

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.14022019295-312>

PINTURA DE RETRATO OU FOTOGRAFIA DE RETRATO I* PORTRAIT PAINTING AND PORTRAIT PHOTOGRAPHY I

Carl Sadakichi Hartmann

Tradução: Antonio Carlos Santos

“Eu consideraria uma grande honra se você me permitisse pintar seu retrato”, ouvi um pintor dizer ao príncipe Peter Kropotkin durante sua recente estadia em New York. Kropotkin replicou sorrindo, “Peço desculpas, mas, primeiro, é muito cansativo para quem posa; e, segundo, nunca se consegue uma semelhança. Vi uns seis ou sete retratos de Gladstone por eminentes artistas ingleses. Nenhum parecia com ele. Artistas têm muita individualidade. Não se pode ser um pintor de retratos e um artista ao mesmo tempo.”

A resposta curiosa, válida, vinda de um homem – cientista, explorador, entusiasta e altruísta egoísta – interessado na expressão de qualquer empenho humano, mas com uma preferência para aquelas condições que dizem respeito ao bem-estar das massas, e portanto olha tudo a partir de um ponto de vista utilitário, contém mais verdade do que alguém estaria disposto a reconhecer. Ela sugere muitas daquelas contradições inerentes ao retratismo que nunca foram satisfatoriamente explicadas. Neste artigo, vou me empenhar em expor as complexidades do problema mais do que resolvê-lo.

Lessing, que com precisão científica em seu *Laocoön* e *Hamburgische Dramaturgie*, concebeu as leis fundamentais da arte moderna que vão resistir às marés dos muitos séculos por vir, não concedeu ao retratismo um lugar muito alto na arte da pintura, porque o retratismo, embora permitindo a idealidade da expressão, tem de ser dominado pela necessidade de produzir semelhança e assim só pode representar o ideal de um ser humano, e não o ideal de toda a humanidade. Nem os gregos, nem os japoneses – os dois estilos que os artistas ocidentais preferem para mascarar sua incompetência em criar um estilo próprio – cultivaram o retratismo no sentido em que nós o fazemos.

O objetivo da pintura de retrato é produzir uma semelhança – uma semelhança que revela em uma postura o tanto quanto possível da individualidade do retratado em uma superfície plana. Beleza de contornos, correção no desenho, harmonia de cores, verdade nos valores dos tons, divisão do espaço, a singularidade do trabalho com o pincel, contraste de luz e sombra, virilidade de toque, variedade de textura, tudo se torna secundário porque, antes de mais nada, o retratado vai exigir semelhança e tem de obtê-la pelo preço e pelo tempo que dispõe.

Mas que este seja raramente o caso, sabe todo mundo que já esteve sentado para um pintor de retratos; por isso, cheguei a considerá-la uma espécie de ramo incapacitado da arte que não pode ser levado a uma harmonia perfeita com as exigências feitas pelo público de quem, além do mais, depende. O retratismo tal como praticado hoje é, na

* Ensaio publicado em *Camera Notes*, n. 3 (jul.1899), p. 1-20.

melhor das hipóteses, nada além de uma satisfação estética para os poucos que gostam de ver uma personalidade delineada da maneira como uma outra personalidade a vê e cujo prazer aumenta à medida que é repetido. Quem não gostaria, por pura vaidade, de ser pintado por Whistler, Sargent, Bonnat, Boldini, Lenbach, Watts etc.?

Parece que um retrato se torna uma obra de arte apenas quando o retratado assim como o artista têm uma individualidade forte e decidida. Se estas condições não existem, o retrato invariavelmente se torna uma interpretação convencional. Produzir uma semelhança de um idiota qualquer é impossível sem que se ignore as leis da arte de uma forma ou de outra e, triste dizer, um retrato que é uma obra de arte raramente apresenta uma semelhança perfeita.

Os mestres do *cinquecento* quase todos fizeram do retrato um hábito, mas naquele tempo o retratismo não era executado como em nosso presente democrático em que qualquer um que tenha o mínimo gosto pela arte e pode pagar já teve seu retrato pintado. O retratismo se restringe (em grande parte pelas condições do tempo) a homens e mulheres de projeção, de caráter ou de rara beleza e alguns tipos que o artista acredita serem dignos de um desenho. Por esta razão, quase todos os retratos holandeses e italianos do Renascimento mostram boa habilidade. O quanto estão corretos em relação à semelhança está, no entanto, além de nossa capacidade de julgamento. Acredito que as pessoas eram mais fáceis de se deixarem convencer. A fotografia ainda não havia lhes ensinado como seus rostos apareciam em uma superfície plana, como no caso de nossa geração. A exigência de uma semelhança se tornou desde então mais forte e mais difícil de se satisfazer. O próprio retratado, os membros de sua família, seus amigos e conhecidos, todos formaram uma opinião sobre sua aparência e o pintor de retratos tem de possuir o dom de descobrir e perpetuar estes traços característicos que atraem o círculo íntimo do retratado. A pintura de retratos, como a arte moderna em geral, está dividida em três diferentes fases. Posso explicá-las melhor mencionando três homens que usaram o pincel com este propósito: Bonnat, Boldini e Sargent.

De todos os franceses, Bonnat foi sempre o mais agradável para mim. É alguém que luta pela verdade. Seus retratos são sempre brutalmente corretos; são como confissões feitas involuntariamente por seus retratados. Sua arte nunca mente; é fria, mas sincera e às vezes tem um quê de grandeza. Representar o homem como ele é, por assim dizer, significa escavar as próprias raízes de sua existência, como todo esse solo enegrecido do qual sua personalidade emergiu – para isso, Bonnat trabalhou incansavelmente com ardor e paixão durante toda a vida. Com ele, a pintura se aproximou da ciência. Ele queria agarrar toda a verdade, apreendê-la teoricamente, e convencer o mundo pintando os resultados de suas investigações. A imaginação não tinha muito espaço em sua arte.

