**CARTA PARISIENSE II**

**Pintura e fotografia[[1]](#footnote-1)\***

Quando passeamos em Paris aos domingos e feriados com um clima tolerável nos bairros de Montparnasse ou Montmartre esbarramos nas ruas espaçosas aqui e ali em *paravants[[2]](#footnote-2)*, combinados uns ao lado dos outros ou em pequenos labirintos, nos quais são penduradas determinadas pinturas para serem vendidas. Encontram-se ali os temas que combinam com a boa sala: naturezas-mortas, marinas, nus, pinturas de gênero e *intérieurs*. O pintor, não raro trajando romanticamente um chapéu com largas abas e um casaco de veludo, permanece sentado em uma banqueta ao lado de seus quadros. Sua arte dirige-se à família burguesa que ali passeia. Esta talvez esteja mais impressionada por sua presença ou por sua veste imponente do que pelos quadros expostos. Mas provavelmente superestimaríamos o espírito comercial destes pintores, ao supor que eles colocassem sua pessoa a serviço da atração da clientela.

Naturalmente, não são esses os pintores que estavam em evidência nos grandes debates travados recentemente em torno da situação da pintura[[3]](#footnote-3). Pois a questão deles relaciona-se com a pintura como arte apenas na medida em que também sua produção é cada vez mais destinada ao mercado em sentido geral. Todavia, esses distintos pintores não têm a necessidade de estar em pessoa no mercado. Eles têm à sua disposição mercadores de arte e salões. Ainda assim, seus colegas ambulantes põem à mostra algo diferente do que a pintura no estado da sua mais profunda degradação; eles revelam como um talento mediano de lidar com pinceis e palhetas tornou-se corrente. E nesse sentido, não obstante, eles ocuparam seu lugar nos debates mencionados. Este lugar foi-lhes concedido por André Lhote, ao dizer: “quem hoje em dia interessa-se por pintura vai começar mais cedo ou mais tarde a pintar... A partir do dia, porém, em que um amador comece ele mesmo a pintar, a pintura cessa de exercer sobre ele o mesmo fascínio religioso que ela exerce sobre o leigo” (*Entretiens*, p. 39). Se concebêssemos uma época na qual era possível alguém interessar-se por pintura sem nem mesmo pensar em ele mesmo pintar, teríamos de voltar então à época das corporações de artesãos. E assim como é frequentemente o destino do liberal – Lhote é no melhor sentido um espírito liberal – que o fascista conclua seu raciocínio, ouvimos de Alexandre Cingria que a calamidade começou com a supressão do sistema corporativo de artesãos, ou seja, com a Revolução Francesa. Após essa supressão, os artistas teriam desprezado toda disciplina, e se comportado “como animais selvagens” (*Entretiens*, p. 96). E quanto ao seu público, os burgueses, “após o ano de 1789 ter-lhes retirado de uma ordem construída politicamente na hierarquia, e espiritualmente em uma ordenação intelectual de valores”, “perderam aos poucos a compreensão da desinteressante, mentirosa, amoral e inútil forma de produção que determina as leis artísticas” (*Entretiens*, p.97).

É evidente que o fascismo manifestou-se abertamente no congresso de Veneza. O fato de que este congresso tenha acontecido na Itália é tão claramente notável quanto o que caracterizou o parisiense: que tenha sido convocado pela *Maison de la Culture*. Isto quanto ao hábito oficial destes eventos. De resto, quem estuda mais de perto os discursos, depara-se no congresso de Veneza (que evidentemente foi um evento internacional) com reflexões maduras e ponderadas sobre a situação da arte, ao passo que, por outro lado, todos sem exceção dentre os participantes do congresso de Paris não foram capazes de deixar os debates totalmente livres de caminhos já trilhados. É significativo, ao menos, que dois dos mais importantes palestrantes venezianos tenham participado do congresso de Paris e se sentido em casa nesta atmosfera, a saber, Lhote e Le Corbusier. O primeiro aproveitou a oportunidade para rever o evento de Veneza. “À época sessenta de nós nos reunimos para...”, disse ele, “enxergar algo mais claramente nestas questões. Eu não gostaria de ousar afirmar que um único dentre nós tenha efetivamente tido sucesso” (*La querelle*, p. 93).

