

ENTRE NATURALISMO E PICTORIALISMO – AS VISÕES DIRETAS E OBLÍQUAS DE HENRY PEACH ROBINSON, GUSTAV REJLANDER, HENRY EMMERSON E ROBERT DEMACHY

Mariano Klautau Filho – USP

RESUMO

A fotografia do século XIX é compreendida de modo geral pela história da arte como um meio essencialmente documental ou uma linguagem cuja formação é apoiada unicamente na pintura. A intenção deste artigo é apontar a complexidade do pensamento teórico e da produção artística fotográfica em plena ebulição da segunda metade do século em questão tendo como referência textos e imagens de artistas e críticos da fotografia que contribuíram com um pensamento inquieto sobre a fotografia como arte e representação. A produção crítica exercida por esses artistas-teóricos revela questões muito próximas à reflexão sobre fotografia e arte no século XXI e coloca a fotografia como um meio importante de pensar a arte contemporânea.

Palavras chave: Fotografia, Século XIX, Arte, Realidade, Ficção

RESUMEN

La fotografía del siglo XIX es comprendida de manera general por la historia del arte como un medio esencialmente documental o un lenguaje cuya formación tiene como apoyo único la pintura. La intención de este artículo es apuntar la complejidad del pensamiento teórico y de la producción artística fotográfica como algo en ebullición y que hace parte de la segunda mitad del referido siglo. Para esto tomamos como referencia textos e imágenes de artistas y críticos de la fotografía que colaboraron con un pensamiento inquieto sobre la fotografía como arte y representación. La crítica producida por estos artistas-teóricos nos trae ideas muy cerca de las reflexiones sobre fotografía y arte en el siglo XXI y plantea la imagen fotográfica como un medio importante para pensar el arte contemporáneo.

Palabras clave: Fotografía, Siglo XIX, Arte, Realidad, Ficción

No campo da fotografia, o panorama das imagens no século XIX é bem mais complexo do que uma aparente serenidade na relação pintura-fotografia observada na cadeia de reprodução e difusão da obra de arte. Mesmo aliada da pintura nesse processo como bem disse Delaroche ao ver pela primeira vez um daguerreótipo o chamando de *dessin de lumière*¹, e ainda que tenha determinado a revolução das imagens no século da revolução industrial, a fotografia buscava mais; queria sua autonomia com ou sem a imposição da realidade na construção de seu discurso.

De meados ao final do XIX é delineado todo um pensamento fotográfico importante cujas teorias não ocorrem em paralelo à expansão das imagens, e sim completamente imbricadas na mudança cultural que ocorre naquele contexto.

Comprometido com a prática experimental e a reflexão filosófica sobre o novo material, o pensamento fotográfico artístico do século XIX se mostra fundamental para compreendermos o pensamento contemporâneo sobre a história social das imagens e a própria reavaliação da história da arte. Alguns fotógrafos pioneiros reivindicaram a fotografia como parte do território artístico e deixaram em suas obras e seus escritos ideias e formulações inquietas sobre a imagem fotográfica que nos ajudam a perceber mais claramente o lugar da imagem fotográfica na arte do nosso tempo. Pretende-se destacar, dentre muitos, o pensamento de Peter Henry Emerson, Henry Peach Robinson e Robert Demachy assim como imagens realizadas por Robinson e Oscar Gustave Rejlander. São idéias e imagens que foram postas em fins da agitada década de 50 e que sinalizam uma inquieta busca sobre a definição das relações entre fotografia, linguagem e arte.

Henry Peach Robinson



Peach Robinson, Henry. Fading Away, 1958.

O pensamento de Robinson é marcado essencialmente pela procura de uma expressão formal na qual a atenção se voltava para a tradição da pintura como um apoio substancial no conhecimento dos códigos de composição, harmonia e equilíbrio. É evidente no seu discurso a ideia de controle sobre a realidade. O artista se vê diante de uma realidade dada e de suas infinitas possibilidades de representação. A história da arte vem nos ensinando, de modo geral, que a fotografia no século XIX estaria presa ao documental em função de sua condição de

fidelidade na representação do mundo real. O exame mais atento sobre o período revela o contrário dessa visão homogênea construída sobre a história da fotografia na arte do XIX.

