



Sobre mediações, olhares e concepções visuais

On mediations, gazes, and visual conceptions

Paulo Henrique Camargo Batistaⁱ
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Luciana Martha Silveiraⁱⁱ
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo

Buscamos elaborar uma reflexão sobre 'o olhar' que precede a concepção visual da imagem em sua linguagem. A partir de um recorte comparativo entre a pintura e a fotografia, o artigo objetiva investigar possibilidades para entender o caminho de construção da visualidade e como ela se estabelece neste processo, abordando também parte dos contextos subjetivos, técnicos e histórico-culturais envolvidos em sua materialização. No breve exercício de pensar e problematizar este universo ligado à concepção de imagens, o artigo procura avaliar se, contemporaneamente, as câmeras fotográficas podem se mostrar como agentes indutores de um ato fotográfico autômato, que podem interferir no processo ou gerar resultados estéticos menos particulares nas concepções visuais desenvolvidas pelos artistas.

Palavras-chave: olhar, visualidade, concepção visual, pintura, fotografia.

Abstract

We seek to elaborate a reflection about 'the gaze' that precedes the visual conception of the image in its language. From a comparative approach between painting and photography, the article aims to investigate possibilities to understand the way of construction of visuality and how it is established in this process, also addressing some of the subjective, technical and historical-cultural contexts involved in its materialization. In the brief exercise of thinking and problematizing this universe related to the conception of images, the article tries to evaluate if, at the same time, the photographic cameras can be shown as inducing agents of an automatic photographic act, which can interfere in the process or generate less particular aesthetic results in the visual conceptions developed by artists.

Keywords: gaze, visuality, visual conception, painting, photography.

A primeira vista

O ponto de partida deste artigo, vem do olhar. Um olhar exploratório, contudo, sem deixar de lado o palpável e o formal no exercício do pensar e do elaborar significados. Contexto similar ao que se constrói nas práticas de representação compartilhadas culturalmente e, essencialmente, nas artes.

Escolhemos observar duas pinturas; de Caravaggio¹ e de Rembrandt² que nos possibilitaram pretensamente arriscar, experimentar e perceber através de seus olhos (intenções e repertório representacional), parte da simulação traduzida nestas imagens. Desta forma, propomos trazer para este artigo, percepções impregnadas pela fotografia em sua linguagem, que é nosso foco de estudo.

A primeira vista, ao olharmos para algumas pinturas, e especialmente nas selecionadas como exemplo, nos chama a atenção a consciência do olhar dos artistas que dominam sua linguagem, e que se utilizam de seus meios como ferramentas para materializar algo anterior e prioritário como motivo gerador, que é a ideia, a concepção da imagem. Estabelece-se aqui, uma relação entre os olhares: o olhar de quem percebe para criar a obra e o nosso olhar (observador) de quem percebe a obra para interpretá-la e neste artigo, o de buscar absorver e entender parte deste processo primeiro.

É admirável o poder do conceber e idealizar uma imagem, que podemos supor existir em obras como estas citadas a seguir. Considerando a qualidade de representação técnica que dá suporte às qualidades, reconhecidamente como qualidades estéticas destas obras, é também condição que explicita o domínio de compreensão que o artista tem de idealizar o seu 'olhar' como características constituintes do seu fazer. Qualidade que, cada vez mais, tem sido transferido para um aparato: a câmera fotográfica, pela naturalidade com que suas facilidades de operação se apresentam como parte no processo de produção das imagens.

Esta relação entre consciência/motivação e mediação, no caso da pintura, determina obrigatoriamente muito de sua linguagem representacional pela postura e concepções do artista. Há algum tempo, no caso da fotografia, muitas das questões envolvidas nesta mediação, tem sofrido interferência direta do aparato no que diz respeito às possibilidades oferecidas pelo mercado e, aos poucos, incorporadas culturalmente pelas facilidades técnicas que passam a ser incorporadas, muitas vezes também, como soluções estéticas.

¹ **Michelangelo Merisi da Caravaggio** (1571 - 1610), foi um artista italiano ativo em Roma, Nápoles, Malta e Sicília entre 1593 e 1610. Ele é comumente colocado na escola barroca, da qual é considerado o primeiro grande representante. Mesmo em vida Caravaggio era considerado enigmático, fascinante. Disponível em: <<https://www.caravaggio-foundation.org>>.

² **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** (1606? - 1669) foi um pintor e gravurista holandês. Ele é geralmente considerado um dos maiores pintores e gravadores da história da arte européia e o mais importante na história holandesa. Suas contribuições para a arte vieram em um período que os historiadores chamam a época dourada holandesa. Disponível em: <www.rembrandtonline.org>

Contudo, a câmera/aparato não idealiza possibilidades e resultados, não possui desejos; ela somente registra, calcula, mas não concebe imagens.



