gravuras ou serem vistas em requintados álbuns (Lafont-Couturier, 2000).

Com o desenvolvimento de novas técnicas híbridas e processos fotomecânicos de multiplicação *ilimitada* de imagens fotográficas com alta qualidade e baixo custo – como a revolucionária impressão em meio-tom (*halftone*) – a fotografia, na virada do século XX, se estabeleceu como o método mais eficaz e democrático de produção e distribuição de imagens (Ivins, 1953). Devido à ampla adoção pelos meios de comunicação de massa, a cultura visual foi tomada por fotografias de todo o tipo e assunto. Com isso, embaixadores de obras de arte se tornaram onipresentes, seja em revistas e periódicos nas ruas das cidades, como em livros especializados e material didático nas salas de aula ao redor do mundo.

Nessa *invasão bárbara das imagens fotográficas*, questões relativas ao seu valor percebido como *mercadoria* passaram a ser debatidas não mais na esfera da forma, e, sim, do conteúdo. Da mesma forma que pensadores discorrem sobre o advento da fotografia ter libertado os pintores da tarefa de copiar a realidade (Bazin, 1945), com a profissionalização de técnicas híbridas de captura, impressão e distribuição de reproduções de obras de arte, tanto a gravura quanto a própria fotografia estavam finalmente livres para criar novas e diferentes identidades como disciplinas artísticas (René, 1998).

Do ponto de vista histórico e documental, a investigadora Helene E. Roberts (1931 – 2008) defende que o valor das reproduções de obra de arte não está somente na representação pictórica de uma obra. A reprodução é um documento visual e, por isso, pode fornecer valiosas informações, não apenas sobre a história da obra, mas também

sobre a sociedade que o produziu, a tecnologia da sua produção e a reputação da obra. Roberts ainda argumenta que “o documento visual pode até ter o seu próprio valor estético” (Roberts, 1988, p.5).

A maioria das instituições de arte tem o objetivo de possuir pelo menos uma boa reprodução fotográfica das suas obras. Antes da ampla adesão à fotografia digital, negativos e cópias fotográficas ocupavam espaço físico. E, devido às suas características, esse tipo material precisa ser acondicionado em locais com temperatura controlada para ser conservado por um período estendido. Por uma questão de economia de espaço, quando uma fotografia melhor era feita, a antiga quase sempre era descartada. Com isso, foram destruídos documentos valiosos sobre a história e a importância dos trabalhos fotografados. No artigo *The Visual Document* (1988), Roberts defende que as instituições de arte fazem um *desserviço* para a história da arte ao descartar reproduções fotográficas de obras feitas com tecnologias *ultrapassadas*.

Um dos exemplos que a pesquisadora cita é o caso das reproduções fotográficas feitas antes da invenção do filme isocromático em 1880. Como vimos, tal aperfeiçoamento fez uma grande diferença no ofício dos fotógrafos e na aceitação da fotografia como documento visual de pinturas. Entretanto, devido à metodologia citada no parágrafo anterior, pouquíssimos exemplares feitos com tecnologias anteriores restaram. Essas imagens, apesar de não serem os melhores exemplos de reproduções das características das obras e das realizações do artista, indicavam as condições nas quais historiadores de arte trabalhavam até a introdução da nova tecnologia (como as imagens presentes na obra de Stirling, *Annals Talbotype*, que analisamos no capítulo anterior). Além disso, reproduções antigas de pinturas que, por ventura, sofreram restauração, podem revelar detalhes perdidos. Tais diferenças podem dificultar o entendimento estético da obra (Irvin, 2007), uma vez que não saberemos a influência que os elementos omitidos ou alterados tiveram no público contemporâneo à sua exibição (foi a versão não restaurada que esses críticos e outros artistas conheceram).

As reproduções, sejam elas gravuras ou fotografias, são responsáveis diretas pelo conhecimento público das obras originais. Como vimos no capítulo anterior, a produção artística espanhola era praticamente ignorada pelo resto da Europa do século XIX devido ao número reduzido de obras reproduzidas em gravuras. Mesmo nos dias atuais, com museus e galerias em todas as cidades, não seria estranho afirmar que para cada pessoa que conhece uma obra de arte ao vivo, outras cem só a conhecem por reprodução. Como já discutimos, nas sociedades ocidentais até meados do século XIX,

quando quase todas as obras originais eram mantidas em coleções particulares de nobres abastados, a reprodução era, provavelmente, a única maneira de se conhecer uma obra.

Segundo Roberts (1988), é possível estudar a história e a reputação de uma obra de arte pela frequência e a qualidade das reproduções feitas a partir dela. Quanto maior o número de diferentes reproduções for encontrado de uma obra original, mais ela era valorizada e conhecida pelo público na época em que as reproduções foram feitas. E a técnica de gravura utilizada ajuda a entender qual a audiência a que ela foi destinada. Uma reprodução em calcogravura de linha só poderia ser adquirida por classes mais abonadas, enquanto xilogravuras e litografias eram vistas por um público maior. Se na reprodução fotográfica de uma pintura existe pouco espaço para a interpretação, na elaboração de uma gravura, certos aspectos da obra original podem ser enfatizados ou omitidos. Ao analisar esses fatores, pesquisadores podem encontrar elementos para reconstruir o gosto de uma sociedade em um dado período.

Presentemente, iniciativas como o GAC disponibilizam para qualquer pessoa com acesso à internet imagens de alta resolução de obras de arte e *tours* virtuais de diversas instituições de arte. Essas instituições investem e apostam na plataforma, não apenas para distribuírem os respectivos acervos para um público maior, mas também para promoverem as suas coleções. Para que a gigante da informática possa capturar esse material e divulgá-lo em sua plataforma corretamente, as instituições precisam disponibilizar recursos como: elaboração de textos explicativos, ficha técnica e, em alguns casos, a interdição de galerias e salas para a digitalização de obras. Tais esforços são realizados tendo em vista alguns objetivos, o principal, devido a sua natureza econômica, seria atrair mais visitantes (Lussier-Craig, 2015).

As reproduções de obras de arte presentes no GAC se dividem em duas categorias distintas: arquivos digitalizados de diapositivos ou fotografias feitas por câmeras digitais profissionais, geralmente fornecidos pela própria instituição participante, e as imagens chamadas de *Gigapixel*. Essas imagens são compostas por mais de um bilhão de *pixels* e podem revelar detalhes das obras invisíveis a olho nu.

O processo de captura dessas imagens funciona como uma espécie de varredura: em vez de uma única imagem de toda a superfície da obra, cada *gigapixel* é formada por centenas, às vezes milhares, de fotografias digitais da mesma obra de arte. O processo de captura só pode ser feito em ambientes com iluminação controlada, pois a reprodução de uma única obra pode levar horas para ser realizada. Após isso, um software especificamente desenvolvido para esta função analisa e emenda digitalmente

todas as fotografias para gerar a imagem final de altíssima resolução. A captura e o processamento desse tipo de imagem é um desafio técnico complexo que demanda tempo além de equipamento e pessoal especializado. Cada instituição parceira pôde escolher apenas uma obra de arte para ser digitalizada dessa forma (Wang, 2016): Entre 2011 e 2016 – os primeiros cinco anos da iniciativa – apenas 200 foram feitas (Kastrenakes, 2016).

Para concluir a reflexão sobre a importância desse tipo de documento visual, temos aqui um pequeno paralelo com o mercado das imagens de obras de arte dos séculos anteriores. Editores de gravuras não encomendavam calcogravuras de linha de qualquer pintura ou artista. Tais reproduções levavam anos para serem feitas, poucas podiam ser impressas e, para compensar o investimento, precisavam ser vendidas por um alto valor. Como vimos, esse tipo de imagem pode dizer muito sobre a importância de uma obra e o gosto de uma sociedade em um dado período. O *gigapixel* foi o diferencial que o *Google* desenvolveu e investiu para colocar sua plataforma em evidência. Mais acima vimos que o objetivo dos gestores das instituições de arte ao investirem recursos e colaborarem com a iniciativa é atrair mais público. Se levarmos em consideração que cada instituição só pôde escolher uma obra para ser digitalizada pela trabalhosa técnica do gigapixel, talvez, algum dia, tal como as obras selecionadas pelos editores de gravuras para serem reproduzidas em calcogravuras de linhas, a lista das primeiras *gigapixels* possa vir a tornar-se um dos elementos a serem analisados em estudos sobre o gosto da sociedade ocidental nas duas primeiras décadas do século XXI.

3.2 - A imagem fotográfica

No primeiro capítulo do livro *O Ato fotográfico* (1994), Philippe Dubois faz uma retrospectiva histórica sobre a questão do realismo no entendimento da imagem fotográfica pela sociedade, contrapondo e debatendo discursos de críticos e teóricos sobre a questão. Segundo sua obra, no início, a fotografia era entendida ingenuamente como o espelho do real, uma imitação objetiva da realidade e mimética por essência. Essa perspectiva foi ancorada pela própria natureza técnica do meio, ou seja, a maneira *automática e natural* com a qual a imagem fotográfica é criada, seguindo *somente* as leis da física e da química, sem a mão do artista: *o lápis da natureza*. Tal ponto de vista “se opõe à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista” (Dubois, 1994, p.27). Como vimos, Charles Baudelaire defendia que a fotografia não

deveria ser utilizada por artistas com fins de expressão, mas sim como uma auxiliar da memória. Para o poeta francês, uma obra de arte não pode ser artística e documental ao mesmo tempo, pois a arte é definida como aquilo que nos permite escapar do real.

Um pouco mais otimista, o pensador André Bazin defendeu que a fotografia libertou as artes plásticas da sua obsessão com a semelhança com o real. Desde meados do século XV, um dos esforços dos pintores ocidentais era iludir-nos e essa ilusão bastava à arte. Com o advento da fotografia e também do cinema – que, para Bazin, são exemplos máximos do realismo – o pintor podia finalmente abandonar o real. O filósofo François Soulages na sua obra *Estética da fotografia* (2010) cita um trecho da conversa do pintor Pablo Picasso (1881 – 1973) com o fotógrafo Brassai (1899 – 1984) no livro do fotógrafo sobre o pintor que ilustra essa discussão:

Por que o artista insistiria em realizar o que pode ser tão bem fixado com a ajuda da objetiva? Isso seria uma loucura, não é verdade? A foto chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer história banal, de qualquer literatura e até do tema, Não deveriam os pintores aproveitar sua liberdade reconquistada para fazer algo diferentes? (Brassai, 1969. apud. Soulages, 2010, p.297)

Por outro lado, diversos pensadores eram contra o discurso mimético e transparente da fotografia, destacando falhas e comprometimentos na representação do real, como a escolha do ponto de vista para a tomada da imagem, a redução da tridimensionalidade de objetos a uma imagem bidimensional, até a convenção pelos princípios da perspectiva renascentistas. Para esse grupo, a fotografia poderia transformar a percepção do real, isto é, ela não era uma reprodução fiel e objetiva da realidade ou um espelho neutro e sim um instrumento passível de interpretações e ambiguidades.

Sobre a força da imposição da perspectiva, o já citado historiador Trevor Fawcett destaca um exemplo curioso sobre a codificação das imagens. Contrariando a evidência estrita de nossos olhos ou de uma câmera normal, insistimos que, nas imagens fotográficas, as linhas verticais de um edifício não podem convergir em perspectiva: elas devem permanecer paralelas, como nos quadros renascentistas. Pontos de fuga somente para os planos horizontais, o plano vertical não pode ser alterado. Tal ilusão é sustentada com tanta força que lentes especiais foram desenvolvidas para falsificar a imagem de fotografias arquitetônicas e alinhá-las com as nossas expectativas (Fawcett, 1997).

Outro exemplo das características enviesadas do meio fotográfico pode ser visto no *Autorretrato como afogado* (1840, Fig. 28) de Hippolyte Bayard (1801 – 1887). Esta imagem é considerada a primeira fotografia encenada da história. O artista, e também um dos inventores da fotografia, criou essa imagem como forma de protesto por não ter a sua descoberta reconhecida pelo governo francês. Com os olhos fechados, ele aparece imóvel, seminu, ao lado do seu chapéu e outros elementos simbólicos cuidadosamente inseridos no cenário, encenando a sua própria morte. A obra de Bayard é prova de que, além da fotografia ser um veículo poderoso para expressão artística, nem sempre conta a verdade.

Dubois segue o seu raciocínio discutindo uma terceira atitude sobre a imagem fotográfica: a fotografia como traço de *um* real. Ele discorre sobre outras consequências da *gênese automática* da imagem fotográfica, defendida por Bazin. O ponto mais importante, segundo Dubois, é que esse automatismo na constituição da imagem não é necessariamente produtor de semelhança e sim de uma contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente. “O peso do real que a [imagem fotográfica] caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese” (Dubois, 1994, p.35). Sendo assim, a fotografia pode ser uma testemunha da existência do assunto que retrata e até ser semelhante ao mesmo. Entretanto, apesar de impregnada pelo seu referente, imagens fotográficas são interpretações do real e não espelhos neutros.



Fig. 28 – *Autorretrato como afogado* (1840), Hippolyte Bayard.
Fonte: Wikimedia Commons

No capítulo anterior, problematizamos a subjetividade do gravador ao reproduzir obras de arte nos baseando numa pretensa isenção da fotografia para gerar documentos

visuais mais objetivos. O fato é que as gravuras – menos precisas do que as reproduções fotográficas – são mais óbvias sobre suas limitações miméticas. Não tardou para que a inicial percepção da fotografia como espelho do real fosse desafiada. Como os gravadores, fotógrafos interpretam e mediam os assuntos que retratam. Na reprodução fotográfica de uma obra, fatores como: a escolha da distância focal da lente, o ângulo de captura, o entorno da obra, as configurações da câmera e a correção das cores são apenas algumas das decisões que o fotógrafo precisa fazer que impactam diretamente a criação de uma imagem (Fawcett, 1997). Nos últimos anos, com o advento da fotografia digital, essas características ficaram tão evidentes que tal tipo de discussão não tem mais espaço. Basta considerarmos que, na aquisição de uma câmera digital, não é raro a mesma vir acompanhada de *software* para a edição das imagens capturadas.

Marcantonio Raimondi conseguiu seu espaço na história da arte ocidental devido a imaginação e criatividade com que interpretava e reproduzia obras de outros artistas. Para algumas personalidades influentes do século XIX, como Henri Delaborde e Charles Blanc, o gravador que tentava ser preciso e objetivo acabava produzindo cópias incapazes de passar a verdade dos originais. A dupla criticou as primeiras reproduções fotográficas por motivos similares. Assim como outros críticos, eles alegavam que a fotografia jamais poderia substituir desenhos e gravuras no ofício de reprodução das artes visuais (Freitag, 1979). Antes da virada do século XX – e da aposentadoria do buril – Charles Blanc mudou de opinião ao conhecer as reproduções feitas pelo estúdio do fotógrafo Adolphe Braun (Renié, 1998) chegando até a escrever o texto que acompanhou as fotografias de obras de Rembrandt no primeiro livro a empregar cópias feitas a partir da tecnologia de negativos de vidro (Mcqueen, 2003).