Em “Propósito pictorial en fotografía”ⁱⁱ, artigo escrito em 1869, Henry Peach Robinson defende uma concepção que de início descarta qualquer naturalidade da fotografia: a ideia de que na imagem fotográfica tudo tem um sentido e “nada parece ser hecho sin um propósito”. Aliada à tradição pictórica e utilizando conceitos de composição da pintura de paisagem, a fotografia tornava-se um campo de construção de sentido. Com técnica de composição e atenção perceptiva o artista da fotografia deveria ter o controle da construção de sua imagem, o que destituiu a fotografia de uma ação mecânica e casual.

Para Robinson há regras da arte que devem ser seguidas pelo fotógrafo. Apesar de tal pensamento se apoiar nas convenções da pintura, percebemos em seu discurso que o que move o artista a organizar os elementos no quadro visual é a consciência de que ao compor a imagem está operando com seu olho a experiência do deslocamento, da percepção sobre as intensidades da luz e o movimento de distância e aproximação de seu objeto:

Si se introduce una figura, ésta tiene una función importante en la composición, ya sea para guiar al ojo, hacer énfasis sobre algún punto, alejar la distancia o recoger algunas luces y sombras dispersas, por médio de lo cual se gana amplitud y se evita confusión.ⁱⁱⁱ

Nesse texto, ao comentar fotografias de James Mudd e Francis Bedford, Henry Peach Robinson, um pré-pictorialista agarra-se declaradamente à tradição, porém se lança desde os primórdios a algo que é caro à fotografia contemporânea: a capacidade de reinventar a realidade e transformá-la em ficção. Sua obra mais famosa e difundida, é o caso exemplar de sua devoção à construção ficcional. Equilibrada e teatral, *Fading Away* (1858) é construída pela combinação de vários negativos, técnica utilizada por ele e por muitos fotógrafos que acreditavam na fotografia como espaço narrativo e de ficção. A técnica permitia ao fotógrafo trabalhar cada um dos planos e personagens isoladamente com o intuito de manter o controle absoluto na composição da cena e seu resultado plástico:

Por médio del positivado combinado una fotografia puede dividirse em partes separadas para su ejecución, que después se positiván juntas en un solo papel, y permiten así al operador dedicar toda su atención a una sola figura o a un grupo secundario a la vez, de tal forma que si por alguna razón una parte fuese imperfecta, ésta podría ser sustituida por otra, sin defecto para la fotografia entera.^{iv}

A intenção de Robinson era o controle e o ajuste perfeitos da situação, da pose, da expressão. É por essa razão que a palavra “perfeição” está presente em seu discurso de forma contundente. Como um diretor de cinema, Henry Peach Robinson adere em 1858 a métodos e conceitos bastante próximos em muitos aspectos ao que Jeff Wall iria se dedicar 120 anos depois. Em *Fading Away*, a cena é perfeita em sua simulação. Uma jovem em seu leito de morte tendo os familiares aflitos e silenciosos em sua volta. Posicionados cada um em planos diferentes, os personagens criam uma simetria para a cena e imprimem uma atmosfera de desalento no quarto: exemplo de “balance, unidad y armonía” como pretendia Robinson em suas teorias.

Robinson reconhecia que a atitude em recriar a realidade demandava um cuidado minucioso em cada detalhe justamente para alcançar a ilusão. Ao subverter a realidade, ele acreditava estar a reverenciando. Para ele, se o fotógrafo não era “suficientemente avanzado en su conocimiento del arte, y no tiene la suficiente reverencia hacia la naturaleza para permitirse hacer uso de estas libertades, deberá volverse a poner los grilletes y limitarse a una sola placa”.^v

