

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

SARA CÂNDIDO NASCIMENTO DOS SANTOS

Gustave Courbet: o personagem, o realismo, e a fotografia

Brasília, 2017

SARA CÂNDIDO NASCIMENTO DOS SANTOS

Gustave Courbet: o personagem, o realismo, e a fotografia

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim

Brasília, 2017

Aos meus amados pais Cândido e Rosália por persistirem e acreditarem em mim incondicionalmente. À Maria, por ter iluminado meu ano, e ao seus pais, companheiros de vida. Ao companheiro Blandu, na calma e na turbulência. À amiga Patrícia, por compartilhar anseios universitários, pela companhia nessa jornada de cinco anos, e à Ingrid por torná-la mais leve. Ao meu orientador, pela atenção, paciência e pelos diálogos. Aos meus colegas de curso. Aos meus queridos amigos. Às reflexões que surgiram ao longo do trabalho. E, talvez, acima de tudo, à arte, pela vida.

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo I	8
Capítulo II	32
Capítulo III	41
Conclusão	47
Referencial Bibliográfico	49

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O Sono, 1866. Gustave Courbet. Óleo sobre tela 135 x 200 cm. Museu Petit Palais, Paris.	8
Figura 2 - Os quebradores de Pedra, 1849. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 165 x 257 cm.	9
Figura 3 - The Wrestlers, 1853. Óleo sobre tela.	9
Figura 4 - L'Homme à la pipe, Huile sur toile ; 0,45 x 0,37 m	10
Figura 5 – Autorretrato (Courbet com cão preto), 1842. Gustave Courbet, óleo sobre tela, 27 x 23 cm.	12
Figura 6 - Autorretrato com o cão preto, 1842-44. Óleo sobre tela, 46 x 56 cm	12
Figura 7 - L'Homme à la ceinture de cuir, 1845-46. Gustave Courbet, óleo sobre tela, 100 x 82 cm.	13
Figura 8 - Portrait of Juliette Courbet, 1844. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 78 x 62 cm	13
Figura 9 - L'homme blesse, entre 1844-1854. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 81,5 x 97,5 cm	16
Figura 10 - Caricatura de Gustave Courbet por L. Petit.	18
Figura 11 - A cochila, Gustave Courbet, por volta de 1841.	19
Figura 12 - Radiografia de L'homme blesse, Gustave Courbet, 1973.	20
Figura 13 - Les amants dans la campagne, 1844. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 77 x 60 cm	21
Figura 14 - Autorretrato (O Violoncelista), 1847. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 117 x 90 cm.	22
Figura 15 - Portrait of Monsieur X***, 1846. Dimensões não encontradas.	23
Figura 16 - Homem com Luva, c. 1523. Ticiano. Óleo sobre tela, 100 x 89 cm. Musée du Luvre, Paris/ Laughing Cavalier, 1624. Frans Hals. Óleo sobre tela, 83 x 67 cm/ Retrato de Juan de Pareja, 1650. Velázquez. Óleo sobre tela, 81 x 70 cm.	24
Figura 17 – Fotografia de Julien Vallou de Villeneuve, data não encontrada.	25
Figura 18 - As Banhistas, 1853. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 227 x 193 cm	25
Figura 19 - Fotografia preparatória para pintura.	28
Figura 20 - Ensaio de um balé no palco, 1874. Edgar Degas. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm	29
Figura 21 - Autorretrato, c1860. Antoine Samuel Adam-Salomon. Dimensões não encontradas.	32
Figura 22 - Autorretrato, Gustave Le Gray, dimensões não encontradas.	33
Figura 23 - "The Great Wave", photograph by Gustave Le Gray, 1857.	35
Figura 24 - A Onda, 1869-70. Gustave Courbet, óleo sobre tela, 63 x 92 cm.	35
Figura 25 - A Onda, 1869-70. Gustave Courbet, giz pastel. Dimensões não encontradas.	36
Figura 26 - Stormy Sea, 1870. Gustave Courbet. Óleo sobre tela. Dimensões não encontradas.	36
Figura 27 - Petra Collins. Not Olympia. 2017.	39
Figura 28 - Olympia, 1863. Edouard Manet. Óleo sobre tela, 131 x 190 cm.	40
Figura 29 - Série 24hr Psycho. 2016. Petra Collins. Reprodução fotográfica	41
Figura 30 - M LE MONDE SEX, 2016. Harley Weir. Reprodução fotográfica.	44
Figura 31 - India Salvor Menezes para Purple Magazine. Reprodução fotográfica, Harley Weir	44

INTRODUÇÃO

O propósito da presente dissertação é de identificar, por meio das obras de Gustave Courbet e outros trabalhos, as possíveis reverberações do movimento realista no século XXI, direcionando as obras do artista para o olhar contemporâneo. Há, ainda, o objetivo de fazer um cruzamento entre as obras de retrato, as pinturas voltadas para a realidade social, e a representação do nu feminino que pretendem se encontrar nas relações estabelecidas por este trabalho.

Para isso, foram utilizados teóricos, críticos e dos próprios artistas. Parte-se de Giulio Carlo Argan, que diz que “*mais do que representar a realidade*”, Courbet “*identifica-se com ela*”, o que é desenvolvido por T.J. Clark em seu livro sobre a vida de Courbet “*Image of People*”, estabelecendo diálogos entre sociedade, obra e artista, e por Annateresa Fabris, ao dizer que realismo e fotografia fazem parte da mesma dimensão artística. Toma-se como método a análise formal das obras, assim como a discussão do modo como o espectador recebe a imagem.

As relações, não necessariamente temporais, vão além de contemporâneos de Courbet, chegando à geração de Degas, onde o objeto de estudo e a criação de um ambiente para a pintura passam por registros fotográficos, assim como em Le Gray, Nadar, e Adam Salomon, por participarem da discussão da fotografia como expressão artística. Num segundo momento, a dissertação traz trabalhos de artistas contemporâneas, como Petra Collins e Harley Weir, estabelecendo laços entre as diversas representações do realismo e suas formas, assim como o modo em que questões exploradas pela pintura realista, e fotografia do século XIX se expressam na fotografia contemporânea das artistas citadas.

A dissertação se propõe a questionar a busca incessante de Courbet na representação de um personagem criado a partir de si mesmo, e as várias facetas de um homem que acreditava libertar-se das amarras academicistas, materializando os princípios do realismo, e deixando, talvez, a medida necessária de *tradição* para trás, para abrir caminho para o modo de pensar moderno.

CAPÍTULO I

Ao ser considerado fiel representante do realismo social, Courbet confiou de forma objetiva e consciente ao trabalhador do século XIX, a aura representativa do cotidiano. Em obras como "*Les paysans de Flagey (ou Le retour de la foire)*" e "*Bonjour, Monsieur Courbet*", onde na primeira, temos o retorno de um grupo de camponeses trabalhadores, em uma estrada rural, e na segunda, temos o próprio Courbet despido das vestes de artista, simples, com sapatos de caminhante, à direita da tela, por um momento nos atentamos aos aspectos sociais e aos posicionamentos políticos da obra. Porém, quando voltamos para o aspecto pictórico, adicionando à discussão as figuras de retrato, somos apresentados ao Courbet espirituoso, que dialoga, também, com a criação de personagens de si mesmo, onde a preocupação com a representação da sociedade se volta para o artista, e a partir do próprio.

Enquanto a produção de Manet se preocupava, predominantemente, em representar os pudores do ócio burguês, Courbet apontaria parte de seus trabalhos para a mentalidade de um artista inclinado ao desejo republicano e socialista francês. As utopias de Courbet também faziam parte das paisagens, dos olhares longínquos, e dos ângulos intimistas de seus autorretratos. Em alguns de seus autorretratos o personagem olha para o espectador, e com o semblante tranquilo, sereno, instiga o observador a questionar-se, dentro da própria existência, em um lugar espacial vasto. O espectador de Courbet muitas vezes se sente imerso na atmosfera criada pela obra, ao mesmo tempo em que a tela os comunica, 'Sou eu, Monsieur Courbet' (pois é o que se é representado).

A ousadia de Courbet, tanto como artista, quanto como personalidade, era reforçada pela rejeição dos aspectos formais de seus trabalhos por parte das Escolas de Pintura. Sua produção, porém, mesmo respeitando os parâmetros básicos de realismo da época, aconteceria independentemente de padrões clássicos formais acadêmicos e das críticas, muitas vezes negativas sobre seu trabalho. Toda obra será um manifesto de si próprio.

O nu feminino de Courbet era materializado pelos aspectos do realismo, identificados, por exemplo, na obra "O Sono", onde duas mulheres repousam entrelaçadas sobre a cama. Na textura da perna da figura feminina à frente do quadro, vê-se detalhes de imperfeições na perna – celulites, e dobras na região das costelas, detalhes retratados objetivamente voltados para a representação próxima da noção de realidade.



Figura 1 - O Sono, 1866. Gustave Courbet. Óleo sobre tela 135 x 200 cm. Museu Petit Palais, Paris.

O processo de identificação com o real de Courbet nos faz lembrar das palavras de Argan: "*mais do que representar a realidade, identificar-se com ela*"¹. Em outros termos, o artista produz novas formas de percepção da realidade, alterando-a, de acordo com suas concepções e direcionamento – formal, pela escolha do ângulo e técnicas utilizadas nos desenhos das figuras, objetos e vestes; e pela importância da escolha – do que é pintado.

Concomitantemente à produção de Courbet, o surgimento da fotografia para além da câmera escura se desenvolve em meados do século XIX. Sem abandonar os aspectos da pintura romântica, o realismo pictórico estava diretamente relacionado ao realismo fotográfico – relação perigosa para os críticos e pintores da

¹Citação de Giulio Carlo Argan, *Apud* FABRIS, Annateresa. Cap. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. Fotografia: Usos e Funções no Século XIX. Pág. 92. Ver bibliografia completa.*

época, pelo posicionamento do lugar da pintura, e pela ideia da arte como uma representação, ou imitação do *real*.

