

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.14022019313-322>

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

Carl Sadakichi Hartmann**Tradução: Antonio Carlos Santos**

A senhora Gertrude Käsebier levou sua arte a um patamar de perfeição interpretativa nunca alcançada antes. Ela imita (Day não imita, mas adapta) os velhos mestres com rara exatidão. Seu manejo dos valores tonais é às vezes esplêndido; ela também compreende a divisão do espaço e a medida de luz e sombra. Mas é totalmente dependente de acessórios. Sem um chapéu caído ou uma grande manta que tudo cobre, uma camisola estampada de corte singular, um xale ou uma peça drapeada, ela é incapaz de produzir uma semelhança satisfatória. Fracassa completamente em dominar o estilo moderno; apenas em casos raros como, por exemplo, seu “Twachtman” (fig. 1) ou “Standing Girl with the Violin” (fig. 2), ela tem êxito e unicamente porque os retratados têm individualidade suficiente. Comparativamente, é mais fácil tirar uma boa fotografia de uma personalidade, pois a câmera é capaz de produzir algo dessa individualidade sem a ajuda do fotógrafo. As pessoas diriam que apenas suas imagens de “Mother and Child” (fig. 3) estão livres desses maneirismos, e, sim, elas têm muitas boas qualidades; eu, de minha parte, associa alegria materna mais com uma brusca aparição da luz do sol do que com a atmosfera artificial sufocante em que a senhora Käsebier as coloca. Seus habilidosos esquemas de luz e sombra carecem de luminosidade. Além do tema em si, contém tanto charme poético que sugere poesia mesmo sem a ajuda da artista.

As pessoas que a senhora Käsebier representa são muito raras em nossas ruas e onde quer que apareçam elas o fazem para a grande tristeza do resto da humanidade. Por que um cidadão respeitável deveria ser transformado em uma monstruosidade? Mas o senhor Day, assim como a senhora Käsebier, o desejam expressamente, pois estão decididamente dispostos a representar essa classe de seres humanos que se vestem com dobras desleixadas em vez de com trajes cortados por alfaiates e usam girassóis, cálices do santo Graal ou vasos – cheios, imagino, de cinzas de um pensamento profundo – em suas mãos. As pessoas parecem não compreender que pode ser adequado a uma mulher ídolo como Sarah Bernhardt ser representada com uma estatueta na mão (além do mais, ela também é escultora), mas que seria absurdo representar uma jovem comum da sociedade (terceira geração de um *parvenu* que se casou com uma lavadeira) da mesma maneira. Só mostra a incompetência do fotógrafo em revelar o caráter.

Não acredito no Maeterlinckismo. Entendo por isto uma combinação de tudo o que é sugestivo e modernizável nas artes antigas – assim como se pode retrair, por exemplo, em Maeterlinck a influência da simplicidade grega. As fantasias de Chaucer, as leis

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

japonesas de repetição, de Shakespeare, Virgílio, etc. – nossa vida moderna é suficientemente bela e nossas roupas modernas de modo algum menos pitorescas ou menos absurdas (como quiser) do que aquelas do tempo de Holbein ou Velasquez e mesmo assim eles conseguiram traduzi-las estilisticamente sem precisar se refugiar em modas assírias ou egípcias.

Não há um grão de vida em tal arte. É natimorta. A procura por inspiração nos velhos mestres sem utilizá-la de maneira original não constitui uma criação. A fabricação intencional de uma fotografia para que ela se pareça com um desenho de Holbein nada tem em comum com os nobres desejos de nossa era e é um insulto ao gênio colossal deste homem que estava ligado a seu tempo e o dominou.

Deixe a obra destes grandes homens sossegadas, a não ser nas horas devotadas a uma devoção silenciosa! Eles contribuíram com a sua parte para a história da arte e se você pudesse pelo menos produzir a sugestão epigramática de uma ideia original, tais como eles as criaram, você faria jus e ganharia seu pequeno nicho no panteão da fama!