Conforme argumentado no primeiro capítulo, nenhum tipo de reprodução pode realmente substituir o original. Durante o breve apanhado histórico dos meios gráficos do capítulo anterior, vimos que somos capazes de aceitar esse tipo de imagem de acordo com as nossas expectativas: o meio técnico de reprodução disponível no período e a finalidade da cópia. Para pensadores como Trevor Fawcett, Robert Hopkins e Paul Locher, tal aceitação passa por um julgamento subjetivo sobre se a versão à nossa frente se apresenta como uma representação honesta para o propósito pretendido. Enquanto sentirmos que não estamos sendo enganados, ou seja, que o original não está sendo cruelmente traído, estamos preparados para aceitar as deficiências impostas (Fawcett, 1997. Hopkins, 2015), como constatou Locher na já discutida *acomodação ao fac-símile* ou Hopkins na sua hipótese de transparência estética das reproduções.

No primeiro capítulo também discutimos os limites de uma reprodução fotográfica de uma obra de arte, melhor dizendo, o que esse tipo de imagem não pode ser ou conter. No segundo capítulo, vimos, entre outras coisas, a importância, as características e, também, as limitações das técnicas utilizadas para repetir informações pictóricas antes da fotografia. Seja xilogravura, calcogravura, gravura à meia tina ou litografia, todas as técnicas gráficas, excluindo a etapa final de multiplicação na prensa, eram processos artesanais. Precisavam passar pela mão de um artesão.

Marcantonio criava reproduções ditas interpretativas das obras dos seus clientes; já os gravadores franceses do século XVIII e XIX disputavam quem era capaz de recriar – com a maior precisão possível – detalhes como o cintilar de taças de cristal e a suntuosidade de um vestido (Ivins, 1953). William Ivins defendeu que a reprodução fotográfica liberou as imagens de todos os elementos sintáticos implícitos das imagens feitas à mão, entregando uma representação mais próxima das intenções do artista. Como vimos nos parágrafos anteriores, a suposta transparência do meio fotográfico é produto de uma assimilação ingênua de uma linguagem visual culturalmente produzida. A fotografia possui os seus próprios elementos sintáticos, embora distintos.

3.3 - Meio-tom

Em sua crítica sobre a obra de Ivins, o sociólogo Gordon Fyfe toca em alguns dos pontos que ainda vamos tratar nesse capítulo. Para Fyfe, Ivins tende a enxergar a história da reprodução gráfica como uma tecnologia cuja trajetória se completou com o advento da fotografia e da impressão em meio-tom. A técnica da reprodução fotográfica de obras de arte é tratada de forma desassociada da sua produção, sendo apenas um produto de agentes óticos e químicos, não afetada pela subjetividade e experiência humana. Dessa forma, Ivins omite as avaliações das possibilidades estéticas, as escolhas e julgamentos necessários para a execução de uma reprodução fotográfica de uma obra de arte. “Decisões sobre lentes, localização, iluminação, exposição e sobre o processamento de uma imagem são assuntos que pressupõem discussão sobre o significado dos originais” (Fyfe, 1987, p.86). Existe, além de metodologia, intencionalidade nesse ofício.

Segundo a pesquisa realizada por Fyfe, nas correspondências trocadas pelo autor com o editor da já citada obra *Prints and Visual Communications* (1953), o próprio Ivins fez questão de reproduzir muitas das obras que ilustraram o seu livro baseado na

premissa que um *fotógrafo padrão* não iria entregar os resultados que ele queria. Além disso, solicitou que as imagens do livro não fossem impressas em meio-tom, apontado por Ivins como “o melhor e mais valioso de todos os processos fotomecânicos” (Ivins, 1953, p.126), mas, sim, no custoso e antiquado método *Collotype*, pois somente essa técnica seria capaz de ilustrar as nuances e diferenças nas ilustrações que escolheu para comentar em sua obra. Abordaremos a questão da subjetividade do profissional responsável por reproduzir obras de arte mais a frente, por ora, vamos entender o ponto de vista defendido por Ivins e apontado por Fyfe como contraditório.

O método de impressão em meio-tom foi revolucionário por dois motivos. O primeiro foi permitir a simulação de tons contínuos através do uso de pontos de tinta de tamanhos e espaçamentos variados para gerar um efeito gradiente na imagem impressa. Ao utilizar esse processo para imprimir, por exemplo, uma fotografia em preto e branco, é possível conseguir o mesmo resultado visual utilizando apenas a tinta preta aplicada em pontos de diferentes tamanhos e espaçamentos entre si. Tal resultado é baseado em uma ilusão de ótica: o olho humano interpreta as áreas com pontos de tinta pequenos e espaçados como se fossem tons suaves. A intenção de Ivins era que o leitor da sua obra pudesse observar as diferentes imagens que ilustravam técnicas de gravura e impressão com uma lupa. Caso as mesmas tivessem sido impressas em meio-tom, os pontos de tinta seriam revelados na amplificação da imagem gerada pela lupa.

O *collotype* é uma versão mais prática do *woodburytype*, pois permitia a impressão direta nas páginas das publicações. No *woodburytype*, a tinta *sangrava* com a força da prensa e a imagem precisava ser cortada e inserida na publicação manualmente, aumentando o tempo e o custo de impressão (Hannavy, 2008). Entretanto, a impressão *collotype* compartilhava uma característica em comum com quase todos os métodos de impressão gráfica de sua época: a incompatibilidade com a prensa tipográfica, em consequentemente a impossibilidade de impressão da imagem junto com o texto. E esse é um dos motivos da manutenção da xilogravura até quase ao final do século XX. O que os inventores buscavam era um método econômico que permitisse textos e imagens fotográficas serem impressos simultaneamente, no mesmo equipamento. E é esse o segundo motivo da impressão meio-tom ser considerada revolucionária.

Conforme argumenta o historiador Robert Hirsch na obra *Seizing the Light – A Social & Aesthetic History of Photography* (2017), mesmo antes do advento da impressão em meio-tom em meados de 1880, fotografias já podiam ser impressas e anexadas em publicações de forma barata e, mesmo assim, não substituíram

imediatamente as ilustrações feitas em gravura nos jornais e revistas ilustradas. Os editores dessas mídias relutaram em mudar as ilustrações *artísticas* já aceitas como ilusão pictórica, isto é, eles não queriam interferir no entendimento entre a reação do espectador a uma imagem e a realidade que ela representa. Por exemplo, um editor poderia ilustrar uma notícia sobre a visita de uma autoridade a um local pedindo para o seu desenhista criar essa cena sem que a credibilidade do periódico fosse questionada. Os fotógrafos precisavam estar presentes nos eventos para registrá-los.

Com a introdução de métodos melhores para reprodução fotomecânica, como a impressão em meio-tom, os editores, aos poucos, passaram a usar fotografias para ilustração e publicidade e notaram um aumento significativo de vendas. Na virada do século XX, as fotografias impressas em meio-tom já tinham praticamente substituído as artesanais xilogravuras nos periódicos (Gretton, 2005). Essa mudança na produção, entendimento e consumo das imagens acabou criando uma demanda cada vez maior por imagens fotográficas e assuntos que poderiam interessar audiências maiores, como a glamorização de pessoas ou lugares, desde esportistas notáveis até ao Grande Canyon (Hirsch, 2017), dando início à *invasão bárbara das imagens fotográficas* na sociedade.

Como destacou o antigo editor da *Cahiers du Cinéma*, Jean-Louis Comolli no seu influente artigo sobre o início do cinema *Machines of the Visible* (1980):

A segunda metade do século XIX vive em uma espécie de frenesi do visível. É, naturalmente, o efeito da multiplicação social das imagens: distribuição cada vez maior de jornais ilustrados, ondas de impressões, caricaturas etc. [...] o mundo inteiro torna-se visível ao mesmo tempo em que se torna apropriável (Comolli, 1980, p. 122)

O impacto desse fenômeno nas artes visuais – a massiva difusão de imagens fotográficas de obras de arte – foi discutido por Walter Benjamin em textos como o já citado *A obra de arte na era da sua reprodução mecânica* de 1935 e também na *Pequena história da fotografia* de 1931. Para o filósofo “o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (Benjamin, 2012a, p.167).

Enquanto alguns pensadores interpretam os pontos levantados por Benjamin como uma crítica negativa à reprodução fotográfica de obras de arte (Roberts, 1988), outros enxergam o discurso do filósofo alemão de uma forma positiva e democrática. Ao pensar a reprodução mecânica como uma maneira da obra de arte se emancipar da dependência parasitária do ritual, ou seja, uma maior oportunidade de exibição, o valor de culto é substituído pelo valor de exibição em uma espécie de convite para o público

se apropriar, participar e apreciar as obras de arte que antes não poderiam ter acesso (Oneto, 2003).

Os historiadores de arte, uma vez que não podem possuir ou ter acesso direto a todos os objetos que pesquisam, foram alguns dos beneficiados com a crescente oferta de reproduções fotográficas e publicações ilustradas de obras de arte. Em um artigo de 1893 sobre a importância do recém-descoberto filme isocromático para o estudo da arte, o historiador Bernard Berenson (1865 – 1959), além de nos fornecer uma imagem vívida do estado da documentação fotográfica da pintura no final do século XIX, faz uma comparação do texto que três críticos escreveram sobre as obras do artista Rafael antes e depois do advento e difusão de reproduções fotográficas. A superioridade da análise crítica no texto de Giovanni Morelli (1816 – 1891) que, assim como Berenson, pôde contar com imagens fotográficas para a sua formação, era tão evidente que até os seus opositores mais ferrenhos se viram obrigados a adotar muitas das suas conclusões.

Um dos argumentos centrais da já citada obra de Ivins consiste em afirmar que a reprodução fotográfica apresentou uma imagem mais próxima da mão e das intenções originais do artista. Em sua pesquisa, o curador americano destaca palavras utilizadas por críticos no século XVIII para descrever obras que, provavelmente, viram somente por gravuras: “harmonia, proporção, dignidade, nobreza, grandiosidade, sublimidade e muitas outras abstrações verbais de senso comum baseadas nas generalizações grosseiras dos assuntos retratados pelas reproduções em gravuras” (Ivins, 1953, p.173).

Ivins discorre sobre como a reprodução fotográfica mudou a maneira como o público enxergava obras de arte, citando como exemplo as esculturas medievais. Nas representações em gravuras, as mesmas eram entendidas como meras tentativas incompetentes de copiar os valores clássicos anteriores. Nas reproduções fotográficas destas obras, em que detalhes das superfícies agora podiam ser vistos, a habilidade e a intencionalidade dos artesãos ficaram evidentes, portanto, essas esculturas eram, na verdade, veículos de expressão de novos e diferentes valores intelectuais e deveriam ser julgados pelos seus próprios méritos.

Como explica a historiadora Helene Roberts no prefácio do livro *Art History through the Camera's Lens* (1995) embora a história da arte, em outras palavras, o registro das obras em uma trajetória histórica, relacionando-as à evolução estilística dos períodos, tivesse existido antes da fotografia, o rigor de uma disciplina capaz de conter um corpo de conhecimento que pudesse ser sistematizado, documentado e ensinado, não

poderia ser alcançado antes que um estudo abrangente e sustentado de um grande número de obras de arte fosse possível. E isso só foi possível com a fotografia.

Ainda segundo a historiadora, além de permitir fácil acesso a um grande número de representações de obras de arte, quando impressas em publicações ou projetadas em salas de aula, a fotografia também tornou possível que historiadores de arte ilustrassem os seus discursos e fornecessem evidências visuais para suas interpretações e teorias. A introdução e popularização da impressão em meio-tom – e a sua capacidade de imprimir imagem e texto de forma integrada – amplificou o estudo e a difusão da disciplina. A habilidade de comunicar imagens e palavras, segundo Roberts, pode ter sido a maior influência que a fotografia teve sobre a disciplina.

Em um de seus textos mais famosos, *Museu Imaginário* (1946), Andre Malraux (1901 – 1976), também descreve a limitada experiência em primeira mão que os pensadores da arte antes de 1900 tiveram com as obras de arte das quais comentavam, corroborando, assim, o pensamento de Helene Roberts exposto acima. Para Malraux, a confrontação de um quadro no Louvre com um quadro em Roma ou em Madrid, era comparar uma pintura com uma recordação e, muitas vezes, esse exame acontecia com semanas de diferença. Ele segue argumentando que, para os estudiosos da arte antes de 1900, as gravuras de reprodução acabaram se tornando a obra original. Sendo assim, as análises eram feitas com base somente no desenho interpretado por um gravador, sem cor, com escala diferente e agora com margens. Além disso, só uma parcela mínima de obras tinha sido reproduzida em gravuras. Malraux segue afirmando que mesmo a fotografia do século XIX não era mais que uma gravura mais fiel.

Em contrapartida, o estudante de arte da metade do século XX – época em que Malraux publicou o texto – tinha disponíveis reproduções fotográficas a cores da maior parte das grandes obras de arte do mundo inteiro, desde esculturas indianas, chinesas, pré-colombianas, a pinturas bizantinas, afrescos romanos e arte popular. Antes da fotografia, o perito de arte precisava memorizar as obras que via da melhor maneira possível, com o estabelecimento do que Malraux chamou de a *prensa das artes plásticas* – fotografia e impressão meio-tom – passamos a ter disponível um acervo maior do que caberia em qualquer museu físico.

3.4 - A reprodução fotográfica

O historiador de arte Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) tinha aversão às deturpações que reproduções gráficas, especialmente as fotográficas, causavam às pinturas, a ponto de considerar a publicação de seu tratado sobre arte clássica italiana *Die Klassische Kunst* (1898) sem nenhuma ilustração (Freitag, 1979). Como Charles Blanc e Henri Delaborde, Wölfflin defendia que a fotografia não poderia substituir desenhos e gravuras no estudo de pinturas. Os séculos a mais de vantagem que a representação codificada de cores por linhas e traços em gravuras teve para se estabelecer, garantiu o lugar dessa tecnologia na mente de muitos críticos e artistas na infância da fotografia. Entretanto, a inabilidade inicial de representar cores de forma correta não foi impedimento para a representação de outros tipos de obras de arte. O próprio Wölfflin defendia que, se realizada de forma correta, a imagem fotográfica poderia ajudar no estudo de esculturas.