O fato de que em Veneza a União Soviética não estava representada, e a Alemanha apenas por uma pessoa, mesmo que tenha sido Thomas Mann, é lastimável. No entanto, cairíamos em erro ao supor que, por causa disso, posições mais avançadas tenham ficado totalmente órfãs. Escandinavos como Johnny Roosval, austríacos como Hans Tietze, para não mencionar os franceses acima citados, sustentaram-nas pelo menos em parte[[4]](#footnote-4). Em Paris, a vanguarda obteve, em todo caso, a primazia. A vanguarda compôs-se em igual proporção de pintores e escritores. Enfatizou-se, desse modo, quão necessário é recuperar para a pintura a comunicação sensata com a palavra falada e a escrita.

A teoria da pintura dissociou-se da própria pintura e tornou-se, na qualidade de disciplina especializada, assunto da crítica de arte. O que está no fundo desta divisão do trabalho é desaparecimento da solidariedade que uma vez ligou a pintura às aspirações do público. Courbet foi talvez o último pintor no qual essa solidariedade manifestou-se. A teoria sobre sua pintura deu resposta não apenas aos problemas picturais. Entre os impressionistas o *argot*[[5]](#footnote-5) dos Ateliers fez recuar a teoria propriamente dita e a partir disso decorreu uma evolução constante até o estágio em que um observador inteligente e informado podia chegar à tese de que a pintura ter-se-ia tornado “um assunto totalmente esotérico e de antiquado, [e] o interesse por ela e por seus problemas... não existira mais”. Ela “seria quase o resto de um período passado e submeter-se... um fracasso pessoal”[[6]](#footnote-6). A culpa por tais concepções não é tanto da pintura, quanto da crítica de arte. Esta serve ao público apenas aparentemente, pois na verdade está a serviço do comércio de arte. Ela não utiliza nenhum conceito, mas apenas um *slang*[[7]](#footnote-7) que muda de *saison* a *saison*[[8]](#footnote-8). Não é um acaso que o mais representativo dos críticos de arte parisienses por anos, Waldemar George, surgiu como fascista em Veneza. O jargão esnobe dele vale apenas enquanto durarem as formas atuais do negócio de arte. Compreende-se porque ele chegou ao ponto de esperar a salvação da pintura francesa por um “*Führer*” que deveria vir (Cf. *Entretiens*, p. 71).