O excêntrico Boldini não confia menos na natureza, mas em outra direção. Ele pinta os desejos, as teorias, os sonhos de uma civilização decadente, a sede de prazer, o pessimismo de um período de dissolução. Suas linhas fluidas, suas poses grotescas, seu instinto para o charme brilhante, caprichoso e sensual da vida, são inigualáveis. Ele só pode pintar personalidades altamente maduras, como Whistler (fig. 1), o conde Montesquieu de Fezensac (fig. 2) e as mundanas caprichosas. Assim Rafaëlli, o pintor do socialismo proletário, só pode retratar mendigos, permitindo-se em seus retratos até a idiossincrasia de fazer homens como Zola e Huysmans parecer vagabundos esqueléticos à beira do anarquismo.

Paul Bourget disse uma vez, ao tomar o bastão da Escola Psicológica de Literatura, que começou com Stendahl: “A vida que ultrapassa a imaginação em brutalidades, a ultrapassa também em delicadezas.” Boldini também acredita nisso. Como Henry Gervex, Blanche, Jan van Beers, ele simboliza de uma maneira superior, mais clara, nossa vida intelectual moderna em que encontramos entesourada toda a riqueza do passado, o que os milênios criaram. E apesar de nossa ambição desmesurada de criar coisas novas, só conseguimos perder nosso tempo brincando e flertando com o tesouro arquivado de eras mortas, exclamando em momentos de abatimento: “Oh, se pudéssemos esquecer tudo o que aprendemos, ser *naive* outra vez, como crianças, abertos para todas as novas impressões, sem pensar infinitamente no que aconteceu antes de nós!” É a doença do século e Boldini é um desses artistas que se empenham em representá-la.

A terceira fase é representada por John Sargent, expressa no desejo irresistível de obter uma técnica perfeita que tomou conta de todos os estúdios. Todos conhecemos a largueza de seus métodos, seu trabalho ostentoso com o pincel, seus esquemas elegantes de cor, sua maneira magistral de utilizar os acessórios, tapeçaria, drapeados de seda etc. Sua ambição é permear cada pincelada com cor e virilidade, independentemente de uma ideia, uma obra de arte em si mesma. Cada quadro é apenas mais um degrau na obtenção de seu ideal. Sargent é um fanático da técnica, que sacrifica até as características faciais para servir a seu gosto próprio. Ele não dá a mínima para a individualidade do retratado se ela não se harmoniza com as fantasias decorativas de sua execução maravilhosa. Quem deseja um retrato sóbrio, característico, não deve, certamente, buscar o senhor Sargent.

A pessoa que combina as faculdades características destes três homens é James McNeill Whistler, na minha opinião, junto com Chavannes, Manet e Monet, o maior artista deste século. Ele combina o fanatismo de uma técnica perfeita, a busca pela verdade e o refinamento para criar novas sensações. Boldini é também curioso ao analisar o que os franceses chamam de *La Modernité*, o que, em uma palavra, expressa nossa vida moderna, incessante e nervosa com todos os seus desejos intrincados, mas ele apenas a corteja, Whistler a domina. Sua arte revela os domínios da imaginação desconhecidos pelo realismo de Bonnat e as exibições pirotécnicas de técnica de Sargent parecem cruas e bárbaras em comparação com o pincel discreto e certo de Whistler que domina todas as ilusões de ótica deste mundo com destreza de mágico. Conhece Paganini? Este não é o Paganini da vida normal, nem aquele que conhecemos da sala de concerto. O artista tentou nos dar toda a atmosfera que cerca o gênio artístico. E como ele desempenhou uma tal tarefa? Com uma figura de homem em um terno comum com uma camisa brilhante, cujos contornos estão perdidos em um espaço de vazio vibrante.

Em sua obra prima no Luxemburgo, Whistler não apenas representa sua mãe (fig. 3). Ele dota esta velha senhora, sentada pensativa em um interior cinza, de uma das mais nobres e poderosas emoções de que a alma humana é capaz – a reverência e a calma que sentimos na presença de nossa envelhecida mãe. E com esse sentimento grandioso e poderoso, no qual todas as discórdias do hábito são suprimidas e com os valores tônicos de duas cores apagadas, ele logra escrever um épico de uma amplitude e beleza excepcionais, o símbolo de uma mãe de todas as idades e de todos os países, envelhecendo devagar, sentada, pensando em meio a cores monótonas da vida moderna. Nada mais simples e mais digno foi criado na arte moderna.

Duas outras fases interessantes do retratismo são expressas por George Frederick Watts e Franz von Lenbach. Desde Leonardo da Vinci, ninguém expressou a vida anímica de um ser humano em um rosto como Watts. Os olhos brilham com uma intensidade espantosa. Watts parece concentrar todos os seus sentimentos neles. Tomemos seu Burn-Jones (fig. 4). Não é que tudo o que é valioso neste homem parece irradiar-se dos olhos e existe em seu olhar direto e perscrutador? Cor não significa força. Assim como são às vezes tão encantadores seus verdes e marrons profundos e dourados esmaecidos, sua pintura da carne é também tão desagradável. Até mesmo seu desenho vigoroso é secundário em relação à amplitude da concepção que despreza toda característica externa de modo a revelar a vida interna. Todos os seus retratos – devo mencionar seu Sir Panizzi (fig. 5), Stuart Mill (fig. 6), Dr. Martineau (fig. 7), Spottiswoode (fig. 8), Lord Shaftsbury (fig. 9) – sugerem a grandeza do trabalho mental, os traços peculiares e nobres de seus caracteres específicos, sejam eles homens de ação ou de estudo, cientistas, economistas ou filantropos. Nisto reside o valor intrínseco da arte de Watts e também seu limite. Ele é o pintor da alma humana.

A tônica dos retratos de Lenbach é a intelectualidade. Ele é um reproduzidor extremamente confiável das características faciais, mas insatisfeito em apenas copiá-las, ele invariavelmente faz de suas linhas, por assim dizer, um comentário sobre a personalidade do retratado; é a sua maneira de dizer o que pensa sobre elas. Toda curva e dobra de suas linhas fica eriçada pelo pensamento; esta é sua reivindicação de originalidade. E com estas linhas – as outras qualidades de sua técnica são muito dependentes dos velhos mestres – ele está empenhado em escrever história e como ele criou para si mesmo a oportunidade de pintar homens mais representativos do que qualquer outro pintor de retratos, ele o conseguiu em alguma medida; tanto que ao perceber que é impossível fazer justiça e exaurir personalidades como Bismarck (fig. 10), o Papa (fig. 11) ou Duse em uma imagem, fez vários comentários sobre cada pessoa. Seus retratos de Bismarck vão se tornar documentos confiáveis porque ele pintou o estadista tantas vezes que as gerações futuras serão capazes de deduzir deles uma semelhança fiel.

