

A fotografia francesa em 1900:

o fracasso do pictorialismo

TRADUÇÃO



Castelo de água visto da Torre Eiffel na Exposição Universal de Paris, 1900.

Michel Poivert

Professor de História da Arte Contemporânea e História da Fotografia na Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Presidente da Société Française de Photographie. Ex-diretor de redação da revista *Études Photographiques*. Autor, entre outros livros, de *Le pictorialisme en France*. Paris: BNF/Hoëbecke, 1992. m.poivert@orange.fr

A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo*

Michel Poivert

Tradução: Charles Monteiro**



Arte plena e reconhecida ou elemento vivo de uma cultura de massa? A fotografia da *Belle Époque*, no momento da Exposição Universal de 1900, estava envolta nessas interrogações. Os “pictorialistas” pretendiam tornar a elite dos fotógrafos amadores uma vanguarda artística. Confundindo técnica e estética, eles sofreram um revés aos olhos da historiografia das vanguardas. Desde então, uma nova questão se coloca: o que seria a modernidade em fotografia?

Há mais de quinze anos, a História Cultural se dedica a revisar o mito da Paris *Belle Époque*¹. Um evento marcante, tal como a Exposição de 1900, apresenta-se então como um espetáculo contrastante. Embora sua importância continue reconhecida pela historiografia, a pompa dessa mostra aponta para uma situação em que a simbologia milenarista é, por vezes, acompanhada de dúvidas e até mesmo desilusões. Embora os especialistas sobre a Paris de 1900 tenham se debruçado sobre as produções literárias ou pictóricas para sondar tanto os desvios quanto as linhas de força culturais, a fotografia não mereceu a mesma atenção em suas interpretações. A iconografia fotográfica — especialmente na forma de cartões postais — colocava-se como agente de um mito, desde então abandonado. Se o documento fotográfico pode ser enganador, é necessário que ele seja interrogado mais precisamente sobre seus usos, os quais, por sua vez, testemunhariam a economia do mito de uma Paris julgada atualmente elegante demais. Trata-se aqui, entretanto, de propor uma análise sobre a produção de imagens fotográficas diferente daquelas de maior brilho. O interesse recairá sobre a fotografia artística, cujo estilo pictorialista parece contribuir para o mito da *Belle Époque*, mas que, ao contrário do que se espera, permite pensar o início do século XX sob a aparência contrastante do fausto e do declínio.

A promessa do declínio

Em 1892, depois de mais de dez anos sem acolher grandes manifestações fotográficas, uma exposição internacional de fotografia em Paris recebia o apoio do ministro da Educação, que via nesse acontecimento o nascimento de uma “arte nova”². O entusiasmo de Armand Sylvestre tinha o valor de uma promessa: ele descobrira os belos negativos dos membros do Foto-Clube de Paris (fundado em 1888), produção que ele julgava estar legitimando antecipadamente. Cerca de uma década mais

* Publicado originalmente em *Vingtième Siècle: Revue d'histoire*, 72, Paris, octobre-décembre 2001, p. 17-25.

** Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). monteiro@puers.br

¹ Ver, especialmente, duas obras recentes sobre o assunto: CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle: culture et politique*. Paris: Éditions du Seuil, 1998 (Col. L'univers historique), e PROCHASSON, Christophe. *Paris 1900: essais d'histoire culturelle*. Paris: Calmann-Lévy, 1999 (col. Liberté de l'esprit).

² Discurso de Armand Sylvestre no banquete da Exposição Internacional de Fotografia, *Photo-Gazette*, novembro 1892, p. 13 e 14. Ver POIVERT, Michel. *Les débuts de la photographie pictorialiste en France et ses rapports avec la photographie britannique*. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1990.

tarde, por ocasião da Exposição Universal, o Foto-Clube apresentava nada menos que 400 imagens e se tornava símbolo de uma militância obstinada, de uma conquista obtida sobre o terreno dos fotógrafos profissionais, desestabilizados pelo sucesso de uma prática amadora cujas elites seriam recompensadas. Entretanto, esse sucesso se transformou logo num outro combate, que deveria ser travado para ocupar um lugar no campo das artes, o qual conheceria um destino movimentado pela ação das vanguardas, pois, em 1900, a longínqua declaração de Armand Sylvestre parecia não ter mais valor aos olhos das instâncias administrativas da Exposição. Efetivamente, a recusa de um espaço para a fotografia na seção de Belas Artes antecipava as dificuldades que viriam.³

