

ANNATERESA FABRIS



Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (III)

RESUMO

David Hockney é quem leva mais longe um contato sistemático e conflituoso com a fotografia, fonte iconográfica de quadros, e imagem direta em colagens e montagens, que colocam à prova as capacidades visuais do observador. Apesar de um uso sistemático da imagem fotográfica, Hockney considera-se um artista que utiliza a câmara como um lápis, apontando para a busca de um sistema compositivo no qual possam coexistir diferentes possibilidades visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Fotografia; Fotocolagem; Fotomontagem; Hockney.

DIÁLOGOS ENTRE IMAGENS: FOTOGRAFIA E PINTURA NA POP ART BRITÂNICA (III)*

Dentre os artistas formados pelo Royal College of Art, quem leva mais longe as relações com a imagem fotográfica é David Hockney. Num primeiro momento, seus trabalhos, apesar de frequentemente derivados dos meios de comunicação de massa, são personalizados por um desenho voluntariamente canhestro, pelo uso de transparências borradas e pela coexistência de múltiplas técnicas pictóricas e gráficas, que apontam para um diálogo constante com artistas como Jean Dubuffet, Francis Bacon, Pablo Picasso e Ronald B. Kitaj. Na primeira viagem à Califórnia, realizada em fins de 1963, Hockney começa a configurar um novo léxico pictórico. Em *Colecionador de arte da Califórnia* (1964), a figura é representada numa varanda, um espaço definido por duas superfícies planas nas cores rosa e azul, que empurram a cena para a margem inferior do quadro. Esse espaço totalmente ilusório abriga um tema que não se baseia em nenhuma observação da realidade. O único elemento real é a piscina, derivada de um anúncio publicitário publicado no *Los Angeles Times*.¹

Uma segunda viagem a Los Angeles, no verão de 1966, fortalece essa nova visão. O artista demonstra estar atento a aspectos da imaginária pop, o que possibilita a ampliação de suas fontes referenciais, levando-o a lançar um olhar particular sobre a arquitetura vernácula da cidade, na esteira das pesquisas de Malcom Morley e Edward Ruscha. Qualidades fotográficas começam a fazer-se presentes em seus quadros. *Gramado limpo* (1967) é uma representação rigorosamente bidimensional de uma residência de linhas geométricas, que se abre para um jardim muito bem cuidado, no qual se destaca um esguicho que adere à superfície da casa, demonstrando não haver qualquer idéia de profundidade na composição. Embora Hockney venha a estabelecer posteriormente uma contraposição entre a visão do fotógrafo e a visão do artista, é um olhar fotográfico que está na base da planaridade absoluta de *Gramado limpo*. A ideia de que a visão do fotógrafo “se inscreve numa moldura, nos limites de um retângulo”² é o elemento determinante dessa obra, caracterizada por um foco concentrado e por uma delimitação precisa das margens, o que a distancia da definição que o artista oferece do pintor como alguém interessado sobretudo nos aspectos periféricos de um conjunto, que não deixa de incluir no quadro.

* Investigação realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

¹ PANICELLI, 1983.

² HOCKNEY, 1983.

Gramado limpo, dominado por uma iluminação uniforme, pode ser considerado um exemplo acabado daquela “consciência aguda da luz” que Hockney atribui à fotografia. Esse mesmo princípio pode ser observado em *Tarzana* (1967), no qual a luz, proveniente da janela aberta, modela toda a composição, destacando volumes e propondo, de maneira discreta, a problemática da sombra. Esse jogo luminoso, que é um índice significativo do olhar fotográfico que o artista está lançando sobre a pintura, parece ser mais importante do que a própria derivação técnica dos elementos centrais da composição, extraídos de um anúncio publicitário da loja de departamentos Macy’s, publicado no *San Francisco Sunday Chronicle*.

Um tema torna-se recorrente na produção californiana de Hockney: a piscina com seus jogos de água, os quais recebem um tratamento quase abstrato na representação das linhas sinuosas que indicam os reflexos dos raios solares. *Peter emergindo da piscina de Nick* (1965) e *Banho de sol* (1966) são exemplos significativos de um tema no qual se conjugam alguns elementos que serão levados a um apuro ainda maior em três quadros pintados entre 1966 e 1967: *Um pequeno esguicho*, *O esguicho*, *Um esguicho maior*. Se *Banho de sol* concentra toda a ação na piscina, criando um contraste expressivo entre as linhas que se espalham pela superfície da água e o realismo simplificado da figura do banhista, que delimita a parte superior da composição, com um corte nitidamente fotográfico, *Peter emergindo da piscina de Nick* partilha sua estrutura com os quadros posteriores, apresentando o mesmo tratamento simplificado da casa que ocupa o fundo e o mesmo predomínio de linhas geométricas elementares.