Figura 01. Caravaggio. A prisão de Cristo (1602).
Fonte: Galeria Nacional da Irlanda, Dublin



Figura 02. Rembrandt. Aula de anatomia do Dr. Tulp (1632).
Fonte: Mauritshuis, A Haia, Países Baixos

Introdução

Há várias relações que podemos estabelecer entre a concepção de imagens, a tecnologia, o aparato técnico e a cultura onde ela está inserida, que podemos observar e as tem colocado como possíveis definidores de uma estética fotográfica contemporânea, principalmente, considerando aqui, quem busca na produção de imagens uma forma de expressão subjetiva e pessoal.

Dentre elas, parte vem da relação direta e da forma de disponibilização dos procedimentos técnicos do aparato como agente de um ato fotográfico autômato, pré-definido pelo programador (indústria/mercado), e que, de alguma forma, tem gerado alguma tendência de padronização da linguagem em sua mediação da expressão subjetiva e dos resultados estéticos dispostos nos programas das câmeras fotográficas.

É justamente no conceito desta relação mais contemporânea da tecnologia e do aparato técnico como possíveis interferências definidoras de uma estética fotográfica, que aparece como questão a possibilidade de se pensar os parâmetros do universo onde a consciência das percepções visuais preceda e se desenvolva conjuntamente com a linguagem do meio e do fazer. Onde ver é, essencialmente, um ato pessoal e onde a técnica, os aparatos e as mediações (tecnológicas) possam servir como suporte às possibilidades de representação postas pelo artista criador através do entendimento da linguagem em sua produção de significados e de sentidos.

A proposta deste artigo é, neste ato exploratório, lançar observações e percepções a partir da aproximação de processos e linguagens distintas no captar e no ato de conceber imagens - pintura e fotografia, a fim de traçar sobreposições entre os 'olhares' das duas linguagens, buscando demonstrar como os ditos automatismos e formatações que se apresentam cada vez mais presentes na câmeras fotográficas, como cânones, como uma vantagem (de mercado) e como um determinado conforto em seu uso, podem também estar distanciando o fotógrafo de um olhar mais consciente e menos genérico simbolicamente.

A partir deste pequeno recorte comparativo entre duas obras pictóricas específicas e entre conceitos da pintura e da fotografia em suas particularidades e especificidades de linguagens, incluiremos ainda, o viés de nossas experiências, referências e percepções pessoais, através de um suporte conceitual teórico, do universo da cultura e de parte de seus códigos que permeiam nossa perspectiva de observação e análise.

Mediações e expressões da Cultura

A observação feita inicialmente de que câmeras fotográficas podem se mostrar como agentes indutores de um ato fotográfico autômato, e assim, como possíveis definidoras de um resultado estético menos particular, não é um fenômeno somente atual, da era digital. Esta característica sempre esteve presente no decorrer do desenvolvimento técnico da fotografia, e por que não dizer, da pintura também. Contudo, a natureza recente e predominante dos novos artefatos e das novas mediações tecnológicas, em solucionar 'questões práticas' e de tomar 'decisões' automaticamente a partir de resoluções pré-estabelecidas e definidas pelo seu desenvolvedor (indústria/mercado) e que vêm programadas nos softwares das câmeras, tem definido muito objetivamente as opções e as práticas de operação e, por consequência, dos resultados visuais. Assim sendo, esta condição tem reforçado padrões de utilização e de procedimentos do fazer fotográfico que passaram a ser mais 'naturalmente' aceitos também como referência em seus resultados estéticos, além da possibilidade e do risco de se generalizar um 'olhar' mais adaptado aos automatismos, e assim, condicionar uma percepção 'menos consciente' das necessidades e das intenções dos indivíduos em sua relação com a imagem. O fazer acontece sem tanta dependência de um olhar (e pensamento) anterior ao ato fotográfico de uma forma mais sujeita aos acasos das circunstâncias e do comportamento programado como interação da câmera. Podemos até afirmar que o aparato fotográfico, tornou-se hoje uma mediação que precisa apenas de um dedo que aperte o disparador para fazer uma imagem focada, com uma medição de luz e exposição 'correta' e um registro que se por acaso agrada o dono deste dedo, ele ainda poderá assumir a autoria desta imagem.

Em outros momentos da história, no caso da fotografia, a técnica se dispunha mais diretamente como suporte ao alcance de um resultado estético, já que não permitia uma dependência tão automatizada em relação ao aparato mediador como definidor de um processo e de um resultado que, aos poucos, tem deixado de ser transversalmente subjetivo. O procedimento de foco dependia da definição, mesmo que intuitiva, do olhar do fotógrafo. A medição da luz – fotometria - estava mais sujeita aos critérios deste olhar, pois os sistemas não eram tão precisos quanto hoje. Não se podia ver o resultado instantaneamente e descartá-lo ou refazê-lo e corrigi-lo no mesmo momento se necessário. E, assim, por serem decisões do fotógrafo, de alguma forma ele se punha mais consciente de seu olhar.

Era muito comum, entre os fotógrafos, ao admirar o trabalho de alguém, destacar em suas imagens, sua maneira peculiar de *fotometrar* (aferir a quantidade de luz da cena para as

decisões técnicas de registro); como sendo uma 'assinatura de luz' de seu trabalho, um atributo de sua percepção. Ou seja, como uma chancela de expressão e de qualidade individual. Assim como também é comum se falar das pinceladas e da qualidade gestual de um pintor, como características de sua expressão.

