

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

John Ruskin, Arte e Fotografia: aceitação e resistência

Daniela Kern
UFRGS

Resumo

O presente trabalho analisa o pensamento do crítico John Ruskin (1819-1900) sobre as tensas relações entre arte e imagem fotográfica, desde o aparecimento do daguerreótipo. Ruskin dedicou às artes fotográficas, entre 1843 e 1887, observações esparsas ao longo de sua obra. Pretende-se discutir a crescente preocupação de Ruskin com relação à possibilidade de a imagem fotográfica ocupar as posições antes ocupadas pela arte, o que o aproxima do pensamento de Baudelaire sobre o tema.

Palavras chave

John Ruskin; arte; imagem fotográfica

Abstract

This study examines the thinking of the critic John Ruskin (1819-1900) on the strained relations between art and photographic images, since the advent of the daguerreotype. Ruskin devoted to the photographic arts, between 1843 and 1887, observations scattered throughout his work. We intended to discuss the growing concern of Ruskin regarding the possibility of the photographic image to occupy the positions previously occupied by art, a concern that we can also see in Baudelaire's thinking on the subject.

Keywords

John Ruskin; art; photographic image

O crítico de arte vitoriano John Ruskin (1819-1900), apesar de nunca haver dedicado um ensaio integralmente à fotografia, como o fizera Baudelaire, espalhou ao longo de sua obra, entre 1843 e 1887, observações esparsas sobre o novo *médium*. Estudiosos da obra de Ruskin, quando se debruçam sobre esse conjunto de apontamentos na tentativa de sintetizar a trajetória do pensamento do crítico a respeito da fotografia, em geral identificam um mesmo esquema evolutivo: ele ficou encantado com os daguerreótipos na década de 1840, mas a partir da década seguinte, ainda que colecionasse daguerreótipos e fotografias, passou a afirmar cada vez com mais ênfase que a fotografia é utilitária enquanto registro de arquitetura, mas nunca seria arte devido a sua natureza mecânica. Ruskin, que teria deixado de acompanhar os progressos do novo médium em suas últimas décadas de vida, também teria se mostrado cego à verdadeira “arte fotográfica” que se desenvolvia diante de seus olhos, como destaca Harvey.¹

Minha intenção, na presente comunicação, é refazer o caminho trilhado por aqueles que estudam o pensamento de Ruskin sobre fotografia com um recurso maior à contextualização histórica. Acredito que, mediante a inserção de Ruskin em alguns dos debates públicos sobre o *status* da fotografia que ocorriam em sua época, poderemos compreender melhor algumas de suas afirmações sobre o tema. Insistirei ainda no aspecto “camaleônico” do pensamento de Ruskin sobre a fotografia, intimamente relacionado à preocupação do crítico com o público a quem se dirigia e, por conseguinte, com a eficácia retórica de seu discurso – aspecto bastante enfatizado por um de seus biógrafos, Hunt^{AF}.

A fim de melhor situar o pensamento inicial de Ruskin sobre o daguerreótipo, recuperaremos algumas ideias fundamentais presentes já na divulgação da nova técnica. Em 1839 a revista *L'Artiste* publica uma nota (M. Daguerre) em que comenta a aprovação, na Câmara dos Deputados, do projeto relatado por François Arago, que concedia pensão vitalícia a Daguerre e aos herdeiros de Niépce pela invenção do daguerreótipo. Nesta pequena nota já se estabelece uma imagem acerca do daguerreótipo que se tornará senso comum: “Não é uma gravura, é um espelho. Nesse espelho mágico, a natureza se reflete em toda a sua verdade ingênua e um pouco triste [...]”^{AF}. Em outra edição do mesmo ano é publicado o detalhado relato *La description du Daguérotyp*, de Jules Janin, enviado especial da revista à Câmara dos Deputados. Janin acompanhou as explicações de Arago e, depois de reproduzi-las em parte, não esconde sua decepção (e a de vários dos presentes) com a inacessibilidade do invento. Ainda que revolucionário, o novo método é muito caro e muito difícil. Janin termina seu artigo desejando que no futuro o procedimento seja mais simples, que se torne mais fácil tirar retratos e que seja possível tirar fotos coloridas^{AF}.