O interesse do debate veneziano corresponde àqueles que se empenham por uma apresentação intransigente da crise da pintura. Isso vale de modo particular a Lhote. Sua constatação: “estamos diante da busca pela imagem *útil*” (*Entretiens*, p. 47), indica onde devemos procurar o ponto de Arquimedes do debate. Lhote é tão pintor quanto teórico. Como pintor deriva de Cézanne; como teórico trabalha no âmbito da *Nouvelle Revue Française*[[9]](#footnote-9). Ele não se situa de forma alguma na extrema esquerda. Não foi somente lá que se sentiu a obrigação de refletir sobre a “utilidade” da imagem. O conceito de uso não pode, sendo leal a si mesmo, focar na utilidade que a imagem tem para a pintura ou para a fruição artística (ao contrário, deve-se decidir sobre sua utilidade justamente com a sua ajuda). Aliás, é impossível captar de modo suficientemente amplo o conceito de utilidade. Obstruir-se-ia todo caminho, se quiséssemos considerar apenas a utilidade imediata que uma obra pode ter graças ao seu tema. A história mostra que a pintura cumpriu tarefas sociais gerais frequentemente por efeitos indiretos. A estes efeitos, o historiador da arte vienense Tietze alude quando define assim a utilidade da imagem: “A arte ajuda a compreender a realidade... Os primeiros artistas que impuseram à humanidade as primeiras convenções da percepção visual prestaram-lhe um serviço semelhante àquele dos gênios da pré-história que formaram as primeiras palavras” (*Entretiens*, p. 34). Lhote traça a mesma linha no tempo histórico. Ele observa que cada nova técnica tem por base uma nova ótica. “Sabemos quais delírios acompanharam a invenção da perspectiva, a descoberta decisiva da Renascença. Paolo Uccello, como o primeiro a encontrar suas leis, mal pôde conter seu entusiasmo de modo que acordou sua esposa no meio da noite para lhe dar a tremenda notícia. Eu poderia”, continua Lhote, “elucidar as diferentes etapas do desenvolvimento da percepção visual dos primitivos até hoje com o simples exemplo do prato. O primitivo ter-lhe-ia desenhado, como uma criança, por um círculo; na época da Renascença, de modo oval; e, finalmente na modernidade, cujo exemplo poderia ser Cézanne, ... como uma extraordinária figura complexa, a partir da qual poderíamos compreender a parte inferior da figura oval achatada e um de seus lados inchado” (*Entretiens*, p. 38). Se a utilidade de tais aquisições pictóricas – poder-se-ia objetar – não servisse à percepção, mas apenas à sua reprodução mais ou menos sugestiva, então ela legitimar-se-ia a si mesma em um campo fora da arte. Pois tal reprodução possui impacto no nível da produção e da formação cultural da sociedade por meio de numerosos canais – o do desenho comercial, como o das imagens publicitárias, o das ilustrações populares, como das científicas.

O conceito elementar que se pode fazer da utilidade da imagem foi expandido consideravelmente pela fotografia. Esta forma expandida é a sua atual. O ápice do debate atual é alcançado quando inclui a fotografia na análise para esclarecer sua relação com a pintura. Se isto não aconteceu em Veneza, em Paris, Aragon reparou sua falta. Foi preciso, como ele narrou depois, certa *courage* [[10]](#footnote-10) para isso. Parte dos pintores presentes considerou uma ofensa basear pensamentos sobre a história da pintura na história da fotografia. “Imagine”, concluiu Aragon, “um físico que se sente insultado porque lhe falam de química.”[[11]](#footnote-11)

A história da fotografia começou a ser investigada há oito ou dez anos. Nós temos uma quantidade de trabalhos, na maioria ilustrados, sobre suas origens e seus primeiros mestres.[[12]](#footnote-12) Mas apenas uma das mais recentes publicações reservou-se tratar esse objeto em relação à história da pintura. Que este tenha sido ensaiado no espírito do materialismo dialético resulta em uma nova confirmação dos aspectos altamente originais que este método pode abrir. O estudo de Gisèle Freund *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*[[13]](#footnote-13) apresenta a ascensão da fotografia em relação à da burguesia e exemplifica esta relação de uma maneira particularmente feliz na história dos retratos. Partindo da técnica do retrato mais difundida no *ancien régime*, as custosas miniaturas de marfim, a ensaísta indica diferentes procedimentos que, por volta de 1780, ou seja, setenta anos antes da descoberta da fotografia, tiveram como meta a aceleração, barateamento e, consequentemente, uma propagação mais ampla da produção de retratos. Sua descrição do “fisiognotraço”[[14]](#footnote-14) como um intermediário entre o retrato em miniatura e o registro fotográfico possui o valor de uma descoberta. A ensaísta mostra posteriormente que o desenvolvimento técnico alcança seu padrão social adequado na fotografia, através da qual o retrato torna-se acessível a largas camadas da burguesia. Ela expõe como os miniaturistas tornaram-se as primeiras vítimas da fotografia na sequência dos pintores. Finalmente, ela relata a controvérsia teórica entre pintura e fotografia em meados do século.