Robinson – Robert Demachy

O pictorialista Robert Demachy contribuiu com o debate teórico de modo enfático em seu texto de 1899 cujo título faria vibrar um artista conceitual dos fins dos anos 1960: “Cual es la diferencia entre una buena fotografia y una fotografia artística?”^{vi} Seu interesse se volta, num sentido geral, às intensidades da luz e suas possíveis traduções adaptadas à materialidade fotográfica: contraste, volume e tons. Percebemos no pensamento de Demachy o fardo pesado da escola pictorialista em finais do XIX, porém sua contribuição se dá especialmente na compreensão sobre a transferência que ocorre entre o olho do fotógrafo e a matéria do papel fotográfico como imagem monocromática:

un artista que trabaja en blanco y negro debe traducir las distintas reflexiones de colores en sus convencionales matices monocromos, y si mira y traduce correctamente, puede darnos una impresión de color real a través de una ajustada relación de valores, incluso en un trabajo monocromo en blanco y negro. Ésta es la razón por la cual si dejamos actuar sola a la fotografía no da ningún resultado.^{vii}

O preciosismo pictórico que Demachy devota à fotografia nos parece anacrônico, porém quando diz que a fotografia não oferece nenhum resultado atuando de forma isolada quer afirmar que as intervenções operadas nos processos de revelação são necessárias no controle dos tons e na utilização do material adequado. A fotografia artística deveria ser construída por estes procedimentos e pelo conhecimento pictórico. Sem eles a fotografia não possuía expressão, portanto não era autônoma. Desse modo podemos entrever na visão um tanto ortodoxa de Demachy uma das questões que o pensamento contemporâneo vem atualizando sobre a fotografia: seu sentido existe na medida em que está articulado a um determinado contexto. Como são infinitos os contextos nos quais a fotografia se infiltra consideremos que a experiência pictorialista foi a primeira de uma série de gritos de liberdade que a fotografia deu ao longo do tempo em todos os campos em que atuou. Naquele período em 1899, o que estava em jogo no texto de Demachy, além da grande experimentação, era sobretudo a possibilidade da fotografia se descolar da imposição da verdade.

Demachy – Peter Henry Emerson

Em 1889, Peter Henry Emerson na contramão do movimento pictorialista escreveu *Fotografia Naturalista*^{viii} defendendo a fotografia artística na apreensão direta da natureza. Não se tratava mais de um reflexo fiel, e sim do olho particular, da percepção sobre o real a partir do aparato mecânico. No texto, Emerson tece duras críticas à “Teoria do Reflexo” de P. G. Hamerton, posicionando-se contra a ideia de que a máquina apenas copiava a natureza: “Cuán ignorante de la óptica se há permitido permanecer el Sr. Hamerton! Porque es sabido de todos que un reflejo sobre un espejo es una imagen virtual, y no existe”.^{ix}

Sobre a afirmativa de Hamerton de que uma fotografia mostra a arte da natureza ao invés da arte do artista, Emerson reage: “Esto es pura tontería,(...) la naturaleza no salta dentro de la cámara, se enfoca, se expone, se revela y se positiva..”. Observamos que o interesse de Emerson é pela particularidade da percepção do fotógrafo e a sua manipulação do aparelho. Seu texto evidencia a consciência de que a fotografia é “un processo mental muy severo y requiere de todas las energías el artista aun cuando se tenga la técnica dominada”.

O processo mental a que se refere Emerson em 1889 já antecipava a questão da consciência, a intuição nos processos perceptivos e os relaciona com a escritura no manejo das formas. Pensamento elaborado e concebido filosoficamente que vê na fotografia um novo modo de conhecimento do mundo:

El artista original es aquel que capta impresiones nuevas y sutiles de la naturaleza; “las arranca de la naturaleza” como dijo Durero y las presenta al mundo por médio de la técnica que domina. El hecho de que una técnica sea más difícil de aprender que otra no se puede negar, pero los más grandes pensamientos han sido expresados con la más sencilla de las técnicas, es decir, la escritura^x.

A visão de Emerson no século XIX está afinada em muitos aspectos com as reflexões do campo da produção contemporânea sobre o aparato como modo de ver. O aparelho como extensão da visão. E ainda mais: pensar a imagem fotográfica em uma comparação à escrita é revelador de uma abordagem, em certo sentido, intertextual e não existente de modo explícito como uma questão daquele período. Dentre os escritos mencionados aqui, o de Emerson é o mais complexo e contundente porque percebe criticamente a dinâmica entre a arte e a ciência que a fotografia inaugura a pleno vapor no calor da hora do XIX. É reativo quanto à comparação com a pintura, analisa o papel utilitário da fotografia como meio de reprodução e identifica os vários domínios nos quais a fotografia se revela mutante. Emerson sobretudo concentra-se em certo sentido na capacidade que a fotografia tem de reelaborar a realidade e reescrevê-la com imagens.