Os primeiros daguerreótipos chegam à Inglaterra em setembro de 1839, apenas três meses após o anúncio da invenção, e Ruskin compra os seus primeiros exemplares em 1842. Filho de um abastado comerciante de vinhos, o alto custo do daguerreótipo não foi para ele um problema. Em 1845, em viagem a Pádua, Ruskin escreve ao pai e elogia as qualidades “mágicas” do daguerreótipo:

1 Cf. Harvey, 1984, p. 32.

É quase como transportar o próprio palácio; cada pedaço de pedra e vitral está ali, e evidentemente não há erros sobre proporções. [...]. É uma nobre invenção – digam o que quiserem dela [...]. Estou bastante encantado com meus daguerreótipos.²

Na década de 1840, conforme sustenta Corbett^{AF}, Ruskin prepara o terreno, com o início da publicação de seu *Modern Painters*, para o desenvolvimento da teoria sobre o visual na Inglaterra – entendendo-se aqui o visual como modo de conhecimento. Ruskin defendia a “inocência do olho” e a primazia da experiência visual como formas de resistência ao que entendia como risco de marginalização da arte pelo “materialismo corruptor” da cultura burguesa. Ruskin se preocupa cada vez mais com os danos que o materialismo poderia causar na formação estética do grande público. Assim, se sua primeira reação é de admirar o daguerreótipo sob o ponto de vista do artista, logo passa a analisá-lo considerando o impacto junto à educação visual do grande público, o que reorienta suas considerações, como lemos nesse trecho de carta de 1846:

No que diz respeito à arte, desejaria que nunca tivesse sido descoberto, ele tornará o olho exigente demais para aceitar mero trabalho manual.³

Ruskin já começa a discutir algumas questões essenciais sobre a natureza e a aplicação da fotografia na década de 1840. Este período, contudo, não é marcado por intensa discussão teórica sobre o médium. Um momento decisivo para a implantação das discussões teóricas sobre fotografia é o início da década de 1850. Há uma série de novos fatores que desencadeiam a discussão acirrada em torno do *status* da fotografia, discussão da qual Ruskin será, aliás, ativo participante. Do ponto de vista técnico, difunde-se a fotografia em papel, que permite ao fotógrafo maior controle sobre o resultado final através da manipulação da revelação. Em Paris, na esteira do movimento realista na pintura, liderado por Courbet, fotógrafos começam a pressionar as instituições oficiais a fim de que a fotografia seja reconhecida como arte. Denton⁴ expõe o caso de Gustave Le Gray, que inscreveu nove fotografias em papel no *Salon de Paris* em 1850. Um primeiro grupo de jurados aceitou as fotografias e as classificou no *livret* do Salão como desenhos litografados. Mas um segundo grupo as excluiu da exposição por considerá-las fruto da ciência.

Em 1851 morre Daguerre, e é nesse ano que surge um espaço pioneiro para a discussão teórica da fotografia, com a criação, em Paris por um grupo de homens cultos, abonados e sem preocupações comerciais, da *Société Héliographique*. Francis Wey, um dos fundadores, é amigo de Courbet e se bate pela elevação do *status* da fotografia, ainda bastante confuso. Na Exposição Universal de 1851 em Londres, por exemplo, a fotografia foi alocada na seção II, de maquinaria e invenções mecânicas.

2 Ruskin, 2010, p. 209-210.

3 Ruskin, 2010, p. 210.

4 Denton, 2002.

A já mencionada discussão sobre o realismo alimenta aquela sobre a imagem fotográfica. Wey, nas primeiras edições de *La Lumière*, publica um artigo sobre o Naturalismo a fim de abordar, por esse viés, questões da fotografia. O naturalismo na pintura quer “empalhar a natureza toda viva”^{MF}, rivalizando com o daguerreótipo ao não interpretar a natureza e ao conceder excessiva atenção ao detalhe. Já o realismo apresenta um sistema mais complexo, de reprodução de objetos ao acaso, sem composição nem escolha. A imagem fotográfica em papel, também mais sistemática, implica em composição (a teoria do sacrifício dos detalhes), logo permite que se vislumbre o estilo pessoal do fotógrafo, sendo, portanto, artística.

