

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.14022019269-278>

UM APELO À FOTOGRAFIA DIRETA* A PLEA FOR STRAIGHT PHOTOGRAPHY

Carl Sadakichi Hartmann

Tradução: Antonio Carlos Santos

A exposição da Foto-Secessão, aberta no sábado, 6 de fevereiro, nas Galerias de Arte do Instituto Carnegie, Filadélfia, oferece uma oportunidade única de comparar os estilos e métodos de uso da fotografia com fins artísticos.

O mérito geral dessa coleção está nitidamente acima de todos os seus predecessores. Superou os Salões de Chicago e Filadélfia de 1898 e 1901, as exposições do Clube Nacional de Arte, de New York, em 1902, e a recente apresentação da Foto-Secessão na Galeria de Arte Corcoran, Washington, não apenas em número, mas também em excelência quanto a seu refinamento, e pode sem erro ser descrita como a exposição de fotografia pictórica mais interessante e mais representativa jamais montada. O júri está constituído pelos senhores Alfred Stieglitz, Joseph T. Keiley e Edouard J. Steichen, que também supervisionou a montagem da exposição.

Como já era de se esperar de uma exposição selecionada e organizada por três extremistas do pictorialismo que valorizam mais “a expressão individual” do que qualquer outra qualidade, a maioria das imagens apresenta uma certa similaridade em qualidade e ideia, assim como na maneira de montar e enquadrar. E, contudo, pelo menos três quartos dos exibidores deram mostras de intenção artística pessoal e, clara e incontestavelmente, refletiram o gosto, as preferências e a imaginação do produtor individual.

O que estes artistas têm em comum é apenas uma tendência geral para o misterioso e o bizarro; eles gostam de apagar todos os delineamentos e detalhes e diluí-los em sombras delicadas, de maneira que seu significado e sua intenção se tornem difíceis de se descobrir. Eles não apenas lançam mão de qualquer dispositivo e processo conhecido pela arte do fotógrafo, mas sem nenhuma hesitação – como Steichen em seu “Nascer da lua” (fig. 1) e “Retrato de um jovem” (fig. 2), e Frank Eugene em seu “Canção da Lily” (fig. 3) – ultrapassam todas as fronteiras legítimas e deliberadamente misturam fotografia com os dispositivos técnicos da pintura e das artes gráficas. Ambos são culpados de terem pintado, mais de uma vez, completamente o fundo de suas imagens. Os destaques de Steichen são quase todos realizados artificialmente e Eugene invariavelmente simula pintura e gravura em seus negativos para obter sombras artísticas.

Quase não há nenhum expositor, seja Foto-Secessionista ou não, que não utilize os truques da eliminação, generalização, acentuação e aumento; e muitos deles, que não têm a menor ideia de desenho ou pintura, o fazem de maneira desajeitada e amadorística.

* Este ensaio apareceu originalmente em *American Amateur Photographer*, n. 16 (mar.1904), p.101-109.

Esforçar-se para alcançar efeitos e qualidades da pintura é a ordem do dia e em todas as imagens selecionadas – embora praticamente nada arbitrariamente excêntrico ou repulsivo em sua artificialidade tenha sido admitido – não há quase nenhuma que não tenha sido influenciada pelo clamor predominante por uma arte culta. Até em seus títulos eles tentam manter essa ideia. Por que, por exemplo, Yarnall Abbott chama seu nu com árvores ao fundo (quase senso comum no tratamento) “Waldweben”? O que um fragmento pictórico sem sentido tem a ver com as tonalidades pictóricas realistas de Wagner? Tais procedimentos não seriam levemente enganadores e de algum modo pretensiosos?

Mas ninguém pode negar que o trabalho deles, como um todo, não seja o resultado de um esforço inteligente e consistente. Graça e sutileza e uma boa dose de imaginação ele possui, sem dúvida, e seus expositores põem tanto entusiasmo em seus trabalhos que sua seriedade exige respeito, mesmo que nem sempre mereça admiração. Mas a questão – ou o problema – é se esses trabalhos pictóricos ainda pertencem ao domínio da fotografia. Não estão essas pessoas sendo injustas com um método belo de expressão gráfica e, às vezes, destruindo os poderes estabelecidos em sessenta anos de pesquisa e progresso fotográfico?