Estes dois exemplos, entre outros vários que podemos citar das resoluções técnicas do aparato, já são, em si, uma situação específica de que os algoritmos, sensores e programas das câmeras, não tem como substituir totalmente uma decisão subjetiva sem padronizar uma ação. De qualquer forma, neste artigo, nosso *foco* é pensar o *antes* do apertar do botão como premissa da concepção geradora da imagem e da representação. Partindo do exemplo da Renascença onde houve um grande desenvolvimento conceitual, técnico e tecnológico dos meios de observação e de construção da imagem; ao observarmos o desenvolvimento da pintura, podemos notar que mesmo considerando alguns padrões estéticos postos a partir de procedimentos técnicos e do uso da tecnologia disponível, ainda assim, o resultado, a interpretação e a manifestação do pensamento visual se mostram como um forte consolidador da consciência do olhar do artista e de sua percepção representativa. Não é o mero domínio técnico que dá reconhecimento à obra de um artista, nem sua aparente semelhança com a 'realidade', condição que existe desde a Grécia e a Roma antiga nos *Trompe-l'oeil*³. Boa parte desta valoração artística, na época, vem da maneira e da habilidade do como o artista traduz e manifesta estas qualidades com o suporte de sua técnica.

Para pensar isso, podemos buscar na pintura e na história, exemplos de imagens e de representações visuais, onde a percepção e a sua forma de concepção existem anterior ou simultaneamente à sua mediação técnica.

A partir do século XV na Renascença, o desenvolvimento e o domínio de um código visual, evidenciaram toda uma nova tecnologia traduzida em conceitos e artefatos – a *perspectiva artificialis*, projeções matemáticas e de pontos de fuga nos desenhos, as relações cromáticas e perspectivas aéreas, etc. Da mesma forma, a utilização de aparatos de observação, ajudou a construir representações mais fiéis da realidade tridimensional percebida, traduzindo-as numa projeção bidimensional que possibilitou uma nova visualidade para a percepção dessas representações.

³ *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão óptica que mostra objetos ou formas que não existem realmente. Provém de uma expressão em língua francesa que significa engana o olho e é usada principalmente em pintura ou arquitetura. Embora a expressão tivesse sua origem no período barroco, onde os artistas a usavam muito, a técnica em si era antiga, já conhecida dos gregos e romanos, e utilizada em murais, como por exemplo, os de Pompeia, onde o típico mural trompe-l'oeil mostrava uma janela, porta ou corredor, com a finalidade de visualmente aumentar o aposento. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'oeil>>

Para o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall, membros de uma mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias, lhes permitindo também, sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante.

Deste modo, pensar e sentir são em si mesmos 'sistemas de representação', nos quais nossos conceitos, imagens e emoções 'dão sentido a' ou representam – em nossa vida mental – objetos que estão, ou podem estar, 'lá fora' no mundo (HALL, 2016, p. 23).

Antes de existir a fotografia enquanto suporte e como técnica de registro, a consciência de entender e simular uma realidade a partir destes artefatos de observação e de projeção visual, já existia com muita clareza, enquanto hoje, a facilidade dos automatismos das câmeras, tem transformado o processo de fotografar, num ato 'mais' limitado de enquadrar o assunto sem muito se saber ou perceber a imagem. Dito de outra maneira, quando não temos uma expectativa de representação e de configuração estética, os 'automáticos' podem parecer mais 'eficientes' e melhores do que seu operador, já que este mal poderia conceber ou mesmo identificar qualidades anteriores no exercício de registrar uma imagem fotográfica, sugerindo que, qualquer resultado que a câmera produza, sempre será melhor do que ele conseguiria, abandonando de vez as questões antes do 'click'. Um certo conforto ao processo menos compromissado e só como diversão do registrar o dia-a-dia, porém, uma rotina que tem formado de maneira predominante um descompromisso com um observar e perceber mais aprofundado e menos contextualizado da tradução do mundo em imagens e por consequência em signos representativos.

Um efeito colateral desta ideologia ou estratégia, discretamente imposta pelo mercado, é que se acaba por comprometer a relação estabelecida e mediada por esta máquina semiótica. O predomínio das 'decisões' automáticas e sem uma intenção ou necessidade anterior, se traduzem em soluções médias, tecnicamente falando, que evitam 'erros', por exemplo, na leitura da luz sem que a máquina saiba interpretar o que se deseja muito menos o que interessa individualmente ao fotógrafo na imagem.

O assunto fotográfico para os programas e softwares é, pragmaticamente, uma solução matemática padronizada do registro da imagem que pode provocar a falsa ilusão (não mais somente da aparência da realidade/verdade) de que quem a produz, detém e controla a natureza da linguagem e da proposta dos resultados estéticos. Nestas condições a fotografia acaba por se resumir ao ato da decisão primária de um enquadramento por parte

de seu operador - funcionário nos termos de Flusser (2002) -, e a prática da representação acaba simplificando o sentido que conecta a linguagem à cultura pela codificação posta pela programação contida no aparato.