O tema da piscina coloca um problema nuclear para a relação entre pintura e fotografia. Tanto no caso dos reflexos quanto do esguicho provocado pelo salto do mergulhador, há um exercício preciso a ser realizado pelo artista: olhar intensamente para a água para saber no que concentrar a atenção a fim de poder traduzir, posteriormente, uma realidade contingente.³ Como o próprio Hockney lembra, foram necessárias duas semanas para pintar o *splash* de *Um esguicho maior*:

*Levei duas semanas para pintar um acontecimento que dura dois segundos. (...) Todo mundo sabe que um jato de água não pode ser parado no tempo, não existe; por isso, quando é visto na pintura é ainda mais impressionante do que na fotografia, (...) Na realidade, se o jato de água é bem discernível, é claro que foi tomado num sexagésimo de segundo, um tempo inferior àquele em que o jato existiu de fato.*⁴

Num quadro realizado em 1972 – *Retrato de um artista* –, inspirado pela “sobreposição fortuita” de duas fotografias no chão, o tema da piscina é, mais uma vez, o fio condutor de sua poética. Descontente com o primeiro resultado (1971), o pintor

³ HOCKNEY, 1983.

⁴ Apud PANICELLI, 1983. A imagem central desse quadro é derivada parcialmente de uma fotografia, enquanto a estrutura do fundo se baseia em desenhos de observação.

resolve voltar à obra em maio de 1972. Em busca de documentação, viaja para o sul da França – Carrenac (Le nid-du-duc) –, onde havia uma piscina ao ar livre que ele já fotografara anteriormente. Contando com a colaboração de dois amigos – um nadando na piscina, outro olhando para ele –, fotografa a cena “com diferentes iluminações, em diversos momentos do dia, com deformações mais ou menos acentuadas, dependendo do estado da água, calma ou agitada”. De volta a Londres, começa a pintar o quadro, mas a figura à beira da piscina não o satisfaz: seu modelo preferido, Peter Schlesinger, não havia podido viajar para a França, tendo sido substituído por outra pessoa. Após a volta do companheiro, Hockney resolve fotografá-lo de manhã cedo no Hyde Park para “captar exatamente as sombras e recriar a mesma luz” de Carrenac.⁵

O método de trabalho adotado em *Retrato de um artista* merece algumas ponderações, pois, nesse caso, a fotografia não é um mero auxiliar na elaboração do quadro. Está na base de soluções formais, como a estrutura da composição, que sofre um corte abrupto na piscina, de maneira a chamar a atenção para o jogo de reflexos na superfície da água, e a iluminação da cena. A preparação do quadro, sobretudo a importância conferida à captação dos reflexos luminosos e da sombra da figura em pé, permite que seja proposto um paralelo com a prática impressionista, criadora de uma nova visualidade, partilhada com a fotografia instantânea e expressa por “formas de luz”, ou seja, “distribuições inéditas do claro e do escuro, do opaco e do transparente, do visto e do não-visto”, de acordo com as palavras de André Rouillé. Ao optar por uma pintura baseada na imanência, nos aspectos efêmeros da realidade, o impressionismo não propõe apenas uma poética do aqui e agora. A esse aspecto soma-se outra característica fundamental, próxima do funcionamento da fotografia: a importância da presença, na qual repousa a contigüidade entre o referente e a imagem.⁶

Hockney, que necessita de uma paisagem precisa e que não se contenta com o primeiro modelo da figura à beira da piscina, pode ser considerado uma atualização do extremismo perceptivo do impressionismo, quer pela metodologia adotada, que o leva a ancorar a obra no motivo, quer pela cadência cinematográfica – uma sequência de imagens instantâneas, que evocam as visões de Claude Monet em Rouen e de Alfred Sisley em Moret⁷ – que confere à documentação fotográfica desse quadro.