Segundo o historiador suíço, nessa época pairava a convicção de que uma escultura poderia ser fotografada de qualquer ângulo, pois, uma vez que essas imagens eram feitas mecanicamente, nada do original se perderia na representação. Os fotógrafos, então, registravam as obras tridimensionais de acordo com as suas percepções e um dos recursos recorrentes para demonstrar criatividade era evitar o ângulo frontal da obra a todo custo. No entanto, para Wölfflin, na maioria dos casos, este era o ponto de vista escolhido pelo artista para que a obra fosse apreciada. Cansado de encontrar fotografias feitas de forma arbitrária pelos fotógrafos da sua época, Wölfflin decide escrever um longo artigo explicando *Como esculturas devem ser fotografadas* (*Wie man Skulpturen aufnehmen soll*) em 1896.

Wölfflin deixa claro no texto a sua posição contra a presunção dos fotógrafos em criar interpretações das obras em seus registros, alegando que, ao roubarem o papel dos historiadores de arte (de interpretarem as obras corretamente), criaram um manancial de imagens incorretas e incompletas representando obras de artes. A consequência mais desastrosa dessa dinâmica ocorre com o estabelecimento da *prensa das artes plásticas*, pois estas imagens eram distribuídas e consumidas massivamente por um público cada vez mais ávido por fotografias.

Ainda no artigo, o historiador suíço critica diversas imagens fotográficas de esculturas encontradas em publicações, destacando defeitos e erros comuns dos fotógrafos da sua época enquanto estabelece regras e métodos para a avaliação do

melhor ponto de vista para o posicionamento da câmera e captura da imagem. Também é abordada a importante questão da iluminação das obras nas fotografias de esculturas, pois, segundo Wölfflin, a arbitrariedade é ainda maior nesse quesito. A solução do historiador para guiar o registro fotográfico é adotar a luz das pinturas e desenhos do mesmo período. Para ilustrar seu argumento, ele cita a escultura em relevo do artista Verrocchio *Madonna com Menino* (c. 1470), que deve ser iluminada de acordo com o sistema de luz e sombras desse tema pelo mesmo artista. Entretanto, o historiador delega grande parte da culpa da imprecisão desse tipo de registro fotográfico na luminosidade inadequada nos espaços expositivos das instituições que abrigam as obras de arte.

Talbot, em *O Lápis da natureza* (1844), foi um dos primeiros a demonstrar as ilimitadas possibilidades do registro fotográfico de obras de arte. Das 24 fotografias escolhidas para a sua publicação, duas são da mesma obra – o *Busto de Pátroclo* (placas V e XVII) – em situações diferentes, ilustrando, assim, seu ponto de vista. Ao alterar a direção da luz, a posição da escultura ou a proximidade da câmera, “torna-se evidente quão grande número de efeitos diferentes podem ser obtidos a partir de uma única amostra de escultura” (Talbot, 1844, p.24)

Ao buscar maneiras de direcionar o registro fotográfico de obras de arte de acordo com as características históricas do estilo da obra e com as possíveis intenções dos artistas, o pioneiro artigo de Wölfflin inicia uma importante discussão sobre como uma obra de arte deve ser reproduzida fotograficamente. Para Wölfflin, essa interpretação deveria ser feita por um perito, pois “geralmente há um ponto de vista que, através da beleza e da clareza, se faz sentir como o principal” (Wölfflin, 2012, p.11).

Um dos problemas desse argumento é a divergência de opinião entre os peritos que deveriam estabelecer esse ângulo. Enquanto Wölfflin discorria que nas esculturas renascentistas o ângulo frontal quase sempre fornece o melhor ponto de vista para se perceber o trabalho, o já citado historiador de arte Bernard Berenson defendia que quanto mais fotografias de um mesmo objeto, melhor. Ele acreditava que fotografias de detalhes das obras de arte poderiam revelar o toque pessoal de um artista (Johnson, 2018). O segundo problema no discurso do suíço seria a aplicação desse pensamento na produção artística da sua época. Na virada do século XX, a arte tomaria rumos radicais e definir o ângulo frontal ou o melhor ângulo para representar obras não figurativas, conceituais e/ou abstratas geraria discussões intermináveis. Quem poderia então estabelecer esses critérios?

3.5 - A cópia fiel

Não é de hoje que museus e instituições detentoras de grandes coleções de obras reconhecem a importância de ter o seu acervo devidamente fotografado. Um artigo do historiador Anthony Hamber publicado em 1989 narra o esforço que a Rainha Vitória e o príncipe Alberto empregaram para que as obras da Coleção Real fossem fotografadas na década de 1850. De lá pra cá, a reprodução fotográfica de obras de arte se tornou uma prática comum. Muitas instituições possuem estúdios próprios para esse tipo de trabalho e fotógrafos nos seus quadros de funcionários para produzir essas imagens, como o MET, o MoMA e até mesmo instituições que representam a produção de um artista, como a *Roy Lichtenstein Foundation*. Estas são utilizadas para diversos fins, como publicações, documentação do estado de conservação da obra, fonte de pesquisa para pesquisadores, divulgação e publicidade da coleção, para citar alguns dos papéis das embaixadoras das obras de arte.

Aos poucos, estas instituições viram a necessidade de criar normas e diretrizes para que uma imagem pudesse conter informações fiéis da obra que representava, ou seja, as próprias instituições detentoras das obras começaram a pensar maneiras para estabelecer padrões de qualidade para as reproduções. Não é o objetivo deste trabalho narrar ou descrever esse processo, pois as normas e as diretrizes mudam de acordo com as tecnologias vigentes para reprodução. Contudo, conforme aconteceu com a fotografia quando reproduções neste meio passaram a ser comercializada nas editoras de gravuras, a utilização de uma imagem que representa uma obra de arte por uma instituição ou pelo próprio artista, é capaz de conferir à imagem credibilidade.

Atualmente, existem associações que ditam parâmetros que devem ser seguidos pelas instituições e fotógrafos para que uma imagem possa ser considerada uma reprodução fiel de uma obra. Nos Estados Unidos, existe a *Federal Agencies Digital Guidelines Initiative* (FADGI), um grupo colaborativo das instituições federais de arte para discussão e estabelecimento de conjuntos de diretrizes, métodos e práticas técnicas para geração de conteúdo digital e arquivístico. Na Holanda, a Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional criaram o seu próprio conjunto de normas para o mesmo fim, chamado *Metamorfoze*. Ambos oferecem um sistema para a correta captura e digitalização de obras de arte e estabelecem, também, critérios para a avaliação de imagens já existentes.

A internet e a fotografia digital alavancaram os problemas da *prensa das artes plásticas*. Uma busca rápida por obras de arte famosas na internet nos mostra o quanto é complicado confiar nas imagens que vemos. As discrepâncias na qualidade das imagens disponíveis através de fontes pouco confiáveis deu lugar ao fenômeno chamado de *Síndrome da Leiteira Amarela (Yellow Milkmaid Syndrome)*, discutida em um artigo de 2011 (Verwayen, Arnoldus e Kaufman). De forma resumida, *A Leiteira* (c. 1657) é uma das pinturas mais famosas de Johannes Vermeer (1632 – 1657). Durante uma pesquisa, o *Rijksmuseum* descobriu que havia mais de 10.000 imagens diferentes desta obra na internet, em sua maioria reproduções incorretas e amareladas. De acordo com o artigo, as pessoas não acreditavam que os cartões postais vendidos pelo museu mostravam a obra original. Esse foi o gatilho para que a instituição disponibilizasse na internet as suas reproduções para combater a *síndrome*. As normas pregadas por iniciativas bem intencionadas como a FADGI e a *Metamorfoze*, não surtem o efeito desejado se o acesso a esses arquivos fiéis forem restritos ao público.

Outras instituições seguiram o exemplo do museu holandês. Em 2014, o MET disponibilizou 400.000 imagens em alta resolução do seu acervo para uso não comercial. Assim como a Galeria Nacional Inglesa (35.000) e o instituto Getty (87.000), para citar alguns (Taggart, 2017). Sendo assim, além de atrair visitantes, um dos objetivos das instituições ao participarem de iniciativas como o *Google Arts and Culture* é também a criação de lastro para imagens que representam obras de arte (Pinto, 2018).

No entanto, uma questão persiste: tanto as diretrizes da FADGI, quanto as da *Metamorfoze* (e várias outras existentes) destinam-se somente à digitalização de materiais bidimensionais, como manuscritos, arquivos, livros, jornais, revistas, fotografias, pinturas e desenhos. É possível estabelecer critérios para o registro fotográfico de obras de arte tridimensionais ou obras que ocupam um espaço como *landart* e *site specific*? ou um momento no tempo como performances? E obras arquitetônicas?

Como vimos no primeiro capítulo, mesmo nas mais fiéis reproduções de obras bidimensionais, existe perda na experiência estética. No caso de obras de arte tridimensionais, a mudança para duas dimensões é particularmente problemática. Desde a invenção da fotografia, muito se tem feito para encontrar maneiras mais convincentes para retratar a escala, o volume, as qualidades materiais e o contexto físico de obras de arte. Uma das primeiras experiências tecnológicas para mitigar a perda da terceira

dimensão foi o desenvolvimento da estereoscopia em 1849 pelo amigo de Talbot, David Brewster (1781-1868). Esse tipo de imagem explorava as propriedades binoculares da visão ao apresentar duas fotografias feitas de ponto de vistas similares ao posicionamento dos nossos olhos, criando uma sensação de profundidade e volume.

Como a percepção da escultura muda conforme a posição/o movimento do espectador, tampouco a resposta da estereoscopia foi plenamente satisfatória – pelo menos até à invenção da realidade virtual estereoscópica, porém, devido ao custo excessivo, este tipo de equipamento ainda é restrito a um número escasso de pessoas. Apesar destas soluções, esculturas seguem sendo traduzidas em imagens bidimensionais.

Em um texto intitulado *The photographic reproduction of space* (2010) a historiadora de arte Megan Luke examina a influência do artigo de Wölfflin e encontra ecos das suas preocupações nos escritos de teóricos da geração seguinte, como Erwin Panofsky (1892 – 1968) e Walter Benjamin. Para Luke, Wölfflin via nas reproduções fotográficas de obras tridimensionais a possibilidade de materializar o pensamento de Adolf von Hildebrand, que afirmava que "sempre haverá uma vista que apresenta e une toda a natureza plástica da figura como uma impressão de superfície coerente, análoga à pintura ou relevo" (Hildebrand, 1873, p.258, apud Luke, 2010).

Uma possível resposta para o nosso questionamento pode ser encontrada no artigo de 1930 escrito por Erwin Panofsky chamado *Reprodução original e fac-símile (Original und Faksimilereproduktion)* em que o teórico alemão faz uma distinção categórica entre a fotografia de objetos tridimensionais e a de pinturas ou desenhos. Nas reproduções de obras bidimensionais, é possível “discernir se a fotografia está superexposta ou subexposta ou se a pintura era reflexiva ou se foi utilizado filme pancromático ou não” (Panofsky, 2010, p.338), ou seja, esse tipo de reprodução está livre de qualquer interferência de estilo, o que nos permite avaliar seus méritos técnicos. Nas fotografias de esculturas e arquitetura, Panofsky defende que o fotógrafo faz uma recriação pessoal do assunto, pois, nesse caso, “o fotógrafo não é menos ‘livre’ que o pintor no que diz respeito ao recorte, à distância, à orientação pictórica, ao foco e à iluminação” (Panofsky, op.cit.).

O texto da historiadora nos ajuda a entender que, para Wölfflin, o fotógrafo extrai imagens já incorporadas no corpo escultural original. Ao passo que para Panofsky, o fotógrafo é tão *livre* quanto um pintor, compondo um novo objeto diante de nossos olhos. Luke ainda encontra argumentos similares em uma crítica de Walter

Benjamin escrita em 1933 sobre um estudo de história da arte de desenhos arquitetônicos. Para Benjamin, ao invés de reproduzirem, os desenhos produzem a realidade (Luke, 2010).

André Malraux, no já citado *Museu Imaginário*, confirma que o ângulo, o recorte e, acima de tudo, os ajustes de iluminação, podem acentuar detalhes da obra que o escultor apenas sugeriu e conferir outra leitura à obra original. Além disso, ele leva em conta a sistemática alteração da escala dos objetos fotografados: amuletos e selos sendo apresentados no mesmo tamanho que pilares e estátuas em publicações. Para Malraux, da mesma forma que a poesia ou a arte literária subjuga a realidade à imaginação, o fotógrafo, quando reproduz, por exemplo, uma escultura, ao escolher ângulo que esta vai ser representada pode criar uma arte fictícia, em outras palavras, o fragmento escolhido para representar a obra, por estar fora de contexto, permite diversas contextualizações “no reino que chamei de artes fictícias, o fragmento é rei.” (Malraux, 1974, p.24).

Essa afirmação de Malraux pode ser constatada nos relatos biográficos das relações que alguns escultores mantinham com fotógrafos e as imagens que produziam. Auguste Rodin (1840 – 1917) contratava profissionais de diferentes personalidades para reproduzir o seu trabalho (Pinet, 1998). Por contrato, ele controlava as imagens que iriam ser publicadas e, às vezes, interferia nas mesmas, para indicar ajustes de contraste na produção da cópia final (Fig. 29). O escultor romeno Constantin Brâncuși (1876 – 1957) entendia que a produção de imagens que representavam as suas obras era uma parte importante do seu trabalho. Cansado de não obter resultados satisfatórios com os fotógrafos que as registravam, ele mesmo passou a fotografá-las (Paret, 1998).

Podemos resumir os pontos que vimos da seguinte forma: quando falamos de obras planas, a fotografia pode ser avaliada de acordo com a sua capacidade objetiva de reproduzir, pois esta também é plana e bidimensional. Normas, critérios e diretrizes podem ser criados para produção e controle desse tipo de imagem. No entanto, ao tratarmos do registro fotográfico de uma obra que se inscreve no espaço, a reprodução se torna inevitavelmente interpretativa. Sendo assim, as fotografias de obras tridimensionais, longe de serem transparentes, podem ser tão mediadas quanto qualquer outra classe de imagem visual. Como as interpretativas gravuras de reprodução que vimos no segundo capítulo, as fotografias de objetos ou espaços são afetadas pela subjetividade dos fotógrafos, assim como as circunstâncias culturais e históricas nas

quais estes trabalham e também na recepção das imagens por eles feitas (Johnson, 1998). O próprio Wölfflin afirmou que a melhor reprodução já feita da estátua de *Apollo Belvedere* no Vaticano era uma gravura de Marcantonio (Fig. 30).