Se não se sabe escrever ou não se tem controle do conteúdo que se constitui, também não se saberá ler nem interpretar o que se escreve. Metáfora básica que se aplica a representação visual de forma direta também. Uma parcialidade confortável, prática porém, muito provavelmente, rasa em teor simbólico.

Mencionei o teórico e filósofo tcheco, Vilém Flusser, pois ele nos trouxe as questões sobre a complexidade de entendimento (clareamento) de um sistema, onde muitas vezes o operador (fotógrafo) 'domina' seu uso e conhece seu funcionamento sem, entretanto, compreender o que se passa no interior da câmera, 'caixa preta', termo que usa em uma alusão à *câmera obscura*⁴. Ou seja, o operador (que já é uma denominação, usada por Flusser como sendo mais significativa em relação ao *funcionário*, que não exerce autocrítica) tem controle e domínio apenas sobre o que lhe foi dado de opções inscritas na programação (construção) do aparelho. A definição de aparelho dada por Flusser inclui a concepção ideológica diretamente relacionada a um sistema de ideias que segue os interesses de quem programa os aparelhos. Desta forma, dentro do que nos é disponibilizado pelas opções inscritas nos programas dos 'aparelhos', no sentido mais amplo colocado por Flusser, se torna vital descobrir e identificar as possibilidades de criação que repercutem em nossa percepção do mundo e em nossa capacidade imaginativa que está diretamente ligada ao conceito de *circuito cultural*, no que diz respeito a "construção da identidade e na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social" (HALL, 2016, p. 22).

Seja localizado no aparato ou no papel da representação, podemos dizer que todos estes elementos naturais e de nossa realidade carregam sentidos e significados, funcionando como signos. Mais do que isso, para Stuart Hall todos estes elementos constroem

⁴ Expressão latina que designa um princípio que já fora descrito por Aristóteles na antiguidade grega, e pelo cientista árabe Alhazen no século X, mas que só teve utilização prática a partir de 1558, quando Giovanni Battista della Porta (ca.1542-1597) aconselhou seu uso aos artistas. A câmara foi muito usada na Renascença para o estudo da perspectiva na pintura. As primeiras câmeras obscuras eram constituídas por meras caixas dotadas de um pequeno orifício para deixar entrar a luz num dos lados, de modo a produzir uma imagem na superfície oposta, posteriormente, surgiram modelos mais complexos, dotados de objetivas e vidro despolido para facilitar o controle e a visualização da imagem. O grande aperfeiçoador deste aparato foi o matemático Johann Strumm, que criou, em 1676, o modelo portátil que iria inspirar mais tarde tanto Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) quanto William Henry Fox Talbot (1800-1877) para a confecção das primeiras câmaras fotográficas, nas quais o material fotossensível passou a captar a imagem anteriormente decalcada pelo desenhista. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=82>.

significados e são veículos dos sentidos, isto é, simbolizam a ideias que desejam ser transmitidas ou apreendidas.

Para Hall, a linguagem é uma prática significativa, que acaba por organizar e que regula “práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” na cultura e em seu circuito que considera; produção, consumo, identidade e regulação das representações (HALL, 2016, p. 20).

Assim sendo, ao modificar um processo cultural pela modificação gradual de um artefado, mudamos também a prática da expressão vinculada à ela. O olhar especulativo, exploratório, constitutivo de concepções e dotado de expressão em sua manifestação representativa, passa a se manifestar com um simples enquadramento (sem questionamentos ou necessidades subjetivas) e a se expressar pelo apertar de um botão disparador (nem sempre consciente de um momento determinado).

Recorte do tempo e do espaço

Ao olharmos para as imagens das pinturas selecionadas, num primeiro momento, talvez, possa parecer natural para um observador mais indiferente ou menos conhecedor da linguagem, que as qualidades das imagens dependam quase que somente da habilidade técnica e manual do artista. Para entendermos algumas características destas imagens podemos, de forma mais direcionada, compará-las com uma imagem fotográfica, buscando um contraponto à esta visualidade primeira como condição única de sua qualidade. Assim também, criamos um outro ponto de vista para posicionar o fazer fotográfico.

É muito comum ouvir as pessoas comentarem que uma pintura como a de Caravaggio ‘parece uma fotografia’, sem considerar o fato de que a fotografia não existia nem como referência e muito menos como possibilidade de registro naquele momento. O que se sabe é que desde a Renascença (200 anos antes desta pintura Barroca) já se usava a tecnologia de observação das imagens através do uso das *câmeras obscuras*, o mesmo projeto de câmera que dois séculos depois seria usado para formar as imagens que seriam gravadas num suporte fotossensível dando início ao universo histórico do registro fotográfico.