Agora, eu gostaria de mencionar dois dos nossos pintores americanos que mesmo entre tão ilustres companhias justamente se mantêm. Me proporciona um grande prazer assinalar que os dois melhores retratos na última exposição de retratos – uma destas instituições peculiares em que somente personagens do círculo mais exclusivo se apresentam – foram pintados por dois americanos, F.P. Vinton e Thomas W. Dewing. Vinton é nosso Bonnat americano; seu vigor e sua força na caracterização de homens são maravilhosos, enquanto Dewing é para mim, com Stevens, o mais extraordinário pintor de senhoras elegantes do mundo pensante. Ele é o intérprete das mulheres aristocráticas. Um pintor não pode descrever as situações melodramáticas da vida de uma mulher em cores; seu pincel pode somente se preocupar com seu charme sensual e seus flertes, com a atmosfera e o ambiente em que ela vive. Isto Dewing conseguiu realizar. Suas melhores imagens têm algo tão delicado e curioso sobre elas como quase a sugerir os sonhos vagos e as aspirações femininas. Com que sentimento este homem pode incutir a textura de uma simples bata! E que voluptuosidade casta pode sugerir na face lânguida de uma senhora ou no movimento furtivo de suas mãos ou pescoço!

Meu favorito particular entre os pintores modernos de retrato – embora ele seja pouco conhecido nesta vocação – é Bastien-LePage. De todos os grandes naturalistas que enriqueceram a pintura desde que Courbet e Manet pegaram a palheta, Bastien-LePage foi o maior, porque seu naturalismo desdenha qualquer pose, sempre possui simplicidade e dignidade, e ainda era alguma coisa para além da mera fidelidade à natureza, pela qual nos costumamos a procurar em vão entre os seguidores ardentes deste credo. Também Manet e Courbet amam a verdade, mas não tão-somente pela própria verdade, mas para afrontar o convencionalismo e os velhos métodos. Bastien-LePage não foi um naturalista nem pela intenção, nem pela teoria e menos ainda pelo efeito, mas porque ele tinha que ser; para ele, era uma intuição inconsciente, a maneira natural de se expressar.

Eu vi quatro destes retratos – seus Albert Wolff (fig. 12), André Theuriet (fig. 13), Príncipe de Wales (fig. 14) e Sarah Bernhardt (fig. 15). Seu extraordinário – pode-se dizer até clarividente – poder de caracterização, que percebe o mais mínimo detalhe, assim como seus traços superiores, faziam com que ele trocasse suas pinceladas de acordo com cada retratado. No primeiro retrato, seu estilo é coquete, caprichoso, brilhante e intelectual, como aquele do famoso crítico parisiense; no segundo, reticente no gesto e de uma dignidade burguesa; o terceiro, volumoso, extravagante, aristocrático, e cerimonioso, e por último grotesco, nervoso, um gênio como que elétrico. A Sarah Bernhardt de Bastian LePage é um dos poucos retratos que é semelhança e obra de arte ao mesmo tempo. Observe a pureza do perfil, a elegância das mãos nervosas, a originalidade da postura, a virilidade da linha nas costas! E a variedade da textura! Vestido, rosto, cabelo, fundo, estatueta, cada um tratado diferentemente. E no que diz respeito à concepção, não é Sarah Bernhardt como a imaginamos em sua vida privada – bizarra, exótica, enigmática, o supremo artifício? Olhando para esta imagem, talvez cheguemos à conclusão que havia, apesar de tudo, uma possibilidade de união harmoniosa entre arte e retratismo.

Não podemos, no entanto, deixar de ver o fato de que até mesmo Bastien-LePage e todos os outros artistas mencionados, incluindo Whistler, acham impossível se adaptar a mais de uma dúzia de tipos simpáticos a eles, ou a homens e mulheres de uma individualidade contundente. Todos produziram inúmeras peças inteligentes de pintura, e às vezes, obras primas, mas apenas em ocasiões raras, porém, uma semelhança, e então sempre de uma personalidade de quem o público já havia formado uma concepção ideal.

Há um grande perigo para os pintores de retrato, ser muito individual. Boldini demonstra isto mais claramente. Em suma, nada é mais raro do que um pintor de retrato que tem o poder de simplesmente repetir a natureza e assim produzir uma obra de arte. Só conheço um que poderia pegar uma pessoa qualquer – o primeiro que lhe passar pela frente – e simplesmente estudando a cor e a forma, realizar uma semelhança interessante e artística. Este é Anders Zorn. Ele simplesmente pinta o que vê. Ele deseja reproduzir a natureza tanto quanto possível.

O senhor Chartran me disse outro dia: “Não tenho paciência para artistas que dizem que ‘tal ou qual pessoa não me interessam. Não posso pintá-las.’ Porque em cada pessoa arde uma chama que aparece de vez em quando à superfície.” Chartran pensava que um pintor de retratos não deveria ter muita individualidade em sua técnica, mas que deveria ser uma pessoa com suficiente individualidade para encontrar algo interessante em cada pessoa. Ora, tanto quanto desprezo Chartran e por pouco que ele possa reivindicar seu

“dizer” para si próprio – seus retratos são como poemas dedicados ao retratado; não há nada genuíno neles, e a gente os aceita sorrindo porque eles nos lisonjeiam – ele estava perfeitamente correto em sua afirmação (o que prova que um artista ruim pode ser às vezes um bom crítico). Há certamente algo de interesse em uma fisionomia ou patognomia de qualquer um, do meu doceiro ou do fornecedor de carvão, por exemplo, não importa o quão insignificante e débil possa ser, que às vezes lampeja e pode ser reproduzido na tela.

Bom, Anders Zorn pode fazê-lo, mas falha quando tenta pintar uma personalidade brilhante; nesse caso ele só consegue virilidade e cor e uma semelhança externa geral, nada do interior dessa pessoa. Aí mora o problema. É da sua individualidade compreender as aparências da vida comum.