Wey também se mostra consciente do papel que a *Société* cumpre em relação ao estabelecimento de uma crítica de arte voltada especificamente à fotografia: “ora, a questão se colocou, o alarme soou em diversos campos; a fotografia assumiu um lugar, graças a nosso jornal e a nossas reuniões, entre os elementos da crítica de arte”^{MF}. No que diz respeito às relações entre arte e fotografia, a visão de Wey é diversa da de Ruskin: a fotografia se apodera do real, permitindo ao artista ir mais fundo na idealidade da arte – Ruskin quer que a arte lide com o real, e acredita que a dimensão ideal, divina, é o sentido profundo da realidade e dela não pode ser separada pelo grande artista.

Wey também procura estimular as “viagens heliográficas”, viagens a cidades européias com patrimônio cultural digno de registro fotográfico, o que Ruskin, aliás, já punha em prática nas suas viagens à Itália. Wey argumenta que essa atividade, pouco dispendiosa, pode mudar os cânones vigentes na história da arte “ao restituir uma glória legítima a gênios esquecidos”^{MF}.

Diante do surgimento de uma crítica que apoia a fotografia como arte, diante da crescente popularização do meio, do surgimento de fotógrafos de arte como Rejlander^{AF}, e sem desconsiderar que nesse período boa parte das fotografias eram produzidas a partir dos temas mais caros a Ruskin, monumentos e paisagens, Ruskin formula de modo mais contundente sua crítica à fotografia como arte. Uma fotografia e um desenho naturalista (segundo aquela mesma concepção de naturalismo que já vimos em Wey) para Ruskin não são obras de arte, conforme deixa claro em *Pedras de Veneza* (1853), porque a arte depende da ação da alma, e não de uma mera atividade material^{AF}.

No arsenal crítico de Ruskin se encontra ainda o argumento das deficiências da imagem fotográfica, de sua limitada fidelidade à natureza, argumento também de domínio público e utilizado por vários dos primeiros críticos do novo médium^{AF}.

Os argumentos entre os defensores da fotografia são igualmente variados no que diz respeito ao aspecto enfocado: para Carpentier, a fotografia é superior à imprensa por sempre exprimir “a pura verdade, a verdade que pode ser compreendida por todos os povos do mundo inteiro”^{MF}.

E a luta pela inserção da fotografia entre as Belas Artes (ela que já era por essa época uma das seções da *Société Libre des Beaux-Arts*) pode ser percebida, por exemplo, na reunião de 21 de novembro de 1856 da *Société Française de Photographie*^{AF}, quando o secretário geral lê a carta enviada por Nadar, solicitando que se faça pressão para que os fotógrafos possam participar da *Exposition des*

Beaux-Arts de 1857. Regnault, no entanto, o químico que fundou a sociedade em 1843, decidiu que a questão deveria ser apreciada com mais vagar, pois poderia ser tanto vantajoso quanto desvantajoso associar a fotografia às Belas Artes. É selecionada uma comissão para julgar a matéria, composta, entre outros, por Eugène Delacroix e Théophile Gautier.

Os argumentos a favor e contra a fotografia como arte continuam a se alternar. Auguste Belloc, autor de fotos eróticas muito consumidas no período, no artigo *The future of photography*, publicado em tradução no *The Photographic News* (1858) retoma o que havia proposto Wey, a fotografia, ao assumir a realidade, deixará a arte livre para ocupar a “mais alta esfera da invenção”. O dilema da natureza da arte fotográfica ele resolve do seguinte modo: “Ela é, afinal de contas, uma arte? É uma ciência? Ela participa de ambos; é a conciliação e quase que a fusão dos dois. É arte identificada com a natureza – é ‘ciência aplicada’”. Outro mérito que destaca na fotografia é seu alcance social: “o retrato não mais é o privilégio do rico”^{5F}.