O ideal republicano de uma “arte sem arte”⁴, de uma prática da imagem ao alcance de todos, parecia ter se realizado no último decênio do século XIX. O aparelho Kodak seria o emblema disso, porque permitia fazer a tomada de uma imagem fotográfica pressionando apenas um botão. Seu sucesso se deveu à existência de uma comunidade de conhecedores — composta pelos membros das associações fotográficas, criadas às dezenas na Europa e nos Estados Unidos na virada do século — e, mais ainda, a um público pronto a gastar certa soma de dinheiro para adquirir uma “novidade”. Sintoma da passagem do modelo de uma sociedade de sábios para uma sociedade de “clubes”, as associações fotográficas participaram de um largo movimento em favor de uma prática amadora das artes. As hostes de fotógrafos formaram, junto com outras mil atividades, entre as quais o esporte é talvez ainda hoje a mais visível, uma sociedade cujo denominador comum é a militância cultural, que se reforçou com a expansão do tempo de lazer. Na França, no início do século XX, era possível encontrar nada menos que 78 sociedades fotográficas nas províncias⁵, que eram lugares de ensino mútuo, onde a prática da excursão completava de forma lúdica os exercícios de laboratório. Em Paris, a mais famosa e incontestável é, sem dúvida, a Sociedade de Excursão dos Fotógrafos Amadores (SEAP), fundada em 1887 por Albert Londe, fotógrafo do Hospital de Salpêtrière, e Gaston Tissandier, redator-chefe do famoso magazine *La Nature*.

O amadorismo fotográfico se propunha desenvolver uma prática exigente, diferente da utilização simplificada de uma câmera Kodak, mesmo que ela pelo seu sucesso comercial, oferecesse a mais comum das iniciações fotográficas. No interior dessas associações, é um grupo de notáveis que encontramos. Em algumas mais prestigiosas, como o Foto-Clube de Paris, a população era composta em boa parte de burgueses; nelas se misturavam o mundo dos negócios e dos investidores e o dos advogados e dos funcionários de ministérios, guiados pela figura diplomática do presidente Maurice Bucquet, cônsul da República de San Marino. O microcosmo dos fotógrafos amadores associados e reconhecidos se mesclou a uma cultura do amadorismo esclarecido, com pretensões de elevar suas produções ao nível dos círculos artísticos. A voga do que foi aos poucos sendo denominado pictorialismo se inscreveu em um movimento mais geral de abertura das fronteiras da arte, num período em que os objetos começavam a ser aceitos no “Salão” (1891) e a estampa original conhecia uma verdadeira revalorização.⁶

Mas tal pretensão de certos atores do campo fotográfico não era partilhada por todos os círculos amadores. A Sociedade de Excursão dos

³ A fotografia ficou relegada à classe 12, grupo III, “Instrumentos e processos gerais de Letras, de Ciências e de Artes. Ver POIVERT, Michel. La photographie artistique à la Exposition Universelle de 1900”. *Histoire de l’art*, n. 13-14, 1991.

⁴ Cf. BRUNET, François. *La naissance de l’idée de photographie*. Paris: PUF, 2000.

⁵ Cf. MOUCHELET, E. Les sociétés photographiques. *Photo-Gazette*, jun. 1904.

⁶ Lembremos os principais acontecimentos da história da gravura contemporânea dos pictorialistas: 1885: Fundação da Sociedade de Aguafortistas Franceses (gravura de reprodução); 1889: Fundação da Sociedade de Pintores Gravadores Franceses (gravura original); 1891: Exposição de Litografia, Escola de Belas Artes (1.000 números); 1895: Exposição do Centenário da Litografia, Campo de Marte; 1900: Retrospectiva da Gravura Francesa na Exposição Centenária da Exposição Universal.