Frank Eugene é um pintor de notável versatilidade, que se virou recentemente para a fotografia de retrato e nem por um momento ele renega sua profissão original. Ele se esforça pela mesma turbidez pitoresca em suas chapas assim como em sua pintura. Ele confia totalmente em seu instinto. O senhor Day e a senhora Käsebier pensam previamente como arranjar seus temas. O senhor Eugene sabe com um olhar o que pode fazer com quem está posando. Ele simula um fundo artístico com gobelins, vegetação desbotada, flores etc., põe algum tecido com dobras no colo ou no ombro, deixa alguém segurar um espelho para trazer um reflexo do fato e tira a foto. Todos os outros pensam para alcançar seus objetivos; ele sente. Veja, por exemplo, seu retrato da senhora H (fig. 4). Nunca vi nada tão casualmente artístico em fotografia antes. Os acessórios são maravilhosamente interessantes sem ferir a importância das figuras. Sem ser ainda um mestre no exercício de sua nova profissão, comete muitos erros técnicos, mas sabe como encobri-los. Ele rabisca, escrevinha e raspa suas chapas de um modo que os processos de “*stopping out*”, sprays, lavagens e banhos da senhora Käsebier parecem brinquedos de criança. Essas correções não são legítimas, mas estão sempre corretas onde ele as utiliza, corretas para ele e no lugar certo. Ele é um virtuoso em efeitos de desfoque (*blurred effects*) e entende de valores tonais como ninguém; seus rostos e frentes de camisa nunca têm os mesmos valores. É pouco conhecido no mundo da fotografia atual, mas prevejo que sua exposição no *Camera Club* planejada para o próximo outono será uma revelação para muitos. Ele é, que eu saiba, o primeiro pintor americano que se tornou um fotógrafo de retratos.

J.T. Keiley representa a fase japonesa em fotografia que, por certas razões, é muito estimada por mim. Quanto mais as pessoas a consideram “louca”, mas eu gosto dela. Isto só mostra que outras pessoas entendem muito pouco o espírito da arte japonesa que a maioria afirma admirar tanto. Seus efeitos de desfoque, sua maneira de diminuir os detalhes aqui e descartá-los inteiramente acolá e ainda sugerindo-o muitas vezes com um espaço totalmente vazio – você vê uma linha mas ela não está lá – são totalmente japoneses. A beleza de uma cabeça com cabelo é suficientemente interessante, sem o perfil, o pescoço e os ombros, principalmente se são tratados de modo tão delicado e poético como o senhor Keiley às vezes consegue realizar (fig. 5). Se eu fosse um Herrick,

escreveria uma *villanelle* para o seu “Japanese Coiffure”. Mas estas explosões fragmentárias de sua musa não podem ser chamadas de retratos; são estudos (sabidamente ele assim os nomeia) e mesmo que ele deva reproduzir um rosto completo com pescoço e não apenas uma visão dos ombros, a silhueta quebrada de uma vista de sete oitavos ou os frágeis valores do músculo esternocleidomastoideo, eles vão brincar com o rosto do retratado que talvez fique encantado em saber como se parece quando convertido pelos códigos japoneses de linha, espaço e valores tonais.

Os quatro artistas (artista é a expressão correta para eles; são muito artistas, mas não suficientemente fotógrafos – só a assinatura engenhosa da senhora Käsebier o comprova) tem uma falta grave em comum, todos ultrapassam os limites da fotografia. Podemos perdoar um Wagner por ignorar as leis fundamentais da música, mas não *mademoiselle* Chaminade. Todos os quatro experimentam. São modificadores da meia verdade que a câmera é capaz de reproduzir, pois o retoque é somente a destruição artificial da luz e da forma feitas tão graciosamente pela Senhora Natureza – um recobrimento de erros técnicos e a supressão, modificação, ampliação, etc., de detalhes incongruentes, até que a imagem não pareça mais uma fotografia, mas uma expressão hermafrodita de uma das artes gráficas. Uma chapa em que o retoque é necessário não é uma chapa perfeita, isso é tudo o que tenho a dizer sobre o assunto.

Os fotógrafos que vou mencionar agora, creio que são todos – talvez não tão fanaticamente como eu – adeptos da fotografia “pura e simples”. Desdenham a ajuda do retoque, pelo qual Demachy, em Paris, e Einbeck, em Hamburgo, alcançaram seus resultados mais maravilhosos. Eles entenderam que para a fotografia artística se tornar poderosa e autossuficiente, ela tem que se basear em seus próprios recursos e não ornamentar a si mesma com plumas estrangeiras de modo a parecer uma gravura, um pôster, um desenho a carvão ou nanquim, ou uma reprodução feita por Käsebier de velhos mestres.

A senhora Zaida Ben-Yusef, G. Cox, R. Eickemeyer, Jr, e, creio, também C.H. White trabalham nessa direção. Eles estão menos carregados de tradições estéticas e, por essa razão, mais adaptados à fotografia. Eles querem semelhança e só isso pode fazer a fotografia ser grande.