É interessante chamar a atenção para o fato de que as preocupações sociais de Ruskin rumam em outro sentido: ele aspira a uma ampla educação estética de qualidade baseada nos meios artísticos tradicionais (ideal que será retomado, de algum modo, por William Morris). Não basta oferecer amplo acesso a obras que ele considera de má qualidade (Ruskin em seus escritos parece mais atento à fotografia comercial e às gravuras baratas produzidas em larga escala do que à fotografia propriamente “de arte”). A preocupação social de Ruskin apresenta alguns aspectos inesperados: conforme Harris, um dos motivos para Ruskin tratar cada vez mais da arquitetura em sua obra é o fato de que a população mais pobre não possui obras de arte, mas os monumentos arquitetônicos “pertencem” a todos aqueles que transitam pelo espaço urbano e podem vê-los, daí sua insistência na necessidade da experiência visual realizada *in loco*, não mediada pelas reproduções, única garantia de uma adequada educação do olhar^{6F}.

Afinado com Ruskin na preocupação com a deseducação do olhar que a fotografia (comercial, mais uma vez, se considerarmos os exemplos apontados pelo poeta) pode acarretar, temos Charles Baudelaire e seu mordaz texto *O público moderno e a fotografia* (1859). O título já indica uma preocupação compartilhada com Ruskin, a da formação da capacidade de julgamento estético de obras de arte. Baudelaire associa, como Ruskin, a fotografia à indústria e ao materialismo em geral, e conclui o artigo em tom pessimista:

*É permitido supor que um povo cujos olhos se acostumam a considerar os resultados de uma ciência material como os produtos do belo não terá, singularmente, passado certo tempo, diminuída a faculdade de julgar, de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial?*⁵

A área de ação da fotografia se amplia, e muito, à medida que Ruskin envelhece. Segundo Brettel, na metade da década de 1870 “virtualmente cada urbanita de classe média no mundo possui fotografias”^{6F}. Em Oxford, onde lecionava, Ruskin convivia com alguns bons fotógrafos, “artistas” (Dogsdon e Angie

5 Baudelaire, 2010, p. 81.

Acland). Havia ainda um popular estúdio fotográfico para visitantes, a fotografia científica foi iniciada por Nevil Story-Maskelyne, colega de Ruskin, e o registro fotográfico da história da arte, implementado e difundido em Oxford graças ao próprio Ruskin⁶. Mesmo adotando na prática a fotografia como recurso didático e como meio de ilustrar seus livros, Ruskin continuava a criticá-la como arte. Em *Aratra Penteleci* (1872) associa a fotografia às facilidades modernas (junto com mecanismo e ferro fundido, todos pobres substitutos para, respectivamente, a pintura, a habilidade e a escultura) e explica novamente que a imagem fotográfica não é artística porque não permite composição, característica do intelecto ativo que, segundo ele, pode ser percebida pelo observador e que é a essência do trabalho artístico – notemos que aqui Ruskin aplica à imagem fotográfica em papel a lógica de “espelho” do daguerreótipo. Também critica a fotografia de paisagem, pois ela é “natureza roubada”, o melhor ainda é a experiência real, e não virtual:

*Vá e procure pela paisagem verdadeira, e cuide dela; não pense que dela você pode apreender o bem em uma mancha negra que pode ser transportada para um folio.*⁶

Harvey afirma que o Ruskin das últimas décadas parou de pensar seriamente a respeito da fotografia, apenas repetindo os argumentos que formulara nas décadas de 1840 e 1850. No entanto, em um texto tardio como *As artes negras: um devaneio em Strand* (1887 – a Kodak portátil seria criada em 1888) localizamos uma no mínimo instigante reflexão sobre o impacto das “artes negras” no público das grandes cidades: as fotografias e gravuras expostas em Strand, uma rua de Londres, nunca foram tão perfeitas, várias retratam tipos urbanos vivos e são interessantes por isso, o turista agora pode, com o auxílio do naturalista, conhecer por meio de reproduções “grandes cenários com que nunca havíamos sonhado”. A pergunta que se faz diante dessas constatações revela um pensamento ainda inquieto, ainda em movimento acerca das imagens fotográficas (artísticas ou não) e seu impacto em nossas vidas, bem anterior às reflexões de Benjamin e de Malraux:

*A que tudo isso irá levar? Serão nossas vidas nesse reino de escuridão de fato vinte vezes mais sábias e longas do que eram sob a luz?*⁷

Referências Bibliográficas:

- Assemblée Générale de la Société: Procés verbal de la Séance du 21 novembre 1856. *Bulletin de la Société Française de Photographie*. T. 2, année 1856. Paris: du siège de la Société Française de Photographie, 1856. p. 326-328.
- BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: O público moderno e a fotografia. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. **Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin**. Int., trad. e notas: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 75-81.

⁶ Ruskin, 2010, p. 219.

⁷ Ruskin, 2010, p. 229.

- BELLOC, M. A. The future of photography. *The Photographic News*, v. 1, n. 2, p. 13-14, September 17, 1858.
- BRETTEL, Richard R. *Modern Art 1851-1929*. New York: Oxford University Press, 1999.
- CARPENTIER, Paul. Notice sur Daguerre. *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*. Tome XVIII (1 mai 1850-1 mai 1853). Paris: Alexandre Johanneau Libraire, 1855. p. 43-62.
- CORBETT, David Peters. *The world in paint*. Modern art and visuality in England, 1848-1914. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2004.
- DELAIRE. Notice sur la Société libre des Beaux-Arts. *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*. Tome XVIII (1 mai 1850-1 mai 1853). Paris: Alexandre Johanneau Libraire, 1855. p. V-X.
- DENTON, Margaret. Francis Wey and the discourse of photography as art in France in the early 1850s: 'Rien n'est beau que le vrai; mais il faut le choisir'. *Art History*, v. 25, n. 5, p. 622-648, November 2002.
- HARRIS, Wendell V. Ruskin's Theoretic Practicality and the Royal Academy's Aesthetic Idealism. *Nineteenth-Century Literature*, v. 52, n. 1, p. 80-102, Jun., 1997.
- HARVEY, Michael. Ruskin and Photography. *Oxford Art Journal*, v. 7, n. 2, p. 25-33, Photography (1984).
- HILTON, Tom. *John Ruskin*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- HUNT, John Dixon. Ruskin: The Design of Nature and the Transcription of Its Manuscript. *Assemblage*, n. 32, p. 12-21, Apr., 1997.
- JANIN, Jules. La description du daguérotype. *L'Artiste: Journal de la littérature et des beaux-arts*, 2. Série, Tome 3, p. 277-283, 1839.
- M. Daguerre. *L'Artiste: Journal de la littérature et des beaux-arts*, 2. Série, Tome 3, p. 181-182, 1839.
- RUSKIN, John. Ruskin sobre a fotografia 1843-1887. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Int., trad. e notas: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 75-81.
- SMITH, Jonathan. *Charles Darwin and Victorian Visual Culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.
- WEY, Francis. Du naturalisme dans l'art. De son principe et de ses conséquences (a propos d'un article de M. Delécluse). *La Lumière: journal non politique hebdomadaire. Beaux-Arts – Héliographie – Sciences*. Première Année, n. 8, p. 31, Dimanche, 30 Mars 1851.
- WEY, Francis. Du naturalisme dans l'art. De son principe et de ses conséquences (a propos d'un article de M. Delécluse) (fin). *La Lumière: journal non politique hebdomadaire. Beaux-Arts – Héliographie – Sciences*. Première Année, n. 9, p. 34-35, Dimanche, 6 Avril 1851.
- WEY, Francis. Un voyage héliographique a faire. *La Lumière: journal non politique hebdomadaire. Beaux-Arts – Héliographie – Sciences*. Première Année, n. 7, p. 25-26, Dimanche, 23 Mars 1851.