⁷ LÉANCOURT, G. La photographie, monologue. *Photo-Studia*, fev. 1911; Segundo Léancourt, "O terceiro período da *fotografite* é a crise dita 'artística'. O doente vive apenas para dar satisfação a sua miserável existência e vê ARTE em tudo, sobretudo nas coisas sujas e sombrias [...]. Ele intrumete-se no campo da pintura e dá sua opinião sobre tudo. Para fazer arte, ele não encontra papel tendo suficientes grãos rugosos [...], ele emulsiona tecido lavável ou velhos panos [...], ele pulveriza grãos ocres marrons com goma e bicromato e espalha tudo com pincel com dificuldade..." (p. 22 e 23).

⁸ DEMACHY, Robert. "Conclusion". *Bulletin du Photo-Club de Paris*, dez. 1900, p. 392 e 393.

Fotógrafos Amadores, ao contrário do Foto-Clube de Paris, manteve-se indiferente à organização de "salões". O mundo efervescente das revistas especializadas trazia a público as controvérsias em que os defensores de um amadorismo "puro" zombavam abertamente das ambições desses fotógrafos acometidos de "fotografite" e que viam "a arte em todo o lugar"⁷. Por meio delas, criticava-se um certo parisiense que, embora fascinasse numerosas sociedades fotográficas provinciais, deixava outras — e não menos importantes, como a poderosa Sociedade Lorena de Fotografia — totalmente indiferentes às suas ambições artísticas. Porém, por trás dessas posições bem marcadas, a política do Foto-Clube de Paris consistiu em se aproveitar do crescimento da população de fotógrafos amadores para assegurar a legitimidade de seu projeto. Ela foi eficaz até que a Exposição Universal mostrasse claramente os seus limites, pois a instrumentalização do amadorismo, sobretudo o provincial, pela elite parisiense — que avançava, assim disfarçada, sobre o terreno da arte — resultou numa produção medíocre.

Não é necessário reproduzir as críticas crescentes dirigidas à banalidade dos temas tratados pelos fotógrafos, já que seu próprio líder, o banqueiro falido Robert Demachy, dava sinais de todo o seu alcance: "Nós não somos mais ninguém; a fotografia pictorial foi aceita... Então o progresso no nosso meio deve ser individual"⁸, afirmava ele em sua resenha sobre a exposição do Foto-Clube de Paris de 1900. O fim da utopia de uma aventura coletiva da arte fotográfica foi duplicado pela atitude de fotógrafos estrangeiros que boicotaram a exposição. Somente os ingleses participaram dela de maneira significativa — eles capitalizaram, além disso, o essencial da fortuna crítica —, enquanto os americanos, os alemães e os belgas preferiram não se apresentar em razão da classificação indigna feita pelas instâncias da Exposição Universal, ao negar-lhes espaço na seção de Belas Artes.

Os historiadores insistiram, em um contexto mais amplo, sobre o quanto a Exposição revelava do complexo de superioridade dos franceses e sobre a evidência que se impôs em Paris: a dura concorrência com outras capitais. O mesmo se verifica neste estudo, pois o que Paris recusou à fotografia artística, em 1900, Glasgow concedeu a ela no ano seguinte: os artistas fotógrafos expuseram ao lado de pintores e escultores. O revés sofrido pelos cultores do pictorialismo por ocasião da Exposição Universal deve doravante ser compreendido na escala da história global desse movimento e ao olhar de sua historiografia. O pictorialismo francês aparece nas histórias gerais da fotografia como um movimento meritório, mas de modo nenhum em relação ao que os americanos — reagrupados naquele começo de século ao redor da figura de Alfred Stieglitz, verdadeiro "transportador" da arte moderna européia para os Estados Unidos, graças à sua célebre galeria nova-iorquina "291" — conseguiram fazer: converter uma prática da elite dos amadores em uma verdadeira vanguarda.