No campo da teoria, a controvérsia entre a fotografia e a pintura concentrava-se em torno da questão de saber se a fotografia seria arte. A ensaísta chama a atenção à peculiar constelação que emerge com a resposta a esta pergunta. Ela constata quão elevado era o nível artístico de um bom número dos primeiros fotógrafos que trabalhavam sem pretensões artísticas e expunham seu trabalho apenas a um restrito círculo de amigos. “A pretensão da fotografia em ser uma arte foi erguida por aqueles que faziam da fotografia um negócio” (*Freund*, p. 49). Em outros termos: a pretensão de que a fotografia seja uma arte é simultânea à sua emergência como mercadoria.

Esta circunstância tem sua ironia dialética: o procedimento, que mais tarde foi determinante para colocar o próprio conceito de obra de arte em questão, na medida em que por meio de sua reprodução forçava seu caráter de mercadoria designava-se como artístico[[15]](#footnote-15). Este desenvolvimento posterior começa com Disderi. Ele sabia que a fotografia era uma mercadoria, mas este atributo ela compartilha com todos produtos de nossa sociedade (também a pintura é uma mercadoria). Disderi reconheceu para além disso qual serviço a fotografia é capaz de render à economia de mercado. Ele foi o primeiro a usar o procedimento fotográfico para lançar bens no processo de circulação que antes tinham sido mais ou menos retirados dele. Assim, em primeiro lugar as obras de arte. Disderi teve a ideia astuciosa de obter o monopólio estatal das reproduções da coleção do Louvre. Desde então a fotografia tornou venal cada vez mais numerosos segmentos do campo da percepção óptica. Ela conquistou para a circulação mercadológica objetos que até então não existiam nela.

Este desenvolvimento fica fora do contexto que Gisèle Freund delimitou para si. Ela lida, sobretudo, com a época na qual a fotografia iniciou sua campanha vitoriosa. É a época do *juste milieu*. A ensaísta descreve o ponto de vista estético deste movimento, e depois na sua apresentação, ultrapassa o simples valor anedótico que se refere ao fato de que para um dos mestres mais festejados desta época, um objetivo elevado da pintura era a exata representação de escamas de peixe. Esta escola viu seus ideais realizarem-se do dia para noite pela fotografia. Um pintor contemporâneo, Galimard, revela isso ingenuamente quando, em uma reportagem sobre os quadros de Meissonier, escreve: “o público não vai nos contradizer, se expressarmos nossa admiração pelo pintor refinado que ... este ano nos presenteou com um quadro que não seria inferior em termos exatidão ao Daguerrótipo”[[16]](#footnote-16). O que a pintura mais esperava do *juste milieu* era deixar-se levar de reboque pela fotografia, por isso não é de se estranhar que ela não tivesse significado nada, ou ao menos nada de bom, para o desenvolvimento do ofício da fotografia. Onde quer que encontremos este ofício sob a influência dela, topamos com a tentativa de fotógrafos, com a ajuda de adereços e figurantes que se reuniam nos seus ateliers, de imitar os pintores históricos que sob a ordem de Louis-Philippe estavam decorando o palácio de Versailles com afrescos. Não causava susto fotografar o escultor Kallimachus inventando o capitel coríntio pela contemplação de uma folha de acanto; compunham a cena de “Leonardo” pintando a “Mona Lisa” e fotografaram-na. A pintura do *juste mileu* encontrou em Courbet seu adversário; com ele a relação entre o pintor e o fotógrafo inverteu-se por um certo tempo. Seu quadro mais famoso *La Vague*,“A onda”, equivale à descoberta de um assunto fotográfico pela pintura. Na época de Courbet não se conhecia o registro do grande plano e do instantâneo. Sua pintura mostra o caminho para eles. Ela equipa uma expedição em um mundo de formas e estruturas que apenas muitos lustros[[17]](#footnote-17) mais tarde conseguiu-se fixar sobre em chapas fotográficas.