O interessante é pensar que Caravaggio, lançando mão do uso da *câmera obscura* para reforçar a noção de realismo nesta imagem, demonstra ter uma consciência maior de

entendimento da mediação do artefato câmera obscura na construção da imagem, do que a maioria dos atuais fotógrafos através do uso de suas 'super-máquinas' contemporâneas. Podemos perceber que nesta pintura de Caravaggio (Fig 01) há uma ação acontecendo: a 'prisão de Cristo'; uma passagem bíblica interpretada por ele e por vários outros pintores de períodos variados. Tudo acontece como se o artista, e por consequência o observador da tela, fossem testemunhas do fato. Além de toda a qualidade de representação exercida a partir do uso da técnica (artefato de visualização, técnica de pintura-*velatura*, tintas, mídias, etc.), que reforçam a sensação de registro da realidade da imagem, podemos estabelecer outras relações e sutilezas que se insinuem pela forma como a imagem foi concebida.

Aos nossos olhares mais contemporâneos e já extremamente constituídos pelo acúmulo cultural e histórico de referências sobrepostas por uma enxurrada de imagens 'fotográficas' diversas, acabamos por vezes não conseguindo contextualizar a pintura de Caravaggio, nem pelas ideias e conceitos predominantes naquele período e menos ainda se comparada à mediação de nosso processo de apreender as imagens atualmente, que é fotográfico.

Uma das possibilidades de observação pertinente, é a de reforçar a diferença básica entre a concepção e a percepção da imagem na linguagem pictórica e na linguagem fotográfica, ou através de seus meios de produção e de concepção, pré-fotográfica, fotográfica e até pós-fotográfica.

A pintura é uma construção mental traduzida bidimensionalmente em um plano, a partir da observação direta ou não, que simula representações visuais em coerência à percepção do pintor e que podem ter ou não, a aparência de realidade. Esta mesma característica na fotografia, em sua mediação técnica, é, de forma simplificada, um recorte de tempo e de espaço físico, traduzidos igualmente em um plano bidimensional registrado a partir das características formais do aparato técnico (câmera fotográfica) e do suporte de registro (analógico/químico ou digital/eletrônico).

Essa maneira de traduzir o referente da mediação fotográfica é uma característica específica de sua linguagem que se deve a uma espécie de pré-formatação técnica, ligada à sua estrutura (câmera). Isso pode determinar uma série de relações estéticas na percepção do observador de senso comum.

Voltando a pintura de Caravaggio, a sensação de que estamos presenciando uma cena, se transfere para a sensação de 'congelamento do tempo' da ação da imagem como

posteriormente a linguagem da fotografia viria a realizar. Guardadas as proporções temáticas e de contexto histórico, é quase como se um fotojornalista documentasse o fato/situação no ato do ocorrido. Ou ainda, é como se um fotógrafo registrasse uma peça ou evento teatral (paixão de Cristo) com os personagens atuando caracterizados.

Não é uma nenhuma novidade na pintura deste período, esta ideia de tempo congelado, representado por Caravaggio, porém, um fato interessante aqui é o corte compositivo que ele propõe.

Como foi dito, a fotografia é de certa forma um recorte de tempo e de espaço. Diferentemente da pintura, no caso do espaço fotográfico, ele é capturado a partir do recorte do visor/janela (que corresponde à área de captação e registro dos sensores ou filmes), além da profundidade de campo visual. Numa pintura, este espaço ou janela é determinado pelo campo do suporte (área da tela, por exemplo), onde o pintor pode dispor os elementos estruturais da imagem incluindo, excluindo e adaptando-os da forma que melhor lhe interessar. No caso da fotografia, este incluir elementos, está inteiramente condicionado ao excluir também, já que esta opção está totalmente vinculada a um universo visual que nunca caberá neste enquadramento. Este fato reforça nesta pintura de Caravaggio, uma total clareza e domínio da concepção de recorte de tempo, de composição e da noção representativa desta sensação de realidade. Ele pensa como quem compreende a maneira como um campo visual naturalmente delimitado seria ao captar uma ação (neste caso delimitado pelo corte da tela). Assim como na fotografia, 'algo' ficará de fora num 'extracampo' deste recorte. Nesta pintura, a ação não cabe 'perfeitamente' no registro, segundo alguns preceitos compositivos. Todos os personagens da cena sofrem algum tipo de 'corte' de enquadramento mais ou menos contundente se considerarmos alguns parâmetros generalizados pela 'boa composição'⁵.

Quanto ao enquadramento da pintura de Caravaggio, podemos enfatizar o primeiro personagem à esquerda, que sofre, talvez, o corte mais radical, segundo estes padrões simplificados e traduzidos para a 'boa composição fotográfica', como um 'pecado' a partir de uma dos enunciados mais importantes, o de 'nunca' se realizar cortes de enquadramento em membros humanos (principalmente em articulações). Além disso, este

⁵ Nos referimos aqui à ideia de 'boa composição' de forma pejorativa. ao abordar a simplificação óbvia da questão e que normalmente são apresentadas nos meios de comunicação atuais como 'regras' do correto a se fazer, normalmente desconsiderando um contexto específico, a proposta, as condições ou a necessidade inicial. Confundindo e generalizando parâmetros técnicos com condutas de Mercado e misturando os mais diversos conceitos estéticos com um punhado de referências de composição preconizados na grécia e desenvolvidos na renascença sem considerer inclusive, as diferenças no processo de constituição destas linguagens.

mesmo personagem se mostra interagindo com o externo do registro (extracampo), reforçando/simulando que existe um mundo visual que não coube no corte da pintura, condição que seria mais própria e natural à fotografia.