Isto é muito difícil de responder. Depende totalmente das circunstâncias e do espírito com que alguém se aproxima de uma tal imagem. Deveria eu, por exemplo, visitar a galeria de arte de um homem rico e esbarrar em algum lugar nas paredes com “Lenbach” (fig. 4), de Steichen em que algumas linhas foram gravadas, muitos destaques acentuados e meios tons pintados com um pincel, ou “A Charcoal Effect” (fig. 5), de Mary Devens, me afetaria com uma expressão de prazer única e especial; não faria nenhuma diferença se fosse um monótipo, um desenho a carvão, uma gravura, ou uma impressão fotográfica. Mas quando eu vou a uma exposição de fotografia e encontro as mesmas impressões, a situação muda. Pergunto, desde logo, a mim mesmo: que tipo de fotografia é essa? Como é feita? Por que essa parte parece uma monotipia pintada a mão, e essa outra uma gravura ou um desenho a carvão? É ainda fotografia ou simplesmente uma imitação de algo? E se sim, que valor estético tem?

Certamente todo meio de expressão artística tem suas limitações. Esperamos que uma gravura pareça uma gravura, que uma litografia pareça uma litografia, por que então uma impressão fotográfica não pode parecer uma impressão fotográfica? Uma gravura, é verdade, pode imitar outras artes e um gravurista inteligente pode produzir uma gravura que pareça uma estampa, e uma outra que pareça um *mezzo-tinto* e um terceiro que é quase como um desenho preto e branco com aquarela. Mas se não vemos nada além de imitações – e raramente as vemos em mestres como Jacque, Appian, Veyrassat, Meryon e Whistler – estaríamos inclinados a dizer, “Bom, isto é mesmo formidável, mas agora vamos supor que o gravurista imite uma gravura!” Assim como o buril é o instrumento de grande expressão para um trabalho de cavar a linha, também os métodos fotográficos são o grande instrumento de expressão para uma descrição direta das belezas pictóricas da vida e da natureza, e abandonar suas especificidades para se fixar em qualidades técnicas de outras artes é imprudente, porque a perda é certamente maior do que o ganho.

Por “descrição direta das belezas pictóricas da vida e da natureza” entendo trabalhos como “*Scurrying Homewards*”, “*Winter on Fifth Avenue*”, “*The Net Mender*”, etc., ou

seu recente “*The Hand of Man*” (fig. 6). “Eles também foram manipulados”, questionariam os foto-secessionistas. Sim, eu sei que ele eliminou várias toras de madeira que estavam perto da calçada quando tirou o instantâneo de seu “*Winter on Fifth Avenue*”, suprimiu uma corda que atrapalhava o fundo de seu “*Scurrying Homewards*”, iluminou o céu em “*The Net Mender*”, e escureceu as linhas em “*The Hand of Man*”. Por que não? Claro que é admissível, pois é nada além do velho retoque. Se “forjar” é errado, então também Eickemeyer, e quase todos os fotógrafos pictorialistas, têm de ser condenados. Mas se é permitido fazer eliminações, o que teria contra acentuar seus destaques? Claro que sim, mas somente onde está indicado no negativo e não deliberadamente, mesmo que possa parecer melhor. Todo o efeito pictórico de uma impressão fotográfica deve ser alcançado com técnica fotográfica, pura e simplesmente, e não somente uma parte dela. Certamente não é justo deixar a câmera fazer a parte mais difícil, por exemplo, a reprodução de uma figura, e então, depois de embelezá-la com algumas pinceladas ou linhas gravadas (uma tarefa comparativamente fácil para uma pessoa acostumada a pintar), afirmar que tudo foi feito pela fotografia. Certamente uma figura pode ser colocada e contornada tão artisticamente – assim como a natureza às vezes compõe a si mesma tão lindamente – que o resultado seria uma imagem que satisfaria até um júri secessionista, sem necessitar de dispositivos de falsificação (*fake devices*).