Ter o poder de compreender todos os tipos de humanidade, ficar entusiasmado com eles e pintá-los com fidelidade, subordinando os ataques de imaginação às necessidades do momento, seria para alguém com um amor como o de Whitman pela humanidade. Se esse homem aparecesse, seria sem dúvida uma individualidade mais forte do que todos os outros. E individualidade faz um artista, como demonstrei acima, incapaz de realizar uma semelhança. E que arte sem individualidade não é mais arte é igualmente claro.

Sim, Kropotkin produziu um argumento aproximadamente verdadeiro ao dizer: “Não se pode ser um pintor de retrato e um artista ao mesmo tempo”.

O objetivo da fotografia de retrato é, no entanto, a semelhança e a câmera é capaz de produzi-la. É verdade, nenhuma lente é igual a outra e cada câmera tem portanto uma certa individualidade, mas em certas coisas está sempre correta; por exemplo, um homem com um nariz de Cyrano de Bergerac nunca será representado por nenhuma lente como tendo um nariz romano ou grego, como às vezes acontece na pintura de retrato. Os resultados das câmeras na produção de um retrato podem diferir, por exemplo, na expressão facial. Mas como é impossível tirar do mesmo objeto com várias câmeras ao mesmo tempo e do mesmo ponto, e como o tema e a luz estão constantemente mudando, não se pode saber com precisão o quanto é trabalho da câmera, o quanto é de seu manipulador.

E na maioria somos tão maus observadores de expressão facial. Não apenas todos os chineses parecem iguais para nós, nem nos lembramos das linhas e das peculiaridades plásticas nos rostos dos membros de nossa própria família. O quão pouco se conhece o outro pode ser visto no comentário do senhor Keiley, que tão graciosamente cruzou espadas comigo em *Camera Notes*, Vol II, Nº 3, no qual se satisfez ao me chamar de “um homem que nunca ri”. Ora, acredito que não há nenhum outro homem que ri e sorri como eu, pois eu o faço o tempo todo, em qualquer ocasião. É um traço racial, como Lafcadio Hearn explicou tão habilmente que inconscientemente desempenha sua parte na minha expressão facial. A razão pela qual eu parecia tão mal-humorado na presença do senhor Keiley foi sua própria aparência peculiar de carola que reprimiu em mim todos os sentimentos de alegria de maneira tão forçada que nem ousei sorrir. E os tais senhores queriam se fotografar um ao outro e produzir semelhança! Não – uma maneira de posar cuidadosa, inteligente, clareamento e retoque não é suficiente.

Um fotógrafo de retrato deve ser até um melhor leitor de caráter do que um pintor de retrato. Ele deve pôr em prática as teorias dos fisionomistas como della Parta ou

Lavater, Piderit, Claus Harms ou Shyler, pois está sempre sendo confrontado com pessoas que nunca viu antes. Ele não pode conhecê-las como um pintor, que precisa de muitas sessões de pose; ele deve confiar em seu julgamento geral.

Não há nenhuma arte que proporcione menos oportunidade para executar uma expressão quanto a fotografia. Tudo está concentrado em alguns segundos, quando talvez depois de uma hora procurando, esperando, hesitando, o fotógrafo vê a realização de sua visão íntima e, neste momento, ele tem uma vantagem em relação a muitas artes – seu meio é suficientemente ágil para gravar sua inspiração momentânea. Certo desde o início, devo confessar que nunca encontrei uma tal espontaneidade de julgamento em uma pessoa que fosse um competente leitor de caráter, artista e fotógrafo ao mesmo tempo.

No presente, a arte da fotografia de retrato pode ser dividida em três classes distintas, o amador, o profissional e o fotógrafo artista.

Sobre a primeira classe, que consiste nestas milhares de pessoas que apertam o botão ou se escondem sob o pano de foco para seu próprio deleite, nada tenho a dizer. A segunda classe, constituída por aqueles que desejam tirar nossa fotografia por dinheiro, a partir de 25 centavos, aparece proeminentemente nas vias públicas de nossa vida metropolitana. Mas eles não têm, exceto um ou dois, nada a ver com arte. Eles simplesmente reproduzem nosso rosto e figura em seu aspecto mais vão, e retocam a chapa até que toda semelhança se perca. Hollinger, com sua delicada modelagem de todos os tons em cinzas levemente matizados, é uma exceção notável.

A terceira classe é a que me interessa. Eles se empenham em fazer da fotografia uma arte independente, um novo processo em preto e branco para representar elementos pictóricos da vida. Há muita agitação entre eles. Há clubes, ligas e sociedades de fotografia artística, e conferências e debates sobre o tema. Há montes de revistas explorando a fotografia artística e exposições em abundância. Uma fotografia artística é, no entanto, a coisa mais rara sob o sol.

A maioria destas senhoras e destes senhores representa objetos indiscriminadamente ou tomam maus pintores como modelo para suas composições e os resultados, claro, são terríveis. Outros imitam, com toda a sorte de truques, processos de preto e branco e o lado pictórico da pintura em geral, e produzem algo que, em minha opinião, é ilegítimo.

Há um número de artistas fotógrafos na cidade que se dedicam ao retrato e te fazem parecer com um quadro de Holbein ou Dürer, ou como um fantasma japonês, todo embrulhado na névoa. Tive o prazer de ser fotografado por uma destas senhoras – Emmeline Rives. Anthony Hope e Rosenthal estavam posando para ela na mesma semana, eu estava, então, em boa companhia – e o resultado foi uma impressão que ela declarou ser uma das melhores que ela jamais fez. Verdade, era uma excelente semelhança, mas a posição da cabeça, inclinada para a frente, era tão peculiar que nove entre dez de meus conhecidos me perguntaram se ultimamente eu havia me tornado um aficionado por bicicleta, porque a imagem parecia ter sido tirada por um instantâneo no momento em que saía de uma exposição de imagens que fez tudo para me deixar melancólico. Hoje, essa senhora é uma das melhores fotógrafas artistas que nós temos e meu retrato é um de seus melhores esforços. Isto, me parece, não depõe a favor da fotografia artística.