Para analisar os diversos aspectos formais da pintura de Gustave Courbet, no que tange ao realismo, não apenas na 'pintura social', mas no gênero do retrato, precisamos recorrer às suas obras. É importante, portanto, lembrarmos, que a pintura social de Courbet recorre à tipificação do sujeito, e não à sua individualidade, como podemos observar em "*Os quebradores de Pedra*" e "*Os Lutadores*".



Figura 2 - Os quebradores de Pedra, 1849. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 165 x 257 cm.

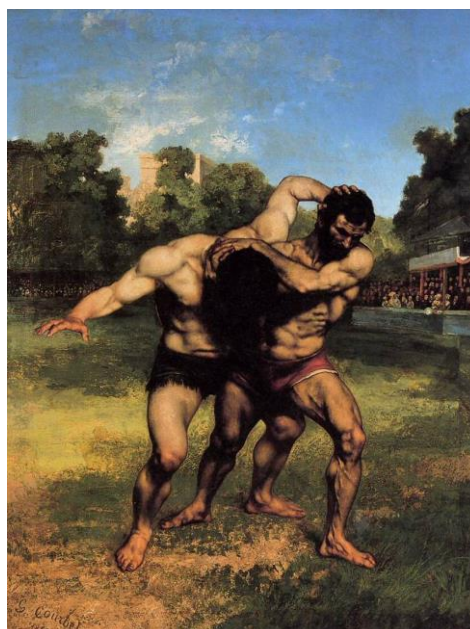


Figura 3 - The Wrestlers, 1853. Óleo sobre tela.

Ambas não se voltam para a tipificação do indivíduo por sua feição, mas caracteriza-o pelo *tratamento* pictórico dos aspectos formais da pintura: as roupas

da figura representada, os acessórios, os aspectos da paisagem em que o personagem se encontra – aspectos que não se aplicam aos retratos de Courbet.



Figura 4 - L'Homme à la pipe, Huile sur toile ; 0,45 x 0,37 m

A iluminação em pontos específicos da pintura *L'Homme à la pipe*, que integra uma longa série de autorretratos, traz a tona os detalhes – a reflexão da luz na região da testa, a gola da camiseta, a ponta do nariz. Detalhes de uma luz baixa e amarela, de interior, contrastam com o fundo obscurecido, se une aos cabelos desgrenhados e à barba. A expressão do rosto seria tranquila, serena, se não fosse pelo vinco discreto entre as sobrancelhas e a inclinação da cabeça – cuidadosamente estudada. O olhar baixo e a angulação apertada com o enquadramento fechado, intimista, reforça a reflexão romântica voltada para a representação do próprio pintor.

A inserção da iluminação em uma linha diagonal é dispersa entre rosto e ombro, e reforçada pelo branco vistoso do colar da camisa. T.J. Clark escreve que essa característica do contraste da iluminação na gola da camisa aparece pelo contato de Courbet com os retratos produzidos por Ticiano encontrados no Louvre, onde segundo o autor, Courbet "*imita a arte mais antiga diretamente, ao invés de*

*fazer um pastiche*² do século XIX³. T. J. Clark sugere que a maior parte da prática artística do século XIX seria uma *cópia* da tradição europeia. Nesse caso, Courbet estaria trabalhando e produzindo novos aspectos autênticos, ao invés de *imitar* diretamente o modo de pintar de Ticiano, sugerindo um processo autodidático. Podemos lembrar, também, que grande parte do aprendizado de Courbet com relação à pintura foi autônomo.

Em *L'Homme à la pipe*, o artista boêmio de 30 e poucos anos se veste com roupas simples, como um trabalhador, e fecha um ciclo de estudos do próprio artista diante do espelho, onde sustenta a aura de artista incompreendido perante a sociedade e a si próprio. Nas palavras de Courbet "*um homem desiludido com as bobagens que serviram à sua educação e que procura fixar para si mesmo seus próprios princípios*"⁴.

A pintura inaugural da série de autorretratos de Courbet, *L'homme au chien noir*, figura a juventude do artista; traços infantis, grandes olhos e nariz, cabelos penteados disfarçados pela coloração escura, acompanhado por um pequeno cão preto, elemento que remete à tradição renascentista de retratos aristocráticos. Ambos, roupa e cão, em tons escuros, praticamente se fundem. A iluminação, como na primeira imagem citada neste trabalho, se estabelece no eixo perfil, gola do colarinho, e punho, sustentados pelo branco. O traçado espesso da tinta é sustentado principalmente na parte branca das vestes.

² Imitar o estilo, a maneira de. = DECALCAR, COPIAR. "pastiche", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/pastiche> [consultado em 23-11-2017].

³ CLARK, T.J. Trecho retirado do livro *Image of the People*, pág. 41. Ver bibliografia completa.

⁴ http://museefabre.montpellier3m.fr/XIXeCourbet_Homme_%C3%A0_la_pipe.pdf

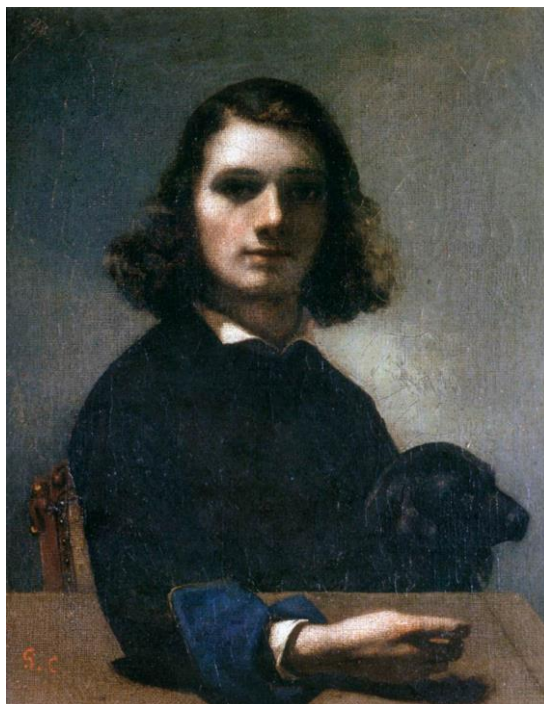


Figura 5 – Autorretrato (Courbet com cão preto), 1842. Gustave Courbet, óleo sobre tela, 27 x 23 cm.



Figura 6 - Autorretrato com o cão preto, 1842-44. Óleo sobre tela, 46 x 56 cm

O jovem personagem se posiciona como alguém que expressa um propósito, o olhar nocivo, a visão da juventude. Ele se posiciona com as costas da mão voltadas para quem o observa. O indicador se estica suficientemente a ponto de produzir uma percepção diferenciada da forma original, assim como o braço curto. O apoio da cadeira, a aproximação da figura do pintor em relação à mesa, e o posicionamento do cachorro se espremem no espaço da obra.

A mão do jovem Courbet em *L'homme au chien noir*, se assemelha à mesma mão de tamanho alterado quando comparada à dimensão do corpo do artista em *L'Homme à la ceinture de cuir*. A distorção espacial e anatômica é um aspecto forte em algumas obras; é o caso, também, do retrato da irmã de Courbet quando jovem, Juliette Courbet, de 1844.



Figura 7 - *L'Homme à la ceinture de cuir*, 1845-46. Gustave Courbet, óleo sobre tela, 100 x 82 cm.

A mão de Juliette posicionada sobre o ante-braço de tamanho anatômico diferenciado, assim como todo o braço direito da figura, têm aparências diferentes do real, algo que acontece também com pescoço, aparentemente grande na largura para a figura de uma menina. Pelo tamanho curto dos braços e o torso fino, o busto de Juliette aparece em uma escala maior comparado à anatomia do restante do corpo.



Figura 8 - *Portrait of Juliette Courbet*, 1844. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 78 x 62 cm

Em *Courbet au chien noir*, pela primeira vez, Courbet teve a satisfação de ver uma de suas obras no Salão. O retrato com o cão, mostrando a paisagem acidentada da região onde o artista nasceu, eleva a perspectiva de quem olha a cena de frente, posicionando-o em um ângulo inferior, situando-o de baixo para cima, ou talvez, provocando a impressão intencional de um personagem ciente de suas qualidades, com nuances de arrogância no olhar. Característica que Courbet herdou dos retratos renascentistas, quando mostravam figuras como a de jovens aristocratas olhando o espectador “de cima”, outro fator que indica a veracidade da citação sobre a *pastiche*, usada por T. J. Clark.

A região de Ornans é tema recorrente das paisagens e retratos de Courbet. O fundo da tela, ao contrário dos outros retratos já mostrados neste trabalho, não é neutro – termo que será discutido mais a frente –, mas traz a paisagem ao fundo. O céu em último plano lança mão da técnica de aplicação das cores com a espátula, que Courbet irá utilizar e desenvolver ao longo de sua produção.