Fig. 29 – *Clay Model of Eustache de Saint Pierre* (c. 1886), Rodin. Fonte: Victor Pannelier (Pinet, 1998)



Fig. 30 – *Apollo Belvedere* (c. 1510), Marcantonio Raimondi (Wölfflin, 2012)



Fig. 31 – Reprodução fotográfica contemporânea a Wölfflin da obra *Apollo Belvedere*, feita pelos irmãos Alinari em 1888 (Wölfflin, 2012)

3.6 – Acordos

Para aprofundarmos algumas das questões levantadas nos parágrafos anteriores e também para termos uma perspectiva prática sobre esses problemas, escolhi alguns episódios da minha trajetória profissional como produtor desse tipo de imagem para exemplificar como as questões discutidas por Wölfflin, Berenson e Panofsky seguem atuais. Além disso, para ilustrar o meu ponto de vista, vamos conhecer a obra *Contrate um profissional* (2014) do artista brasileiro Bruno Moreschi, uma investigação empírica acerca das características do ato fotográfico de reproduzir obras de arte.

Como produtor desse tipo de imagem, estas questões surgiram para mim em um contexto pragmático e profissional. Em um dos meus primeiros trabalhos dessa natureza, fui contratado pelo artista brasileiro Chico Cunha para reproduzir algumas das suas delicadas pinturas. Ao analisar o resultado das imagens na tela do computador,

Cunha me disse que elas estavam nítidas demais. E isso não era um elogio. Ele quis dizer que as características físicas da obra, como: as rachaduras da tinta ressecada, o afundamento da tela no chassi e o destaque dado as suas pinceladas pela iluminação, desviavam a atenção do que realmente importava para ele na obra. Dito de outra maneira, Cunha não conseguiu reconhecer a sua obra através do meu fazer fotográfico.

Em outra situação, o consagrado artista visual português, radicado no Brasil, Ascânio MMM, me contratou para realizar registros fotográficos de suas obras: intrincadas construções geométricas que dependem de um complexo jogo de luz e sombra para o seu entendimento. Para uma obra específica, apresentei duas opções de registro para o artista e este não ficou satisfeito (Fig. 32 e 33). Ao ponderar sobre suas críticas a respeito da iluminação e o que ele esperava da imagem, ofereci ao artista uma imagem híbrida: uma sobreposição digital das duas imagens: um registro impossível. Receoso, o artista solicitou que eu apenas refizesse o registro de outra forma. Porém, ao ver a composição digital pronta (Fig. 34), Ascânio, muito entusiasmado, optou por representar a sua criação por uma criação digital de minha autoria.



Fig. 32 – *Triangulo
Projetado* (1968)
Ascânio MMM. Fonte:
Imagem de Thales Leite

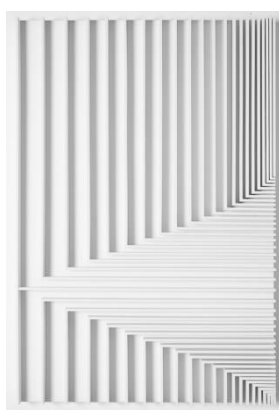


Fig. 33 – *Triangulo
Projetado* (1968)
Ascânio MMM. Fonte:
Imagem de Thales Leite



Fig. 34 – *Triangulo
Projetado* (1968) Ascânio
MMM. Fonte: Imagem de
Thales Leite

Essa situação se repetiu algumas vezes, isto é, nos meus primeiros trabalhos de reprodução fotográfica de obras de arte, os criadores das obras originais acompanhavam a sessão e me explicavam exatamente o que esperavam da imagem que teria que ser produzida. Alguns artistas gostavam do meu trabalho enquanto outros me chamavam apenas uma vez. Quando, em 2015, fui contratado pelo Museu de Arte do Rio (MAR) para fotografar 2000 obras da sua coleção composta por arte moderna e contemporânea, senti a necessidade de respostas concretas sobre como obras de arte devem ser

fotografadas, pois os criadores das obras da coleção não estariam lá para me direcionar. Eu teria que tomar as decisões. E não seriam poucas. No ano anterior, a instituição já havia me contratado para reproduzir 1000 objetos bidimensionais como quadros, gravuras e desenhos. Para a execução deste projeto, consegui informações técnicas suficientes em normas e diretrizes de associações internacionais que lidam com padronização desses tipos de arquivos digitais (FADGI e Metamorfoze). O contrato de 2015 abrangia metade do acervo do museu e boa parte do trabalho envolvia a reprodução fotográfica de obras tridimensionais.

Para situar o leitor sobre como esse tipo de trabalho acontece, poucas instituições possuem espaço próprios para a realização desse trabalho (estúdios fotográficos). Na maioria das vezes, a instituição oferece ao fotógrafo uma sala vazia próxima à reserva técnica para que este monte o seu equipamento. Esta sala não pode ter janelas e precisa estar pintada com cores neutras (branco, cinza ou preto) para que a iluminação não sofra contaminação ou desvios cromáticos. Também é disponibilizado um funcionário do museu (geralmente um museólogo) para acompanhar o trabalho e manusear as obras que serão fotografadas. Para o registro de obras bidimensionais, as pinturas podem ser penduradas na parede ou apoiadas em uma mesa (como os desenhos, as gravuras, os documentos ou qualquer outro tipo de obra bidimensional que não possua uma maneira simples de ser pendurada). O fotógrafo precisa iluminar a obra de forma homogênea em toda sua superfície e o posicionamento das luzes é feito de forma a garantir que isso aconteça. A câmera precisa estar alinhada e centralizada à obra para que os planos, tanto da obra quanto do sensor (ou filme) estejam paralelos. Essas são só algumas das recomendações previstas pelas normas das associações internacionais que buscam padronizar esse tipo de registro.

E foi nessa situação que descobri não haver normas para o registro de obras que não são bidimensionais. Quando o artista não está presente, o trabalho é realizado em uma espécie de acordo entre os fotógrafos e as instituições/galerias. Ou, pelo menos, foi essa a resposta que obtive dos diversos e-mails e telefonemas com diferentes instituições e fotógrafos brasileiros. Para ser franco, nenhum deles conhecia sequer as normas internacionais para obras bidimensionais. Descrente do resultado da minha pesquisa inicial, decidi contatar instituições maiores e mais antigas e que, provavelmente, já tiveram que lidar com essas questões várias vezes. Ao explicar a minha preocupação, uma das instituições em Nova Iorque me convidou para visitar as

suas instalações e conversar com seus profissionais. Segui contatando outros museus e antes do início do trabalho no MAR pude conhecer como os profissionais do Museu Metropolitano de Nova Iorque, Museu Whitney de Arte Americana, Museu de Arte Moderna (MoMA), Museu Guggenheim e da Fundação Roy Lichtenstein produzem imagens que representam obras de arte.

Confesso que esperava encontrar nessas instituições uma infraestrutura completamente otimizada para esse tipo registro, algo extraordinário, muito diferente da situação na qual me encontrava: um fotógrafo, seu equipamento, uma sala e um museólogo. Mas, para minha surpresa, foi exatamente o que encontrei por lá. Apesar dos equipamentos disponíveis para os fotógrafos das instituições serem mais modernos do que o meu, os problemas, questões, dúvidas e decisões a serem tomadas permaneciam. Com isso, pude constatar que ainda não existe uma maneira *mágica* ou simples de se fotografar uma obra tridimensional sem a presença do artista para aprovar uma *criação da sua criação*.



Fig. 35 – Estúdio fotográfico do Museu Metropolitano de Nova Iorque. Fonte: Imagem de Thales Leite

Para finalizar, ao regressar de viagem, fiz exatamente o que me foi sugerido pelos profissionais com quem conversei. Dialoguei com os museólogos, curadores e designers do MAR e conseguimos estabelecer um acordo sobre como as imagens deveriam ser realizadas. As museólogas solicitaram que os registros contemplassem as

quatro faces principais das obras tridimensionais. Até mesmo os quadros eu deveria fotografar a frente e o verso. O interesse delas por essa varredura era devido a necessidade do museu possuir um registro do estado de conservação das obras e, também, facilitar o trabalho da catalogação das mesmas. Quando o departamento de marketing do museu precisava de uma fotografia de uma obra tridimensional para ilustrar uma publicação, não era raro me solicitarem uma versão, digamos, mais *artística* do registro: um detalhe, um ângulo não usual ou a opção por uma iluminação mais dramática.



Fig. 36 – Estúdio fotográfico do Museu Whitney de Arte Americana Fonte: Imagem de Thales Leite

Atento a essas questões, o artista brasileiro Bruno Moreschi resolveu testar o que ele chamou de *neutralidade manipulada* da fotografia de objetos de arte no seu projeto artístico *Contrate um profissional* (2014). Moreschi convidou doze fotógrafos especializados em fotografar obras de arte para registrar uma mesma obra: uma pedra de pequeno porte encontrada na rua pelo artista. A escolha de um objeto tridimensional é justificada, pois, somente dessa maneira, seria possível maximizar as escolhas que seriam feitas pelos fotógrafos no momento do registro. Moreschi deixa claro que o processo fotográfico da pedra seguiu os procedimentos padrões dos profissionais. Enquanto alguns simplesmente foram até o seu ateliê e a registraram, outros

conversaram com o artista buscando orientações e o que ele esperava da imagem: a única imposição do artista foi a indicação da base da obra com um pequeno adesivo vermelho (Moreschi, 2017).

O resultado do trabalho pode ser visto abaixo (Fig. 37).

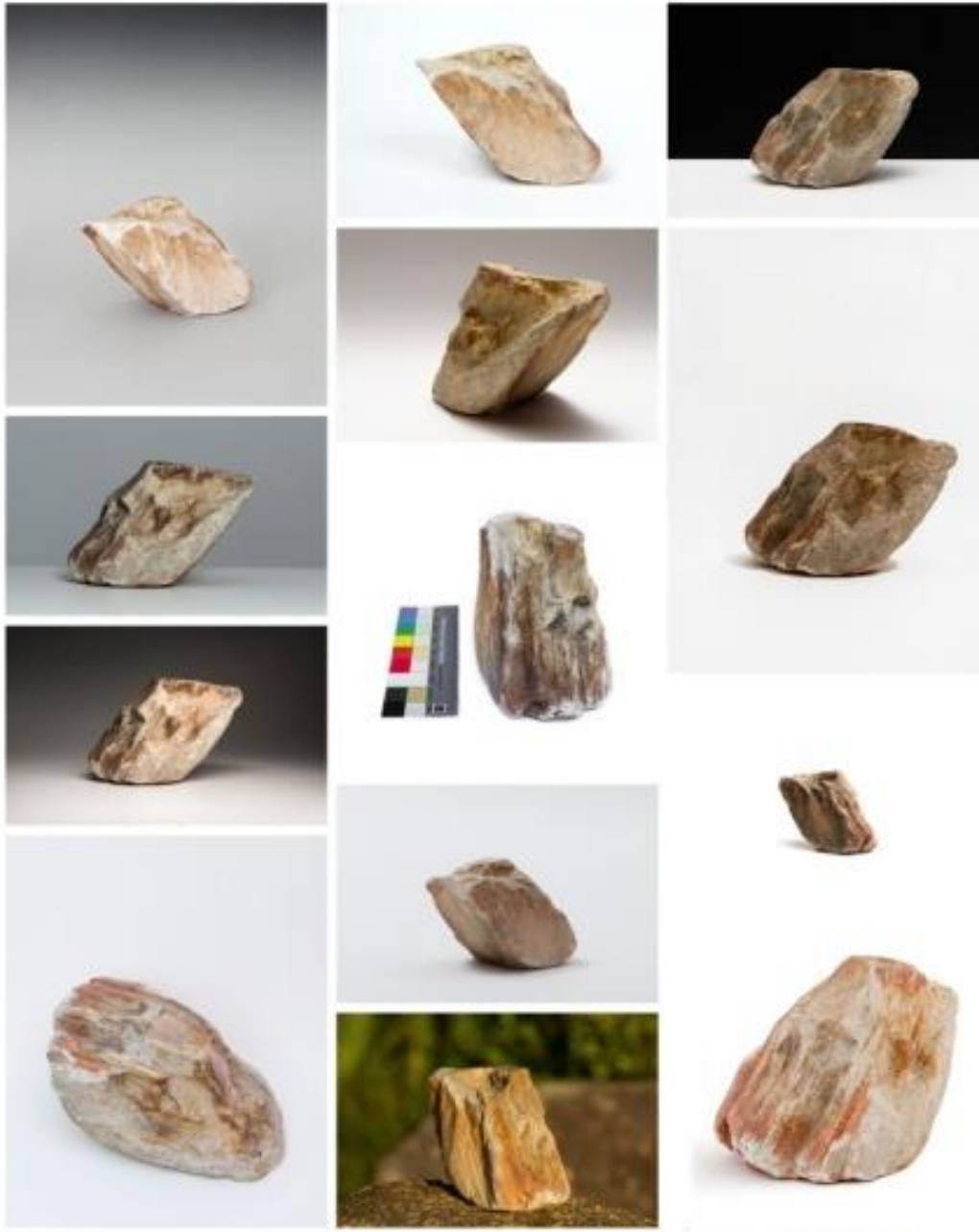


Fig. 37 *Contrate um profissional* (2014), Bruno Moreschi

O artista se apropriou dessas imagens e as exibe juntas como um trabalho artístico. No entanto, a obra original, apesar de presente no espaço expositivo, é ocultada, como podemos ver na imagem abaixo (Fig. 38).



Fig. 38 *Contrate um profissional* (2014), Bruno Moreschi

A partir dessas imagens, será possível avaliar qual reprodução melhor representa a pedra encontrada por Moreschi? Para esculturas em que a frontalidade não foi definida pelo artista através de um pedestal, Wölfflin recomenda que se faça uma sequência de imagens em volta da escultura, como uma varredura. Nenhum dos fotógrafos entregou essa opção. Se pensarmos no que Berenson disse a respeito de fotografias de obras de arte, o conjunto seria uma boa representação da sua filosofia de quanto mais imagens de uma mesma obra, melhor. Do ponto de vista pragmático, uma vez que o acordo entre contratante e contratado especifica somente a base da obra como critério para a representação da obra, todas as imagens criadas respeitaram o combinado.

Independente da nossa opinião sobre o resultado das imagens realizadas pelos profissionais na obra de Moreschi, ao vermos as diferentes imagens da mesma obra, o posicionamento de Panofsky, ao comparar as escolhas do fotógrafo com a liberdade do pintor para criar objetos novos, ganha força, assim como a opção de Rodin de contratar fotógrafos diferentes para registrar suas obras. O filósofo François Soulages, no já citado *Estética da fotografia* (2010) defende que toda a fotografia nos fala tanto sobre o ponto de vista de quem fotografa quanto sobre o objeto a ser fotografado. Ele elabora uma estética do ponto de vista fotográfico como uma visão particular do mundo, única e diferente de outros pontos de vista. É através dessa particularidade da imagem

fotográfica que um ponto de vista artístico pode surgir e gerar diferentes universos com os quais, através da fotografia – feita a partir do ponto de vista do fotógrafo artista – podemos nos conectar. “Diante das fotos, não diremos mais ‘É Paris’, mas ‘É Atget’, ‘É William Klein’, ‘É Bernard Plossu’. O artista é aquele que lança um outro ponto de vista e um ponto de vista outro sobre o mundo” (Soulages, 2010, p.303). A imagem fotográfica além de ser uma imagem fixa e precisa do que podemos ver, é, também, outro ponto de vista sobre o mundo.