Há também personagens, como o policial no centro da imagem que conduz mais diretamente a ação da prisão de Cristo, que aparece praticamente de costas para o pintor/observador. Caravaggio era mal visto em seu tempo por este tipo de representação, pois dentro dos padrões estéticos mais tradicionais e que vigoravam como critério, esta atitude soava como um desprezo ou desrespeito ao observador da pintura. Este fato reforça uma atitude e um posicionamento dentro de um conceito visual que induz à sensação de realidade do acontecimento. Hoje, este tipo de registro passou a ser esteticamente normal por conta da linguagem da fotografia, já que não se tem controle deste tipo de acontecimento – uma pessoa de costas no instante do registro. Na pintura, por outro lado, isso poderia ser facilmente idealizado pelo pintor respeitando a decisão estética dentro de padrões pré-estabelecidos.

Caravaggio nos demonstra uma clareza de concepção (de olhar = pensamento), que evidencia em sua imagem um grau de consciência representativa que poucos destes exemplos de fotógrafos autômatos conseguiriam simular, observar, ou melhor, conceber a partir das características da própria fotografia. Esta condição interfere diretamente no processo de amadurecimento e de experiência do processo de percepção, criação, composição e também de representação.

Em outra pintura do período barroco, *Aula de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt (Fig. 02), devemos inicialmente observar e contextualizar a diferença temática. Enquanto na Itália o assunto ainda era rigorosamente religioso, mitológico ou épico; na Holanda (países baixos), onde a tradição religiosa era de natureza protestante, as temáticas das pinturas consideradas artísticas, tinham uma liberdade maior de representação. No caso desta pintura, ela parte de um referencial real, que foi o registro de uma aula de anatomia, enquanto na tradição italiana o assunto já partia normalmente de uma idealização.

Em comparação à pintura de Caravaggio, a *Aula de anatomia do Dr. Tulp* de Rembrandt talvez tenha um menor apego à ideia de 'aparência fotográfica'. Nesta obra, seguindo na mesma linha de observação, temos uma abordagem parecida se nos colocarmos como testemunhas da cena ou ao considerar a ideia de que o pintor está agindo como um fotojornalista. Na verdade ele cumpre esta função também, já que é realmente um registro de uma aula de um personagem real: o Dr. Tulp.

Nesta pintura, a cena se mostra mais estática se comparada com a da 'prisão de Cristo'. Ela representa uma aula onde o professor demonstra os procedimentos da dissecação de um cadáver à seus alunos (situação muito próxima a vivida ainda hoje pelos estudantes de medicina). Continuando, nesta linha de análise e na ideia de que a concepção da imagem precede sua constituição, podemos imaginar que ao idealizá-la, Rembrandt além de se colocar como alguém que está presente como observador da cena, ele também concebe a maneira como as pessoas reagiriam e se comportariam diante de um registro 'instantâneo' e, principalmente se coloca como uma presença que interfere na reação das pessoas. Ressaltando que neste momento histórico não existe o 'instantâneo' e que o pintor poderia controlar toda a ação casual da cena, diferentemente do que normalmente ocorre neste tipo de circunstância à um fotógrafo.

Ao ver esta pintura sempre penso na situação de como se eu estivesse dando aula, quando chega um fotógrafo e diz que precisa realizar uma foto para uma matéria sobre educação (exemplo), e pede para que o esqueçamos e voltemos a agir naturalmente. O cenário seguinte seria todos parecendo agir naturalmente, o professor com gestos formais e os alunos se mostrando atentos e interessados para sair 'bem na foto'.

Num olhar mais atento notamos, na pintura de Rembrandt, um ou mais personagens olhando discretamente para a 'lente do fotógrafo'. No caso da pintura, não há o fotógrafo, nem a obrigação de demonstrar que ele existe. Rembrandt poderia, como na maioria das pinturas, se deixar incógnito, 'invisível'. Na fotografia não temos como controlar todos os olhares, a não ser que seja uma cena produzida e dirigida. Normalmente a situação da cena acontece e se desenrola de uma forma a nos adaptarmos como fotógrafos. Muitas vezes estes detalhes só são percebidos, ao se observar a imagem posteriormente.

Uma diferença decisiva neste caso, determinada pelas características das linguagens, é que este exemplo demonstra também a consciência perceptiva de Rembrandt em construir esta sensação sutil, que não está incluída na tradição da representação pictórica desde momento, mas que é colocada como uma sensação de descontrole de um registro instantâneo (idealizado) do tempo.