As impressões estritamente diretas desses extremistas pictorialistas – como “*Theobald Chartran*” (fig. 7) e “*Solitude*” (fig. 8) de Steichen, e “*Portrait of Miss Jones*” (fig. 9), de Eugene – são a prova. São tão bonitas quanto seus outros trabalhos; por que então fazê-las todas da mesma maneira? Seria mais difícil. Mas esses homens são em todos os outros aspectos tão cuidadosos e meticulosos; por que não em relação à própria fotografia, cujos interesses eles desejam promover. Temo que eles nunca irão “forçar o reconhecimento da fotografia pictorialista, não como uma subalterna da arte, mas como um meio diferente de expressão individual”, enquanto pegarem emprestado tão livremente de outras artes como o fazem no presente. A fotografia tem de ser absolutamente independente e confiar em suas próprias forças de modo a alcançar aquela alta posição que os secessionistas reivindicam para ela.

Mas toda a pregação é inútil e, julgando pela atual condição das coisas, vai levar anos até que essa última fase da fotografia pictorialista seja substituída por uma fase mais normal, pois será necessário um reajuste total das ideias em relação a que tipo de arte a fotografia realmente é.

Talvez seja interessante investigar como essa mudança de gosto fotográfico se desenvolveu. No início, era apenas o resultado de uma revolta contra a obtenção convencional da fotografia de detalhes precisos e duros contrastes. Isso era novo, pois o trabalho anterior, fora de moda, tinha pouco desejo de beleza e nenhum de arte. Stieglitz, Eickemeyer, Dumont, fizeram excelentes trabalhos na época. Então, novos métodos técnicos foram introduzidos que revolucionaram completamente o trabalho fotográfico. O primeiro foi o processo da goma bicromatada introduzida por Demachy e levada a seu limite possível mais distante por Steichen, o segundo foi o processo da glicerina, tal como usado por Keiley, e o terceiro a manipulação da chapa, o assim chamado processo de fotogravura inventado por Eugene.

É difícil dizer qual dos três processos causou o maior mal. Nesse meio tempo, Alfred Stieglitz, que se tornou o campeão da fotografia artística na América, clama sem parar por mais “expressão individual”. E como “expressão individual” em fotografia direta é extremamente difícil de se obter, o fotógrafo artista começou a imitar o artista. “Expressão individual” se tornou sinônimo de “expressão igual a do pintor”, e como os três processos mencionados facilitassem seus esforços nessa direção, eles foram adotados por todos os que operam câmeras do novo movimento. Alfred Stieglitz se viu, de repente, rodeado por muitos homens e mulheres que professavam ser artistas em suas vidas assim como em seus trabalhos. O resultado final foi a fundação da Sociedade Foto-Secessão em 1902 e a exposição no Instituto Carnegie, Pittsburgh.

Através dos vários grupos expostos, poder-se-ia traçar claramente a evolução do movimento. Começou com Eckemeyer; seguiu-se então em rápida sucessão Gertrude Käsebier (uma *expert* em processos de simulação), F. Holland Day, Clarence H. White, Eugene, Keiley e, finalmente, Steichen e Alvin Langdon Coburn. Embora Stieglitz esteja presente em todas as diferentes fases, ele permaneceu, por mais estranho que seja, fiel à fotografia direta em toda sua obra.

Nenhum dos outros fotógrafos conseguiu resistir à tentação de se aventurar com a goma e a glicerina ou de utilizar o processo de aumento de Eugene-Steichen. Tornou-se moda borrar objetos e o assim chamado “culto da impressão tratada” (*spoilt print*) se impôs. Os resultados estavam às vezes longe de serem satisfatórios, geralmente porque a maioria dos trabalhadores não poderia se gabar de qualquer treinamento em arte e tinha nenhuma habilidade com o pincel e instrumentos da gravura. O prazer produzido em toda a parte com a “impressão obscura” (*fuzzy print*) não era de todo injustificada.

Claro que nenhum crítico tem o direito de ser tão absolutamente positivo a ponto de o trabalho com que ele sonha ser totalmente a única obra que está no estilo certo e tudo o mais é apenas esforço e estudo para fazê-lo rir e se divertir. Ele tem de ser capaz de pensar com independência em relação a qualquer tradição, a qualquer ideia fechada do que seja bom ou ruim e estar pronto a tentar compreender o que os fotógrafos têm a dizer.

A revelação com glicerina, especialmente quando empregada com mercúrio, tem muitas possibilidades. Tem qualidades muito próprias e não necessita ser apropriada por imitação, mas por que tem de ser invariavelmente utilizada para produzir efeitos de obscurecimento (*fuzzy effects*)? Por que insistem com obstinação em levar esses meios mais longe do que eles podem ir?