Sendo assim, ao fazer o registro de uma obra de arte, o fotógrafo a interpreta e cria uma imagem a partir do seu ponto de vista, do enquadramento e dos parâmetros fotográficos. Como as críticas sobre a isenção do fotojornalista ao cobrir um evento, o registro fotográfico é uma tomada de posição do fotógrafo sobre a obra de arte.

Ao defender a possibilidade de algumas reproduções possuírem valor estético próprio, a já citada investigadora Helene Roberts destaca o trabalho de fotógrafos como Clarence Kennedy (1892 – 1972) e David Finn. Para Roberts, estes tratam as esculturas de outros artistas como Ansel Adams fotografa paisagens: “destacando certos aspectos, escolhendo detalhes para enfatizar e interpretando seu assunto para o espectador.” (Roberts, 1988, p.5). Ao irem além da documentação, com a intenção de fornecer uma interpretação específica sobre a obra que estão fotografando, eles criam representações com interesse estético único. “A fotografia pode ser de apenas um detalhe, uma parte do todo, até mesmo uma parte irreconhecível, mas, às vezes, é capaz de criar uma inesquecível declaração estética em si mesma” (Roberts, op. Cit).



Fig. 39 - *Bust of a Young Woman* (c. 1465) Andrea del Verrocchio. Fonte: Clarence Kennedy, The Frick Collection.



Fig. 40 – *Female Torso* (c. 1933) Max Kalish. Fonte: David Finn, Conner-Rosenkranz Gallery.

Como disse Malraux, a *fragmentação* causada pelo enquadramento pode criar artes fictícias. No trabalho de Moreschi, tivemos a oportunidade de ver, na prática, as vastas possibilidades de representação a transformar a percepção da pedra escolhida pelo artista. Segundo Soulages, essa é a característica que pode tornar a reprodução fotográfica de obras de arte uma criação artística em si: a possibilidade de criar versões de uma obra através da ficção (a encenação) em vez de uma cópia fiel e/ou por poder induzir o receptor da imagem ao erro (Soulages, 2010).

Ao constatarmos que o registro fotográfico de obras tridimensionais requer uma interpretação da obra pelo fotógrafo e que a imagem resultante pode possuir características de uma criação artística, podemos compreender e, até mesmo, justificar a existência de acordos no lugar de critérios técnicos e rigorosos para regular esse tipo de atividade. Isso não quer dizer que toda representação fotográfica de obra de arte seja considerada uma obra em si. Como Susan Sontag (1933 – 2004) explica no emblemático *Sobre a fotografia* (2004):

Embora gere obras que podem ser chamadas de arte — requerem subjetividade, podem mentir, proporcionam prazer estético —, a fotografia não é, antes de tudo, uma forma de arte. Como a língua, é um meio em que as obras de arte (entre outras coisas) são feitas. Com a língua, podem-se fazer discursos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas de compras no mercado e a Paris de Balzac. Com a fotografia, podem-se fazer fotos de passaporte, fotos meteorológicas, fotos pornográficas, raios X, fotos de casamento e a Paris de Atget (Sontag, 2004, p.163).

Essa longa citação da obra de Sontag se faz necessária para resumir a complicada relação entre o fazer fotográfico e o fazer artístico no ofício da reprodução de obras de arte. Para a pesquisadora Barbara Savedoff, a nossa compreensão da arte através de reproduções fotográficas não é afetada apenas pelas restrições às propriedades físicas da obra, também somos influenciados pelas propriedades adicionadas a elas pelo ato fotográfico. Como vimos, Malraux reconhece esse aspecto da reprodução quando fala das artes *fictícias* criadas pela falsificação sistemática de escala da fotografia, o recorte (fragmento) e o uso intencional da iluminação. Para Savedoff, embora ele perceba que o resultado dessa ficção seja espúrio, não considera que isso possa ser um problema para o entendimento das obras.

A reprodução feita pelo fotógrafo Clarence Kennedy da obra *Bust of a Young Woman* (Fig. 39) de Andrea del Verrocchio pode ilustrar o ponto de vista de Savedoff. Nessa imagem, a iluminação elaborada pelo fotógrafo é capaz de salientar detalhes da delicada e, ao mesmo tempo, cirúrgica habilidade do artista em representar a

indumentária da jovem mulher no mármore. Entretanto, não vemos o restante do busto, podemos apenas imaginar o rosto da jovem. Na verdade, só sabemos que se trata de um busto, pois é possível visualizar a superfície de apoio deste. Kennedy traz, intencionalmente, uma indeterminação à obra de Verrocchio. Esse jogo livre nos remete ao que Kant chamou de prazer da reflexão da arte bela em que, naturalmente, algo sempre escapa e, por isso, pode ser revisitado sem fim (Kant, 1998). Entretanto, essa imagem faz parte de um conjunto de outras fotografias que Kennedy fez da mesma obra. Sendo assim, apesar da força da composição e de seu valor estético como obra em si, essa imagem visa suplementar o entendimento da obra e não representá-la integralmente. Clarence Kennedy compreende a força criativa da fotografia e, devido à sua experiência como fotógrafo e sua formação em história da arte, é capaz de utilizá-la com sabedoria e cautela.

No caso do trabalho de Moreschi, somos capazes de identificar problemas em algumas das imagens que buscaram fazer essa representação. A pedra escolhida pelo artista, além de volume, possui marcas e relevo acentuado em sua superfície. Apesar de não termos tido a experiência em primeira mão com a mesma, essas características ficam evidentes em alguns dos registros – mas não em todos. Logo, os profissionais que decidiram criar imagens que não explicitaram as particularidades da mesma, seja por posicionamento da obra, ângulo de captura ou escolha na iluminação, subtraíram do expectador da imagem essas informações.

Além disso, *Contrate um profissional* (2014) possui um problema mais grave: o artista, ao convidar fotógrafos para participar de um projeto artístico dessa natureza, pode ter influenciado a realização dessas imagens. Como uma espécie de competição velada, podemos especular que alguns dos profissionais possam ter realizado esse registro como forma de exibir a sua criatividade, em vez de criar uma imagem que represente as características da pedra corretamente. Tal suposição nos remete aos motivos que levou Wölfflin escrever o artigo que discutimos sobre critérios para a realização desse tipo de registro e também a atitude dos gravadores franceses do século XVIII ao escolherem obras para reproduzir que poderiam exaltar o virtuosismo das suas habilidades com o buril.

Na investigação dos limites e das possibilidades de uma experiência estética da obra de arte mediada através de reproduções, devemos evitar mistificar o fazer fotográfico. Apesar da presente discussão não ter como objetivo principal o estabelecimento de critérios para a criação e avaliação desse tipo de representação,

mostrou-se necessário, mesmo que em linhas gerais, conhecermos um pouco sobre os aspectos que envolvem a fotografia de obras tridimensionais para melhor compreendê-las e julgá-las. Dito de outra forma, ao constatarmos que ainda não existe uma maneira *mágica* ou simples de se fotografar uma obra tridimensional e que toda obra dessa natureza precisa passar por um processo interpretativo por parte do fotógrafo, somos capazes de experimentar as imagens produto desse processo de forma menos ingênua.

3.7 – Obra ou registro?

Antes de revolucionar a linguagem fotográfica, o artista americano Man Ray (1890 – 1976) utilizava a sua câmera para reproduzir suas pinturas. O seu interesse nos resultados que obtinha com reproduções fotográficas monocromáticas o leva a pintar para fotografar. Compor pensando na reprodução. Em certo momento, Man Ray leva a reprodução ao extremo, destruindo a obra original e conservando somente o seu duplo fotográfico. A fotografia, para o artista, deixava de ser o meio para se tornar o fim (Soulages, 2010). Esse parágrafo serve para anunciar outro problema relativo à reprodução de obras de arte: o registro fotográfico de obras efêmeras, acontecimentos artísticos e performances.

Desde a sua invenção a fotografia é utilizada para reproduzir obras de artes. Esse processo não é neutro e, em certas circunstâncias, requer um esforço interpretativo do fotógrafo e algumas dessas imagens podem adquirir valores estéticos próprios. A partir da década de 1960, novos tipos de expressões artísticas criaram um problema novo para reprodução fotográfica de obras de arte. Nessas novas formas de arte, como, por exemplo, a *body art*, o *happening*, a performance e a instalação, o próprio artista ou um terceiro registra a realização dessas obras que, muitas vezes, acontecem em um determinado momento no tempo como obra do instante ou do desenrolar de um processo. Esse documento pode conservar um traço do efêmero ou do gesto do artista. Muitas performances, no entanto, perderam-se em razão da inexistência de registros.

No primeiro capítulo discutimos a experiência de quem vê a obra e a experiência de quem vê a reprodução. Como pode ser possível contextualizar e interpretar performances ou ações que aconteceram para quem não estava lá? A pesquisadora Cristina Freire é categórica ao afirmar que:

Obviamente, do ponto de vista da recepção do público ver a fotografia ou o vídeo de uma performance é muito diferente de presenciá-la, testemunhar diretamente sua existência.[...] Por

outro lado, para quem vê a fotografia de uma performance, a aquisição da imagem se dá como informação e não como experiência. (Freire, 1999, p.104)

Sobre a prática do registro desses tipos de obras, o já citado filósofo francês François Soulages discorre sobre como a relação entre o fazer artístico e o ato fotográfico pode evoluir. Em um primeiro momento, a fotografia pode ser recusada por estar em contradição com as intenções do artista. Depois, ela pode ser tolerada ou aceita, em seguida o artista pode tentar controlar e dirigir o registro – ditando a maneira e o momento correto para que este seja realizado. Em algumas ocasiões, o artista pode conceber a sua obra, seu gesto ou o acontecimento em função do registro fotográfico. “passa-se do happening ao ‘*it happens*’; enfim, a fotografia pode ser o *medium* e o espaço de criação do artista – *medium* e espaço são então explorados e aproveitados como o são um outro material e uma outra arte” (Soulages, 2010, p. 319). Há uma diferenciação na intenção que origina o registro fotográfico e essa intenção pode ser utilizada para a caracterização da imagem fotográfica como obra ou registro.

Apesar da distinção, essa relação não é tão definida. Em tese, a fotografia para fim de documentação de uma performance é diferente dos registros fotográficos feitos pelos próprios artistas (em trabalhos de *body art*, por exemplo) ou quando uma ação é realizada com a intenção de ser fotografada. Entretanto, para a pesquisadora Cristina Freire, tanto as fotografias, quanto os vídeos e filmes produzidos com o objetivo de documentar uma performance ou o desenrolar de um processo artístico, ao serem enviados pelos artistas aos museus na década de 70 (com a intenção de exibição) abriram a possibilidade de transformação do registro em obra de arte (Freire, 1999).

Em 2014, tive a oportunidade de registrar algumas ações do Grupo Empreza, um coletivo de artistas com vasto repertório de ações performáticas, *happenings* e produções audiovisuais e fotográficas. A convite do MAR, o coletivo ocupou um dos pavilhões de exposição do museu por seis meses e, durante essa residência, programou algumas performances para o público. Como fotógrafo do museu, acompanhei e fotografei essas ações e, a pedido dos integrantes, cedi o direito de uso das imagens para o grupo. Atualmente, é possível encontrar minhas imagens em publicações e matérias sobre o grupo. Paul Setúbal, um dos integrantes do coletivo, explicou-me a diferença entre o registro que o próprio grupo faz das suas performances, o registro que terceiros fazem e as atividades que o grupo desempenha exclusivamente para a criação de um registro fotográfico (ou videográfico). Para Setúbal, apesar dos registros de terceiros

serem utilizados para divulgação das suas ações, eles não representam a obra e sempre serão registros. Eles funcionam na base do *isso aconteceu*. A data e o local em que a ação na imagem ocorreu acompanham a legenda descritiva da mídia (fotografia ou vídeo).

Entretanto, os registros feitos pelos próprios integrantes, apesar de também não representarem a obra, podem ser comercializados pelo grupo. Algumas das ações do grupo são pensadas como fotografias (Fig. 42). Essas fotografias são a obra em si (P. Setúbal, comunicação pessoal, 15 de outubro de 2019).



Fig. 41 – Exemplo de registro de performance do Grupo Empreza.
Fonte: *Descarrego*, MAR, 2014. Imagem de Thales Leite



Fig. 42 – Vista de exposição da obra *Impenetrabilidade* (2014) Grupo Empreza
Fonte: Divulgação Grupo Empreza

Em alguns trabalhos de *Land Art*, o registro fotográfico é pensado, pelo artista, como o ponto de vista que a obra precisa para ser vista (Dubois, 1994). “Por vezes, o tamanho é tal que ela [a obra] só pode ser conhecida mediante uma foto (ou vista de um avião)” (Sontag, 2004, p.163) disse Susan Sontag, referindo-se às obras de *land art* dos artistas Robert Smithson e Walter de Maria e aos empacotamentos realizados por Christo e Jeanne Claude. Como explica a pesquisadora Cristina Freire, a obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson (Fig. 43) apesar de ter sido vista ao vivo por poucos, tornou-se um ícone da arte dos anos 70 através da sua imagem fotográfica (Freire, 2010).

Nos tópicos anteriores discutimos algumas das características das imagens fotográficas que representam obras de arte bidimensionais e tridimensionais. É através dessas representações que a maioria das pessoas tem acesso às referidas obras. O mesmo acontece com o registro fotográfico feito de performances, *happenings*, *Body art*, *Land art* e instalações, para citar algumas dessas novas formas artísticas. Vimos também que os critérios que levam uma reprodução fotográfica de uma obra bidimensional ser aceita como representante fiel da obra original não se aplicam à obras

tridimensionais. Ao reproduzir obras tridimensionais, o fotógrafo desfruta de certo nível de liberdade para criar a imagem que irá representar a obra. Apesar de não existirem normas e metodologia padronizada, é esperado que a imagem seja capaz de transmitir características da obra. A imagem deve ser realizada em uma espécie de acordo entre o fotógrafo e quem o contratou. Tanto o artista quanto a instituição detentora da obra (ou iniciativas como o GAC) podem criar lastro para a imagem que representa a obra de arte.



Fig. 43. *Spiral Jetty* (1970) Robert Smithson. Fonte: George Steinmetz. Dia Foundation.