A face do fracasso

Preliminares sem prestígio para as vanguardas fotográficas (a *straight photography* de Stieglitz, depois a Nova Visão e a Nova Objetividade na Europa), as obras pictorialistas francesas são emblemáticas de

uma confusão de categorias técnicas e estéticas (pela imitação da pintura, principalmente) que a historiografia clássica identifica como um fracasso frente ao modernismo. Mas como compreender esse fracasso francês? Poder-se-ia falar de uma impossível conversão do amadorismo fotográfico francês dentro do campo artístico? Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu oferece uma análise esclarecedora para compreender a classe dos artistas representada pelos amadores pictorialistas e mais precisamente sua estratégia para obter reconhecimento. Lembremos brevemente que na análise dos princípios fundamentais dos campos culturais, Bourdieu distingue dois modos de hierarquização. O primeiro consiste em desenvolver estratégias de reconhecimento pelo mercado e pelo grande público, o que o autor chama de “sucesso temporal”; a segunda repousa, ao contrário, sobre um reconhecimento dos artistas exclusivamente por seus pares. Neste caso, que parece aplicar-se aos artistas fotográficos aqui abordados, o prestígio consiste “no fato deles não fazerem nenhuma concessão ao gosto do ‘grande público’”.

Eles seriam regidos por um princípio de autonomia — cujo ideal “arte pela arte” seria o melhor exemplo —, que “levava seus defensores mais radicais a tomar o fracasso temporal como sinal de eleição e o sucesso como sinal de comprometimento”⁹. A ambivalência dos indícios de reconhecimento confunde também os critérios de apreciação históricos. Fracasso francês? Mas se poderia dizer que o historiador não deixa de descobrir vários sinais de reconhecimento: acesso aos salões nacionais medalhas em encontros internacionais, fortuna crítica no centro de uma rede composta por periódicos especializados etc., em síntese, tudo quanto cerca habitualmente o historiador para medir a “recepção”. Contudo, é forçoso reconhecer que, no quadro do amadorismo artístico, esses critérios estão menos relacionados a um sucesso temporal que a uma autonomia tomada em face da autarquia.

Isso permite colocar o problema do fracasso para além mesmo da ambivalência que sublinha Pierre Bourdieu a propósito do “não sucesso”¹⁰. A distinção a se fazer entre o artista maldito e o artista *raté* (fracassado) é difícil; um e outro estão ligados a uma incerteza temporal que coloca seu sucesso em um tempo difuso, no caso do primeiro, ou que jamais será alcançado, no caso do segundo. Mas se compreende claramente que o praticante do pictorialismo não se enquadra bem em nenhuma dessas categorias. Seu sucesso “autárquico” (em meio aos amadores), que poderia fazer dele um artista “fracassado” diante da história, é acompanhado precisamente de uma posição na historiografia, por certo negativa, porém jamais desmentida. Um fracasso, como ele é tomado aqui, não é uma derrota aos olhos da história, pois a derrota se apresenta inegavelmente sob a face do esquecimento, para além do desterro, nos confins da indiferença da história. O fracasso não é o esquecimento, mas a forma visível do esquecimento que o constitui em figura histórica. Um fracasso, mesmo que ele se apresente como um objeto pouco prestigioso para o historiador, não deixa de possuir uma lógica, e esta lógica tem uma história. Todavia, trata-se de definir o que se entende por fracasso, tanto no plano do objeto singular, que ele constitui na prática da narrativa, quanto no que tal noção é suscetível de revelar de um passado, até agora definido a partir da lógica da historiografia das vanguardas. Se o pictorialismo, em virtude de sua consonância em “ismo”,

⁹ BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* [1992]. Paris: Éditions du Seuil, 1998, p. 355 (coll. Points Essais).