O lugar especial que Courbet ocupa deve-se ao fato de que ele foi o último que pôde tentar ultrapassar a fotografia. Os posteriores buscaram escapar dela, inicialmente os impressionistas. A imagem pintada escapa sorrateiramente da estrutura desenhada; esquivando-se de certa forma à concorrência com a câmera. A evidência disso é que a fotografia, na virada do século, tentou, por seu lado, imitar os impressionistas. Ela recorreu à emulsão de goma[[18]](#footnote-18); e é sabido o quanto ela decaiu com este procedimento. Aragon captou agudamente o contexto: “Os pintores... viram no aparato fotográfico um concorrente ... eles tentaram fazer diferentemente dele. Esta foi sua grande ideia. Mas não reconhecer uma importante conquista da humanidade ... deveria levá-los finalmente a um comportamento reacionário. Os pintores tornaram-se com o tempo – isso vale mais para os mais talentosos - ... verdadeiros ignorantes.[[19]](#footnote-19)

Aragon ocupou-se das questões postas pela mais recente história da pintura em um escrito de 1930 intitulado *La peinture au défi*[[20]](#footnote-20). Quem desafia é a fotografia. O escrito se refere à mudança que levou a pintura, que até então vinha evitando a colisão com a fotografia, a encará-la de frente. A maneira como ela fez isso foi exposta por Aragon em relação ao trabalho de seus amigos surrealistas à época. Eles usaram diferentes procedimentos: “uma peça de fotografia foi grudada em uma pintura ou em um desenho; ou algo foi desenhado ou pintando em uma fotografia” (Aragon, p. 22). Aragon menciona ainda outros procedimentos, tais como a utilização das reproduções que por recortes ganham uma forma diferente daquilo que foi reproduzido (pode-se assim recortar uma locomotiva em uma folha na qual está impressa uma rosa.). Aragon acreditava que com este procedimento, no qual se reconhece uma relação com o Dadaísmo, existia uma garantia de energia revolucionária da nova arte. Ele confrontou-a com a arte tradicional: “A pintura manteve-se por muito tempo em uma posição confortável; ela adula os especialistas cultos que pagam por ela. Ela é objeto de luxo... Nestes novos experimentos reconhece-se a possibilidade de que os pintores consigam libertar-se de sua domesticação pelo dinheiro, pois essa técnica de colagem é pobre em recursos. E seu valor será ainda por muito tempo não reconhecido”. (Aragon, p. 19)

Isso foi em 1930. Hoje, Aragon não escreveria mais essas frases. A tentativa dos surrealistas de tratar a fotografia “artisticamente”, falhou. Eles também cometeram o mesmo erro dos fotógrafos de arte comercial, com seu credo pequeno burguês, que deu título à famosa coleção de fotografia de Ranger-Patzsch “*Die Welt ist schön*” (“O mundo é belo”). Eles compreenderam mal o impacto social da fotografia e com isso a importância da legenda que como pavio conduz a centelha crítica ao amontoado de imagens (como se pode melhor ver em Heartfield). Aragon, por fim, ocupou-se de Heartfield[[21]](#footnote-21); e ele também aproveitou outras oportunidades para apontar o elemento crítico na fotografia. Hoje ele avista este elemento até na obra aparentemente formal de um virtuoso com a câmera como Man Ray. Ele argumentou no debate parisiense que, com Man Ray, a fotografia conseguiu reproduzir a maneira de pintar dos pintores mais modernos. “Quem não conhecesse os pintores aos quais Man Ray alude não poderia apreciar totalmente seu trabalho” (*La querelle*, p. 60)