Ainda sobre o uso da fotografia pela arte contemporânea, se excluirmos as obras em que o suporte é a própria fotografia, como as ações em que o objetivo é gerar uma imagem, o registro de performances, apesar de não ser capaz de representar a experiência do acontecimento em si, pode atuar como evidências desse ato. Dependendo da obra, o registro pode ser a única evidência do ato. Sendo assim, essa imagem pode ser elencada a representar a obra em publicações, ser exibida emoldurada em exposições e, até mesmo, vendida em galerias.

Falamos sobre o rigor da reprodução de obras bidimensionais, as características fictícias das representações de obras tridimensionais, as circunstâncias que podem fazer com que o registro se torne a representação da obra e terminamos com obras que são fotografias. Sobre essa última categoria, em que o original é um negativo ou um arquivo digital, podemos, finalmente, afirmar que existem condições em que as reproduções podem ser tão valiosas quanto o original: a assinatura do artista.

Conclusão

Nesse trabalho buscamos aprofundar o entendimento do longo relacionamento que as obras de arte mantêm com as imagens que as representam. Partimos da premissa que a maioria dos nossos encontros com obras de arte acontece através de reproduções para investigarmos o que perdemos e ganhamos nesses encontros, como essas imagens são feitas e distribuídas e quais as características e objetivos delas. Encapsulamos essas questões em uma pergunta mais ampla para, dessa forma, orientar a elaboração do trabalho: quais os limites de uma reprodução de obra de arte? Em busca de respostas para essa pergunta, estruturamos o trabalho em três capítulos e, para cada um deles, perguntas e objetivos diferentes foram traçados.

Começamos a investigação buscando responder a uma pergunta feita em um contexto de perda (o incêndio do Museu Nacional brasileiro): pode uma reprodução de obra de arte substituir a obra original? Antes dessa pesquisa, um dos poucos textos que conhecia que lidava com essa questão era o emblemático tratado de Walter Benjamin: *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (2012a). Sua análise foi fundamental para pensarmos tanto a relação entre a reprodução e o original, quanto a estrutura do trabalho em si. Benjamin afirma que as obras de arte sempre foram reproduzíveis, porém, suas cópias geralmente não possuem o mesmo valor intrínseco. Por possuir uma relação histórica com uma determinada tradição, a obra original é capaz de transmitir e vincular, através da experiência estética, valores morais, culturais e/ou religiosos. A reprodução não é capaz de prover isso.

A partir de Benjamin, iniciei a pesquisa bibliográfica atrás de textos de filósofos e pensadores da imagem em busca de críticas e contrapontos. Dentro da vasta literatura, destaquei alguns escritos que endossaram e complementaram o ponto de vista de Benjamin, como a ideia do entendimento estético de Sherri Irvin e a importância da presença discutida pela filósofa Carolyn Korsmeyer. Durante a pesquisa, encontrei a voz dissonante do professor Gregory Currie que afirmou existirem condições em que reproduções podem ser tão valiosas quanto o original. Uma cópia perfeita seria um desses casos. Currie defende que tudo que é necessário para o entendimento de uma obra está contido nela. Para ilustrar o pensamento do professor, refletimos sobre alguns dos melhores exemplos de cópias perfeitas atuais, como os *Relievos* e a *Caverna de Pont-d'Arc*. Discutimos também a relação que o público estabeleceu com esse tipo de reprodução.

Nesse ponto, esbarramos em uma das primeiras limitações do trabalho: a relação que outras culturas possuem com a reprodução. A literatura disponível em português ou inglês é escassa. No entanto, conseguimos saber um pouco sobre como os chineses lidam com cópias através do pequeno livro do professor Byung-Chul Han. Segundo Byung-Chul, na China, réplicas possuem o mesmo valor que um original. Ao passo que, no ocidente, uma instituição precisa avisar o público que está exibindo uma réplica se quiser manter sua boa reputação.

No entanto, não é através de réplicas que a maioria dos encontros com obras de arte acontecem e sim com reproduções fotográficas. Atualmente, por meio da internet e de plataformas virtuais como o GAC, podemos ter acesso à grande parte da produção artística mundial. Quase todas as imagens utilizadas nesse trabalho foram recuperadas por lá de forma gratuita. A partir daí começamos a pensar sobre essas imagens, isto é, passamos dos exemplos mais extremos como réplicas físicas para o mais comum, a fotografia de uma obra de arte. Uma das hipóteses para o entendimento desse tipo de imagem foi feita pelo professor de filosofia Robert Hopkins. Ele traz a possibilidade das imagens serem transparentes e darem acesso a propriedades estéticas que elas próprias não possuem.

Na busca por expandir o entendimento das discussões filosóficas do campo da imagem, abrimos espaço para a análise e comparação dos resultados de diversos estudos do campo da estética experimental. Deste modo, podemos conhecer alguns dos fatores que impactam ou se perdem na experiência estética de uma reprodução fotográfica de obra de arte. Segundo um dos mais ativos pesquisadores desse campo, o psicólogo Paul Locher, ao vermos reproduções de obras de arte, ajustamos as nossas expectativas às limitações da reprodução. Assim, somos capazes de apreciar diversos aspectos da obra original – mas não todos. Apesar de ainda não existirem muitos estudos nesse campo, uma das contribuições dessa pesquisa para a academia é o estreitamento da relação entre as discussões filosóficas no estudo da imagem e a abordagem naturalística da estética experimental.

Em um dos artigos mais recentes (Siri et al., 2018), os pesquisadores concluíram que seus achados são consistentes tanto com o ponto de vista de Benjamin quanto de Currie. Ao compararem a experiência entre pinturas originais e reproduções fotográficas, as avaliações dos participantes desse estudo nos quesitos relativos à fisicalidade (vontade de tocar a obra) e também sobre o quanto estes se emocionaram com o trabalho foram maiores para a experiência com pinturas autênticas, sugerindo

que, no nível cognitivo explícito, estes poderiam ser afetados pela aura de obras de arte reais. Da mesma forma que a ausência de diferenças significativas nos julgamentos de cor, estética e movimento entre as obras originais e uma reprodução digital poderia ser explicada de acordo com a Tese da transferabilidade de Currie.

Sendo assim, respondendo à pergunta do primeiro capítulo “pode uma reprodução substituir uma obra de arte?”, a nossa conclusão é que a reprodução de obra de arte não existe para substituir uma obra original, mas esse pode ser o seu papel. Por ser capaz de transmitir algumas das características estéticas da obra original, reproduções podem assumir o lugar do original em situações em que a obra não possa estar. Devido a sua flexibilidade, ela pode representar obras de arte de várias maneiras. Impressa em publicações e livros, projetada em salas de aula, digitalizada em plataformas como o GAC ou experimentada em réplicas cuidadosamente elaboradas como a Caverna de *Pont-d’Arc*. Também podem ser exibidas em exposições, representando obras perdidas em que só a reprodução sobreviveu ou atuando no lugar de obras em estado crítico de conservação.

Outro texto que conhecia e que, de certa forma, tratava sobre algumas das questões desse trabalho era *A Câmara das maravilhas* do livro *O Homem sem conteúdo* (2012) do filósofo Giorgio Agamben. Apesar do foco da análise de Agamben estar no surgimento das coleções de arte e dos museus através do fenômeno das Câmeras das maravilhas, a reflexão feita pelo filósofo sobre o livro de David Teniers, *Theatrum pictorium* (1660) – o primeiro catálogo ilustrado de uma coleção de arte – e a maneira como Teniers explica ao leitor como as representações em gravuras das pinturas da coleção de Leopoldo Guilherme devem ser percebidas, inspiraram-me a procurar outros escritos sobre as primeiras formas de reproduções gráficas reproduzíveis. Ao perceber a importância da gravura para a história da arte e também no surgimento da fotografia, no segundo capítulo, procurei responder à pergunta: como imagens que representam obras de arte se tornaram reprodutíveis mecanicamente?

Em consequência, neste capítulo, discutimos a importância das reproduções de obra arte através da história e de como informações visuais se tornaram multiplicáveis. Antes das gravuras, a maneira mais comum de se transmitir informações visuais era através de réplicas: cópias individuais dos originais que, à maneira dos originais, eram produzidas à mão. Assim, duas cópias do mesmo original nunca eram exatamente iguais; cada cópia era uma interpretação diferente do protótipo (Freitag, 1979). Dessa

forma, bastava um número pequeno de cópias de cópias para que, inevitavelmente, as reproduções não tivessem mais nenhuma semelhança com o desenho original.

Nas primeiras técnicas de produção de gravura, as imagens precisavam ser gravadas em placas de madeira ou metal para serem reproduzidas. Alguns artistas criavam suas obras diretamente nas placas enquanto outros contratavam gravadores profissionais para traduzir suas criações nesse meio. Em pouco tempo, o comércio de gravuras de reprodução de obras cresceu e empreendimentos foram criados por homens de negócio em busca de lucrar com o licenciamento, produção e venda de obras de arte reproduzidas em gravuras. Nestes empreendimentos, não era raro a mesma gravura ser feita por vários gravadores. Muitos deles nem sequer haviam visto a obra original.

A importância dessa contextualização é entender o papel interpretativo do gravador na confecção de gravuras de reprodução e a influência do mercado de comercialização dessas imagens no resultado dessas representações. E, como discutimos, a reprodução gráfica era, provavelmente, a única maneira de se conhecer uma obra, pois estas, até meados do século XIX, em sua grande maioria, encontravam-se fora do alcance do público, trancadas em castelos e mansões de nobres. Para fazer essa reflexão, selecionamos textos de alguns autores dentro da vasta bibliografia sobre o assunto. Entre eles, o indispensável livro para se pensar essa atividade do curador de gravuras William M. Ivins Jr. *Prints and Visual Communications* (1953), a importante pesquisa sobre o mercado das gravuras feita por Susan Lambert, na obra *The image multiplied* (1987) e também a minuciosa investigação sobre os últimos anos de atuação das gravuras de reprodução de Robert Verhoogt no livro *Art in Reproduction* (2007).

Após uma breve contextualização sobre como as gravuras se estabeleceram, analisamos o resultado de uma das reproduções no livro de David Teniers e não fica difícil concordar com as análises de Ivins e de outros pensadores como o sociólogo Gordon Fyfe quando estes defendem que as reproduções feitas à mão obscureciam as intenções do artista da obra original. No entanto, a tarefa do gravador não é simples. Ele precisa transformar pinceladas sutis em contornos demarcados por pontos, linhas e traços. Segundo Giulio Argan, a gravura de reprodução era capaz de oferecer uma equivalência de valores com a obra original, pois partia do conceito de desenho, a ideia formal de caráter universal, precedente à realização da pintura. Sua defesa da gravura interpretativa encontra ecos nas palavras de Benjamin no texto *A tarefa do tradutor*, em que o filósofo reflete o quanto a fidelidade na reprodução da forma dificulta a reprodução do sentido do texto original.

Entretanto, o mercado de venda de gravuras exercia influência direta no resultado destas. Quando gravuras de reprodução eram feitas sem o acompanhamento do artista, o resultado era uma espécie de tradução das realizações artísticas das obras segundo a sintaxe vigente de produção de gravura. Essa sintaxe ia além da habilidade do gravador em aplicar linhas, pontos e traços na placa de madeira ou metal. Para acelerar a produção, alguns clichês de representação dos assuntos contidos nas obras eram adotados e o público consumidor desse tipo de mercadoria passava a achar que gravuras que fugiam desse padrão eram de qualidade inferior. Mesmo assim, foi esse mercado o responsável pela difusão de representantes de obras de arte dos grandes mestres em lugares fora da Europa como o Brasil, auxiliando a formação do artista brasileiro. Giulio Argan explica que até à descoberta da fotografia, grande parte da cultura artística europeia se desenvolveu dessa mesma forma.

Sempre em busca de ampliar seus lucros, os comerciantes de imagens de arte se interessaram quando uma técnica mais rápida e barata conseguiu produzir imagens e reproduzi-las em grande escala sem a necessidade do gravador. Na litografia, o artista podia desenhar diretamente em uma pedra de calcário para que, em pouco tempo, milhares de cópias fossem feitas. Não tardou para que uma nova técnica eliminasse a necessidade do desenhista, A fotografia, ou o *lâpis da natureza*, como dito por Talbot, só precisava de luz do sol para criar a matriz capaz de entregar cópias praticamente ilimitadas. Através da contextualização do segundo capítulo, consolidamos o entendimento da invenção e desenvolvimento da fotografia como uma evolução natural da constante busca por técnicas gráficas mais econômicas de produção e reprodução de imagens. As primeiras imagens fotográficas feitas por Joseph Nicéphore Niépce eram, basicamente, uma adaptação da técnica litográfica. Com o desenvolvimento e estabelecimento da fotografia, a maneira como imagens eram criadas e multiplicadas mudaria para sempre.

Além de *Theatrum pictorium* (1660), analisamos a obra de William Stirling Maxwell. Considerado o primeiro livro de História da Arte totalmente ilustrado com reproduções fotográficas, *Annals Talbotype* (1848) contém 66 fotografias de obras de arte hispânicas. No entanto, de acordo com a pesquisadora Hilary Macartney, uma das responsáveis pela recuperação e reedição da obra de Stirling em 2016, poucas reproduções foram feitas de obras originais. Devido às limitações técnicas da infância do fazer fotográfico, não era possível fotografar em interiores e a insensibilidade cromática dos filmes até 1880 não permitia um resultado satisfatório de algumas das

cores como azuis e vermelhos. Ao mesmo tempo, as gravuras de reprodução eram consideradas obras de arte em si. Principalmente no caso da obra de Stirling, em que algumas das gravuras fotografadas foram feitas por artistas como Goya e Ribera.

A análise da obra *Art in Reproduction* (2007) de Robert Verhoogt, os textos do historiador Anthony Hamber e do professor Pierre-Lin Renié foram essenciais para compreendermos os 50 anos da acirrada disputa entre a fotografia e as técnicas de gravura para domínio do mercado de reproduções. Nesta batalha, a fotografia sai vitoriosa e estabelece o que André Malraux chamou de *prensa das artes plásticas*.

No terceiro capítulo buscamos entender as consequências da consolidação da fotografia como o principal processo de reprodução e divulgação de obras de arte. Para responder uma pergunta, aparentemente simples – como essas imagens são feitas – discutimos a perda de valor percebido da reprodução fotográfica, a natureza da imagem fotográfica, a importância dessas representações para o campo da história da arte e, finalmente, como reproduções fotográficas de obras de arte são produzidas.