A sutileza de tal pensamento está na afirmativa de que a escrita é a mais simples das técnicas, e, no entanto, é capaz de expressar “los más grandes pensamientos”. A evidência de que há um pensamento avançado sobre a fotografia está na comparação com a escrita tomando-a como construção de um discurso. A postura de Emerson é inquieta e contraditória, pois estendeu ao máximo suas postulações contra ou a favor de verdades e mentiras sobre a fotografia a ponto de recusar sua adesão à fotografia naturalista ao publicar seu anti-texto “A morte da fotografia naturalista” em 1890.

A questão crucial defendida por Emerson era investigar quais as potencialidades técnicas do aparelho e dos processos de controle da construção da imagem. O domínio dos tons na etapa de revelação não se fazia por procedimentos pictóricos ou intervenções no suporte emulsionado. Emerson buscava um controle

idealizado dos valores tonais em alinhamento perfeito com as intensidades luminosas da natureza no contato direto com a paisagem.

A impressão que se tem é que quando percebeu que algo escapara do seu controle, e que de algum modo era o olho da câmera e os processos químicos que decidiam em certas instâncias determinou que a fotografia tinha problemas graves e que portanto tratava-se de “un arte muy limitado”. E dramático finalizou: “Lamento profundamente haber llegado a esta conclusión”.^{xi}

Emmerson – Oscar Gustave Rejlander



Rejlander, Oscar Gustav. *Hard Times*, 1860.

O pensamento inquieto de Emmerson encontra ecos em *Hard Times* (1860) de Oscar Gustave Rejlander. Fotografia realizada em um período pré-pictorialista e teoricamente em oposição aos conceitos de Emmerson, a imagem parece ser trabalhada a partir de dois negativos compostos, técnica amplamente utilizada por Henry Peach Robinson, seu contemporâneo.

É possível que seja uma pioneira dupla exposição segundo Beaumont Newhall. Parece não haver certeza sobre exatamente qual técnica foi utilizada, porém a cena criada por Rejlander é definitivamente inquietante e enigmática: um homem de expressão desolada sentado em um banco de madeira ao lado da cama onde se vê uma mulher deitada com o filho pequeno. O quarto parece um minúsculo aposento de uma família pobre.

A atmosfera carregada se intensifica pela superposição das duas imagens. Em cada uma delas, os personagens estão em diferentes posições dentro do mesmo pequeno ambiente. A criança que dorme sobre o peito da mãe em uma das imagens; na outra está sentada no chão ao pé da cama numa postura de desamparo. No mesmo tempo e imagem os pais estão sobre a cama em ação ambígua, difícil de ser definida. Ele com a mão sobre a cabeça da mulher. Ela numa expressão que parece assustada, com os olhos arregalados. O desassossego observado nas expressões dos personagens toma conta da imagem porque há dois momentos embaralhados, em fusão.

Apesar do aparente enigma, temos a evidente narrativa de um desconforto e a ideia de um tempo dilatado pela junção de dois momentos numa só imagem. Neste sentido consideremos esta sobreposição uma escritura se que se faz da possível combinação de vários elementos dentro e fora da imagem. O título da obra, *Hard Times* (Tempos Difíceis) remete ao romance homônimo de Charles Dickens escrito em 1854 com história ambientada na Inglaterra. A indicação de relação entre o personagem de Rejlander e de Dickens é apenas mencionada sem grandes explicações em site inglês do *National Media Museum* na legenda que acompanha a fotografia. Ao examinar a ficção, vemos que as datas não são as únicas coincidências entre o romance e a fotografia. A história de Dickens traça um panorama das relações sociais vividas na pequena Coketown, cidade dominada pela presença de uma grande fábrica e dividida por dois mundos paralelos que habitam um mesmo cenário escuro de pesadas nuvens de fumaça saídas das chaminés: a elite dominante e a vila de operários. Os tempos difíceis de Rejlander encontram-se com os de Dickens quando percebemos que aquele pequeno aposento na imagem fotográfica pode ser a casa de Stephen Blackpool, operário e um dos personagens principais do romance.