A maneira pela qual é estruturada a imagem de Schlesinger mostra até que ponto o pintor leva o próprio extremismo perceptivo. A fotografia do rapaz é resultado da combinação de cinco tomadas diferentes – cabeça e ombros; torso; região pélvica; pernas; pés –, cujos fragmentos são associados de um modo voluntariamente imperfeito. Existe uma razão para que Hockney proponha uma visualidade desconcertante. Insatisfeito com as limitações do olho fotográfico, o pintor entra em cena e, graças às diferentes tomadas, consegue fazer com que a representação seja “mais clara e mais verdadeira” do que uma única versão do mesmo tema, realizada com uma grande-angular. Essa operação revela ter outra vantagem para quem acredita que a imagem

⁵ HOCKNEY, 1983.

⁶ ROUILLE, 2005, p. 386-388.

⁷ ROUILLE, 2005, p. 380; SCHARF, 1979, p. 170, 179-181.

técnica induz uma apreciação apressada. A sobreposição “tem mais presença que uma fotografia comum. Com cinco fotografias, por exemplo, você é forçado a olhar cinco vezes. Você não podia deixar de olhar com mais cuidado”.⁸

A fotografia começa a ser utilizada sistematicamente por Hockney a partir de 1968, sobretudo no caso dos retratos. Apontamento gráfico tanto quanto o desenho, a fotografia é um instrumento auxiliar na definição da composição, embora a estrutura final do quadro tenda para uma depuração dos detalhes e para uma concisão da cena. Num dos primeiros trabalhos em que lança mão da imagem técnica, *Christopher Isherwood* e *Don Backardy* (1968), o pintor utiliza a mesma metodologia de *Retrato de artista*. Realiza uma série de estudos fotográficos que lhe permitirão analisar posteriormente o ambiente, a gestualidade e as atitudes dos modelos, a iluminação da cena etc. Os modelos são fotografados em diferentes distâncias; seus corpos são decompostos em vários detalhes para que possam ser estudados melhor posturas e traços característicos. Confrontando o quadro com o estudo fotográfico mais próximo do resultado final, percebe-se que Hockney opta por uma cena bem mais concisa ao fechar a janela e ao concentrar a representação no interior do cômodo, ao retirar os abajures que criavam áreas mais claras na fotografia e ao reduzir drasticamente o número de objetos na mesa, diante da qual estão posicionadas as poltronas dos dois modelos.

O mesmo procedimento é adotado em *Sr. e Sra. Clark e Percy* (1970-1971), em cuja elaboração o artista recorre simultaneamente a desenhos e fotografias. Assim como na obra de 1968, o resultado final é bem mais sintético, mostrando o interesse de Hockney em articular um espaço mais restrito, no qual as figuras têm uma presença mais imediata, cabendo à luz um papel integrador entre uma e outra. A vestimenta de tons escuros usada por Célia Birtwell e Ossie Clark cria um contraste dinâmico com a luz clara que provém da persiana aberta, com as formas brancas da mesinha, dos lírios, do telefone, da sacada e da gata Blanche – denominada Percy pelo artista por uma questão de eufonia⁹ – e com as áreas de cor creme (tapete) e amarela (livro).

Ao referir-se a esse quadro, o pintor usa um adjetivo preciso, “naturalista”, cujo significado tem estritas relações com a fotografia. Essa conexão pode ser percebida ainda melhor na comparação que ele próprio estabelece entre o resultado obtido na representação de Backardy, que posou para poucas imagens, e de Isherwood, “retratado mais do natural”. Se o naturalismo é o “problema fundamental” de sua pintura, Hockney não deseja, contudo, ser confundido com os hiper-realistas: não projeta diapositivos na tela, pois usa a fotografia “para refrescar a memória, para lembrar um detalhe”. Outra característica diferencia-o do foto-realismo: a busca de uma maior liberdade de interpretação, derivada da percepção de que a “semelhança exata é irreal, é uma espécie de mentira”.¹⁰

Essa reflexão não deixa de evocar aquilo que Eugène Delacroix anotava em seu diário (1 de setembro de 1859) a respeito da poética realista e da imagem técnica:

⁸ Apud WECHSLER, 1984, p. 8.

⁹ O casal Clark tinha um gato chamado Percy, o que motiva a troca de Hockney. Cf. *A bigger splash...*, 2003, p. 119.

¹⁰ HOCKNEY, 1983.