De C.H. White vi apenas uma impressão, seu “Mrs. H.” (fig. 6) que o coloca entre os melhores fotógrafos de retrato. Uma moça moderna em um vestido de verão, convencional até mesmo para as dobras na frente, isto é tudo. A figura posa tão bem quanto no caso de Sargent. A qualidade tonal é admirável em sua delicadeza e clareza. Os únicos erros que encontrei são: o guarda-sol não conseguiu ficar tão interessante quanto podia e a imagem na parede poderia ter melhorado o retrato se fosse uma paisagem ou uma gravura japonesa em vez de uma cabeça.

A senhora Ben-Yusef, de todos os fotógrafos que conheço, confia sempre em sua câmera. É suficientemente sábia para não retocar. Ela é uma boa leitora de caracteres e sabe usar uma pose. Compõe suas imagens com os meios mais simples, sem utilizar qualquer arranjo especialmente artístico; bom gosto e senso comum parecem suficientes a ela. Sua simplicidade de propósitos, ausência de afetação e da demonstração de grandes estoques de conhecimento são revigorantes. Ela persegue sua arte nas linhas certas. Só é deplorável o fato de seu trabalho atual ser assustadoramente irregular. Muitos de seus

retratos são tão ruins quanto aqueles de um fotógrafo da Browery, enquanto outros, por exemplo, seu Anthony Hope (de pé) (fig. 7) é uma das chapas mais magistrais existentes. O retrato inicial deste artigo é uma semelhança justa; ela conseguiu o balanço do meu corpo, embora tivesse me conhecido há apenas uma hora. As mãos nos quadris e o fundo à esquerda, no entanto, não são interessantes.

Cox tirou vários retratos notáveis, entre os quais a cabeça de Whitman (fig. 8) pertence aos melhores. Aí temos um manuseio forte, direto, que sabe do que se trata; nenhum capricho genioso – um método simples, definido e genuíno. Não se pode falar nem de gosto elegante, nem de individualidade de caracterização, mas a unidade, simplicidade e amplitude de sua execução vai além do elogio. É Whitman, sem dúvida, para todos aqueles que conheceram o “bom poeta grisalho” quando estava em seus setenta anos, muito mais divertido do que o retrato de Alexandre no Metropolitan.

Breese e Eickemeyer produziram uma chapa que merece generoso reconhecimento – o retrato de Yvette Guilbert intitulado “Le Désir” (fig. 9), o que mostra que eles apenas pretendiam que fosse um estudo. Embora essa imagem contenha o suficiente da arte de uma certa fase de Yvette Guilbert, um certo injustificado esquecimento característico dessa “Lady of Vain Virtue” (como Rossetti poderia chamá-la), não é, e nem poderia ser, um retrato. Nós americanos nunca conhecemos a verdadeira Yvette Guilbert – o “fauno feminino” – e tudo por estar usando uma peruca aqui, enquanto em Paris ela aparecia com seu cabelo vermelho cenoura. Em New York, ela era uma solteira maliciosa pré-Rafaelita, enquanto no “Concert Parisien” ela representava a feiúra cantando as misérias e as frivolidades da sociedade moderna. Nem eu sabia que os lírios do vale expressavam desejo; uma flor lilás teria sido mais apropriada. Ou será que o Carbon Studio queria transmitir aquela Yvette Guilbert que entrou em transe ao inalar o perfume puro e inocente de lírios do vale – uma mistura de refinamento com *naïveté*, como vemos nos murais decorativos de Chavanne? Dificilmente eu pensaria nisto.

Muito mais no ponto, embora menos curioso, são os estudos de Eickemeyer de um rancheiro e o retrato de seu pai (fig. 10). Esta é uma fotografia de retrato. Não há transfiguração, magnificação e generalização da realidade. A exatidão não é de maneira alguma violada. E eles não são um acaso. Eickemeyer é simplesmente muito científico; talvez seja *naive* no simbolismo das flores, mas não em seus métodos técnicos. Leia o seu “Como uma imagem foi feita” e ficará sabendo por que treinamento duro e severo ele passou e que estudo penoso fez. Ele está também no caminho certo, embora um pouco mais de temperamento não caísse mal.

Sobre Alfred Stieglitz como fotógrafo de retrato, também não estou muito seguro. Todos sabemos que um estudante de fotografia não poderia ter (em referência ao uso da técnica) um mestre melhor do que ele. Ele é um fanático da simplicidade, mas fez muito poucos retratos e não suficientemente individuais para se poder estimar. Em seu “Sr. R.” (fig. 11) – exato e frio como a ciência, o que pode ser um mérito no caso de representar um professor – ele teve de verdade um enorme êxito. A linha monótona do braço esquerdo e as veias de sua mão direita, no entanto, atrapalham minha apreciação. Em todo caso, é um objeto válido como lição e como tal digno de ser pendurado onde os estudantes se reúnem.