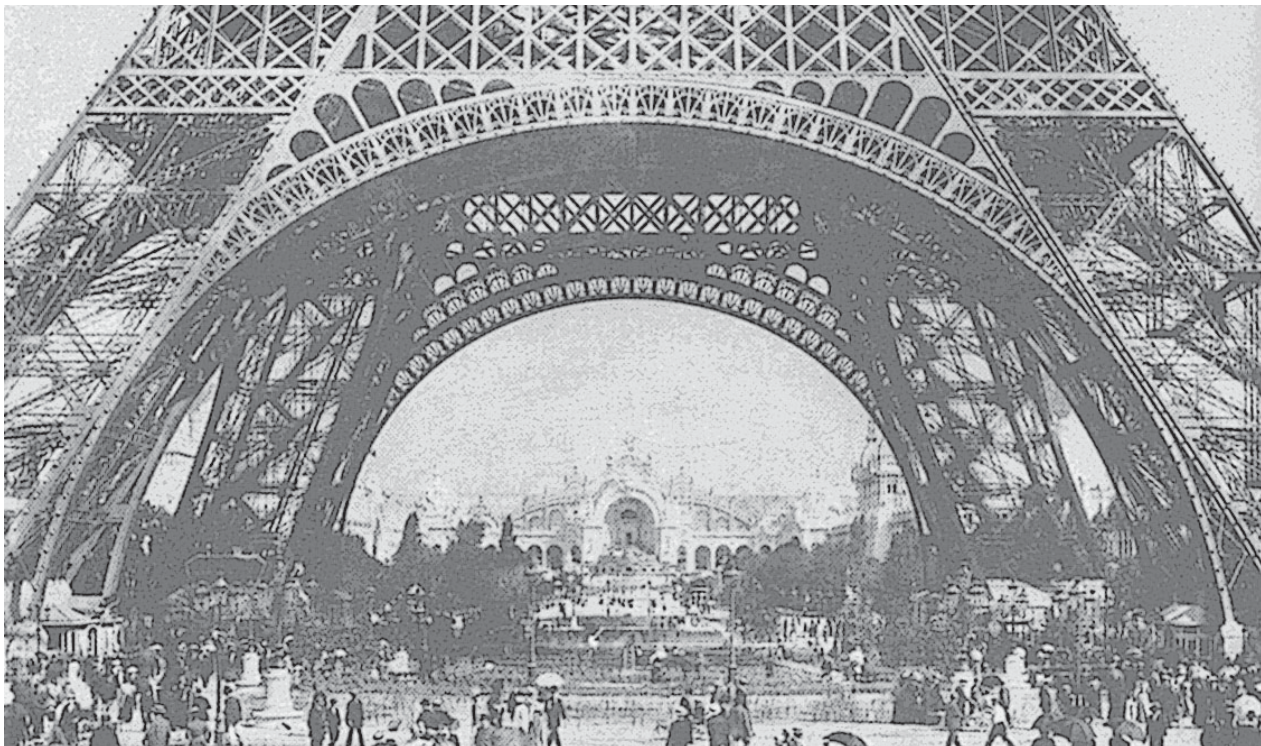
¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 358 e 359.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 263.

¹² RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire*. Paris: Seuil, 1992, p. 84.

parece ter o direito de figurar entre as vanguardas artísticas, seus desdobramentos franceses parecem não obedecer ao que os historiadores da arte há muito tempo descreveram — do impressionismo ao futurismo, passando pelo fauvismo — empregando o termo “aventuras”. Bem ao contrário, a análise dos fatos permite concluir sobre o que se deveria chamar: “uma desventura”.

Falta elucidar as condições do fracasso do pictorialismo francês aos olhos da história, restituindo aos atores o papel principal. Bourdieu afirma que a luta travada pelos atores do campo artístico é a condição de sua inscrição no tempo. E, mais precisamente, que eles são propriamente “produtores” do tempo¹¹, o presente se constituindo na aplicação de estratégias visando “a fazer época”. Essa maneira, entre outras, de “se temporalizar” pode ser observada especialmente entre os fotógrafos. Desde logo, a hipótese inicial do fracasso da tentativa de se inserir na história desse movimento deve ser considerada como uma pesada consequência de uma estratégia ineficaz, em grande parte fundada sobre um erro de apreciação das temporalidades em jogo. Isso que, aos olhos de todos, parece então operatório em matéria de historização, quer dizer a renovação e, de forma mais geral ainda, o que esta noção representa: a idéia de “modernidade”. Se se pode considerar a busca de legitimação estética em termos de regime de historicidade, é necessário precisar em que se sustenta esse discurso de legitimação. Todas as proposições pictorialistas convergem em direção a um só objetivo: fazer da fotografia uma arte de interpretação, separá-la de uma história propriamente mimética e fazê-la reencontrar uma história da modernidade, apoiando-se largamente sobre o naturalismo. Uma história cujo tema seja apenas um pretexto para a expressão de sentimentos, expressão que tem sua condição *sine qua non* em uma interpretação de motivos totalmente liberados da tirania



das aparências. A modernidade de uma arte de interpretação, teorizada e difundida na França nos anos 1860, sobretudo por Charles Blanc, veio se inscrever no debate pictorialista no momento em que ele perdeu seu caráter reivindicativo e se rendeu ao domínio das idéias aceitas.