No caso da fotografia, este olhar perceptivo e que define e determina a ação do fotógrafo tem se tornado mais transparente por falta de estímulos externos à câmera e ligados a consciência por parte do operador da câmera fotográfica. Podemos dizer até, que

expressivamente, uma boa parte da revolução estética trazida pela fotografia moderna, foi em alguma medida inverter esta lógica possibilitando ao fotógrafo entender e se aproveitar da estética da simulação aparentemente menos 'construída' na aparência especular da fotografia, agregando o simbólico fortemente percebido assim como o faziam os pintores tentando parecer realistas em sensações.

A compreensão de que a imagem não é o real e de que enquanto representação do real, a imagem passa a ser legitimada como realidade, é uma ponderação que passou a compor a concepção visual da imagem potencializando sua linguagem. Assim, os fotógrafos passaram a investir na visualidade de seu conceito e de seu entendimento na relação entre o perceber, o interpretar e o reproduzir esta realidade. Estes aspectos estão intimamente ligados em sua interação com a cultura, a forma de 'olhar' e, em experiências que não somente constroem significados mas dão sentido aos acontecimentos da vida.

Segundo o antropólogo estadunidense Clifford Geertz, a cultura é o conjunto complexo desses sistemas de símbolos significantes - a linguagem, a arte, o mito, o ritual - que regulam a existência humana, não como simples padrões de comportamento, mas como mecanismos de controle - planos, receitas, regras, instruções - que governam a conduta humana e são condição essencial para a sua existência e razão de sua especificidade (GEERTZ, 1989).

Ao nos depararmos com o universo da linguagem, da arte e especificamente da imagem, e que perpassam a cultura, é importante buscar entender suas especificidades nesta relação do ser humano ao traduzir suas experiências e vivências dentro da cultura em que vive. A percepção e a contextualização destas experiências constituem parte importante da dimensão cultural do olhar. Sua manifestação como expressão condiciona as possibilidades em que as imagens e as visualidades são concebidas, e quais interferências poderão ocorrer em suas percepções e mediações. Propriedade que ainda não faz parte dos automatismos objetivados nos aparatos, que, no máximo, reproduzem questões da visão em sua natureza estrutural e de 'tradução fisiológica' de registro.

De outra forma, podemos nos aproximar desta ideia considerando que em toda representação que criamos, é impossível não atravessá-la por nossas vivências, valores simbólicos, experiências, referências e por todas as mediações que a constituirá, mesmo que involuntariamente. Assim sendo, remonto a condição de que, quanto mais se tem consciência destas alternativas, naturalmente mais escolhas existirão para serem exploradas e agregadas como possíveis qualidades ou predicados que não dependerão

somente de parâmetros técnicos externos ao indivíduo ou de convenções sociais formatadas para um resultado; imagem/representação. Condição, que reforça a ideia do 'olhar' consciente que precede a concepção visual da imagem em sua linguagem.

Em sua concepção filosófica, representação é o conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela imaginação, pela memória ou pelo pensamento. A respeito da representação como ato de representar, Jacques Aumont (1993) apresenta alguns conceitos com relação ao ato de olhar uma imagem: a arbitrariedade e/ou a motivação da representação, a ilusão e o realismo. A escolha do representante/substituto é arbitrária e não depende necessariamente da semelhança entre o objeto e sua representação, mas sim de questões culturais. Se uma determinada representação é considerada mais adequada do que outra, por ser mais semelhante a um dado objeto, isso se deve a convenções produzidas socialmente. A representação pode ser motivada, ou seja, certas técnicas de representação podem ser consideradas mais 'naturais' do que outras, por serem aprendidas com mais facilidade por qualquer indivíduo, ou porque nem precisam ser aprendidas.

Aumont prossegue dizendo que uma imagem pode criar uma ilusão sem ser a réplica exata de um objeto. Não é o fato de ser um duplo do real, que provoca na representação a ilusão de realidade, mas sim a interpretação psicológica e cultural que se faz dela, e aí podemos encaixar o exemplo da naturalidade com que vemos contemporaneamente as pinturas citadas (AUMONT, 1993).

Podemos perceber já na Renascença, de que a sensação de realidade; o 'convencimento' desta sensação criada em nossa percepção, era considerada mais importante do que uma aparência essencialmente 'fotográfica' desta realidade representada, condição que se modificou a partir do modernismo e a partir do surgimento da fotografia (início do séc. XIX), quando esta passou a ser uma nova referência e parâmetro para a noção de realismo. Ainda hoje é muito comum se ouvir como comentários de uma pintura de aparência e representação realista, de que esta pintura parece uma 'fotografia' e por assim ser reconhecida, também é valorizada enquanto referência de qualidade de sua estética.

O observador da produção artística realizada a partir da renascença, não passou a acreditar ingenuamente, como as vezes vemos em alguns livros de história da arte, que uma pintura de Rafael ou uma escultura de Michelangelo eram o duplo da realidade que representavam, mas a sensação de convencimento que o tecido esculpido no granito da Pietá de Michelangelo é real, dá a nossa percepção o desejo de tocá-lo para confirmar que é

realmente mármore, assim como, da mesma pedra a tez da pele de Jesus e sua compleição física nos faz esperar que em algum momento ele possa até respirar.