“O realista mais obstinado é obrigado a utilizar, para traduzir a natureza, certas convenções de composição ou de execução. Se se trata da composição, não pode tomar um pedaço isolado ou mesmo uma coleção de fragmentos para transformá-los num quadro. É necessário circunscrever a idéia para que o espírito do espectador não flutue sobre um todo necessariamente recortado; sem isso, não haveria arte. Quando um fotógrafo toma uma vista, só se vê uma parte recortada de um todo: a borda do quadro é tão interessante quanto o centro; só se pode supor um conjunto, do qual nada mais se vê do que uma parte, que parece escolhida ao acaso. (...) Se o olho tivesse a perfeição de uma lente de aumento, a fotografia seria insuportável: ver-se-iam todas as folhas de uma árvore, todas as telhas de um telhado e sobre essas telhas os musgos, os insetos etc. (...) Diante da própria natureza, é nossa imaginação que faz o quadro: não vemos nem os talos de erva numa paisagem, nem os acidentes da pele nua num rosto bonito. Nosso olho, na feliz impotência de perceber esses infinitos detalhes, só faz chegar a nosso espírito o que é necessário notar; este faz ainda, sem nosso conhecimento, um trabalho particular; não leva em conta tudo o que o olho lhe apresenta; liga a outras impressões anteriores as que experimenta e sua fruição depende de sua disposição presente (...).¹¹

A relação complexa que Hockney mantém com a imagem técnica – negada por seu automatismo, mas frequentemente fonte de soluções para composições pictóricas – ganha um elemento complicador quando ele passa a dedicar-se sistematicamente à fotografia, sem ver nela um possível estudo para um quadro. É significativo que alguns de seus auto retratos mais instigantes sejam feitos com a fotografia, tendo como elemento determinante a presença de espelhos. Seria ingênuo ver nessas representações uma metáfora da fotografia como espelho do real, uma vez que o que *Auto-retrato (Karlsbad, 1970)*, *Auto-retrato no velho ateliê de Powis Terrace, (Londres, 1972)*, *Auto-retrato com Maurice Payne (Londres, 1978)* dão a ver é algo mais: um jogo com a “ilusão especular”, com aqueles simulacros fabricados pelas câmaras fotográficas para significar, antes do que reproduzir, a presença das coisas.¹²

Expressão de uma nova subjetividade, o espelho, quando associado ao auto retrato, confronta o artista com uma situação complexa. Longe de dar a ver uma imagem realista, o espelho traz à tona a problemática da abstração, da representação irrealista, na medida em que a unidade do sujeito é colocada em crise pela cisão que se estabelece entre o reflexo e sua percepção. Ao usar o espelho, Hockney demonstra estar interessado não apenas na obtenção de uma “imagem dentro da imagem” – como afirma a respeito do auto-retrato de 1970 –, mas também na possibilidade de incluir na própria auto representação o recinto no qual ela ocorre, qualificando o sujeito a partir dos objetos que o cercam.

¹¹ DELACROIX, 1960, p. 231-233.

¹² MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 10-11.

Uma das fotografias mais instigantes dentre as feitas com o recurso do espelho é, sem dúvida, *Andy Warhol e Henry Geldzahler. Nova Iorque, 1975*, na qual o artista leva a consequências mais extremas a ideia da imagem dentro da imagem. Nela, trabalha a partir de dois espelhos: um, no qual estão refletidos o ambiente, Geldzahler de costas, além de Warhol e de um cachorro (em formato menor) e do próprio Hockney vistos de frente; outro, posicionado atrás do fotógrafo, que capta apenas uma parte da cena, a relativa a Warhol e ao cachorro. Se a composição é um desafio à percepção, por estabelecer vários planos visuais, há nela outro aspecto intrigante, apontado por Lawrence Wechsler. É na imagem refletida em tamanho menor que é possível perceber que o cachorro é empalhado, uma vez que essa impressão não é dada pela cena que se desdobra no primeiro plano.¹³

As sobreposições da década de 1970, com as quais Hockney realiza sobretudo retratos motivados pela vontade de provocar um olhar mais demorado (*Rudolf Nureyev. (Richmond, Inglaterra, 1970)*; *Gregory Evans e Nicholas Wilder. (Applan Way, Hollywood, 1973)*; *Yves-Marie e Alexis. (Bad Kissingen, julho de 1974)*; *Minha mãe (Londres, 1976)*),¹⁴ cedem lugar a outras estruturas compositivas quando a câmara utilizada deixa de ser uma Rolleiflex. Graças a uma Polaroid, começa a configurar colagens fotográficas, nas quais articula visualmente algumas de suas ideias a respeito do tempo da percepção, do trabalho do olho e da visão estética. Embora acredite não haver dimensão temporal numa imagem fotográfica, em virtude de exposições cada vez mais rápidas, o artista detecta, contudo, o convite a um olhar prolongado em suas composições. Além disso,