Eu também não gosto de sua atitude peculiar. Em vez de administrar seus negócios como profissionais normais eles evitam a propaganda e agem como se o dinheiro não tivesse interesse para eles e, no entanto, se contradizem ao cobrar 25 dólares por 12. Eles incomodam celebridades para ir a seus estúdios, como se fossem sempre muito orgulhosos em focar o autor de tal ou tal livro, e dão a eles duas ou três impressões como recompensa. Estas fotografias são mostradas a outros fregueses e, claro, se este grande homem se deixou fotografar por fulano ou fulano, por que o humilde senhor X não deveria ser representado pelo mesmo fotógrafo por vinte e cinco dólares?

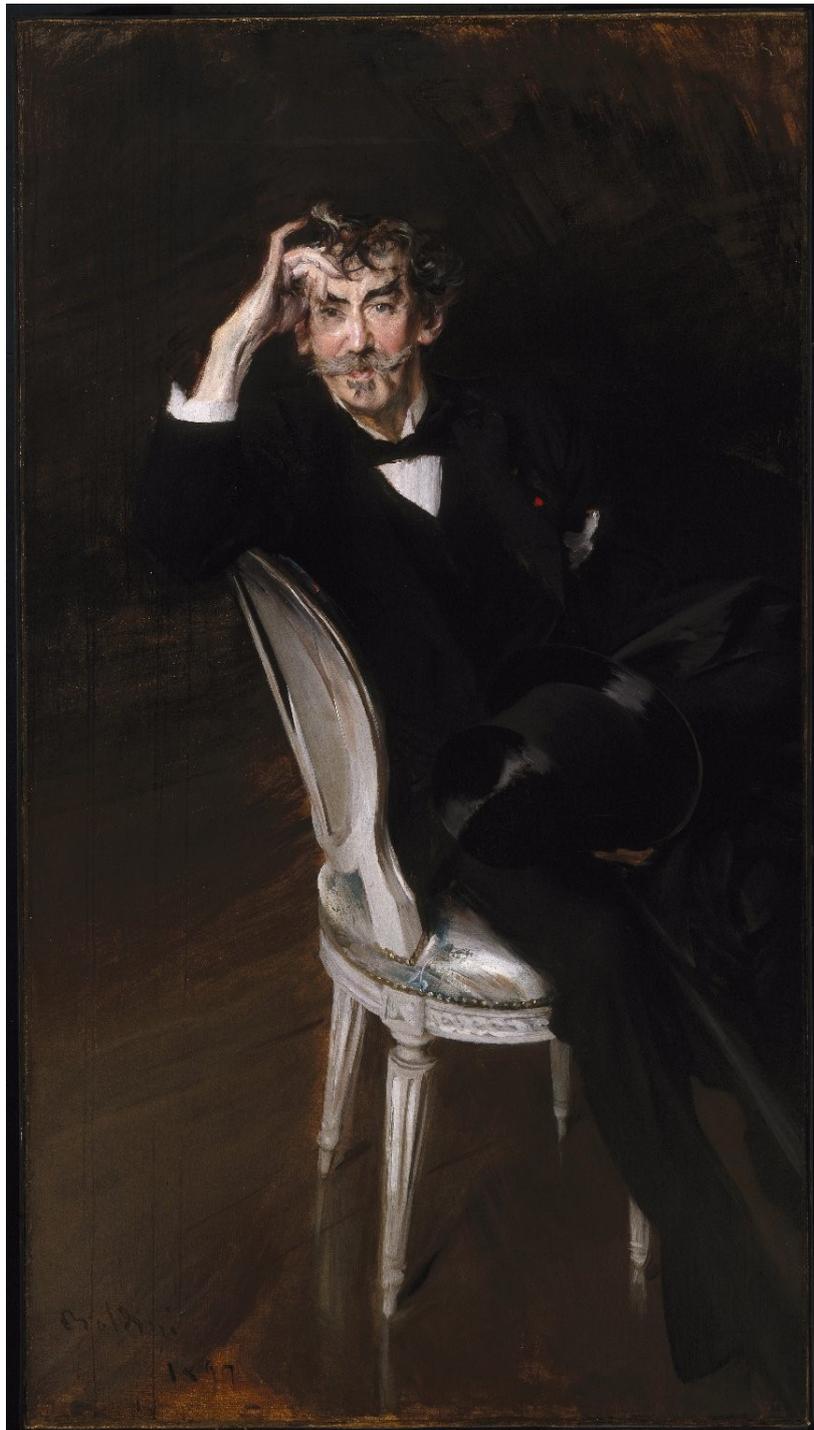
Igualmente absurdo me parece o fato de um número limitado de uma fotografia deva torná-la mais valiosa. Produzir impressões de uma chapa é uma arte extremamente delicada, mas, de toda forma, um processo mecânico. Pode-se fazer muitos milhares assim como apenas um (talvez nem todos com a mesma qualidade, mas podem ser feitos) e dependeria da vocação do fotógrafo exercer sua influência em uma edição ilimitada em vez de uma limitada. Uma boa fotografia não consegue menos valor porque uma centena de outras cópias estão espalhadas pelo mundo. Com uma pintura ou um desenho é muito diferente; ele não pode ser repetido, assim como um fotógrafo não pode colocar o retrato exatamente da mesma maneira. Mas depois da chapa ter sido feita, o resto deve ser um processo normal de impressão. Que a chapa não tenha ainda atingido o estado de perfeição, talvez seja uma desculpa para a mania atual de retocar. Tenho um fraco pela fotografia artística, mas devo confessar que não gosto de seus modos atuais de autoafirmação, embora eu tenha a maior admiração pelos trabalhos de fotógrafos de retrato como F.H. Day, a senhora Gertrud Käsebier, J.T. Keiley e Frank Eugene.