As próximas produções do artista que posteriormente foram recusadas no Salão, causando descontentamento à Courbet, reforçaram a vontade de aprimorar o desenvolvimento autônomo de sua técnica – o fato da primeira pintura aceita pelo Salão de Pintura ter sido um autorretrato, pode ter reforçado em Courbet a ânsia por essa busca de construção de um personagem público. De um retrato a outro cria narrativas pessoais e conscientes, indo do homem ferido e apaixonado, à personalidade egocêntrica, dominadora, criticada na época. Pode-se dizer que as produções constroem uma narrativa autobiográfica, por escolha do artista, onde posicionamentos estéticos –herança da pintura holandesa e veneziana, e também da dramatização romântica. Segundo o próprio: “*Eu fiz muitos retratos de mim mesmo na minha vida, de quando mudo meu estado de espírito. Eu escrevi minha vida em uma palavra.*”⁵

Comparado ao primeiro retrato do artista mais jovial, ingênuo, com uma postura de auto exibição sugerida por seu mestre, em o “*Autorretrato com o cão*”, Courbet olha para o espectador com expressão de independência. A postura da figura masculina ainda remete à arte do típico retrato inglês, anticonvencional nas

⁵ Dossiê Courbet sobre "L'homme blessé". Museu de Orsay. Encontrado em http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/lhomme-blesse-134.html?no_cache=1 - 2006

cores e posturas, características que são heranças da geração romântica de Delacroix⁶. O rosto é sombreado pelo chapéu, e entre as duas figuras, as fisionomias de homem e animal dialogam entre si, aproximando a figura do animal à do seu mestre. Aqui persiste ainda, pensando na figura do homem e sua relação com a paisagem, a figura do caminhante solitário de Rousseau – assim como o filósofo, Courbet era um caminhante, prezava pelo contato com a natureza e pelo recolhimento solitário, e possuía a consciência política acentuada pela aspiração à justiça social.

Voltando para os aspectos formais do quadro, Ségolène escreve sobre a sombra no quadro, e a relaciona com a técnica de Goya, “o revelador de uma verdade escondida por um rosto que é apenas uma aparência e uma máscara da sociedade”. Em Courbet, a verdadeira face do artista se esconderia através de seus vários personagens autobiográficos – escolhas conscientes do artista. O conceito de máscara aparece sempre nos retratos de Courbet quando o associamos com a existência de um personagem, e não se estabelece quando falamos, por exemplo, de uma máscara social, pois não se aplica ao traço realista de sua obra. A máscara que divide a imagem em vários aspectos expressivos, humanos, aparece também na escrita de T.J.Clark no sentido da criação de personagens na vida de Courbet – a *faceta* do homem.

Em seu livro sobre Courbet, *Image of People*, o autor escreve sobre vários fatores do contexto social em que Gustave Courbet estava inserido para falar de sua obra – isso inclui os períodos artísticos que o interessavam, o estilo de vida boêmio, seu crescimento na sociedade e ambiente rural, as representações da(s) realidade(s) social rural vista por ele, além dos hábitos urbanos de Paris nos anos 40. O autor ainda se questiona sobre quais seriam os fatores que fizeram de

⁶ Como é possível observar nas obras “Garota sentada no cemitério” e “George Sand”, ambas de Delacroix. Retratos do perfil de duas mulheres, em poses não-convencionais para a pintura de retrato. *Girl Seated in a Cemetery*, 1824. Óleo sobre tela, 65,5 x 54,3 cm. *George Sand*, 1838, Óleo sobre tela, 79 x 57 cm.



Courbet um artista distinto de sua época, no qual credita em dado momento, à pintura histórica social, como "*Un enterrement à Ornans*", "*Les Casseurs de Pierre*" e "*Les paysans de Flagey (ou Le retour de la foire)*", pelo fato de demonstrarem uma *realidade social*, ainda que o artista tenha feito parte de uma família relativamente rica da alta classe média rural; "(...)ele fazia o rústico - acreditando no papel, é claro - para não ser burguês, mas ter acesso a tudo o que apenas um burguês sabia."⁷

Em *L'homme blessé* observamos o homem ferido, heroicizado pelo sofrimento, no qual Courbet utiliza o estereótipo da figura romântica sentimental para trabalhar uma representação que não depende de um contexto ou narrativa específica, dando margem à subjetividade; "*Les amoureux de la Campagne*", onde aparece ao lado de Virginie Birnet, de quem teve um filho ilegítimo, e *L'Homme à la pipe*, mostrada no início da dissertação. Sobre seu filho criado distante do artista por Birnet, Courbet escreveu em uma de suas cartas para Champfleury,

"Devo sentir muita falta do meu filho, mas a arte me dá o suficiente para fazer sem me preocupar com uma casa; Além disso, na minha opinião, um homem casado é um reacionário."⁸

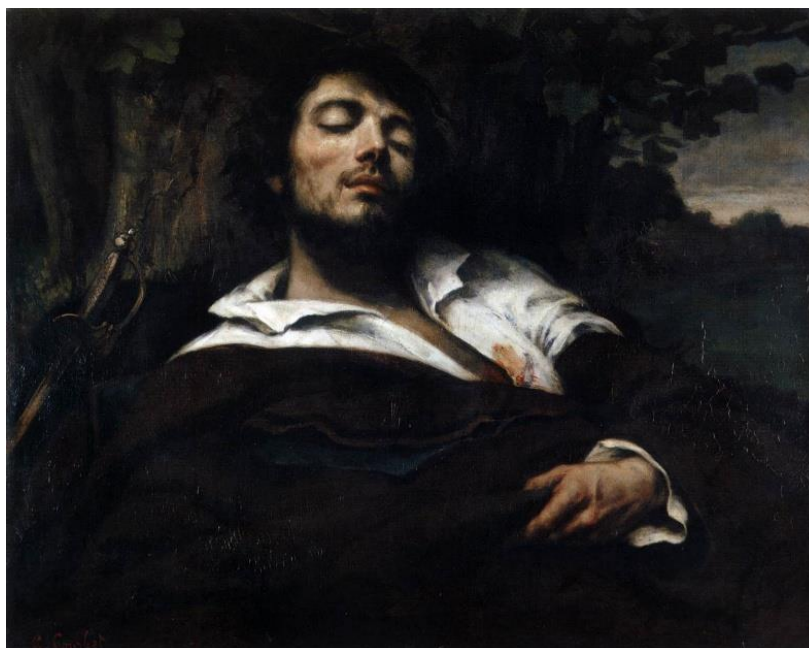


Figura 9 - *L'homme blessé*, entre 1844-1854. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 81,5 x 97,5 cm

⁷ CLARK, T.J. Trecho retirado do livro *Image of the People*, pág. 29. Ver bibliografia completa.

⁸ COURBET, Gustave. Trecho retirado do livro *Image of the People* de T.J.Clark. pág. 29. Ver bibliografia completa.

Datada de entre 1844 e 1854, o personagem ferido é o elemento que restou de uma cena amorosa, na pintura original, em que uma mulher descansava a cabeça sobre seu ombro. A figura feminina deu lugar ao objeto da espada, instrumento que o faz ‘sangrar’ pela região do peito no quadro. Apesar de romântica, o artista articula a linguagem autobiográfica com o abandono, o sofrimento, e repouso, aliviado pela agonia; algo próximo ao martírio da figura do santo em pinturas clássicas religiosas.

A figura do ‘homem dos autorretratos’ em Courbet, assim como os autorretratos, foram usados como tema em algumas caricaturas de André Gill em 1867. Vale lembrar que as caricaturas produzidas na época – monarquia de Napoleão III – eram censuradas se não fossem autorizadas pelo próprio artista.

André Gill publicou várias vezes, na revista *La Lune*, caricaturas de Courbet. Sobre “*Peint par lui*” Courbet escreveu

“meu caro Gill, acusam-me por todos os lados de gastar dinheiro demais para expor meus quadros. O dinheiro que eu possa vir a ganhar deve ser gasto por mim mesmo; se eu o depositasse num banco seria como confessar a impotência de aplica-lo de forma mais útil.”⁹

A maioria das caricaturas acompanhavam uma carta de autorização redigida em nome do artista da obra original. No contexto das caricaturas da época, as cartas redigidas pelos artistas, muitas vezes legitimava o que estava sendo ironizado, dando valor à charge. É o caso da caricatura produzida por Léonce Petit, onde Courbet aparece segurando uma caneca de cerveja junto com vários de seus quadros pendurados; a folha de parreira aparece como representação da obra “*A origem do mundo*”.

⁹ Tradução livre, texto abaixo da caricatura “*Peint par lui*”, Andre Gill.

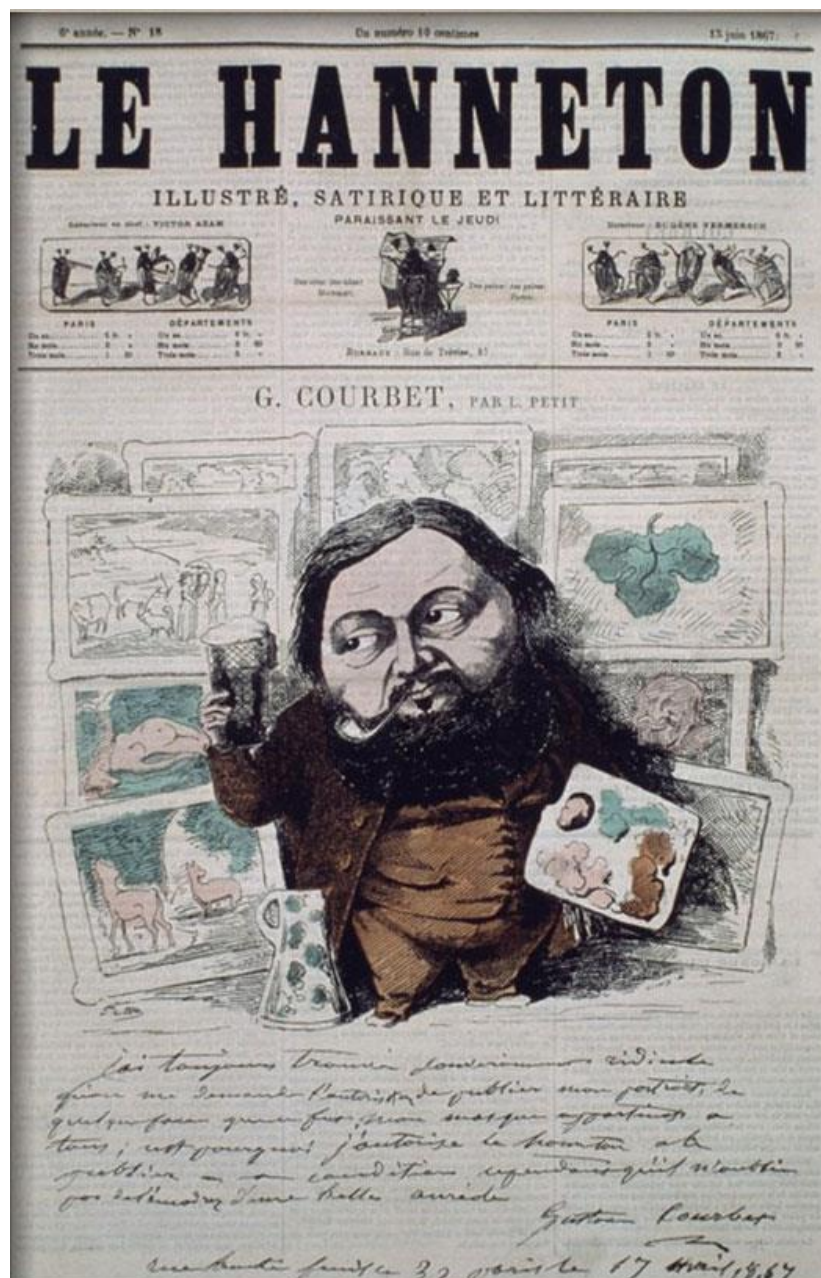


Figura 10 - Caricatura de Gustave Courbet por L. Petit.