*“esse tipo de imagem está mais próximo de como vemos de fato, isto é, não de uma vez, mas antes em relances discretos, separados, que desenvolvemos em nossa experiência contínua do mundo. (...) Se, ao contrário, captasse tudo (...) num único olhar frio, a experiência seria improdutiva – seria como... seria como olhar para uma fotografia comum”.*¹⁵

As primeiras experiências feitas em sua residência em Los Angeles a partir de fevereiro de 1982 estão baseadas num ponto de vista único. A dimensão temporal é dada ora pela fragmentação/recomposição com pontos de vista ligeiramente diferentes de um único objeto (*Chuva na piscina (Los Angeles, 12 de abril de 1982)*; *Sol na piscina (Los Angeles, 13 de abril de 1982)*; *Um pouco mais de chuva na piscina (Los Angeles, 6 de maio de 1982)*), ora pelo estabelecimento de sequências cinemáticas dotadas de um princípio de leitura horizontal, que constituem uma narrativa feita de momentos descontínuos (*Minha casa. Montcalm Avenue. (Los Angeles, sexta-feira 26 de fevereiro de 1982)*). As imagens são organizadas numa grade, o que confere um ritmo pausado à sua apreensão, obrigando o olho a deslocar-se de uma fotografia a outra, sem poder ter uma apreensão

¹³ WECHSLER, 1984, p. 12.

¹⁴ O retrato fotográfico de Nureyev, feito a partir de três negativos, é resultado de um “acidente” de trabalho. Como o bailarino era incapaz de permanecer sentado durante a sessão de pose para um retrato desenhado, o artista vê-se obrigado a recorrer à câmara. Cf. HOCKNEY, 1983.

¹⁵ *Apud* WECHSLER, 1984, p. 9, 11. Para Hockney, o tempo levado pelo pintor para realizar um quadro induz um olhar mais demorado no observador, enquanto a fotografia, que dá a ver o mundo a partir do ponto de vista de um “ciclope paralisado”, não requer mais do que trinta segundos.

global do conjunto. Recurso que permite organizar a realidade, a grade acaba por desempenhar um papel discursivo nessas composições, na medida em que permite construir uma narrativa alicerçada nas leis do olho e dotada de uma temporalidade interna em virtude da série de imagens estruturadas sequencialmente.

Embora as colagens com polaróide sejam uma produção autônoma, Hockney não se considera um fotógrafo, mas um artista que utiliza a objetiva como um lápis. Essa distinção baseia-se em alguns motivos: o olhar que o artista lança sobre o mundo não é frio como o do fotógrafo, mas participativo, pois o que lhe interessa é “descrever” algo que está diante dele; cada imagem é objeto de “uma série de decisões”, entre as quais as concernentes “à matéria, à cor, aos contornos, à maior ou menor nitidez, à profundidade de campo”.¹⁶

A estrutura tabular das primeiras colagens, que retoma um princípio de organização bastante comum entre os artistas britânicos desde a década de 1950, cede lugar a composições bem mais complexas quando o artista passa a adotar um outro olhar: binocular, sem ponto fixo, interessado em captar as diferentes facetas de um objeto. Um dos primeiros resultados, *Don e Christopher* (1982), permite compreender por que Hockney se considera um artista e não um fotógrafo. Backardy e Isherwood voltam a ser seus modelos numa composição bem mais complicada que a de 1968, uma vez que a temporalidade é o cerne da colagem integrada por sessenta e três polaróides dispostas numa grade. Enquanto o rosto de Isherwood pertence a um único momento, o de Backardy é captado em movimentos sucessivos, sem que se perca a unidade do sujeito. A concepção subjacente a essa composição é explicada pelo artista numa conversa com Lawrence Wechsler: tendo começado por retratar a cabeça, como sempre fazia nos desenhos e nas pinturas, dá-se logo conta do caráter autoconsciente e afetado da pose. Concentra então sua atenção nos cotovelos e nas pernas e, quando volta aos rostos, estes já apresentavam um aspecto mais natural. Dan que, de início, estava olhando para frente como Christopher, passara a concentrar seu olhar no companheiro, demonstrando que era possível modificar a obra durante sua execução.¹⁷