Este prazer de convencimento dos nossos sentidos, e que acontece ainda hoje pelas pessoas de nosso tempo ao observar esta obra, são a essência de realidade que nos é transmitida à percepção e que não depende - somente - de uma resolução técnica. Contudo, a natureza especular da fotografia somada, mais contemporaneamente, a suas características técnicas mais automatizadas, vem reforçando boa parte de algumas simplificações no processo do conceber imagens.

Nas palavras do antropólogo visual, Etienne Samain (1998, p. 13),

o fotográfico representa nossa visualidade primeira que, quase que submersa, durante séculos, nas águas da oralidade e da escrita, remontou, muito recentemente, à superfície, dando-nos a ver o mundo através de mediação técnica suplementar: o próprio dispositivo fotográfico e o signo visual singular que ele proporciona.

Seguindo neste rastro, podemos compreender um horizonte maior de possibilidades à fotografia enquanto construção de pensamentos visuais, esticando a linha imaginária que tenta, por vezes, delimitá-la como um artefato visual resultante e modelada por um aparato técnico.

Algumas considerações e caminhos possíveis

Ao mediarmos pensamentos visuais que se propõem constituírem imagens, ainda mais, com alguma consciência de intenção, de expressão e de significação, não temos como não considerar a concepção que acompanha o olhar e, essencialmente, precede a imagem em sua linguagem.

A forma mais autômata de disponibilização dos procedimentos técnicos disponíveis nos aparatos fotográficos, pré-definidos pelo programador (indústria/mercado como foi observado aqui), nos coloca uma tendência de consolidação gradual de práticas que culturalmente vem sendo remodeladas em novos hábitos. Neste sentido, Samain nos coloca sobre o porvir, sempre próximo, destes novos meios e aparatos, que

novas próteses e mediações tecnológicas, não somente de nossa visualidade originária, mas ainda do próprio fotográfico, que não apenas os moldarão em novas direções cognitivas e artísticas, como

proporcionarão e definirão novos tipos de imagens visuais e mentais (SAMAIN, 1998, p. 13).

Para nos apropriarmos das imagens técnicas, devemos nos posicionar também com relação a seu uso, bem como, saber de nossos desejos e dos motivos que nos impulsionam a constituir algum significado em forma de imagem e representação visual. Qualquer forma de expressão é por natureza uma manifestação subjetiva em essência, independente e anterior a linguagem, mediação ou tecnologia a que se proponha utilizar.

É pertinente lembrar que as ferramentas e a tecnologia de produção de imagens mudaram muito desde a renascença, mas os códigos e conceitos visuais utilizados para construção delas, assim como os elementos culturais envolvidos neste processo de entendimento e percepção do real, ainda são os mesmos em seu cerne e particularidades.

Dentro do universo das artes, as imagens estão entre os mais importantes objetos simbólicos dos quais o ser humano se utiliza para pensar, sentir e traduzir seu mundo. Este é o impulso da arte e também da representação. Mesmo as imagens vindas da mais pura imaginação, possuem fontes fora de nós mesmos. Por isso se torna importante conhecer e entender estas fontes para que os automatismos inseridos em nosso cotidiano não sejam percebidos tão naturalmente como fazendo parte de nossos feitos. Se ter claro, até onde for possível, que esta fluência de direcionamentos, por assim dizer, não é espontânea nem vinda da natureza, mas é criada e elaborada socialmente e na cultura como resultado de um contexto de convenções desta sociedade, e assim sendo, podemos ser mais donos de nossas necessidades, autônomos em nossas representações e menos automatizados em nossas narrativas e leituras da realidade ao nosso redor.

Neste breve exercício e ensaio de pensamentos e problematizações, buscamos percorrer caminhos que nos fazem pensar a presença de um observador e de um criador de imagens que as compreenda em sua linguagem, decifrando as técnicas e seus significados contextualizados em suas mediações, tão necessárias ao processo de se conceber imagens e fotografias, no processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura e sociedade que continua se recriando.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Editora Papirus, 1993.

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

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, Apicuru, 2016.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. Organizador São Paulo: Hucitec, 1998.

ⁱ Doutorando e Mestre (2006) em Tecnologia e Sociedade (CTS) pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná com projeto em imagem fotográfica e linguagem. Professor de fotografia do Instituto Federal do Paraná. IFPR, Campus Curitiba.

ⁱⁱ Possui graduação em Educação Artística pela Universidade Estadual de Campinas (1989), Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (1994), Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) e Pós-Doutorado na Universidade de Michigan (2009-2010). Atualmente é professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: Cor, arte e tecnologia; Relações entre a tecnologia e a arte; entre a arte e a ciência; arte imersiva; suportes híbridos e percepção; arte, processo criativo e inovação; arte cinética; aplicação da Teoria da Cor no Design e na Arte; Arte, Tecnologia e Sociedade.

Como citar esse artigo:

BATISTA, Paulo Henrique Camargo; SILVEIRA, Luciana Martha. Sobre mediações, olhares e concepções visuais. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 11, n. 1, p. 161-178, jan./abr. 2018.

Enviado em: 10 de outubro de 2017.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2017.