Podemos abandonar esta história cheia de tensão do encontro entre pintura e fotografia por meio da amável fórmula que Lhote mantém à disposição? Parecia-lhe incontestável “que a substituição muito debatida da pintura pela fotografia pudesse encontrar seu lugar na execução daquilo que poderíamos caracterizar como ‘negócio corrente’. À pintura, entretanto, resta então o misterioso domínio eternamente intocável do puramente humano” (*La querelle*, p. 102). Infelizmente esta construção não é nada mais do que uma armadilha que trava nas costas do pensador liberal e o entrega indefeso ao fascismo. Muito mais longe alcançou o olhar do pintor de ideias canhestro, Antoine Wiertz, que escreveu há quase 100 anos por ocasião da primeira exposição mundial de fotografia: “Há poucos anos surgiu entre nós uma máquina, a glória da nossa geração, que diariamente causa admiração em nosso pensamento e espanto aos nossos olhos. Antes que mais um século tenha passado, esta máquina será o pincel, a palheta, as cores, a habilidade, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a conclusão, o extrato da pintura... Que não se acredite que o Daguerrótipo mate a arte ... Quando o Daguerrótipo, esta criança gigante, tiver crescido, quando toda sua arte e força tiverem se desenvolvido, então o Gênio rapidamente vai colocar a mão na sua nuca e gritará: Por aqui! Você pertence a mim agora! Nós vamos trabalhar juntos”[[22]](#footnote-22). Quem tiver diante de si a grande pintura de Wiertz saberá que o Gênio sobre quem ele fala é político. Ele considera que será no lampejo de uma grande inspiração social que pintura e fotografia vão se fundir. Há uma verdade contida nesta profecia, apenas que não é nas obras, mas nos grandes mestres que se consumou tal fusão. Eles pertencem à geração de Heartfield e transformaram-se de pintores em fotógrafos, pela política.

A mesma geração produziu pintores como George Grosz ou Otto Dix que trabalharam visando ao mesmo objetivo. A pintura não perdeu sua função. Basta não deformarmos nossa visão sobre esta função, como o faz, por exemplo, Christian Gaillard. “Para que as lutas sociais sejam”, assim diz, “o assunto das minhas *Oeuvres*, então eu deveria ser visualmente tocado por elas” (*La querelle*, p. 190). Isto é, para os estados fascistas contemporâneos, em cujas cidades e aldeias reina a “calma e a ordem”, uma formulação muito problemática. Gaillard não deveria fazer a experiência do processo inverso? Sua comoção social não resultará em inspiração visual? Assim aconteceu com os grandes caricaturistas, cuja sabedoria política de sua percepção fisionômica se sedimentou não menos profundamente quanto a experiência do sentido do tato está em relação à percepção espacial. Mestres como Bosh, Hogarth, Goya, Daumier indicaram o caminho. “Dentre as obras mais importantes da pintura”, escreve o recentemente falecido René Crevel, “precisou-se contar sempre aquelas que, justamente pelo fato de exibir uma decomposição, levantava acusação contra seus responsáveis. De Grünewald até Dali, do Cristo decomposto ao Burro decomposto[[23]](#footnote-23).. a pintura soube sempre ... descobrir novas verdades que não eram verdades apenas da pintura” (*La querelle*, p. 154)

É próprio da natureza da situação da Europa ocidental que justamente lá onde a pintura se ocupa soberanamente das coisas, ela tenha um efeito destruidor e purificador. Talvez isso não surja tão claramente em um país[[24]](#footnote-24) que ainda tenha liberdade democrática como em um país onde o fascismo está no comando. Ali há pintores cuja pintura está proibida. (E a proibição raramente refere-se ao tema, a maioria das vezes ao modo de pintar dos artistas. Tão profundamente, assim, o fascismo é atingido pela forma dela enxergar). A polícia vai a esses pintores para controlar se eles não pintaram nada desde a última revista policial (*razzia*). Eles trabalham à noite com as janelas cobertas por panos. Para eles, é bem pequena a tentação de pintar “segundo a natureza”. Também a pálida paisagem de seus quadros, povoada de fantasmas ou monstros, não imitam espreitando a natureza, mas o estado classista. Em Veneza não se falou destes pintores, infelizmente, tampouco em Paris. Eles sabem o que é hoje útil em uma imagem: cada marca secreta ou aberta que mostre que o fascismo encontrou no homem barreiras tão intransponíveis quanto no globo terrestre.