O artista autorizava a produção de caricaturas de si mesmo, inclusive escreveu que poderiam reproduzi-lo “como quiser”, e sobre ressaltarem sua grande produção de autorretratos disse, para a edição de 16 de junho de 1867 do Le Hanneton, que era “*extremamente ridículo que eu tenha que autorizar a publicação do meu retrato(...), minha máscara pertence à todos.*”¹⁰ O fato de Courbet ter escolhido a palavra *máscara* e não *rosto*, ou *face*, diz muito sobre o posicionamento

¹⁰ Dossiê Courbet, Museu de Orsay. Encontrado em http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/lhomme-blesse-134.html?no_cache=1 - 2006

do artista quando falamos sobre a existência de um personagem 'Courbet', criado e idealizado pelo próprio artista.

Nas palavras do artista, "*A verdadeira beleza é encontrada entre nós apenas no sofrimento e na dor (...) É por isso que meu Duelista moribundo é belo*"¹¹. Courbet não se separou do homem ferido – a pintura não foi comercializada, e a carregou consigo até em seu exílio na Suíça, nos últimos dias de sua vida.

Em 1973, *L'Homme Blessé* foi submetido a uma análise radiográfica revelando que duas outras composições se encontravam no projeto atual, abaixo da camada visível, confirmado que Courbet reutilizava a mesma tela, assim como vários outros pintores faziam, podendo alterar radicalmente a ideia da composição inicial. Os esboços traziam parte do torso e rosto de uma jovem mulher, traços muito próximos de *La Sieste champêtre (A sesta campestre)*, desenho preservado no museu de Besançon.

Na tela original, novamente, percebemos a disposição formal de elementos presentes em outros retratos de Courbet. O eixo – rosto, gola da camisa, e punho, os dois últimos com a cor branca proeminente, iluminando pontos específicos e dispersos da obra. A espada, à esquerda do quadro, carrega o símbolo do 'sacrifício' amoroso. Vale mencionar que um poema de Rimbaud, outra figura fundamental para o desenvolvimento de um conceito moderno de subjetividade, constrói em 1870 uma imagem muito próxima da obra, embora não tenha nenhuma relação direta com ela.



Figura 11 - A cochila, Gustave Courbet, por volta de 1841.

¹¹ Idem item 10.



Figura 12 - Radiografia de *L'homme blessé*, Gustave Courbet, 1973.

Assim como Courbet, Arthur Rimbaud era adepto de longas caminhadas, e Comissário das Belas Artes¹² pela Comuna de Paris. O poeta também é uma figura chave da cultura moderna, que como Courbet era um demolidor de convenções. Rimbaud escreveu o poema “*The Sleeper at the Valley*” que poderia ser considerado uma leitura poética da obra *L'homme blessé*, mas se refere à guerra franco-prussiana de 1870, onde Rimbaud desceve um soldado morto em batalha:

“É um buraco de vegetação onde um rio canta,
agarrando-se loucamente à grama de trapos de
prata; onde o sol da montanha orgulhosa,
Luit: é um vale pequeno que espuma de raios.
Um jovem soldado, boca aberta, cabeça descoberta,
e o pescoço banhado no berço azul fresco,
Dorme; Ele está deitado na grama, sob as nuvens,
Pálido em sua cama verde onde a luz está chovendo.
Pés nos gladiolos, ele dorme. Sorrindo como
uma criança doente faria, ele tira uma soneca: a
natureza, calça calorosamente: está frio.
Os perfumes não fazem estremecer a narina;
Ele dorme no sol, a mão no peito tranquilo.
Ele tem dois orifícios vermelhos no lado direito.”¹³

A mulher na cena seria Virginie Binet, no qual também aparece ao lado do artista em *Les amants dans la campagne*¹⁴. Os perfis lineares de ambos os personagens sobressaem na paleta de cores predominantemente escura. O perfil delineado sugere uma aproximação com os bustos impressos em moedas. Ambos

¹² Dado encontrado MARQUES, Benjamin. “Pra que serve a arte?”, Edições Mers du Sud. 2013

¹³ RIMBAUD, Arthur. *The Sleeper of the Valley*, 1870.

¹⁴ *Lovers in the Countryside*, 1844, Gustave Courbet,. Óleo sobre tela, 77 x 60 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

se entrelaçam pelo abraço e pelas mãos unidas. O fundo da pintura, mais uma vez, sugere alguma paisagem que suga Courbet e Virginie para dentro da cena.



Figura 13 - Les amants dans la campagne, 1844. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 77 x 60 cm

A impressão de neutralidade nos planos de fundo de Courbet é equivocada quando discutimos sobre as telas que são caracterizadas com tal termo. Para além de um recurso de preenchimento, o terceiro plano na obra do artista envolve os personagens em uma nuvem de composição imprecisa, ao mesmo tempo em que completa e integra a obra, transportando a cena e o espectador para um lugar desconhecido, uma *bolha de imersão*.

As vestes escuras, os fios de cabelo, e o crepúsculo se fundem para dar lugar à curva do rosto de Virgine e ao nariz reto de Courbet. A iluminação na obra sustenta o eixo rosto e colarinho, e se dispersa no vestido azul escuro de da moça. A visão romântica da cena reforça, ainda, a visão contemporânea do homem de seu tempo com relação à figura feminina na cena. Virginie é relegada ao segundo plano, enquanto Courbet aparece em primeiro. Novamente, aqui, o posicionamento do artista se concentra na criação de um personagem autobiográfico.

Voltando para a personalidade do artista, T.J. Clark discorre sobre a necessidade de conhecimento de Courbet, e da 'vontade de mudar o mundo' a partir do cunho político de suas obras. Sobre as diferentes *faces* autobiográficas do artista,

o autor escreve “*Ele mudava sua identidade de uma imagem para outra, ano a ano. Ele era camponês ou boêmio? Havia um motivo para ser ambos?*”¹⁵

Dentre as únicas três obras aceitas no Salão, uma delas seria o *Portrait of Monsieur X****, de 1846, e *Autoportrait (Le violoncelliste)* de 1845. Na última, mais uma vez, as sombras da imagem se fundem com a figura, criando uma espécie de ambiente no qual o personagem se envolve. O que vemos na obra é uma figura dura segurando o violoncelo de forma desconcertada. A mão direita do personagem segura o violoncelo enquanto a esquerda está voltada para baixo, segurando o arco minúsculo. A dureza do corpo não se aplica, porém, à expressão do rosto e das mãos. Se o personagem não se expressa pelas roupas, ele o faz nos detalhes dos dedos e na face, ainda absorvido na atmosfera romântica do plano de fundo da pintura.

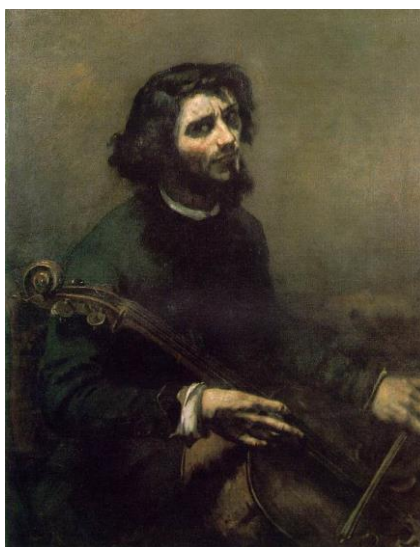


Figura 14 - Autorretrato (O Violoncelista), 1847. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 117 x 90 cm.

Segundo T.J. Clark, o romantismo “*glorificava o passado*”¹⁶, ao mesmo tempo em que o reconhece, trazendo consigo o ponto de vista contemporâneo romântico, o que Courbet reproduz, por exemplo, em *O Ateliê do Pintor*. Dessa forma, o artista estabelece relação com algumas técnicas da pintura holandesa dos retratos de Rembrandt (séc. XVII), introduzindo por outro lado a aura da contemporaneidade, com técnicas que seriam vistas, posteriormente, nas obras impressionistas. O conjunto dos objetos de estudo (figura e fundo) criam o contraste entre passado e

¹⁵ CLARK, T.J. Trecho retirado do livro *Image of the People*, pág. 34. Ver bibliografia completa.

¹⁶ CLARK, T.J. Citação retirada do livro *Image of the People*, pág. 40. Ver bibliografia completa.

'novo'; o fundo nebuloso que se funde com o personagem em vários retratos, e novamente, o sentimento de *imersão* dentro da obra. T.J. Clark afirma que nesse período o artista “*se move gradualmente da parafernália do romantismo e coloca em seu lugar o mais simples, não mais as armadilhas artificiais da boêmia*”¹⁷.