Com o surgimento da *prensa das artes plásticas*, melhor dizendo, com o estabelecimento de técnicas híbridas e processos fotomecânicos de multiplicação *ilimitada* de imagens fotográficas com alta qualidade e baixo custo – como a impressão em meio-tom – a cultura visual foi tomada por fotografias de todo o tipo e assunto, fenômeno que chamamos de *invasão bárbara das imagens fotográficas*. Com isso, imagens de obras de arte se tornam onipresentes, seja em revistas e periódicos nas ruas das cidades, ou em livros especializados e material didático nas salas de aula ao redor do mundo. Diferente das gravuras, as questões relativas ao valor percebido da imagem fotográfica como *mercadoria* passaram a ser debatidas não mais na esfera da forma, e, sim, do conteúdo. Para Pierre-Lin Renié, com a profissionalização dessas técnicas híbridas, tanto a gravura quanto a própria fotografia estavam finalmente livres para criar novas e diferentes identidades como disciplinas artísticas.

Analisamos trechos da obra *O Ato fotográfico* (1994) do filósofo Philippe Dubois para percebermos a questão do realismo no entendimento da imagem fotográfica pela sociedade. Segundo Dubois, quando imagens fotográficas começaram a circular, estas eram entendidas como o espelho do real, uma imitação objetiva da realidade e mimética por essência. Por outro lado, alguns pensadores acreditavam que a fotografia, na verdade, poderia transformar a percepção do real. Com a gradual popularização da fotografia, foi-se percebendo a parcialidade do fazer fotográfico. Para concluir seu raciocínio, Dubois discute uma terceira atitude a respeito da imagem fotográfica: a

fotografia como traço de *um* real. Ou seja, a imagem não é necessariamente produto de semelhança e sim de uma contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente. Ela pode ser uma testemunha da existência do assunto retratado e até ser semelhante ao mesmo. Entretanto, apesar de impregnada pelo seu referente, imagens fotográficas são interpretações do real e não espelhos neutros.

Sendo assim, concluímos que as reproduções fotográficas de obras de arte são como as gravuras de reprodução das épocas passadas: ambas estão sujeitas a subjetividade dos seus criadores. Isto é, tanto os gravadores quanto os fotógrafos interpretam e mediam os assuntos que retratam.

Antes de abordarmos a reprodução fotográfica de obras de arte em si, vimos a importância da *prensa das artes plásticas* para o estudo da história da arte. Para a historiadora Helene Roberts, a popularização da impressão em meio-tom e a sua capacidade de imprimir imagem e texto de forma integrada, amplificou o estudo e a difusão da disciplina. A habilidade de comunicar imagens e palavras, segundo Roberts, pode ter sido a maior influência que a fotografia teve sobre a disciplina. Antes da fotografia, o perito de arte precisava memorizar as obras que via da melhor maneira possível. Ao passo que, em 1951, época em que Malraux publicou originalmente *O museu imaginário* no livro *As Vozes do Silêncio*, um estudante de arte poderia ter disponível reproduções fotográficas a cores da maior parte das grandes obras de arte do mundo inteiro, desde esculturas indianas, chinesas, pré-colombianas, a pinturas bizantinas, afrescos romanos e arte popular. Com o estabelecimento da *prensa das artes plásticas* passamos a ter disponível um acervo maior do que caberia em qualquer museu físico.

Nos últimos tópicos do terceiro capítulo, focamos a nossa discussão na percepção do caráter interpretativo das imagens fotográficas que representam obras de arte. Abordamos essa questão tanto através da análise de textos e artigos publicados sobre essa temática, quanto do ponto de vista empírico. Sou fotógrafo e minha área de atuação é a reprodução de obras de arte. Questões sobre esse tipo de fazer fotográfico surgiram e ainda surgem no meu dia a dia. Além de refletirmos sobre alguns episódios da minha trajetória profissional, analisamos o trabalho do artista brasileiro Bruno Moreschi que lida com o que ele chamou de *neutralidade manipulada* da fotografia de objetos de arte no seu projeto artístico *Contrate um profissional* (2014).

Para responder a pergunta: *como é que as reproduções fotográficas de obras de arte são feitas?* Adotamos o ponto de vista do teórico Erwin Panofsky em que este faz

uma distinção entre fotografar obras bidimensionais e tridimensionais. Segundo Panofsky a reprodução de obras planas está livre de qualquer interferência de estilo, o que nos permite avaliar seus méritos técnicos e estabelecer normas e diretrizes para essa prática. Nas fotografias de obras tridimensionais, ele defende que o fotógrafo faz uma recriação pessoal do assunto, pois, nesse caso, o fotógrafo é tão *livre* quanto um pintor, compondo um novo objeto diante de nossos olhos. Essa constatação pode ser vista na obra de Moreschi em que o artista contratou vários profissionais que realizam esse tipo de trabalho para fotografar uma mesma obra: uma pedra encontrada por ele. A variedade das imagens resultantes é impactante.

Para entendermos o resultado das imagens na obra de Moreschi, refletimos sobre algumas passagens em que o filósofo François Soulages trata da natureza artística desse tipo de fazer fotográfico na obra *Estética da fotografia*. Para Soulages, uma vez que o fotógrafo interpreta e cria uma imagem a partir do seu ponto de vista, esse tipo de registro fotográfico é uma tomada de posição do fotógrafo sobre a obra de arte. E, segundo Helene Roberts, esse tipo de criação pode possuir valor estético próprio.

André Malraux, em *Museu Imaginário*, já falava que o ângulo, o recorte e os ajustes de iluminação, além de acentuar detalhes da obra que o escultor apenas sugeriu, pode conferir outra leitura à obra original. Da mesma forma que a poesia ou a arte literária subjuga a realidade à imaginação, o fotógrafo, ao escolher o ângulo em que a escultura será representada, pode criar uma arte fictícia. A pesquisadora Barbara Savedoff, nos alerta que, além das restrições às propriedades físicas das obras, o nosso entendimento sobre estas é diretamente influenciado pelo caráter fictício desse tipo de registro.

Em minha trajetória profissional, descobri que, por falta de critérios ou normas padronizadas para a criação de representações fotográficas de obras que não são bidimensionais, o fotógrafo e quem o contrata precisam chegar a um acordo sobre o que esperar das imagens. No trabalho, narro algumas situações para ilustrar esse problema sem solução única. Em um desses casos, o artista Ascânio MMM escolhe uma imagem híbrida, criada pela sobreposição de duas outras, para representar uma de suas obras. Apesar de não termos uma resposta clara sobre como essas imagens são feitas, ao conhecermos um pouco sobre os aspectos que envolvem a criação de imagens que representam fotografia de obras tridimensionais, somos capazes de melhor compreendê-las e julgá-las.

Na última parte do trabalho, fizemos um breve panorama de como a imagem fotográfica pode ser utilizada e entendida nessas novas formas de arte, como, por exemplo, a *body art*, A *land art*, o *happening*, a performance e a instalação.

Se não encontramos respostas concretas para descrever como obras de arte que não são bidimensionais podem ser representadas fotograficamente, como que uma fotografia (ou um vídeo) pode contextualizar e interpretar performances ou ações que aconteceram para quem não estava presente? Para a pesquisadora Cristina Freire, a experiência desses tipos de obras através de registros se dá como informação e não como experiência. Sua posição foi corroborada pela entrevista que fiz com Paul Setúbal, artista integrante do coletivo de performances Grupo Empreza. Para o artista, existe uma diferenciação na intenção que origina o registro fotográfico. Algumas obras existem apenas como fotografia. Ao passo que, nas performances, os registros serão sempre registros. Mesmo que sejam utilizados para divulgar ações do grupo, eles nunca representaram a obra.

A natureza do registro fotográfico na arte contemporânea é um assunto complicado e, devido à sua complexidade, precisaria ser analisado com mais profundidade e, dependendo da situação, caso a caso. Como podemos caracterizar trabalhos como *After Walker Evans* (1981) de Sherrie Levine? É uma reprodução de uma reprodução? É um registro? É o registro do gesto de apropriação do artista? Certamente, este poderia ser o único tema da pesquisa ou, quem sabe, uma expansão da mesma através de um doutoramento.

Referências bibliográficas:

- Al-Khalili, J. (2009). *The 'first true scientist'*. Recuperado em 10 junho, 2019, de <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/7810846.stm>
- Avelar, S. (2010). *O desaparecimento da aura em Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Argan, G. C. (2004). O valor crítico da “gravura de tradução”. Em *Imagem e Persuasão* (pp.16-21). (M. S. Dias, trad.). São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publicada em 1986)
- Agamben, G. (2012). *O Homem sem Conteúdo* (C. Oliveira, trad.). 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica (Obra original publicada em 1970)
- Arnone, M. F. (2014). *A gravura como difusora da arte: um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/D.27.2014.tde-02022015-153549.
- Bann, S. (2001). *Parallel lines: Printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Bazin, A. (1991) Ontologia da imagem fotográfica. Em *O cinema. Ensaios*. (pp. 19-26). (E. A. Ribeiro, trad.) São Paulo: Editora Brasiliense. (Obra original publicada em 1945)
- Bell, F. W. (2017, julho 12). Are museums still relevant? (Entrevista com Ford. W. Bell). *CNN travel*. Recuperado em 4 janeiro, 2019, de <https://edition.cnn.com/travel/article/are-museums-still-relevant/index.html>
- Benjamin, W. (2012a). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Em *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política - Vol. I* (pp. 165-196). (J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista, trad.) 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense. (Obra original publicada em 1935)
- Benjamin, W. (2012b) A pequena história da fotografia. Em *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política - Vol. I* (pp. 91-107). (J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista, trad.). 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense. (Obra original publicada em 1931)
- Benjamin, W. (2013). A tarefa do tradutor. Em *Escritos sobre mito e linguagem* (pp. 101-119). (S. K. Lages, trad.) 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34. (Obra original publicada em 1921)
- Berger, J. (1999). *Modos de ver* (L. Olinto, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Rocco. (Obra original publicada em 1972).
- Brieber, D., Nadal, M., & Leder, H. (2015). In the white cube: Museum context enhances the valuation and memory of art. *Acta Psychologica, 154*, 36-42.

- Brieber, D., Nadal, M., Leder, H., Rosenberg, R. (2014). Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time. *PLoS ONE* 9(6): e99019.
- Beckwith, C. I. (2011). *Empires of the Silk Road: A history of Central Eurasia from the Bronze Age to the present*. Princeton: Princeton University Press.
- Beegan, G. (2008). *The mass image: A cultural history of photomechanical reproduction in Victorian Londres*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bommelaer, C. (2017). *Grotte Chauvet : déjà un million de visiteurs pour la Caverne du Pont d'Arc*. Recuperado em 3 fevereiro, 2019, de <http://www.lefigaro.fr/culture/2017/02/14/03004-20170214ARTFIG00182-grotte-chauvet-deja-un-million-de-visiteurs-pour-la-caverne-du-pont-d-arc.php>
- Bryan, M. (1816). Raimondi, marcantonio. Em *A biographical and critical dictionary of painters and engravers*. Recuperado em 10 maio, 2019, de https://archive.org/details/b22012217_0002/page/n6
- Castle, T. (1988). Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie. Em *Critical Inquiry* 15, (1), 26-61. doi [10.1086/448473](https://doi.org/10.1086/448473)
- Churchland, P. S. (2011). *Braintrust*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- Comolli, J. (1980). Machines of the visible. em Lauretis. Em T. & Heath S. (Ed.) *The Cinematic Apparatus* (pp. 121-142). Nova Iorque: St. Martins`s Press.
- Currie, G. (1985, Abr.). The authentic and the Aesthetic. Em *American Philosophical Quarterly*, 22(2), pp 153-160.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. Londres: Macmillan.
- Daniel, M. (2004). David Octavius Hill (1802–1870) and Robert Adamson (1821–1848). Em *Heilbrunn Timeline of Art History*. Recuperado em 5 Julho, 2019, de http://www.metmuseum.org/toah/hd/hlad/hd_hlad.htm
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (J. M. Justo, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro. (Obra original publicada em 1981).
- DeWitt, L. (2010). *David Teniers's Theatrum Pictorium and the John G. Johnson Collection*. Recuperado em 2 maio, 2019, de <https://www.philamuseum.org/exhibitions/416.html>
- Diringer, D. (1982). *The book before printing: Ancient, medieval, and oriental*. Nova Iorque: Dover Publications.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Duggan, B. (2013). *How Photography Changed Painting (and Vice Versa)*. Recuperado em 10 de junho, 2019 de <https://bigthink.com/Picture-This/how-photography-changed-painting-and-vice-versa>

- Eisenstein, E. L. (1983). *The printing revolution in early modern Europe*. Cambridge, Cambridgeshire: Cambridge University Press.
- Epstein, N. (n.d.). *Vintage prints and modern prints: what's the difference?* Recuperado em 4 junho, 2019, de <http://www.artuner.com/insight/vintage-prints-versus-modern-prints/>
- Evelyn, J. (1662) *Sculptura*. Recuperado em <https://archive.org/details/sculpturaorhisto00evel/page/108>
- Fawcett, T. (1987). Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century. Em *Visual Resources*, 4 (1), 1-23, doi: [10.1080/01973762.1987.9659104](https://doi.org/10.1080/01973762.1987.9659104)
- Fawcett, T. (1997). Art reproductions and authenticity. Em *Art Libraries Journal*, 22(2), 20-25. doi:10.1017/S0307472200010385
- Foshey, M. (2018). *Reproducing paintings that make an impression*. Recuperado em 12 março, 2019, de <http://news.mit.edu/2018/mit-csail-repaint-system-reproducing-paintings-make-impression-1129>
- Freire, C. (1999), *Poéticas do Processo*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA.
- Freitag, W. (1979). Early Uses of Photography in the History of Art. *Art Journal*, 39(2), 117-123. doi:10.2307/776397
- Fyfe, G. (1987). Art and its Objects: William Ivins and the Reproduction of Art. Em *The Sociological Review*, 35 (1), 65-98. doi: [10.1111/j.1467-954X.1987.tb00083.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1987.tb00083.x)
- Gallese, V., Keysers, C., Rizzolatti, G. (2004). A unifying view of the basis of social cognition. Em *Trends in Cognitive Sciences*, 8(9), pp.396-403. doi 10.1016/j.tics.2004.07.002.
- Gallese, V. (2017). Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience. Em *Aisthesis 10*(1), pp. 41–50. doi 10.13128/Aisthesis-20902
- Gernsheim, H. (1969). *The history of photography from the camera obscura to the beginning of the modern era*. Nova Iorque: McGraw-Hill.
- Gill, A. T. (1980). Nicholas Henneman 1813~1893. Em *History of Photography*, 4 (4), 313-322, doi: [10.1080/03087298.1980.10441999](https://doi.org/10.1080/03087298.1980.10441999)
- Gombrich, E. H. (2012). Os usos das imagens: Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual (Azevedo, A. C. F. & Salvaterra, A. trad.). Porto Alegre: Bookmann. (Obra original publicada em: 1999)
- Green, N. E. (2010). *End grain: a history of wood engraving*. Recuperado em 4 abril, 2019, de <https://museum.cornell.edu/exhibitions/end-grain-history-wood-engraving>
- Gretton, T. (2005). Signs for Labour-Value in Printed Pictures after the Photomechanical Revolution: Mainstream Changes and Extreme Cases around