1. \* *G.S*.III, p. 495-507. Tradução de Pedro Hussak van Velthen Ramos. [↑](#footnote-ref-1)
2. N.T.: Em francês no original: *Paravento.* [↑](#footnote-ref-2)
3. *Entretiens, L'art et la réalité. L'art et l'état*. [Com a contribuição de Mario Alvera, Daniel Baud-Bovy, Emilio Bodrero entre outros.] Paris: Institut internationale de Coopération intellectuelle (1935). – *La querelle du réalisme. Deux débats par l'Association des peintures et sculptures de la maison de la culture*. [Com contribuições de Lurçat, Granaire entre outros] Paris: Editions socialistes internationales 1936. [↑](#footnote-ref-3)
4. Por outro lado, encontrou-se em Veneza restos de caráter formalista de museu de épocas perdidas de pensamento. Assim, definia por exemplo Salvador de Madariaga: “A verdadeira arte é o produto de uma possível combinação do pensamento com o espaço em diferentes relações; e arte falsa é o resultado de tal combinação, na qual o pensamento prejudica a obra de arte”. (*Entretiens*, p. 160). [↑](#footnote-ref-4)
5. N.T.: Em francês no original: jargão. [↑](#footnote-ref-5)
6. Hermann Broch*, James Joyce und die Gegenwart*. [James Joyce e o presente]. Discurso sobre o 50. Aniversário de Joyce, Wien-Leipzig-Zürich 1936, P. 24. [↑](#footnote-ref-6)
7. N.T.: No original em inglês: gíria. Note-se que nos dois casos – “argot” e “slang”, Benjamin utiliza termos em outra língua para expressar o que seria o correspondente à jargão, gíria ou calão. [↑](#footnote-ref-7)
8. N.T.: No original em francês: de temporada a temporada. [↑](#footnote-ref-8)
9. N.E.: *Nouvelle Revue Française* – NRF (1909-até o presente) é revista de cunho literário e crítico, que já em seus primórdios foi dirigida por Gaston Gallimard e por André Gide. [↑](#footnote-ref-9)
10. N.T.: Em francês no original: coragem. [↑](#footnote-ref-10)
11. Louis Aragon, Le réalisme à l'ordre du jour. In: *Commune*, sept. 1936, 4, série 37, p. 23. [↑](#footnote-ref-11)
12. Cf., entre outros Helmut Theodor Bossert e Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie* 1840–1870, Frankfurt am Main 1930; Camille Recht, *Die alte Photographie*, Paris 1931; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie*, Leipzig 1931; além disso, duas importantes fontes: Disderi, Manuel. *Opératoire de photographie*, Paris 1853; Nadar. *Quand j'étais photographe*. Paris, 1900. [↑](#footnote-ref-12)
13. Gisele Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle,* Paris 1936. A autora, uma emigrante alemã, foi laureada com este trabalho na Sobornne. Quem assistitu à discussão pública que concluiu a prova deve ter tipo uma forte impressão da ampla visão e liberalidade dos examinadores. Uma objeção metódica contra o livro meritório pode ser levantada. “Quanto maior”, escreve a autora, ”é o gênio do artista, tanto melhor sua obra reflete, e mesmo na força da originalidade da sua forma, as tendências da sociedade que lhe é contemporânea” (Freund, p. 4). O que sobressai de questionável nesta afirmação não é sua tentativa de circunscrever as consequências artísticas de um trabalho com referência à estrutura social de seu tempo de origem. Questionável é apenas a pressuposição de que esta estrutura apresenta-se sempre sob o mesmo aspecto. Na verdade, o seu aspecto poderia mudar com as diversas épocas que atraem seu olhar de volta para elas. E então definir o significado de uma obra de arte com olhar para a estrutura social de seu tempo original equivale bastante a determina-la sob a base da história de seus efeitos. Por exemplo, a poesia de Dante trouxe à luz tal capacidade para o século XIII, a