F.H Day, aparentemente um homem de ampla cultura estética e de intuição artística genuína, altamente desenvolvida, tem o dom peculiar de tornar tudo decorativo. Sensibilidade em alto grau (temo que supersensível), ele só pode satisfazer seu código individual de beleza arrumando e rearrumando seu objeto com toda a sorte de acessórios e efeitos de luz, que mostra um conhecimento grande da arte clássica assim como da contemporânea. Não há fotógrafo que possa armar uma pose com o corpo humano como ele, que pode fazer uma tapeçaria cair mais poeticamente ou arranjar as flores no cabelo de um homem ou de uma mulher da maneira mais artística. Ele poderia ter sido (falando sério) um excelente *manager* de estrelas de uma companhia dramática como a Saxon-Meiningen. Mesmo Irving poderia aprender algo com ele. Há passagens em seus retratos que são primorosas, mas a todas as suas representações faltam simplicidade e naturalidade. Ele se empenhou em alcançar os resultados de um pintor e isto, do meu ponto de vista, não é válido. Ele levou o lirismo no retratismo o mais longe possível antes de se deteriorar em um maneirismo; até mesmo seus fundos falam uma língua especial, vibrantes de ritmo e melodia; são incandescentes em vistas escuras. Day é sem dúvida o mais ambicioso e talentoso de nossos fotógrafos de retrato americanos.

Mais tarde, resolveu surpreender o mundo fotográfico produzindo uma série de representações fotográficas da Crucificação (fig. 16), de cenas do Sepulcro, da cabeça de Cristo. Ao representar este tema extremamente difícil, ele seguiu, em termos de concepção, linhas absolutamente convencionais; digo, ele não interpretou Cristo de uma maneira nova, como, por exemplo, Uhde e Edelfelt fizeram, para uma tal inovação ele não tinha nem a inclinação, nem o nervo. A sua é, no entanto, uma inovação no campo

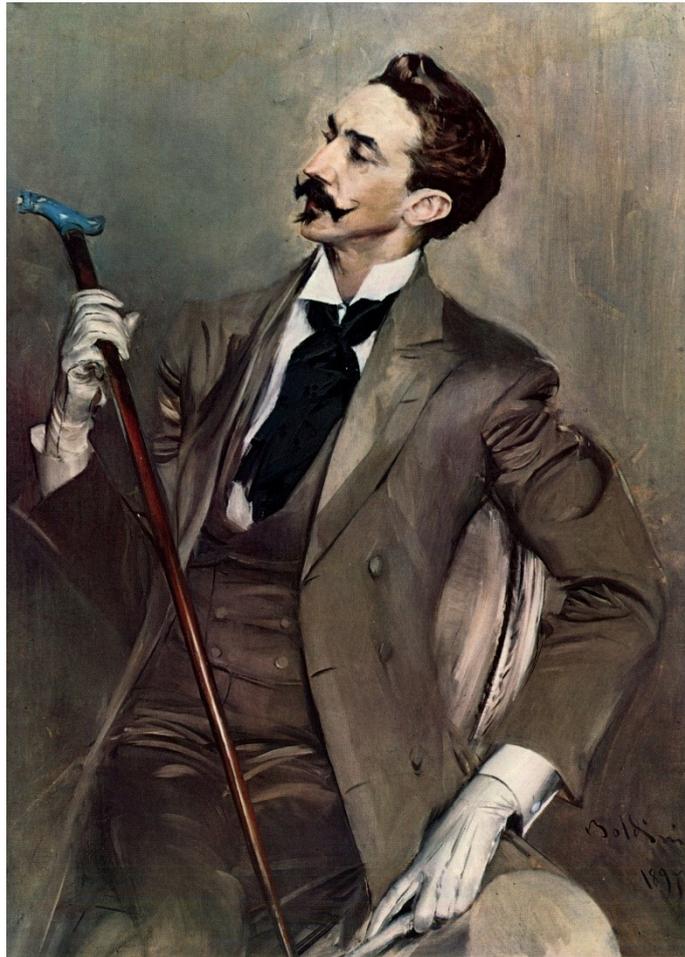
da fotografia digna de ilimitado louvor. Algo para nos livrar da estagnação do lugar comum, das produções estereotipadas! E Day deu um passo, embora curto e vacilante, em direção às alturas do Parnaso. A representação pictórica de um tema clássico em linhas clássicas dá seus primeiros passos em fotografia artística e ninguém sabe para onde vai nos levar.

Figura 1: James McNeill Whistler - Giovane Boldini - 1897



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4654>

Figura 2: Robert de Montesquiou - Giovane Boldini - 1899



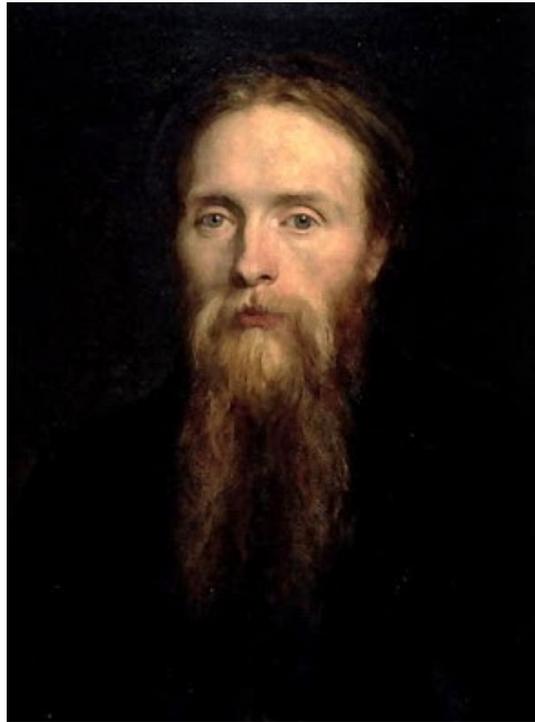
Fonte: <https://www.artstation.com/artwork/RkaOr>