Entretanto, o campo da fotografia, na virada do século XIX para o XX, não partilha dessas evidências, pelo próprio fato da especificidade de seu meio: na fotografia, o debate sobre a arte da imitação é continuamente reatualizado. A menos que se considere que esse debate encontra no pictorialismo sua última etapa, à maneira de um último ritual polêmico e teórico que as vanguardas e a fotografia “pura” (e o termo deve ser compreendido em toda a sua ressonância moral) ultrapassam ao inventar uma verdadeira “mística da técnica” do registro (recusa do retoque em nome de uma sacrossanta especificidade do meio). Em todo caso, é uma espécie de história paralela e diferente que se deve conceber aqui, onde os debates parecerão arcaicos aos olhos de um historiador das vanguardas, ainda que eles tenham lugar em um registro temporal distinto. Os pictorialistas são levados a definir o devir-arte da fotografia segundo critérios de um sonho que já ocorreu e se encontram diante da configuração de uma ilusão revolucionária, tal como a descreveu Jacques Rancière: “Os atores históricos vivem na ilusão de criar o futuro combatendo alguma coisa que, de fato, pertence ao passado. E a Revolução é o nome genérico dessa ilusão [...]. A Revolução é a ilusão de fazer a Revolução, que nasce da ignorância do fato que a Revolução já foi feita.”¹²

O que se pode chamar, ao retomar uma expressão de Jacques Rancière, de uma “não-presença no presente” define a situação dos pictorialistas aos olhos do tempo. É essa atitude que caracteriza o pictorialismo, não somente em seu estilo, mas também nas suas estruturas teóricas, na política e na sociologia do movimento artístico. É, então, sob o ângulo dessa dificuldade para pensar seu pertencimento ao presente que a história factual, estrutural e estética do pictorialismo deve ser enfrentada. Não se trata de partir de uma idéia formalista da modernidade, mas de uma concepção de modernidade cuja base repousa sobre uma problematização do tempo. Existe na capacidade de estar presente no presente uma condição da modernidade plena, definida pela questão de sua relação com o tempo¹³. É precisamente disso que o pictorialismo se revela incapaz no jogo de seus atores e nas representações que eles criaram. É nessa não-presença no presente que reside a singularidade pictorialista, que se explica o que se poderia chamar de um encontro perdido com a modernidade. Com exceção do pictorialismo anglo-saxão, que teria comparecido a tempo ao encontro marcado (por meio da fotografia “pura”), o pictorialismo joga no campo inverso, apresentando uma fotografia que se relaciona com o tempo sob a forma de uma encenação de atualidade. É necessário lembrar aqui do papel exercido pelos partidários da instantaneidade fotográfica, esses cientistas, mas também a massa de amadores apaixonados pelas novas técnicas e que denigrem os pictorialistas. Os apreciadores do instantâneo, que vão experimentar e deixar-se surpreender pelos novos efeitos que produz a captura do instante, são esses — como afirmou admiravelmente Louis Marin — que manifestam uma estética inversa a de seus contemporâneos pictorialistas, totalmente fundada sobre “o presente da presença”.¹⁴

¹³ É na análise que Michel Foucault propõe do pensamento da história em Kant que se encontra uma concepção da modernidade repousando sobre a questão do presente. A capacidade da filosofia de interrogar a sua própria atualidade parece a Foucault um momento fundamental da história dessa disciplina e, de forma mais geral, essa problematização de sua atualidade passa pelo discurso da modernidade e sobre a modernidade. A questão colocada sobre o pertencimento ao presente de sua disciplina escapa ao simples problema de saber se ela faz parte de uma tradição ou não, em benefício de saber se ela estabelece uma relação real com “um conjunto cultural característico de sua própria atualidade”. Ver FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce que lês Lumière*. In: *Dits et écrits*, vol. IV. Paris: Gallimard, 1994.