O quadro *Portrait of Monsieur X****, aceita pelo Salão em 1846, traz Courbet adulto, não apenas na idade, mas no semblante aparentemente maduro, sério, novamente com o vinco entre as sobrancelhas. Talvez seja esse o retrato mais realista de Courbet com relação à noção do pintor à respeito de sua própria imagem. Novamente, a iluminação está no rosto, do lado esquerdo, seguindo um eixo estrutural luminoso formado por duas retas que se cruzam, passando pelo rosto e gola do colarinho. Os cabelos levemente desgrenhados se confundem com o fundo espacial, nebuloso. Sobre o mesmo quadro, T.J. Clark escreve:

*“com sua sobrancelha franzida e seu cabelo esvoaçado, mas deve muito mais a Rembrandt (...) bloqueado com destaques violentos e abruptos, [sendo que] a carne oleosa do retrato anterior tornou-se áspera e tátil. (...) Ele é o protótipo de todos os auto-retratos que ainda estão por vir, por último assertivo sem ser coqueiro[sedutor], sombrio sem ser auto-piedoso, sofrendo sem entrar em desmaio..”*¹⁸



Figura 15 - *Portrait of Monsieur X****, 1846. Dimensões não encontradas.

¹⁷ Idem item 14. Pág. 41

¹⁸ CLARK, T.J. Trecho retirado do livro *Image of the People*, pág. 41. Ver bibliografia completa.

De fato, vemos em Rembrandt a representação do cabelo de aspecto *nebuloso* que quase se mistura ao fundo, é o caso de *Autoportrait avec Gorget*¹⁹ de 1629, por exemplo. Talvez, *Portrait of Monsieur X**** seja o retrato mais assertivo para T.J. Clark por ser a representação do artista que mais se aproxima da ausência de um personagem, indo em direção à imagem do Courbet da vida real.

Se em *L'Homme à la pipe*, portanto, temos o Courbet *boêmio*, a diferença com o *L'Homme à la ceinture de cuir*²⁰ é nítida: diferenças entre traços formais de suas obras conforme observamos durante a passagem dos anos, referente às escolhas do próprio artista. Na primeira, o espectador tem a impressão de que o artista se mostra a partir de uma ideia mais *nítida* de si mesmo, quanto à sua personalidade, enquanto na segunda, apesar da pose que não se mostra endurecida, ao contrário de *Autoportrait (Le violoncelliste)*, Courbet não aparece como detentor de uma personalidade, ou autenticidade, mas sim como um pintor que começa a desenvolver sua técnica ainda baseando-se nas leituras das obras anteriores.

Em *L'Homme à la ceinture de cuir*, por exemplo, a pose da figura de Courbet remete novamente aos retratos de Rembrandt. Os retratos de Courbet ainda remetem à uma geração mais antiga que o Romantismo de 1820. É o caso dos retratos de Ticiano no século XVI (*Homem com Luva*), Frans Hals (*Cavalheiro Rindo*) e também de Velásquez (*Juan de Pareja*) no séc. XVII.



Figura 16 - *Homem com Luva*, c. 1523. Ticiano. Óleo sobre tela, 100 x 89 cm. Musée du Louvre, Paris/ *Laughing Cavalier*, 1624. Frans Hals. Óleo sobre tela, 83 x 67 cm/ *Retrato de Juan de Pareja*, 1650. Velásquez. Óleo sobre tela, 81 x 70 cm.



¹⁹ *Autoportrait avec Gorget*, 1629. Rembrandt. Óleo sobre tela, 43 x 23 cm.

²⁰ Figura 7.

Com o surgimento de novas técnicas fotográficas no século XIX podemos fazer algumas considerações sobre a obra de Courbet. É documentado que o artista utilizou de fotografias para aperfeiçoar detalhes específicos de suas obras. A questão da foto como objeto artístico era incompreensível para a maioria dos críticos e artistas do século XIX, que se a usavam como recurso auxiliar na pintura, era prioritariamente como objeto de estudo. É possível relacionar algumas fotografias não datadas a algumas outras obras do século XIX, porém, são relações não comprovadas. É o caso da obra *As Banhistas*, onde a figura feminina do quadro é muito parecida com uma fotografia de Julien Vallou de Villeneuve que viveu na mesma época.



Figura 17 – Fotografia de Julien Vallou de Villeneuve, data não encontrada.



Figura 18 - *As Banhistas*, 1853. Gustave Courbet. Óleo sobre tela, 227 x 193 cm

Quando colocamos pintura e foto lado a lado, percebemos que a personagem do quadro e da foto se assemelham na pose. Inclusive, a personagem parece deslocada diante da relva, com o braço direito erguido, supostamente servindo de apoio para algo que não se encontra no quadro, que poderia ter sido originalmente outro tipo de apoio. A outra mulher, à direita do quadro, também está com ambos os braços erguidos, um se apoia no galho da árvore, enquanto o outro permanece suspenso no ar, assim como o braço direito da figura feminina nua no centro da tela.

Já em sua fase de maior comprometimento social, em 1855 Courbet expõe algumas de suas obras em uma exposição independente, organizada por ele próprio, cansado de ser excluído das exposições oficiais de pintura, uma vez que o Salão havia aceitado em toda sua carreira, apenas três de suas obras. Na mostra com ingressos pagos, Courbet entregava na entrada um encarte intitulado *O Realismo*, o qual continha um texto redigido pelo próprio Courbet, defendendo a “*criação de uma arte viva, que traduza os costumes, as ideias, os aspectos da minha época, segundo a minha visão deles*”²¹.

Para Annateresa Fabris, realismo e fotografia fazem parte da mesma dimensão artística quando partimos do aspecto da negação crítica no início de ambas as ‘*técnicas*’. Algo que era frequentemente criticado, por exemplo, por figuras tão diversas quanto o grande poeta e crítico de arte Baudelaire, o crítico, jornalista e defensor do neoclassicismo daviniano Delécluze, e o grande pintor romântico Delacroix. O primeiro atacava reiteradamente o efeito da indústria fotográfica sobre o discernimento estético das massas, assim como o movimento realista nas artes, “*destruindo o belo, o impalpável, o imaginário, o devaneio*”²².

Era difícil, portanto, assimilar a fotografia em função da pintura, ou entender a pintura como fonte de inspiração para a imagem fotográfica. A produção de Courbet é um dos raros casos no qual podemos estabelecer tal relação, procedendo a partir de registros documentados, como no caso da obra *A Banhistas*, que lhe serve na pose e no estudo do corpo da figura feminina, e é encontrada também em algumas obras de paisagem. Porém, o aspecto utilitário usado pelos pintores do séc. XIX poderia ter implicações estéticas, talvez pela busca de diferentes efeitos ópticos. Por

²¹ PEGAR REFERÊNCIA

²² Encontrado em FABRIS, Annateresa. Cap. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. Pág. 193. Ver bibliografia completa.

outro lado, as fotografias utilizadas eram de certa forma *influenciadas* pela pose dos modelos nos ateliês ou pelas atitudes *teatrais* que faziam parte do repertório das linguagens artísticas tradicionais.

É importante também reforçar a noção de que a arte e a literatura realistas, de um lado e a fotografia, de outro, têm causas e elementos que se relacionam, porém são independentes, apesar de terem vários pontos em **comum**, não só no aspecto formal, mas no ambiente em que ambas surgiram, e na descrição de aspectos da realidade.

Uma das novas formas de percepção do olhar, a partir da fotografia, veio pela existência do objeto criado por Daguerre – o *daguerreótipo* –, que permitia uma visão mais clara do que se era fotografado com relação às invenções anteriores. A imagem obtida com o daguerreotipo revelava contrastes mais nítidos com relação à aparência dos tons monocromáticos, possibilitando uma maior variação e apresentando maior precisão de detalhes. O pintor reconhece a tecnologia oferecida pelo objeto, porém recusa qualquer recurso artístico à fotografia, escrevendo que “*em pintura é o espírito que fala ao espírito e não a ciência que fala à ciência.*”²³

As manifestações que aproximam fotografia e artes plásticas, aparecem, por exemplo, na obra de Edgar Degas, na série *As Bailarinas*, no qual o artista utiliza a fotografia dos movimentos das dançarinas e transpõe para o quadro, baseado exatamente na sensação de movimento captada pela foto. O artista possibilita dessa forma, o surgimento de uma nova forma de observar e relacionar a fotografia à elementos da pintura, pela valorização das variações de foco, à escolha da manipulação do espaço, e dos elementos construtivos da imagem, ressignificando a visão sobre a utilização da imagem fotográfica. Segundo Annateresa Fabris, “*Degas mostra que captou a originalidade da imagem fotográfica, longe do homólogo da natureza e da mimese perfeita, porque é capaz de dar vida a visões inusitadas*”, dá vida ao que o olho humano capta, mas não a *segura* em uma imagem, como faz a imagem revelada em foto. Portanto, a foto deixa de ser apenas um registro do movimento: Degas viu na fotografia um novo tipo de abordagem para o pensamento poético, e passa isso para a pintura: utiliza a originalidade da imagem fotográfica

²³ Citação de Delacroix encontrada em FABRIS, Annateresa. Cap. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. Fotografia: Usos e Funções no Século XIX. Pág. 189. Ver bibliografia completa.*

para produzir seus trabalhos, talvez por ter visto no realismo social de Courbet, que presenciou na *Exposicion Universelle*, um novo desejo estético de representação que iria além do realismo em direção ao futuro impressionista, e nas linhas de Jean Auguste Dominique Ingres, a exploração da linha pelo recurso formal. Em muitos artigos se encontra o conselho de Ingres para o desenho de Degas, “*desenhe linhas, jovem, desenhe linhas*”, característica que pode ter ajudado Degas na produção de uma poética para o movimento, junto com as reproduções fotográficas das bailarinas.