Figura 3: Whistler Mother - James McNeill Whistler - 1871



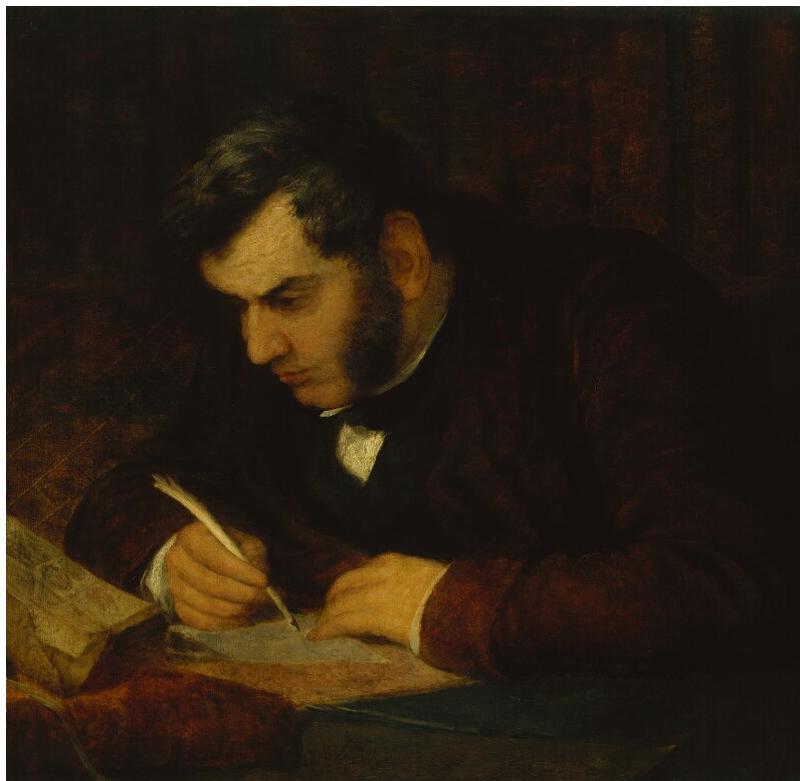
Fonte: <https://useum.org/artwork/Whistler-s-Mother-James-McNeill-Whistler-1871>

Figura 4: Sir Edward Coley Burne-Jones - George Frederick Watts - 1870



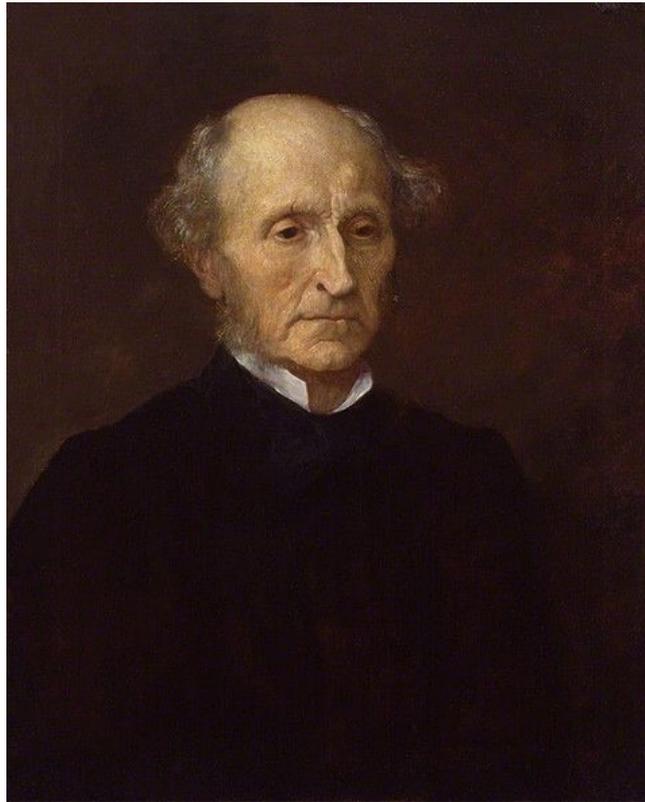
Fonte: <http://www.georgefredericwatts.org/Portrait-Of-Edward-Burne-Jones-1833-98-1870.html>

Figura 5: Sir Anthony Panizzi - George Frederic Watts - 1847



Fonte: <http://www.georgefredericwatts.org/Sir-Anthony-Panizzi.html>

Figura 6: John Stuart Mill - George Frederic Watts - 1873



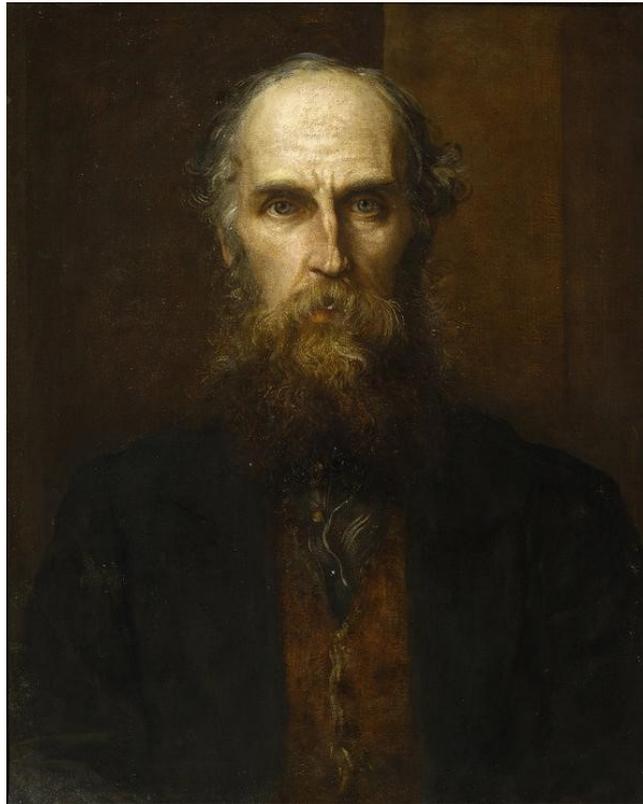
Fonte: <http://www.georgefredericwatts.org/John-Stuart-Mill-1806-73-1973.html>

Figura 7: James Martineau - George Frederic Watts - 1873



Fonte: <http://www.georgefredericwatts.org/James-Martineau.html>

Figura 8: William Spottiswoode - George Frederick Watts - 1880



Fonte: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=214135>

Figura 9: Anthony Ashley-Cooper, Earl of Shaftesbury - George Frederic Watts - 1862