Se a questão temporal é, de fato, nuclear para esse novo conjunto de imagens, elas propõem outras questões que não podem deixar de ser consideradas. A primeira delas diz respeito a uma inversão da estrutura da fotografia: a decomposição da imagem em tomadas sucessivas permite obter um foco constante em todo o campo. Isso significa que a imagem é nítida não apenas no primeiro plano, mas em cada detalhe da composição, fazendo com que o entorno seja tão determinante quanto o corpo do modelo que posa para Hockney.

A fragmentação da imagem na grade e certas distorções, sobretudo nos rostos, aproximam o resultado do cubismo analítico, em virtude do estilhecimento da representação e da presença de inúmeros planos inter-relacionados, como comprovam *Kasmin fumando*. (*Los Angeles, 27 de março de 1982*), *Stephen Spender* (*9 de abril de 1982*), *Retrato de David Graves* (*Londres, 27 de abril de 1982*), entre outros. O paralelo dessas composições com o cubismo é proposto pelo próprio artista, que realiza inclusive

¹⁶ HOCKNEY, 1983.

¹⁷ Cf. WECHSLER, 1984, p. 11-12.

“pastiches” a partir de naturezas-mortas de Picasso e Georges Braque. Um deles, *Natureza-morta com violão amarelo (3 de abril de 1982)*, mostra como Hockney está atento aos elementos que integram a sintaxe cubista: visão do objeto de diferentes pontos de vista, uso de fragmentos de jornais e de letras de imprensa (no caso, o sintagma “City of Los Angeles”, presente de maneira atomizada em vários momentos da composição), abandono da perspectiva, busca de uma iconografia cotidiana.

O interesse pelo cubismo parece repousar, em primeiro lugar, numa característica que o artista define como “natureza antifotográfica” da vertente. Existiria, a seu ver, uma relação intrínseca entre o surgimento do cubismo e a popularização da fotografia no começo do século XX. Tanto a fotografia quanto sua antecessora, a câmara escura, obedecem ao princípio da janela, e é justamente contra ele que Picasso e Braque se posicionam. Se essa afirmação não implica rechaçar de todo o ponto de vista do aparelho fotográfico, baseado na perspectiva monocular, implica, contudo, reconhecer que ele é apenas uma meia verdade. O cubismo também não encerra toda a verdade, mas está mais próximo do comportamento normal do olho, representando a realidade com maior exatidão do que antes. Acreditando que a questão central do cubismo reside na percepção, na “estrutura de visão do objeto”, Hockney refuta a ideia de que há distorção nas obras de Picasso. O que parece distorção é um olhar bem aproximado do modelo, do qual derivam “belas inversões e repetições”, proporcionadas pelo funcionamento da visão. Quando o pintor inglês fala em visão, não se refere apenas ao olhar objetivo. O cubismo preocupa-se, antes de tudo, com a visão subjetiva, com o modo pelo qual pensamentos, lembranças e ideias interferem nos fenômenos da percepção objetiva.¹⁸

Ao apresentar o cubismo como uma manifestação alicerçada na memória e na visão, Hockney está falando também de seu processo criativo nas colagens com polaroide. Se se impõem de imediato o nome de Henri Bergson e sua concepção de análise – representação feita a partir de pontos de vista sucessivos que tentam abarcar a totalidade do objeto; decomposição deste em seus elementos constitutivos para poder estudá-los em separado –, há outro autor que deve ser evocado, Marcel Proust, cujo *Em busca do tempo perdido* (1913-1927) aparece frequentemente nos quadros do artista, no colo de algum modelo ou em cima de mesas. Lawrence Wechsler, que lembra o interesse de Hockney pelo escritor francês, chama a atenção para outro livro que integra suas leituras: *Proust's binoculars* (1983), de Roger Shattuck. Dedicado à análise da memória, do tempo e do reconhecimento na obra de Proust, o livro de Shattuck estuda, entre outros, as três maneiras básicas de ver o mundo: cinematográfica (sequência de diferenças insignificantes em separado para produzir efeitos de movimento ou animação num objeto visto); montagem (sucessão de grandes contrastes para reproduzir a disparidade e a contradição que interrompem a continuidade da experiência); estereoscópica (seleção de poucas imagens ou impressões suficientemente diferentes umas das outras para reter os aspectos das coisas na perspectiva do reconhecimento e do realce no tempo).¹⁹

Se a ideia de visão estereoscópica se aplica às colagens com polaroide e às montagens fotográficas posteriores, aplica-se igualmente ao cubismo, sobre o qual Hockney lança

18

Cf. depoimento do artista em: WECHSLER, 1984, p. 16-17, 19-20; HOCKNEY, 1983.