Bom, sensível e inteligente Blackpool é parte da grande massa de anônimos que mora na vila operária feita de ruas estreitas e amontoadas nas descrições de Dickens. Vive com a mulher alcoólatra que tornava sua vida um pesadelo. Em algumas passagens do romance, a visão da mulher de Stephen Blackpool é quase a aparição de um fantasma que assombra sua vida e a qual ele chega a chamar de anjo do mau:

Une creature perdue, ivre, à peine capable de se maintenir dans la posición qu'elle venait de prendre em appuyant à terre une main dégoutante de

saleté, tandis que, de l'autre main, elle faisait des efforts si mal dirigés pour écarter de son visage ses cheveux emmêlés, qu'elle ne réussissait qu'à s'aveugler davantage avec boue qui souillait ; une creature si repoussant dans ses haillons, ses souillures et ses éclaboussures, mais si doublements repoussante dans son infamie morale, que c'était une honte que de la voir^{xii}

O desassossego e a angústia presentes na cena de Rejlander são reflexos de certa fantasmagoria da imagem fotográfica, que em sua superposição transforma os personagens em espectros. Não se trata aqui de afirmar que a fotografia de Rejlander seria a tradução exata da passagem de Dickens acima mencionada, mas sim de considerar que a atmosfera evocada pelas imagens literárias da personagem feminina, esposa de Blackpool encontra um sentido significativo na imagem de Rejlander. Esses nexos se intensificam na apresentação de objetos e situações muito semelhantes às cenas do quarto no romance: a mulher na cama, a cadeira ao lado do leito, a vela sobre o banco de madeira. Há outras passagens no romance que descrevem a postura de corpo de Blackpool numa espécie de vigília sentado ao lado da cama onde a mulher doente encontra-se deitada:

Après un violent frisson, Il se laissa retomber sur sa chaise. Au bout de quelques temps, Il parvint à se calmer, et le coude sur un de ses genoux, la tête appuyée sur sa main, il put regarder du côté de Rachel. Vue à la clarté douteuse de la chandelle et à travers ses yeux humides elle parut^{xiii}.

O cotovelo sobre um dos joelhos, a cabeça apoiada sobre sua mão, e a luz incerta da vela que ilumina o ambiente podem ser “imagens” de Dickens e “escritos” de Rejlander na possível convergência entre fotografia e literatura; apoiada de um lado na força da ficção e de outro, pelo olhar atento à opressão de uma sociedade industrial emergente. Na imagem enigmática de Rejlander há depressão e opressão, desamparo sentimental e miséria. E o leitor que mergulhar no romance de Dickens certamente irá experimentar essas duas camadas narrativas. Há que ressaltar que Rejlander possuía assumidamente uma visão ficcional sobre a fotografia. Gostava de encenar, atuava como personagem de alguns de seus trabalhos, tinha gosto pelo teatro e por uma atitude, para usar um termo muito próprio da arte contemporânea, bastante performativa.

Naqueles anos 1860, sua inclinação para a narrativa, para literatura e para cena ficcional o colocou em uma orientação de outra natureza na lida com a fotografia. A experiência explícita com o tempo dilatado da duração fotográfica aliada ao interesse em um romance no qual a forma literária se imbrica com o drama social; confere à *Hard Times* e em especial a Rejlander, uma atitude de ousadia.

Antes de ser considerado precocemente pela História da Arte como pré-pictorialista, Rejlander estaria mais afinado, talvez de modo precoce com o cinema contemporâneo, que ainda não tinha sido sequer inventado, e com uma fotografia de caráter narrativo que vem ocupando largamente o universo da arte do século XXI. Basta lembrar de passagens carregadas de densidade dramática dos filmes do russo Aleksandr Sokurov^{xiv} e as seqüências fotográficas do americano Duane Michaels.

Certamente num confronto mais objetivo entre a imagem de Rejlander e passagens do romance de Dickens veremos que não há a presença da criança na ficção literária assim como há a existência da personagem Rachel que no romance é uma operária por quem Blackpool nutre um afeto impossível de realizar. É possível que o perfil sentimental de Blackpool, tenha ajudado muito Rejlander em definir a expressão ao mesmo tempo desolada e terna que conseguiu tirar do ator na cena fotográfica.