Sim, não posso negar que tenho visto amostras belas, convincentes e autoexplicativas nessa linha de trabalho. A Exposição de Pittsburgh foi, em muitos aspectos, uma revelação para mim, e eu seria o último a desacreditar os méritos de trabalhadores entusiastas como John G. Bullock, Rose Clarck, Mary Devem, Wm. B. Dyer, Herbert S. French, Mary M. Russel, Eva Watson Schütze, Edmund Stirling, S. L. Willard, etc. Mas afirmo, e estou totalmente convencido, que grandes triunfos ainda podem ser alcançados com a fotografia direta, e que eles foram alcançados por esses trabalhadores sempre que utilizaram os métodos simples da fotografia direta ou quase direta. Me incomoda ver pessoas de talento como Gertrude Käsebier e Coburn, por exemplo, desperdiçar seus talentos com métodos que não têm nenhuma justificativa para existir e que não tem – marquem minhas palavras – nenhum valor permanente e nenhum

futuro. Além do mais, todos eles podem trabalhar com fotografia direta e estão em seu melhor quando o fazem.

“E o que eu chamo de fotografia direta?”, eles podem perguntar. “Você pode definir?” Bom, é muito fácil. Confie em sua câmera, em seu olho, em seu bom gosto e em seu conhecimento de composição, considere qualquer flutuação de cor, luz e sombra, estude as linhas e os valores e a divisão espacial, espere pacientemente até que a cena ou objeto de sua visão da imagem se revele em seu mais supremo momento de beleza. Em suma, componha a imagem que você procura obter tão bem que o negativo seja absolutamente perfeito, não necessitando de qualquer manipulação ou de muito pouca. Não me oponho ao retoque, simulação ou acentuação, desde que não interfiram nas qualidades naturais da técnica fotográfica. Marcas de pincel e linhas, por outro lado, não são naturais para a fotografia e eu me oponho, e sempre serei contra, ao uso de pincel, manchas de dedo, rabiscos, arranhões e inscrições na chapa, e aos processos de goma e de glicerina, se são usados apenas para produzir obscurecimento.

Não interprete mal minhas palavras. Não quero que o trabalhador fotográfico se atenha a métodos preexistentes e a padrões acadêmicos. Não quero que ele seja menos artista do que é hoje, pelo contrário, quero que ele seja *mais artista*, mas somente por caminhos legítimos.

O movimento atual fez muita coisa na medida em que despertou o interesse nas possibilidades artísticas da fotografia e provou, para além da dúvida, de que é capaz de uma expressão individual distinta. Mas que ele não pode continuar desta maneira, até o senhor Stieglitz o percebe. A total supressão de quase toda a qualidade que costumamos associar com a fotografia deve cessar. O fotógrafo não tem justificativa, como quer o senhor Steichen, para se esforçar na obtenção de resultados do pintor, do gravurista e do litogravurista. E estou convencido que uma reação virá e com ela a recusa de toda (na melhor das hipóteses apenas fracas) a imitação da técnica utilizada por outras artes.

Para mim, o movimento da Foto-Secessão é apenas a oscilação extrema do pêndulo que é necessária antes que uma reação no trabalho fotográfico o leve de volta ao normal, e ao mesmo tempo mais elevado, plano artístico que nunca ocupou antes.

Eu mesmo estive envolvido com este movimento desde o começo; estive com ele em tudo porque entendi que meu ideal de fotografia direta só poderia ser alcançado através de concessões e desvios. Mas agora, quando o tempo da reação chegou, espero sinceramente que minhas palavras tenham tanto peso para alguns desses trabalhadores que eles leiam esse apelo pela fotografia direta e o levem a sério; pois é minha mais íntima convicção de que tem de haver uma mudança se não desejamos sacrificar tudo o que conseguimos alcançar. Quero que a fotografia pictorialista seja reconhecida como arte. É um ideal que eu prezo tanto quanto eles, e eu lutei por ele durante muitos anos, mas também estou convencido de que ele só pode ser realizado pela fotografia direta.