Deixo passar todos esses artistas em revisão uma vez mais nos olhos de minha mente, me parece que apesar de tudo o gênio da pintura, comparativamente falando, tem mais sucesso em obter uma semelhança artística do que o mecanismo da fotografia. Isto se deve em grande parte, com pouquíssimas exceções, ao fato de somente talentos medíocres terem sido atraídos pelo obturador e pelo pano de focalização. Temperamentos artísticos têm evitado a fotografia com medo de suas restrições e então acontece que até agora a palavra gênio nunca pôde ser aplicada a nenhum artesão neste ramo da fotografia artística.

A variedade da expressão técnica da fotografia, em comparação com a pintura, é na verdade muito limitada. Primeiro, falta a cor. Ela controla a linha apenas enquanto produzida por amplas oposições de luz e sombra (das quais a cópia do senhor White é um exemplo excelente); é impossível acentuar qualquer parte em especial como, por exemplo, Bastien-LePage fez no fundo de Sarah Bernhardt. Não se pode produzir uma linha clara, sem hesitação, cheia de vida do começo ao fim. Também na representação de textura a fotografia tem desvantagem. Claro que a câmera reproduz muito fielmente certos detalhes não importantes, mas a superfície é sempre a mesma, a não ser onde você retoca de modo tão inteligente que chegue a sugerir variedade. Mas ela comanda a tonalidade, mas isso outras artes também expressam muito bem e se a fotografia deseja se afirmar como uma arte menor, independente – e provavelmente por um bom tempo – ela tem que desenvolver aquela qualidade que nenhum outro meio tem em comum com ela. A beleza de linhas desfocadas, produzida pela ação da luz, pois a fotografia não traça linhas mas antes as sugere ao pintar valores, pode ser comparada em importância a expressão linear da gravura ou gravura em madeira* – e as massas de preto (cf. Goya) e as gradações de cinza como musgo (cf. Whistler) em litografia. Estas artes, embora permitindo grande alcance no poder criativo estão expostas a certas restrições em relação aos temas. Este não é o caso da fotografia, já que tem o poder de expressar *movimento*, por exemplo, a expressão espontânea do rosto, que nenhuma outra arte pode realizar no mesmo grau e com a mesma facilidade.

O que a fotografia artística necessita é de um fotógrafo experiente que seja ao mesmo tempo um fisionomista e uma pessoa de gosto e grande o suficiente para estar subordinado a sua máquina; só uma pessoa assim adequadamente dotada poderia nos mostrar uma nova fase no retratismo com a qual mesmo o olho e a mão do pintor achariam difícil competir.

No entanto, só quando a fotografia a cores se tornar possível e a fotografia com cinetoscópio na mão de artistas ter se desenvolvido o suficiente para poder fazer justiça à espontaneidade do movimento real – às mudanças contínuas, quase indiscerníveis, no rosto humano, as nuances delicadas na evolução de um sorriso ou qualquer outro sentimento humano, paixão, ou a expressão cotidiana da vida rotineira – a fotografia artística de retrato terá cumprido sua mais alta vocação. Pois não preferimos um fragmento de nossa infância representado em movimento real, simplesmente como se ele

* Também a caneta e a tinta e vários processos de gravação deram conta da expressão, mas a gravura e a gravura em madeira são capazes de expressar ao mesmo tempo tonalidade. A gravura em cobre ou metal só o faz até um determinado limite e, além do mais, não possui a liberdade de expressão o que as restringe totalmente a propósitos de reprodução.

estivesse vivo, a qualquer representação de uma posição estereotipada por um pintor, não importa o quão habilidoso? Uma criança nos olhando malandramente, rapidamente mudando sua expressão facial em um sorriso, significaria infinitamente mais (e seria igualmente artístico) do que um Sargent colocando a mesma criança como uma grande boneca embaixo de um vaso grande em uma sala vibrante de vacuidade (cf. “Hall of the Four Children”, de Sargent) (fig. 12). E um gesto característico, uma atitude pensativa ou o movimento furtivo da esposa, como expresso pelo cinetoscópio do futuro, seriam muito mais válidas do que o prazer estético raro de deixar Watts embrulhá-la em uma névoa anímica pré-Rafaelita ou Lenbach traçar sua imagem em linhas dignas de Heródoto ou Boldini fazê-la parecer com uma bacante lânguida da alegria moderna.

Mas a fotografia artística cinetoscópica a cores está tão longe! Temos de lidar com o presente, temos de fazer o melhor nas condições existentes e formar com elas, se possuímos o poder e formos altruístas o suficiente, esses fundamentos sobre os quais a fotografia do futuro irá construir a si própria.