As possibilidades intersemióticas entre texto, imagem e performance teatral são indicações de que Rejlander tinha no universo fotográfico um lugar de intercâmbios. Não podemos esquecer que ele fotografou expressões para o famoso livro de Darwin, *A expressão das emoções no homem e nos animais* em 1872. Há também a menção de ter se dedicado a uma fotografia de caráter espírita. Newhall informa que Rejlander escreveu no suporte de *Hard Times*, “una foto espiritista”, mas não segue além desta mera informação. Embora não seja o caso de tratar deste assunto, o que nos levaria a realizar mais considerações, é importante perceber que enquanto Peter Henry Emerson em 1890 concluiu que os processos criativos fotográficos eram muito limitados, para Rejlander a fotografia parecia não ter limites em 1860, trinta anos antes. Encontramos nessas intersecções, intervalos e contradições uma visão e certo tipo de experiência lacunar sobre a fotografia. Parece que experimentamos constantemente uma insatisfação com a fotografia, ora na sua necessidade de ancorar seus elementos em outros campos do conhecimento, e portanto atestando sua falta de autonomia, ora apresentando-se como um signo capaz de incorporar seu objeto de modo singular. Se para Robinson o enfretamento da realidade no processo criativo de construção da imagem fotográfica se dava pelo controle da cena como invenção; para Demachy era o procedimento pictórico operado no laboratório que libertava a fotografia da realidade.

Para Emerson a fotografia era uma escrita a partir de uma visão direta da natureza sem intervenções e efeitos na constituição final da imagem. Com isso, ele de certo modo já aderiu a uma noção de re-significação do objeto a partir das noções de percepção e manejo do aparelho. Nesse sentido, Rejlander realiza em suas superposições e encenação dramática na metade do século XIX, período em que a fotografia tinha pouco mais de vinte anos de idade; uma conversa instigante entre fotografia, performance e literatura, cruzamentos estes que marcam cada vez mais a discussão da imagem na arte contemporânea na passagem do século XX para o XXI.

ⁱ Bann, Stephen. Photographie et reproduction gravée – L'économie visuelle. Études Photographiques. N°9 mai 2001 : Photographie et illustration/À la poursuite du relief. (p.32-33)

ⁱⁱ Peach Robinson, Henry. Propósito pictorial en fotografia" in Fontcuberta, Joan. Estética Fotográfica. Editorial Gustavo Gigli SA, Barcelona, 2003.

ⁱⁱⁱ Idem.(p.54)

^{iv} Idem(p.59)

^v Idem.(p.62)

^{vi} Demachy, Robert. "Cual es lá diferencia entre una buena fotografia y uma fotografia artística?" in Fontcuberta, Joan. Estética Fotográfica. Editorial Gustavo Gigli SA, Barcelona, 2003.

^{vii} Idem(p.84)

^{viii} Emmerson, Peter Henry. Fotografia Naturalista in Fontcuberta, Joan. Estética Fotográfica. Editorial Gustavo Gigli SA, Barcelona, 2003. (p.77)

^{ix} Idem Fontcuberta, Joan. Estética Fotográfica. Editorial Gustavo Gigli SA, Barcelona, 2003.

^x Idem. (p. 78)

^{xi} Newhall, Beaumont. História de La fotografia. Editorial Gustavo Gigli AS, Barcelona, 2006.(p.145)

^{xii} Dickens, Charles. Les Temps difficiles".

^{xiii} Dickens, Charles. Les Temps difficiles".

^{xiv} Sokurov, Alexandr. Cineasta russo contemporâneo. Ver as obras "Mãe e filho", "Pai e filho" e "Taurus" entre outras.

Mariano Klautau Filho

Fotógrafo e pesquisador em arte. Mestre em Semiótica pela PUC/SP e doutorando em Artes Visuais na ECA/USP. Professor da Universidade da Amazônia e curador independente. Possui obras nos acervos do MAM e MASP em São Paulo. Exposições no Brasil e exterior: Finisterra – Fauna Galeria - SP, I Bienal del Fin Del Mundo - Ushuaia – Argentina, Desidentidad – IVAM -Valência – Espanha entre outras.