obra de Shakespeare para o período elisabetano. A clarificação deste problema metodológico é tanto mais importante em quanto a fórmula de Freund reconduz diretamente a uma posição que que encontrou sua expressão mais drástica e ao mesmo tempo mais problemática em Plechanov que dizia: “Quanto mais um escritor é grande, tanto maior é a força e evidência com a qual o caráter da sua obra depende do caráter da sua época, *ou em outras palavras* (ênfase dos relatores): quanto menos é possível encontrar, na sua obra aquele elemento que poderia ser chamado de ‘pessoal’” (GEORGES PLEKHANOV, *Les jugements de Lanson sur Balzac e Corneille* [os juízos de Lanson sobre Balzac e Corneille], in *Commune*, dezembro de 1934, 2, série I6, p. 306. [↑](#footnote-ref-13)
14. N.T.: No texto original: *Physiognotrace*. [↑](#footnote-ref-14)
15. Uma constelação analogamente irônica no mesmo campo é a seguinte. A câmera fotográfica é um aparelho altamente estandardizado, e então não é mais favorável do que um moinho à expressão de características nacionais particulares na forma de seu produto. Torna a produção da imagem independente das convenções e dos estilos nacionais em uma medida até então desconhecida. Por esse motivo, inquietaram-se os teóricos que juraram fidelidade a tais convenções e estilos. A reação não demorou. Já em 1859 dizia-se, no comentário a uma exposição fotográfica: “o caráter nacional particular vem [...] de forma palpável com toda evidência nas obras de vários países [...]. Um fotografo francês [...] não poderá mais ser confundido com um colega inglês” (LOUIS FIGUIER, *La photographie au salon de 1859* [a fotografia no salão de 1859], Paris 1960, p. 5). Setenta anos depois, no congresso de Veneza, Margherita Sarfatti diz exatamente a mesma coisa; “um bom retrato fotográfico revelar-nos-á antes de mais nada a nacionalidade, não da pessoa fotografada, mas do fotógrafo”. (Entretiens, p. 87). [↑](#footnote-ref-15)
16. Auguste Galimard, *Examen du Salon* de 1849, Paris o. J., p. 95. [↑](#footnote-ref-16)
17. N.T.: No original: “Lustren”, do latim “lustrum”, período de tempo de cinco anos, que marcava o intervalo entre um sacrifício de purificação e outro na Roma Antiga. [↑](#footnote-ref-17)
18. N.T.: No original *Gummidrucken*, emulsão de goma ou goma bicromatada, técnica que corresponde a um processo de sensibilização do papel com dicromato de sódio e uma goma, exposto em seguida diretamente à luz solar. [↑](#footnote-ref-18)
19. *La querele*, p. 64. Cf. a tese malígna de Dérain : “o maior perigo para a arte é o excesso de cultura, O verdaderio artista é um homem sem cultura” (*LA querele*, p. 163) [↑](#footnote-ref-19)
20. Louis Aragon. *La peiture au défi,* Paris 1930. [↑](#footnote-ref-20)
21. Louis Aragon, John Heartfield et la beauté révolutionnaire. In: Commune, maio/1935, 2. , p. 21. [↑](#footnote-ref-21)
22. A. I. Wiertz, Oevres littéraires, Paris, 1870, p. 309. [↑](#footnote-ref-22)
23. Um quadro de Dali. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ainda; por ocasião da grande mostra de Cézanne, o jornal parisiense “Choc” se colocou a tarefa de concluir com o “Bluff” de Cézanne. Esta mostra foi organizada pelo governo de esquerda da França “para desenhar o sentido artístico do próprio povo na sujeira”. Assim a crítica. Aliás há pintores que forneceram para todos os casos. Estão de acordo com Raul Dufy, que escreve que se fosse alemão e devesse celebrar o triunfo de Hitler, faria à maneira de certos pintores do Medievo que pintaram imagens religiosas sem ser crentes”(Cf. *La Querelle*, p. 187 [↑](#footnote-ref-24)