¹⁴ MARIN, Louis. *Le présent de la présence* (preface). In: BERNARD, Denis e GUNTHER, André. *L'instant rêvé Albert Londe*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

¹⁵ Cf. LONDE, Albert. *La photographie moderne*. Paris: Masson, 1888.

¹⁶ Cf. POIVERT, Michel. *Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité. Études Photographiques*, n. 8, nov. 2000.

O demônio do anacronismo

Ao tentar esclarecer as condições dessa derrota, causada pela dificuldade dos atores de pensarem a sua ação no presente, poder-se-ia encontrar sem dificuldade no pictorialismo as contradições que fundam a falência de seu projeto e que repousam sobre o fenômeno do anacronismo — que não se apresenta sob a forma de uma desordem temporal inerente ao presente do passado, mas como uma posição adotada no plano estético e técnico. O anacronismo não é um erro de “temporalização”, e sim uma estratégia na qual a história é concebida como instrumento de ação no presente. É nesse ponto, precisamente, que o anacronismo representa assumir o risco máximo em sua projeção sobre o presente de um passado, cuja atualidade não será obtida senão ao preço de uma luta sem trégua. No que concerne ao pictorialismo, observa-se, talvez pela primeira vez, uma tentativa desse tipo em uma história na qual a técnica é central, cuja leitura histórica é em geral conduzida sob a autoridade do progresso e estranha a toda atualização do inatual.

É provavelmente porque, ao redor dos anos 1880-1890, a idéia de uma “fotografia moderna”¹⁵ se apresentava como uma espécie de fim da história do progresso fotográfico, que a posição dos pictorialistas frente ao passado se configura como estratégica. Desde a “Primeira exposição de fotografia e de artes reunidas” (1892), evocada no início deste estudo, os primeiros pictorialistas incluíram uma sessão retrospectiva sobre os inventores da fotografia, cujas proposições (com Poitevin, as emulsões bicromáticas, com Bayard, a fotografia sobre papel) englobam a origem escolhida de “sua” história¹⁶ da fotografia. Da mesma forma que a escolha de técnicas de tiragem, como a goma bicromatada ou os processos em tinta gordurosa, não são exatamente “invenções” pictorialistas, mas uma reatualização de procedimentos antigos, esses procedimentos não eram empregados visando a uma prática artística, mas como técnicas de reprodução. Esse duplo deslocamento, temporal e “disciplinar”, é a marca de um anacronismo estratégico, sustentado por uma forte consciência do passado da fotografia concebida como uma história-ferramenta.

Em outra perspectiva, o uso e a concepção da ótica testemunham o afastamento dos fotógrafos pictorialistas em relação ao progresso. O que a fotografia moderna propõe então é o modelo técnico de uma ótica corrigida. Pacientemente, os óticos tiveram sucesso em eliminar as deformações que possuíam as óticas primitivas, a fim de obter resultados de grande nitidez. A autoridade envolvida nesse aperfeiçoamento é criticada pelos amadores-artistas, que, em nome de uma estética da interpretação e sob outra autoridade (da psicologia da percepção), reconhecem o olho como uma ótica imperfeita. Daí viria a legitimidade do recurso às óticas rudimentares, produtoras de efeitos de *flou* (fora de foco), depois — segundo um processo de racionalização de sua prática —, a definição e a produção ótica de deformações calculadas para obter o efeito de *flou*. Atitude arcaizante, deslocamento do problema técnico sobre o lugar da arte, a estética das deformações óticas formam um segundo elemento de uma estratégia do anacronismo.