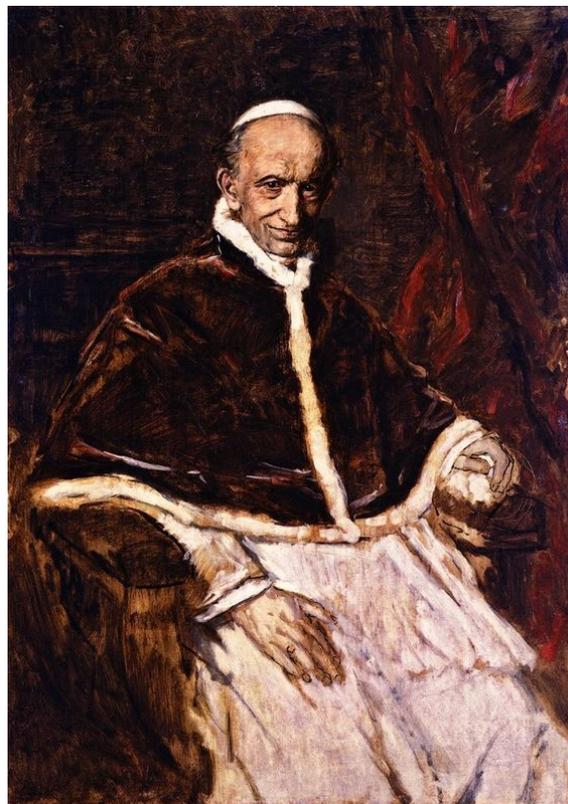
Fonte: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=122637>

Figura 10: Otto von Bismarck - Franz von Lenbach - 1884



Fonte: <https://paintingvalley.com/otto-von-bismarck-painting#otto-von-bismarck-painting-7.jpg>

Figura 11: Papa Leo XIII - Franz von Lenbach - 1885



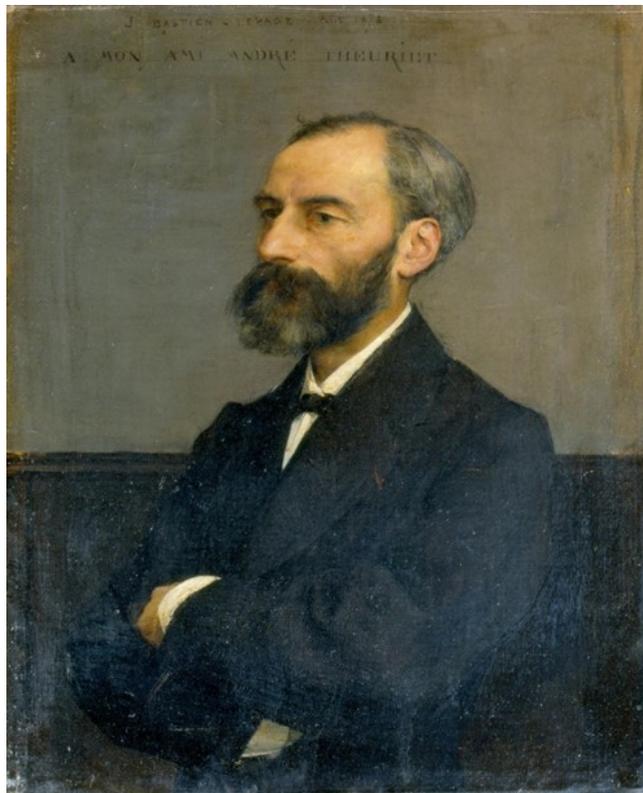
Fonte: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=69124>

Figura 12: Albert Wolff in His Study - Jules Bastien-Lepage - 1881



Fonte: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=264929>

Figura 13: André Theuriet - Jules Bastien-Lepage - 1878



Fonte: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=264942>

Figura 14: King Edward VII when Prince of Wales - Jules Bastien Lepage 1888-1900



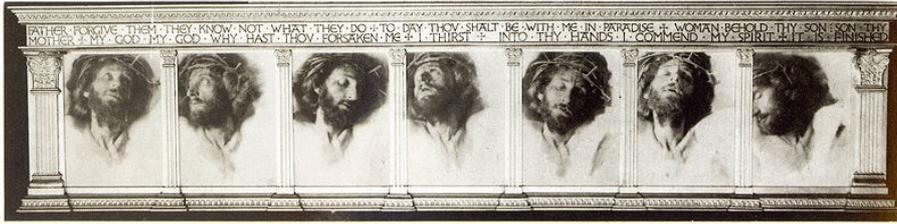
Fonte:
https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=813240001&objectId=3284424&partId=1

Figura 15: Sarah Bernhardt - Jules Bastien-LePage - 1879



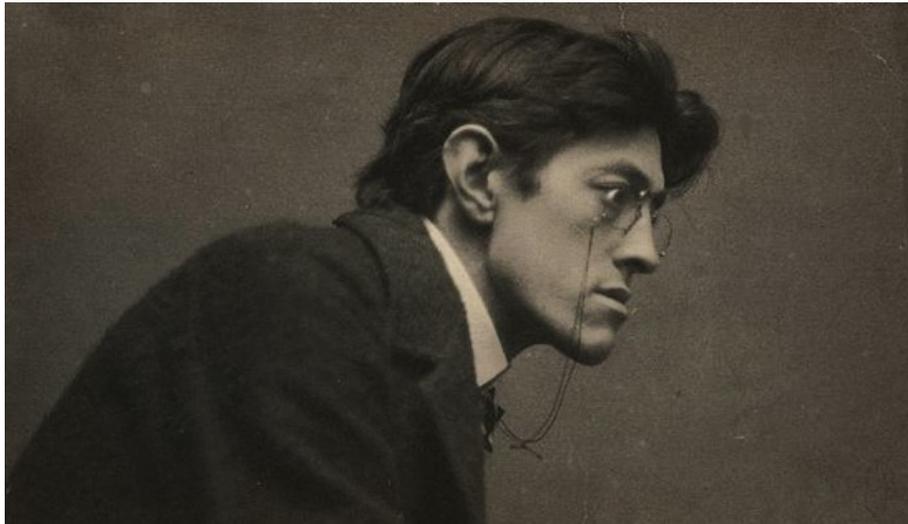
Fonte: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=22448>

Figura 16: Last Seven Words - Fred Holland Day - 1898



Fonte: <https://www.loc.gov/resource/cph.3b00908/>

Figura 17: Sadakichi Hartmann – Foto: Zaida Ben-Yúsf - 1899



Fonte: https://npg.si.edu/object/npg_NPG.2009.39



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