1900. Em *Oxford Art Journal*, 28(3), 373-390. Disponível: www.jstor.org/stable/4500028
- Hamber, A. (1989). The Photography of the Visual Arts, 1839–1880: Part I, Em. *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 5 (4), 289-310, doi: 10.1080/01973762.1989.9659189
- Hamber, A. J. (1996). *A higher branch of the art: Photographing the fine arts in England, 1839-1880*. Australia: Gordon and Breach.
- Han, B.-C. (2017). *Shanzhai: Deconstruction in Chinese* (P. Hurd, trad.). Londres: The MIT Press. (Obra original publicada em: 2011).
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Nova Iorque: Taylor & Francis Group.
- Herzog, W. (Diretor). (2010). *Cave of Forgotten Dreams* [Documentário]. França: IFC Films.
- Higgs, J. (2015). *Was Marcel Duchamp's 'Fountain' actually created by a long-forgotten pioneering feminist?* Recuperado em 7 janeiro, 2019, de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/was-marcel-duchamps-fountain-actually-created-by-a-long-forgotten-pioneering-feminist-10491953.html>
- Hirsch, R. (2017). *Seizing the light: A social and aesthetic history of photography*. Nova Iorque: Routledge.
- Höge, H. (1995). Fechner's Experimental Aesthetics and the Golden Section Hypothesis Today. Em *Empirical Studies of the Arts*, 13(2), 131–148. doi: 10.2190/UHTQ-CFVD-CAU2-WY1C
- Hopkins, R. (2015). Reproductive prints as aesthetic surrogates. Em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(1), 12-21 doi:10.1111/jaac.12140
- Irvin, S. (2007). Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding. Em *Canadian Journal of Philosophy*, 37(2), pp 283-304. doi: 10.1353/cjp.2007.0016
- Ivins, W. M. (1953). *Prints and visual communication*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Johnson, G. A. (2018). In consequence of their whiteness: photographing marble sculpture from talbot to today. Em Tronzo, W. & Napoli, N (ed.) *Radical Marble* (pp. 107-132). Reino Unido: Ashgate Press.
- Jones, J. (2015, abril 15). Don't fall for a fake: the Chauvet cave art replica is nonsense. *The Guardian*. Recuperado em 10 de fevereiro, 2019 de <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/apr/15/chauvet-cave-art-replica-is-nonsense>
- Kant, I. (1998). *Crítica da Faculdade de Juízo* (A. Marques & V. Rohden, trad.). Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (Obra original publicada em 1790)

- Kastrenakes, J. (2016). *Google made an insanely high-res camera to preserve great works of art*. Recuperado em 20 maio, 2019, de <https://www.theverge.com/2016/5/17/11686296/art-camera-google-cultural-institute>
- Keyser, J., & Whitley, D. (2006). Sympathetic Magic in Western North American Rock Art. Em *American Antiquity*, 71(1), 3-26. doi:10.2307/40035319
- Korsmeyer, C. (2012). *Touch and the Experience of the Genuine*. *The British Journal of Aesthetics*, 52(4), 365–377. doi:10.1093/aesthj/ays043
- Lambert, S. (1987). *The image multiplied: Five centuries of printed reproductions of paintings and drawing*. Nova Iorque: Abaris Books.
- Lafont-Couturier, H. (2000). *Gérôme & Goupil: Art and enterprise*. Paris: Reunion des Musees Nationaux.
- Leite, R. R. (2009). *A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista*. Recuperado em 10 junho, 2019, de http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm
- Locher, P., & Dolese, M. (2004). A comparison of the perceived pictorial and aesthetic qualities of original paintings and their postcard images. Em *Empirical Studies of the Arts*, 22(2), 129-142.
- Locher, P., Smith, L., & Smith, J. (1999). Original paintings versus slide and computer reproductions: A comparison of viewer responses. Em *Empirical Studies of the Arts*, 17(2), 121-129.
- Luke, M. (2010). The photographic reproduction of space: wölfflin, panofsky, kracauer. Em *RES: Anthropology and Aesthetics* 57/58 (pp.339-343). Disponível: <http://www.jstor.org/stable/25769987>
- Lussier-Craig, A. (2015). *Googling Art: museum collections in the Google Art Project*. Dissertação de Mestrado, Universidade Concordia, Montreal, Quebec, Canada.
- Macartney, H. (2015) Faith in facsimile? The invention of photography and the reproduction of Spanish art. Em *Art in Translation*, 7(1), pp. 95-122. doi: 10.2752/175613115X14235644692356
- Macartney, H. (2016) Stirling, the *annals* and the reproduction of spanish art. Em Macartney, H. and Matilla, J. M. (eds.) *Copied by the Sun: Talbotype Illustrations to the “Annals of the Artists of Spain” by Sir William Stirling Maxwell* (pp. 21-46). Madri: Museo Nacional del Prado / Centro de Estudios Europa Hispánica
- Malraux, A. (1974). *The voices of silence*. Londres: Paladin.
- Matilla, J. M. (2016) Reproduction as interpretation of art: the visual sources for the illustrations to the annals. Em Macartney, H. and Matilla, J. M. (eds.) *Copied by the Sun: Talbotype Illustrations to the “Annals of the Artists of Spain” by Sir*

William Stirling Maxwell (pp. 47-67). Madri: Museo Nacional del Prado / Centro de Estudios Europa Hispánica

- Matthes, E. H. (2017). *Digital replicas are not soulless – they help us engage with art*. Recuperado em 10 de fevereiro, 2019 de <https://www.apollo-magazine.com/digital-replicas-3d-printing-original-artworks/>
- McQueen, A. (2003). *The rise of the cult of Rembrandt: Reinventing an old Master in 19th-century France*. Amsterdam: Amsterdam university press.
- Moreschi, B. (2017). Contrate um profissional: considerações e experimentações artísticas sobre a fotografia de obra de arte. Em *FIF universidade: Mundo, Imagem, Mundo*. Belo Horizonte: Malagueta Produções.
- Oneto, P. (2003). *A Critical Reading of Walter Benjamin's The work of art in the age of mechanical reproduction* [Ebook] Recuperado em 4 junho, 2019, de <http://www.gewebe.com.br/pdf/critical.pdf>
- Panofsky, E. (2010). Original and facsimile reproduction (Grundy, T. trad.). *RES: Anthropology and Aesthetics*, (57/58), 330-338. Disponível: <http://www.jstor.org/stable/25769986> (artigo original publicado em 1930)
- Paret, P. (1998). Sculpture and its negative: the photographs of constantini brancusi. Em Johnson G. A. (Ed.) *Sculpture and Photography* (pp. 101-115) Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Pearce, M. T., Zaidel, D. W., Vartanian, O., Skov, M., Leder, H., Chatterjee, A., Nadal, M. (2016). Neuroaesthetics: The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience. Em *Perspectives on Psychological Science*, 11(2), 265–279. doi: 10.1177/1745691615621274
- Pelowski, M., Forster, M., Tinio, P. P. L., Scholl, M., & Leder, H. (2017). Beyond the lab: An examination of key factors influencing interaction with ‘real’ and museum-based art. Em *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11(3), 245-264.
- Peres, M. R. (2014). *Concise Focal Encyclopedia of Photography*. Reino Unido: Focal Press.
- Pinet, H. (1998). Montrer est la question vitale: rodin and photography. Em Johnson G. A. (Ed.) *Sculpture and Photography* (pp. 68-85). Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Pinto, L. R. (2018) Plataformas museológicas, coleções virtuais, monumentos em 3D, emojis renascentistas e o mundo fabuloso do património digital. Em *Revista Patrimônio*, 5, 72-77.
- Pippin, R. (1999). Nietzsche and the Melancholy of Modernity. *Social Research*, 66(2), 495-520. Recuperado em 3 de Março, 2020, de: www.jstor.org/stable/40971334
- Pon, L. (2004). *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance print*. New Haven: Yale University Press.

- Pyne, L. (2018). *The Art of Creating Replicas of Ice Age Cave Paintings*. Recuperado em 5 de fevereiro, 2019 de <https://hyperallergic.com/445675/the-art-of-creating-replicas-of-ice-age-cave-paintings/>
- Quennell, P. (1972, abril 23). 'From Today Painting is Dead'. *New York Times*. Recuperado em 10 de agosto, 2019 em <https://www.nytimes.com/1972/04/23/archives/from-today-painting-is-dead.html>
- Ravasio, M. (2018). Replicating paintings. Em *Contemporary Aesthetics, Volume* (16). Recuperado em 24 fevereiro, 2019, de https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol16/iss1/16/
- Renié, P. (1998) The battle for a Market: art reproduction in print and photography from 1850 to 1880. Em Howe, K. S. (Ed.), *Intersections: Lithography, photography, and the traditions of printmaking*. (pp. 41-54) Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Roberts, H. (1988). The visual document. Em *Art Libraries Journal*, 13(2), 5-8. doi:10.1017/S0307472200005605
- Roberts, H. E. (1995). *Art history through the camera's lens*. Londres: Gordon and Breach.
- Rouvenant, F. (2019, agosto 28) Reitoria da UFRJ pretende reabrir parte do Museu Nacional em 2022. *G1*. Recuperado em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/08/28/quase-um-ano-apos-incendio-no-museu-nacional-direcao-apresenta-trabalho-de-reconstrucao.ghtml>
- Royalton-Kisch, M. (2019). *THE DRAWINGS OF REMBRANDT: a revision of Otto Benesch's catalogue raisonné*. Recuperado em 17 de Setembro, 2019, de rembrandtcatalogue.net/catalogue/4571883574
- Rueger, A. (2013). *Van Gogh in 3D? A replica could be yours for £22,000*. Recuperado em 10 janeiro, 2019, de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/24/3d-replicas-van-gogh>
- Sapolsky, R. M. (2017). *Behave: The biology of humans at our best and worst*. Nova Iorque: Penguin Books
- Scharf, A. (1986). *Art and Photography*. New York: Penguin Books.
- Silverman, K. (2015). *The miracle of analogy, or, The history of photography*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Siri, F., Ferroni, F., Ardizzi, M., Kolesnikova, A., Beccaria, M., Rocci, B., et al. (2018). Behavioral and autonomic responses to real and digital reproductions of works of art. *Progress in Brain Research*, 237, 201–221. Doi: 10.1016/BS.PBR.2018.03.020.
- Smith, J. (2011). The 2010 Josephine Waters Bennett Lecture: Albrecht Dürer as Collector. *Renaissance Quarterly*, 64(1), pp. 1-49.

- Snyder, L. J. (2015). *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*. Nova Iorque: W.W.Norton & Company.
- Solly, M. (2018). *This New Technique Could Revolutionize the Future of Art Reproduction*. Recuperado em 4 janeiro, 2019, de <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/new-technique-could-revolutionize-future-art-reproduction-180970988/>
- Solomon-Godeau, A. (2002). Review Article. Em *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 18 (3), 219-227, doi: 10.1080/0197376022000034907
- Sontag, S. (2014) *Sobre a fotografia*. (R. Figueiredo, trad.). São Paulo: Editora Schwarcz S.A. (Obra original publicada em 1977)
- Sood, A. (2011). *Amit Sood: Construindo um museu de museus na web* [vídeo]. Recuperado em 4 novembro, 2018, de https://www.ted.com/talks/amit_sood_building_a_museum_of_museums_on_the_web?language=pt-br
- Sood, A. (2011). *National Treasures: Google Art Project unlocks riches of world's galleries*. Recuperado em 10 março, 2019, de https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/national-treasures-google-art-project-unlocks-riches-of-worlds-galleries/2011/02/01/ABz4EbE_story.html
- Steffoff, R. (2008). *The camera*. Nova Iorque: Marshall Cavendish Benchmark.
- Stirling, M. W. (2016). *Annals of the artists of Spain*. (Vol.4). Madri: Museu Nacional del Prado. (Obra original publicada em 1848)
- Taggart, E. (2017) *Rijksmuseum Digitizes 600,000+ Works of Art, Making Masterpieces Available Online*. Recuperado em 10 julho, 2019, de <https://mymodernmet.com/rijksmuseum-digital-archives/>
- Talbot, W. H. F. (1848). *The Pencil of Nature*. Recuperado em 4 dezembro, 2018, de <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>
- Taylor, J. E., Witt, J. K., Grimaldi, P. J. (2012). Uncovering the connection between artist and audience: Viewing painted brushstrokes evokes corresponding action representations in the observer. Em *Cognition*, 125, pp. 26–36.
- Taylor, R. & Schaaf, L. J. (2007). *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. Nova Iorque: Yale University Press.
- Teniers, D., & Claerbergen, E. V. (2006). *David Teniers and the theatre of painting*. Londres: Paul Holberton.
- Verhoogt, R. (2007). *Art in reproduction: Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-tadema, Jozef Israels and Ary Scheffer*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Verwayen, H. Arnoldus, M. Kaufman, P. (2011). The problem of the yellow milkmaid: a business model perspective. Em *Open Metadata. White Paper*, 2. Haia: Europeana.

- Wang, B. (2016). *Google has taken nearly 2000 multi-gigapixel images of great works of Art by using servers to stitch together lower resolution images*. Recuperado em 12 janeiro, 2019, de <https://www.nextbigfuture.com/2016/10/google-has-taken-nearly-2000-multi.html>
- Weaver, C. (2013). *Print Me a Van Gogh! 3D Technology Rattles the Art world*. Recuperado em 14 março, 2019, de <http://www.galleryintell.com/van-gogh-relievos-3d-technology-rattles-art-world/>
- Webb, S. (2013). *Van Gogh copies in 3D look almost real, cost 25,000 euros*. Recuperado em 14 março, 2019, de <https://www.reuters.com/article/us-art-vangogh-copies/van-gogh-copies-in-3d-look-almost-real-cost-25000-euros-idUSBRE98C0QZ20130913>
- Wecker, M. (2019). *The Imitation Game*. Recuperado em 20 abril, 2019, de <https://www.washingtonpost.com/news/magazine/wp/2019/02/27/feature/are-museums-being-clear-enough-with-the-public-about-whats-real-and-whats-fake/?noredirect=on>
- Williams, R. (2017). *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/9781316460030
- Wölfflin, H. (2013). How One Should Photograph Sculpture (Johnson, G. A. trad.) *Art History*, 36. 52-71. doi:10.1111/j.1467-8365.2012.00926.x