Finalmente, sobre o plano iconográfico, o gosto dos pictorialistas pela *mise en scène* e o princípio de uma fotografia “posada” fundam o terceiro ponto de seu anacronismo. De fato, ao privilegiar as cenas de

gênero matizadas de historicismo (costumes, referências históricas etc.), ao obedecer às categorias dos salões de pintura (e às temáticas de sucesso: o pitoresco de cenas de trabalho, o nu etc.), mas sobretudo ao se distanciarem do paradigma da instantaneidade, em benefício de uma estética da imobilidade, os pictorialistas completam um programa no qual eles buscam reunir os critérios de universalidade da arte. O ponto nodal da contradição que leva ao anacronismo se situa em uma estratégia do fazer história (fazer época) pela confusão de temporalidades, cuja proposição estética definitiva não é outra que sair da história graças à exploração de sentimentos expressivos da pose, com repertório que provém da arte pictural ou escultural do naturalismo oficial. Querer legitimar esteticamente a fotografia, afastando-se da autoridade do progresso — numa estratégia *a priori* eficaz do fazer história —, afigura-se como uma tática contrariada pela escolha de um sentimentalismo, herdado da psicofisiologia (produzir sensações que o olho traduzirá em emoções), que equilibre o excesso de gosto de uma arte atemporal.

O anacronismo não pode então ser reduzido a uma simples questão de (mau) gosto, apenas ao problema estilístico. Poder-se-ia definitivamente, mas nesse terreno apenas, resolver o problema ao relegar a questão iconográfica na seção do “kitsch”, noção que empregava Roland Barthes para qualificar as fotografias do “pictorialisante” Barão von Goeden, que combinam o reconhecimento de alto valor artístico e o mau gosto para fazer, afirmava o semiólogo, um “monstro fascinante”¹⁷. Mas como bem compreendeu Barthes, a questão que imediatamente se coloca, para além de um julgamento de gosto, é a da relação entre a inverosimilhança dessas imagens de “carnaval” e a autenticidade que se confere aos resultados do meio (*médium*). O semiólogo não ficou de todo indiferente a essa produção tão *kitsch* e revela nela uma das operações de conotação dependente do puro “estetismo”. De fato, para ele, a “substância visual deliberadamente acrescida ‘na pasta’ aos negativos pictorialistas não era uma operação psicofisiológica qualquer, mas uma maneira da fotografia de se significar ela mesma como ‘arte’”¹⁸. Essa linguagem declamatória da matéria da imagem não está, entretanto, sozinha a significar a arte, pois a iconografia e seus artifícios atuam igualmente sobre esse registro. Porém, o que Barthes pretende designar aqui é, mais precisamente, uma relação com a técnica, os efeitos visuais e códigos desse modo produzidos: a matéria nascida da mescla de técnicas pictóricas e fotográficas.

Importa lembrar aqui que é precisamente nessa posição tão singular em relação à técnica que Walter Benjamin compreendia o pictorialismo como uma prática de simulação da aura, própria das fotografias primitivas: “A partir dos anos 1880, essa aura [...], os fotógrafos viam como sua a tarefa de simulá-la por todos os artifícios de retoque, em particular o uso da goma bicromatada”¹⁹. O que Benjamin concebe como uma fase na qual a técnica de tiragem pigmentária vem contrariar àquela das modernas óticas corrigidas, que, segundo ele, testemunhavam “uma postura cuja rigidez traía a impotência dessa geração diante do progresso técnico”²⁰. Os pictorialistas simuladores de aura — este “singular entrelaçamento de espaço e tempo” — seriam assim não falsários, como poderia nos fazer pensar o termo “simulação”, mas os sujeitos impotentes de um desejo, aquele de restabelecer o tempo para reencontrar a magia

¹⁷ BARTHES, Roland. Wilhelm von Goeden (1978). In: *L'obvie et l'obtus: essais critique*, III. Paris: Seuil, 1982, p. 17 (coll. Point Essais).

¹⁸ *Idem*. Le message photographique (1961). In: *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. Petite histoire de la photographie. *Études photographiques* (tire a part du n. 10, nov. 1996, Société Française de Photographie, p. 19.

²⁰ *Idem*.

do arcaísmo fotográfico. O pictorialismo, pensado como uma busca do antigamente no fracasso do agora, é então um fracasso face à História, aqui desdobrada na figura da técnica e da nostalgia. Ele oferece, em resposta ao seu fracasso exemplar, a dimensão de uma figura aporética na qual o agora não reencontra jamais o passado, a não ser na extinção de um desejo impotente.

§

Tradução e publicação autorizadas pelo autor em janeiro de 2008.