Figura 19 - Fotografia preparatória para pintura. ²⁴

Partindo do aspecto formal, Degas muitas vezes descentraliza as composições tirando o objeto de estudo do centro da imagem, trabalha diferentes angulações, novos pontos de vista, e diferentes aproveitamentos do espaço. Mais do que trabalhar a representação exterior dos movimentos, Degas estuda-os.

Posteriormente, o impressionismo de Degas poderia ter sido considerado a representação do movimento pela linha, e da *realidade, pela representação do efeito da luz*, algo fundamental para o universo fotográfico, que seria um dos lemas do movimento impressionista. Partindo de Degas poderíamos dizer, portanto, que enquanto Courbet se preocupava em pintar o que via, assimilando conceitos poéticos que iam além do ‘apenas o que se via’, Degas procura demonstrar algo que

²⁴ Encontrada em <https://incubadoradeartistas.wordpress.com/tag/edgar-degas/>. Dimensão e datas não encontradas.

talvez só tenha sido possível pelo novo tipo de olhar a partir da representação do movimento, o realismo à sua maneira.



Figura 20 - Ensaio de um balé no palco, 1874. Edgar Degas. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm

CAPÍTULO II

É certo que alguns fotógrafos como Daguerre e William Henry Fox Talbot já falavam sobre o aspecto *ilusório* da fotografia – assim como afirma Annateresa Fabris²⁵ – o adequando ao discurso científico, relacionado ao tipo de câmera usada, ou se referindo à *exatidão* da imagem revelada: mesmo que na fotografia revelada existisse algum aspecto que poderia ser identificado como *poético*, e não apenas como um registro – o que seria o *caráter ilusório* –, ao falar sobre esse aspecto, o discurso utilizado seria científico, portanto, estaria relacionado apenas ao equipamento mecânico – o aspecto ilusório como um recurso imagético proposto pela velocidade do obturador da câmera, em relação ao objeto real.

Em *The Pencil of Nature*(1844), o primeiro livro ilustrado com fotografias, Talbot escreve sobre o instrumento *calótipo*, colocando a ação da máquina acima do trabalho de quem a maneja. Talbot escreve,

“As pranchas da presente obra foram impressas pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. São as próprias pinturas do sol e não, como alguns imaginaram, gravuras de imitação.”²⁶

A descrição do *ato* fotográfico é entendido, portanto, de forma mecânica. A ideia da foto *ideal* para Talbot é diretamente proporcional ao aspecto *realista* da imagem produzida. Portanto, se leva em conta somente a tecnologia da câmera relacionada à *clareza* da imagem, e não à habilidade do fotógrafo, de modo que o fotógrafo só estaria reproduzindo algum tipo de imagem mecanizada pela câmera, enquanto quem realmente estaria criando uma imagem em forma de *obra de arte*, seria o pintor. Porém, é o fotógrafo Talbot, também, que reconhece a função útil da fotografia para o artista, e para a obra de arte, com relação à reprodução da mesma para fins didáticos.

Pelo fato da maioria dos críticos de arte se voltarem apenas o lado *mecânico* da fotografia, – pelo argumento no qual se nega a possibilidade de uma *inteligência artística*, onde há ausência de *inspiração*, assim como é visto no texto de Annateresa Fabris, que ao discorrer sobre o discurso da fotografia no século XIX,

²⁵ FABRIS, Annateresa. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. Pág. 174.

²⁶ TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*, encontrada em FABRIS, Annateresa. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. Pág. 174.

afirma que “a fotografia não é interpretação porque lhe faltam o “sopro da inspiração” e o “fogo do pensamento”, o que a leva a ser uma “fiel representação dos objetos exteriores”, longe da verdadeira natureza da arte”²⁷ – acreditava-se que, até então, a excelência visual fotográfica se dava pela reprodução fiel do objeto exterior.

Porém, apesar desse discurso, haviam fotógrafos que trabalhavam com a noção plástica e suas possibilidades no âmbito da imagem fotográfica, na busca por – termo usado por Fabris – “efeitos artísticos”. É o caso de Julia Cameron, Nadar, Gustave Le Gray, Adam Salomon, e David Octavius Hill, por exemplo.

Adam Salomon(1818-1881) se autodeclarava *escultor*, e não *fotógrafo*. Suas obras eram nomeadas com a inscrição *composta e fotografada pelo escultor Adam Salomon*²⁸, Exibia seus trabalhos nos Salões de Fotografia pelo nome de *Adama*. A figura do busto da vênus à esquerda de sua figura em seu retrato, pode sugerir a *necessidade* da presença da mesma como uma demonstração de respeito à tradição artística clássica da escultura. A pose montada, o contorno dos dedos, e o posicionamento das mãos, se aproximam de aspectos da pintura realista como também de retratos neoclássicos. A iluminação acentuada pelo contraste entre as cores escuras da roupa e o rosto do artista se relaciona com aspectos contemporâneos à obra de Courbet, quando levamos em conta o eixo iluminado entre rosto, gola da camisa e mãos. Nesse caso, o ponto de maior atenção do quadro talvez seja o busto da vênus, que se encontra acima da figura do fotógrafo, reforçando a noção do ideal clássico.

²⁷ Apud Rouillé, pp. 832-833. FABRIS, Annateresa. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. Fotografia: Usos e Funções no Século XIX. Pág. 179.*

²⁸ Encontrado em FABRIS, Annateresa. *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. Fotografia: Usos e Funções no Século XIX. Pág. 181.*



Figura 21 - Autorretrato, c1860. Antoine Samuel Adam-Salomon. Dimensões não encontradas.

Essa mesma relação, entre a fotografia e tendências artísticas, juntamente com o aspecto cenográfico, também aparecem em outros trabalhos de Adam Salomon. Entre os aspectos técnicos, Salomon conseguiria utilizar as novas 'câmeras', porém ainda teria que se sujeitar aos preços da utilização instituídos pela existência de patentes.

Um dos fatores que dificultava a disseminação do exercício da fotografia era a questão das patentes da lei francesa. Porém, as leis relacionadas à exclusividade da utilização dos mecanismos fotográficos, como a calotipia e a câmera de Talbot, não valiam em terras escocesas. David Octavius Hill(1802-1870) e Robert Adamson(1821-1848) souberam tirar proveito disso, e talvez tenham produzido, na história da fotografia, um dos trabalhos mais substanciais para o século XIX. É importante estabelecer, portanto, que a grande maioria dos fotógrafos nessa época se viam como cientistas fazendo o uso e produzindo experimentações para um novo tipo de tecnologia.

Na França de 1850, a principal figura no âmbito da fotografia pode ter sido Gustave Le Gray(1820-1884). Suas principais contribuições vieram na revelação fotográfica no papel, e chegava a afirmar, em algumas de suas publicações, que

“todo o futuro da fotografia está no papel”²⁹. Fez algumas variações do processo inicial criado por Talbot, adicionando ao processo a aplicação de cera para *sensibilizar* o material.



Figura 22 - Autorretrato, Gustave Le Gray, dimensões não encontradas.

Em 1851, Le Gray e mais quatro fotógrafos, – todos membros da sociedade fotográfica francesa, *Société Héliographique* – participaram das Missões *Héliographiques* do governo francês. Essas missões tinham a função de catalogar a natureza e locais históricos por toda a França, afim de auxiliarem na restauração e preservação desses locais; a fotografia auxiliaria em um registro mais rápido e eficiente. Antes das missões, Le Gray já tinha uma reputação com seus retratos. Escreveria em 1852 sobre seu desejo de reconhecer a fotografia como uma prática artística, e não completamente mecânica.

“Meu desejo mais profundo [seria que] a fotografia, ao invés de entrar no domínio da indústria, do comércio, fosse incluída nas artes. Esse é o seu único e verdadeiro lugar, e é nesse sentido que sempre me esforçarei para orientá-lo. Cabe aos homens dedicados a seu avanço estabelecer essa ideia firmemente em suas mentes.”³⁰

²⁹ LE GRAY, Gustave. *Apud* DANIEL, Malcolm. “Gustave Le Gray (1820–1884).” In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/gray/hd_gray.htm (October 2004)

³⁰ LE GRAY, Gustave. *Apud* DANIEL, Malcolm. “Gustave Le Gray (1820–1884).” In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/gray/hd_gray.htm (October 2004)

Demonstrava, portanto, um grande interesse em reconhecer a fotografia inserida naturalmente no ambiente artístico, e direcionou o exercício fotográfico de sua vida para esse propósito. Nesse contexto, inaugurou um estúdio no qual dava aulas de fotografia, escrevia manuais de utilização dos instrumentos fotográficos, e inclusive, teve vários alunos que se tornaram figuras importantes no meio da fotografia, entre eles Charles Nègre, Maxime Du Camp, e Nadar.

A edição de 1856 do jornal *L'illustration* descreve o estúdio de Le Gray, *Gustave Le Gray et Cie*, como um ambiente luxuoso, voltado para sua clientela abonada. O estúdio se encontrava na rua *35 Boulevard des Capucines*, local que posteriormente seria o estúdio de Nadar, local da primeira exposição impressionista. A descrição do local traduzia o desejo de aparentar alto padrão para uma clientela da alta sociedade:

"Do centro do vestíbulo, cujas paredes estão alinhadas com couro de Córdoba ... levanta uma escada dupla com balaústres em espiral, coberta de vermelho veludo e franja, levando ao estúdio acasalado e a um laboratório de química. (...) Por fim, em uma mesa veneziana de madeira ricamente esculpida e dourada, em confusão mesclada com placas flamengas de cobre em relevo e vasos chineses, são provas de teste altamente bem-sucedidas das personagens eminentes que passaram antes da lente de M. Le Gray.(...)No entanto, o principal mérito do estabelecimento é a habilidade incomparável do artista(...)".³¹

Independentemente de seu direcionamento para uma rica clientela, o artista trabalhava com excelência o exercício do olhar técnico. As paisagens marinhas de Le Gray são consideradas hoje obras-primas por **críticos** e historiadores. Com o material que ele possuía era praticamente impossível obter uma exposição da luz suficientemente nítida para que aparecesse, sem grandes distorções, o céu e o mar em uma mesma imagem. Para solucionar esse problema Le Gray usou dois negativos diferentes para o céu, e para o mar, sobrepondo as duas imagens posteriormente. O resultado é a obra *La Grande Vague*, que vendeu na época por uma grande quantia que lhe ajudou a pagar, juntamente com a venda de outras obras, as grandes dívidas que acumulou com a montagem de seu estúdio.