Figura 1: Moonrise, Mamaroneck, New York - Edward Steichen - 1904.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/51812>

Figura 2: The Portrait of a Young Man - Edward Steichen - 1905



Fonte: <https://photogravure.com/collection/portrait-of-a-young-man-self-portrait/>

Figura 3: Song of the Lily - Frank Eugene Smith - 1897



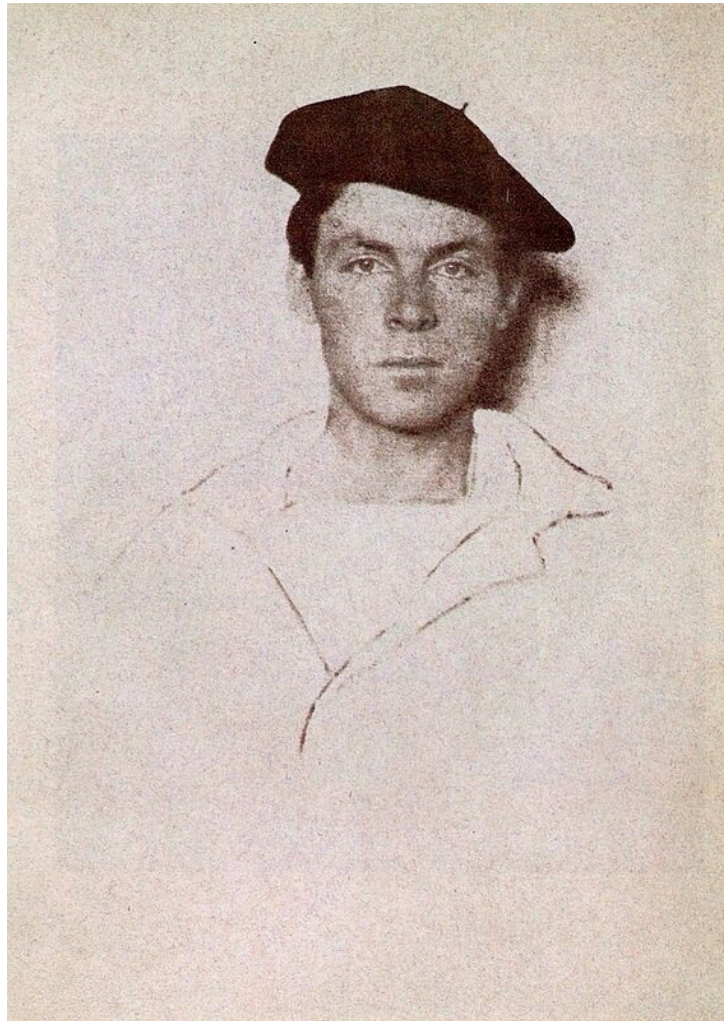
Fonte: <https://www.pinterest.com.mx/pin/75646468718639356>

Figura 4: Lenbach - Edward Steichen – 1903



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Lenbach-from-Camera-Work-2/A2662A70BD4A346A>

Figura 5: The Charcoal Effect - Mary Devens - 1902



Fonte: <https://collections.artsmia.org/art/11797/charcoal-effect-mary-devens>

Figura 6: The Hand of Man - Alfred Stieglitz - 1902



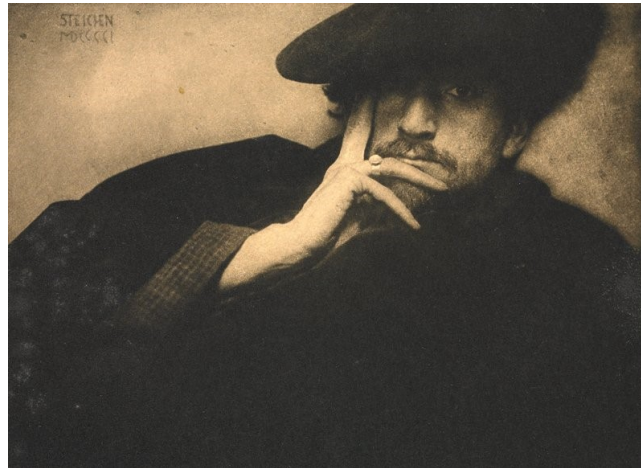
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269461>

Figura 7: Théobald Chartran – Edward Steichen - 1904



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Théobald_Chartran_by_Eduard_Steichen.jpg

Figura 8: Solitude, Fred Holland Day - Eduard Steichen – 1901



Fonte: <https://www.mnha.lu/en/Tours-A-B-C-D-/Edward-Steichen-The-Photographer>

Figura 9: Portrait of Miss Jones - Frank Eugene - 1901



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/140991>



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.