Fig 1 - Gertrude Kasebier – John Henry Twachtman, 1900



Fig 2 - Gertrude Kasebier - Standing Girl with the Violin, 1896-1898



Fig 3 - Gertrude Kasebier - Mother and Child, 1899



Fig 4 - Frank Eugene – Hortensia, 1898



Fig 5 - Joseph T. Keiley - A head Study, 1903



Fig 6 - Clarence H. White - Portrait of Mrs. H, 1898



Fig 7 - Zaida Ben-Yusef - Anthony Hope Hawkins, 1897



Fig 8 - George Collins Cox - Walt Whitman, 1831

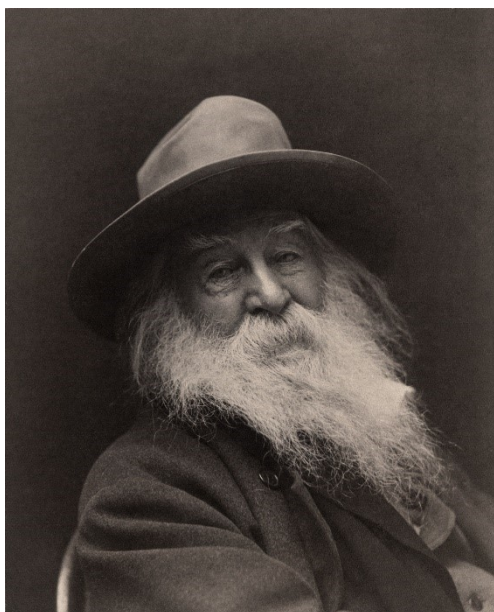


Fig 9 - James L. Breese - Le Desir - Retrato de Yvette Guilbert, 1896



Fig 10 - Rudolf Eickemeyer Jr - The Ranchman, 1901

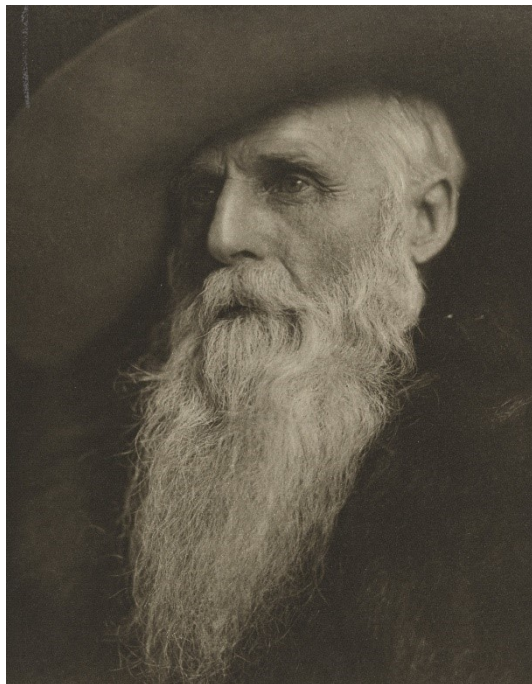


Fig 11 - Alfred Stieglitz - Portrait of Mr. R., 1897

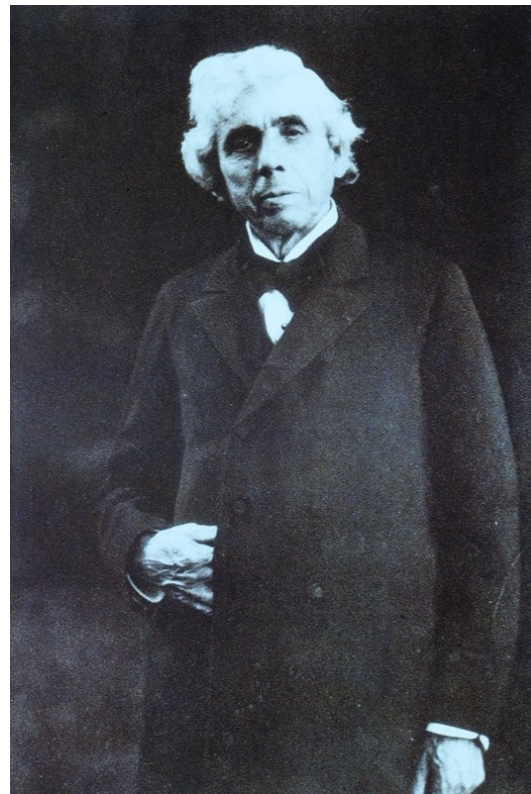


Fig 12 - John Singer Sargent - The hall of four children, 1882



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