³¹ *L'illustration*, Ed. de Abril, 1856. *Apud* Idem item 28.



Figura 23 - "The Great Wave", photograph by Gustave Le Gray, 1857.

A construção da imagem de Le Gray em duas etapas diferentes acentua o caráter *artificial* da imagem, algo que também aparece no trabalho de Degas, relacionado à forma que o artista constrói toda uma cenografia voltada para os estudos das bailarinas e de seus movimentos. A mesma questão poderia aparecer, por exemplo, nas obras de Courbet sobre o mar de Étretat na França, onde o artista constrói várias combinações e versões, a partir da observação e impressão do movimento das ondas, *A Onda* e *Mar Tempestuoso*.



Figura 24 - "A Onda", 1869-70. Gustave Courbet, óleo sobre tela, 63 x 92 cm.



Figura 25 - A Onda, 1869-70. Gustave Courbet, giz pastel. Dimensões não encontradas.



Figura 26 - Stormy Sea, 1870. Gustave Courbet. Óleo sobre tela. Dimensões não encontradas.

No mesmo contexto histórico de Le Gray, voltamos para o proprietário sucessor de seu estúdio, Gaspard-Félix Tournachon, ou Nadar, conhecido principalmente pelo seu grande ciclo influente de amizades no qual não hesitou em fotografar em diversos ângulos, poses, e expressões diferenciadas.

Esses fatores formais, até então inovadores de sua fotografia, provinham, por exemplo, de novas possibilidades técnicas e imaginativas do próprio fotógrafo. A geração de Nadar, principalmente, possuía o que poderíamos chamar de *força motora*, ou então, um *ambiente criativo* comum na metade do século XIX – uma geração expressiva na busca de novas formas de se comunicar perante a arte. Nadar descreve seu trabalho da seguinte forma:

“O que não pode ser aprendido, é a inteligência moral do seu assunto; é o tato rápido que o coloca em comunhão com o modelo, faz com que você o dimensione, compreenda seus hábitos e idéias de acordo com seu caráter, e lhe permite renderizar³², não uma reprodução plástica indiferente que poderia ser feita pelo trabalhador de laboratório mais modesto, comum e acidental, mas a semelhança mais familiar e favorável, a semelhança íntima. É o lado psicológico da fotografia – a palavra não parece muito ambiciosa para mim.”

Nadar assume, portanto, o caráter linguístico *visual* de sua obra, não apenas como o registro de algo que já existe, mas propondo uma *semelhança* com a realidade, partindo da aproximação entre fotógrafo e obra/objeto/modelo, na busca por uma imagem única, que transpusesse os anseios imaginativos do fotógrafo, pela poder comunicativo da cena. Não poderia ser esse o pensamento de Courbet no século XIX com relação à sua própria pintura quando voltamos ao aspecto da absorção da realidade transposta de forma semelhante na pintura? Onde, ainda, transpõe o desejo poético do artista, auxiliando-o na criação de um personagem (ou de uma situação)?

Na obra *Pierrot riant*, Nadar e seu irmão trazem a imagem contemporânea da figura do Pierrot na pele do artista Jean-Charles Deburau (1829–1873). Nota-se, mesmo que a imagem seja representativa, a diferenciação dos retratos anteriores mostrados nessa dissertação, como por exemplo o de Adam Salomon. Seja na abordagem ou na angulação voltada totalmente para o personagem, retratado com o fundo ausente, seja nas vestes, ou na expressão escolhida a ser representada. Há uma tentativa de se fotografar, não somente o indivíduo, mas sim criar, ou dar continuidade, à ideia de personalidade. De um lado, essa personificação aparece em interação com elementos do ambiente, e por outro lado, a partir do ponto de vista do espectador, como na pintura de Courbet, Degas e Manet.

³² Onde *renderizar* se aplicaria à necessidade da obtenção de um produto final, e não ao significado contemporâneo da palavra aplicado à imagem, ou vídeo, digital.



A primeira fotografia da série *Pierrot* de Nadar, posiciona o modelo como o próprio fotógrafo. Indo além da análise formal, seria interessante adicionarmos à discussão o contexto da fotografia no século XIX. Seria possível, nesse caso, relacionar a figura do Pierrot com a câmera a uma tentativa do próprio fotógrafo de mostrar-se a si mesmo, através de um personagem? À figura do fotógrafo, portanto, também se aplica a discussão da existência do operador como artista.

Nadar representa uma figura que relaciona, na busca pela representação do outro, a imagem de si mesmo. Em Courbet, a busca pela representação de si próprio também acontece, porém conscientemente, a partir da criação de um personagem. Ambos os artistas tinham um grande círculo de amigos e eram ativos socialmente; contrariavam e contestavam as antigas estruturas políticas, sociais e técnicas da arte.

CAPÍTULO III

Em 2017, Petra Collins levou ao MoMA a performance *In Search of Us*, baseada na publicação de 1992 da artista Lorraine O’Grady e no Salão dos Independentes³³ do século XIX. A publicação de O’Grady, “*A Empregada de Olympia: Recuperando a subjetividade da mulher negra*”³⁴, viria a ser uma manifesto cultural e crítico sobre o corpo feminino negro: “*Ela é Jezebel e mãe, prostituta e um eunuco feminino, as duas em uma*”.

Collins e Beckles estavam em busca da dicotomia entre a veneração e a degradação do corpo feminino ao longo da história da arte. Ressignificaram e releeram a *Olympia* de Manet, em busca de questionar a representação tradicional do corpo feminino, não apenas como indivíduos históricos, mas também questionar a separação do “*cânone histórico da arte, que tende a excluir corpos de trabalho por outros históricos, como mulheres, indivíduos não conformes com gênero, e pessoas de cor*”³⁵, nas palavras da artista.



Figura 27 - Petra Collins. Not Olympia. 2017.

³³ Salão dos Independentes: exposição organizada em 1884 em Paris pela Sociedade dos Artistas Independentes. Exibiu as principais obras do período Modernista.

³⁴ “Olympia’s Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity.” Opening section published as illustrated essay in *Afterimage*, vol. 20, no. 1, pp. 14-15, Summer 1992.

³⁵ COLLINS, Petra. Entrevista concedida à revista *Dazed and Confused*. Encontrada em <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/35188/1/petra-collins-madelyne-beckles-moma-show-in-search-of-us-pop-rally>. 2017.

A exposição contava com vídeos curtos espalhados de Madelyne Beckles, Grace Miceli e Aleia Murawski pela salão que eram transmitidos no aplicativo social *Instagram*, o que Collins chamou de um ‘aceno’ para o Salão dos Independentes do séc. XIX, onde se usa a plataforma digital para estabelecer novos conceitos e níveis diferentes do papel da história da arte na contemporaneidade. Petra Collins não está interessada na *conformidade* da representação do corpo feminino, no *belo*, e sim preocupada em trazer à tona a máxima semelhança com o mundo real, *sem filtros*.

"Usamos iconografia e simbolismo que sugerem um pouco de tom distópico para navegar entre passado, presente e futuro. Como a "pose reclinável" e a "natureza morta", etc. Tentamos fazer com que esses sinais de idade avançada de ideais femininos tradicionais, muitas vezes colhidos, sintam-se nuançados."³⁶

Por outro lado, a *Olympia* de Manet recebe flores encostada em uma cama, nua, vestindo apenas um tamanco e acessórios. Para os críticos do século XIX, uma *cortesã*. A personagem olha para o espectador: não se sabe se o confronta, ou se o convida. O contraste entre as cores no quadro traz o corpo da figura para o plano de maior atenção. Courbet também centraliza a imagem do corpo feminino pelo contraste com o fundo escuro, como é o caso de "*Femme nue couchée*", "*Femme allongée*", e "*La Femme au perroquet*", e ainda trazia referências clássicas à produções anteriores à sua.



Figura 28 - *Olympia*, 1863. Edouard Manet. Óleo sobre tela, 131 x 190 cm.

³⁶ COLLINS, Petra. Entrevista concedida à revista Dazed and Confused. Encontrada em <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/35188/1/petra-collins-madelyne-beckles-moma-show-in-search-of-us-pop-rally>. 2017.

Assim como Collins, – e Manet, que utiliza o modelo clássico apenas como ponto de partida na reprodução de uma imagem convencional da mulher –, Courbet não está interessado na representação comum do corpo feminino, ou na escolha da representação da figura da mulher deitada em uma cama, ou na relva, por exemplo, na obra “*L'Origine du Monde*”. Segundo o Museu d'Orsay, “*a descrição quase anatômica dos órgãos sexuais femininos não é atenuada por nenhum dispositivo histórico ou literário*”, porém, devemos levar em conta também que a obra partiu de uma encomenda privada de Khalil Bey, um homem turco, embaixador otomano em Paris, que colecionava imagens eróticas, e se dirigiu à Courbet com o pedido de que representasse a mulher em sua mais *legítima forma*. E, de fato, o nu feminino representado pelo enquadramento fechado da genitália da suposta figura de Joanna Hifferman, poderia também ser considerado, não apenas pelo que se é representado, mas pelo contexto em que é produzida, a voz do realismo.



Figura 29 - Série 24hr Psycho. 2016. Petra Collins. Reprodução fotográfica

Por outro lado, Collins pensa na autonomia do corpo humano com desdobramentos diferentes do contexto de Courbet, em contextos contemporâneos do séc. XXI. A figura do corpo se volta para o feminino a partir da lente de uma artista e mulher contemporânea, que trabalha constantemente com conceitos que abrangem a sexualidade feminina assim como retrata os anseios afetivos e

ressignificações das situações de *fragilidade* emocional, como é o caso da série “24hr psycho”.

A série de retratos intimistas de figuras femininas chorando, criadas com o intuito de serem *imagens de emoção*, se relacionam com conceitos estereotipados da fragilidade feminina. Sobre o processo produtivo, Collins disse em uma entrevista:

"Eu quero ter certeza de que eu sou a pessoa mais passiva do grupo, então elas têm o poder. Haverá quatro ou cinco meninas e irei para seus apartamentos ou elas virão ao meu quarto para que seja um ambiente confortável, e todos vamos conversar e ouvir música triste. Então, tudo se transforma em um bola de neve. Uma garota começará a chorar e as outras garotas [irão]. Sempre me perguntam se isso é iluminação profissional, mas eles realmente estão segurando pequenas luzes LED.(...). Apenas estar com um grupo de meninas e experimentar o sentimento de tristeza juntas."³⁷

Em comparação com *Search of Us*, Petra Collins se desvia da representação anatômica e a utiliza em um plano fechado intimista voltado para o rosto das modelos, na busca da documentação de emoções. Abre, ainda, discussão para a questão da saúde mental, onde mais do que posicionar as fotografias simplesmente como registros, celebra a complexidade da *psique* feminina, ao expor expressões no qual as mulheres são constantemente rotuladas.

"Qualquer desvio ligeiro de ser 'agradável' e somos rotuladas como histéricas.(...) Quando estamos bravas, tristes, deprimidas ou maníacas, somos imediatamente vistas como infelizes, feias, ou fracas."

Criando um paralelo imagético e contextual com o pintor do séc. XIX, assim como Courbet, Petra Collins também trabalha com a ideia e consciência da criação de um *personagem*, mesmo que a expressão emotiva das modelos possa ser espontânea. Quem sabe, Collins tenha se inspirado nas expressões com resquícios no romantismo de Courbet, e a sua dose da discussão sobre o feminino, trazendo a obra para o centro da discussão, seria o tempero realista da discussão. As relações também se estabelecem pela escolha da manipulação da cor, que ao serem evidenciadas em Collins pela luz de *led* usada nas fotografias, se relaciona com o dispositivo de evidência de Courbet do contraste de cores, e na orientação do olhar

³⁷ COLLINS, Petra. Entrevista concedida à revista I-D. Encontrada em https://i-d.vice.com/en_us/article/pab85m/petra-collins-reclaims-running-mascara-and-female-hysteria-in-raw-new-series-24-hour-psycho. 2016

para pontos específicos, assim como guia o caráter emocional de seus retratos, ao evidenciarmos as várias expressões representadas e personagens: o “desesperado”, o “suicidado”, o casal sugado por um “turbilhão”.

“*L'Origine du Monde*” não é a única obra em que o artista trabalha com o nu feminino, porém, por apresentar o sexo de forma explícita, franca, – mesmo que ainda ligada às técnicas da tradição de Ticiano, pela cor, e aspectos da pintura do corpo(*carnal*³⁸) – Courbet carimba seu espaço na passagem para a historicidade do que viria a ser a pintura moderna.

A origem do mundo de Courbet também dialoga com as obras de Harley Weir. As fotografias de Weir possuem um aspecto orgânico do real, e o prazer estético se esconde aí. Nas palavras da artista,

"eu só quero mover alguém. Na verdade, não importa de que emoção realmente se trate - se alguém está enojado, ou isso lembra o amor ou algo assim. Qualquer emoção que seja, eu ficaria muito feliz. É tão difícil mover as pessoas ."³⁹

Trabalha com as camadas, cores e texturas das imagens, e destitui suas fotos de grandes edições digitais. O contraste entre as texturas revisita algo proposto pela pintura, a visão que se torna tátil, em filme 35mm. Os efeitos fotográficos existiram desde o início da fotografia, logo quando emergiu como uma forma de arte. As influências de Harley Weir também passam pelos cartões postais antigos e pela colagem. O processo físico se afirma não apenas na imagem, mas no trabalho com o filme:

"Quero dizer, eu realmente gosto de imagens digitais, também, mas (...) você pode tocar [o filme] me força a brincar com isso, cortá-lo, arranhe-o. Com um arquivo digital, você ainda pode fazer isso passando pelo processo de imprimir e transformá-lo em um objeto, trabalhando nisso assim. Eu realmente não vejo por que as pessoas não fazem mais disso."⁴⁰

³⁸ Como a representação do corpo em "*Adão e Eva*" (1550), Ticiano Vecellio. Óleo sobre tela, cm 187 x 134.



³⁹ Entrevista Exposed: Harley Weir's Magic Touch. Encontrada em <http://bulletmedia.com/article/exposed-harley-weir/>. 2012

⁴⁰ Idem item 7.



Figura 30 - M LE MONDE SEX, 2016. Harley Weir. Reprodução fotográfica.



Figura 31 - India Salvor Menez para Purple Magazine. Reprodução fotográfica, Harley Weir

Weir desvincula da representação do corpo feminino a necessidade da existência de uma censura, e como Courbet, conversa com áreas explícitas da realidade da representação corporal, e adota pontos de vista que deixam o espectador numa posição desconfortável. A questão da textura também aparece em Courbet, nos fundos românticos dos retratos, na técnica utilizada na representação das roupas, no contraste entre o branco e cores escuras.

Os trabalhos de Weir e de Courbet dialogam com as diferentes noções do real. Enquanto Courbet dizia que só pintava o que via, Weir também não gosta de *imagens inventadas*, ela diz, "*eu amo o real, mas eu gosto da mistura do real com um enorme elemento de exibição*⁴¹". Algo que é uma grande contradição para ambos, proponentes de uma visão que vai muito além da realidade, pelo ambiente artístico. A frase de Weir referente ao gosto do real, poderia facilmente ter sido algo dirigido à Gustave Courbet, pois a questão da exibição da imagem é algo evidente no trabalho de Courbet, e talvez, a força motora de seus trabalhos voltados para o realismo. A ousadia do que pode ou não ser mostrado, ou a atitude de burlar o decoro, dando total ênfase ao que está sendo mostrado, sem interrupções, ou pontos de fuga.

⁴¹ Entrevista Exposed: Harley Weir's Magic Touch. Encontrada em <http://bulletmedia.com/article/exposed-harley-weir/>. 2012

CONCLUSÃO

T. J. Clark irá dizer que apesar de tudo,

O princípio central da lenda de Courbet é (...) que ser ingênuo e não educado significa ter ambições extremamente simples, um campo de visão muito estreito - estar interessado na técnica de pintura não apenas principalmente, (...)mas exclusivamente.

A *lenda*⁴² do artista irá além do princípio proposto por T.J. Clark. Os princípios de Courbet são comprovados pelas escolhas do artista. O constante estudo da pintura é evidente, assim como seu interesse nela por si mesma, adicionado do cunho político. Assim como foi dito, há uma busca incessante pela representação de um personagem de si mesmo, onde o artista trabalha com novas formas de percepção do real. A personalidade do artista fixa-se ainda, no desejo pelo conhecimento, que de tão bem-sucedido, se volta para o próprio 'eu' do artista. Havia uma ânsia na criação de narrativas através de um personagem público, e através de uma figura criada pelo próprio.

A partir do 'eu', acompanham os comprometimentos realistas, e o estudo da arte de tempos anteriores ao do artista. Ele vai do romantismo às bases do impressionismo, transportando o espectador pelo cenário, e pela imersão. Havia um motivo para ele se fazer presente e útil, na arte, na vida, e na política, pela criação de uma *persona*, se identificava – projetando e identificando – com diversas realidades e as transportando para sua obra.

Talvez a melhor descrição de Gustave Courbet, feita pelo próprio, seria, “*Eu simplesmente desejei, baseado em um conhecimento profundo da tradição, [reproduzir] o sentimento fundamentado e independente da minha própria individualidade.*”⁴³ Ao criar uma nova percepção da realidade, Courbet se expressa a partir de anseios com a própria pintura e imagem, assim como faz Petra Collins e Harley Weir com as ressignificações da exposição do corpo feminino, ao trazerem para seu trabalho questionamentos da vida real, na busca por uma forma de expressão, na transfiguração da realidade.

⁴² Não necessariamente no sentido positivo. T. J. Clark se refere à 'figura' de Courbet.

⁴³ Clark, T.J. *Image of the people*. pág. 35.

Dito isto, seria correto finalizar essa dissertação com o seguinte questionamento: Não seria esse, portanto, um dos grandes desdobramentos da arte? Transfigurar-se a partir do real?

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

[1] CLARK, T.J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. University of California Press. 1982

[2] FABRIS, Annateresa. Cap. A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*.

[3] LE GRAY, Gustave. Apud DANIEL, Malcolm. "Gustave Le Gray (1820–1884)." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

Sítios:

[1]<https://www.wga.hu/>

[2] http://museefabre.montpellier3m.fr/XIXeCourbet_Homme_%C3%A0_la_pipe.pdf

[3]http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/lhomme-blesse-134.html?no_cache=1 - 2006

[4] <https://incubadoradeartistas.wordpress.com/tag/edgar-degas/>

[5]<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/35188/1/petra-collins-madelyne-beckles-moma-show-in-search-of-us-pop-rally>. 2017.

[6]https://i-d.vice.com/en_us/article/pab85m/petra-collins-reclaims-running-mascara-and-female-hysteria-in-raw-new-series-24-hour-psycho. 2016

[7]<http://bulletmedia.com/article/exposed-harley-weir/>. 2012