19

WECHSLER, 1984, p. 40, n. 6.

frequentemente um olhar particular. O artista tem razão quando apresenta a pintura cubista como uma forma de realismo, interessada na maior aproximação possível do objeto graças à sua fragmentação²⁰, mas sua afirmação sobre a incompatibilidade entre o movimento francês e a fotografia merece reparos. É possível lembrar, com Aaron Scharf, o que o cubismo pode ter derivado da cronofotografia: simultaneidade, sobreposição, alternância de planos e de linhas positivas e negativas.²¹ É também possível rebater o argumento de Hockney de que a fotografia não foi “influenciada” pelo cubismo, bastando para tanto lembrar a percepção distorcida do objeto e sua “abstração” em Paul Strand; a valorização da forma em si proposta por Charles Sheeler; a tensão entre superfície e profundidade obtida por Alfred Stieglitz em 1915, graças à repetição de ângulos e à sobreposição de planos; o retrato *Babette*, de Man Ray, que apresenta três aspectos do modelo; as “abstrações luminosas” de Francis Bruguière, entre outros. O que Hockney não percebe ao negar qualquer possibilidade de relação entre cubismo e fotografia é que esta aprende com aquele que o que importa é o processo implicado na tomada do objeto, é a possibilidade de incluir no campo do fotografável aspectos considerados sem importância e, até mesmo, destituídos de beleza.²²

No caso de Picasso, existe um estudo alentado de Anne Baldassari sobre suas relações com a imagem técnica, cuja premissa é demonstrar a existência de um “olho fotográfico” no pintor, responsável, em alguns momentos, por uma inventividade visual não tributária da pintura. Para as obras realizadas em Horta de Ebro (verão de 1909), a autora chega a falar num “projeto fotopictórico”. As ambiguidades espaciais de quadros como *Observatório* e *Casas na colina* teriam sua origem em três fotografias da paisagem do lugarejo feitas pelo próprio Picasso. Tomadas em ângulo superior, as duas fotografias do reservatório são caracterizadas por vários paradoxos visuais, entre os quais o alinhamento das cumeeiras dos telhados e o arranjo ambíguo de luzes e sombras. Essa ambiguidade afeta os contornos aparentes dos volumes e a disposição dos planos, oferecendo uma correspondência com o tratamento espacial de Paul Cézanne. Nos quadros, o pintor utiliza, embora conferindo um significado diferente, os dois tratamentos perspectivos presentes nas três fotografias: um espaço global, aparentemente percebido a partir de baixo, é composto com elementos vistos de cima. Ou seja, enquanto a estrutura geral dos dois quadros parece derivar da terceira fotografia – uma vista geral do povoado em ângulo inferior –, os elementos arquitetônicos devem ter sido retirados das duas primeiras tomadas.²³

Embora não seja possível realizar uma resenha completa da análise de Baldassari, outro aspecto pode ser destacado: a ideia de que a fotografia funciona como “um instrumento de transformação semântica” no desenvolvimento pictórico de Picasso, tendo como referência os diversos estágios dos estudos para *Violão*, pendurados na parede do ateliê e registrados pelo artista (verão de 1912). Neste caso, a fotografia consegue “condensar (...) todos os elementos reais e pintados, apesar de suas diferenças

20

Vide declaração de Braque, em GOLDING, 1968, p. 148.

21

SCHARF, 1979, p. 286.

22

HOCKNEY, 1983; PULTZ, 1982, p. 48-61.

23

BALDASSARI, 1997, p. 7, 17, 74.

de *status*, materialidade ou durabilidade, pouco importando seu modo de existência espacial (plano ou sólido, próximo ou distante). Aqui tudo se funde numa nova entidade puramente representativa, na qual a heterogeneidade pode ser concebida como unidade e a descontinuidade como continuidade”.²⁴

Rosalind Krauss, que discorda, em parte, da análise realizada pela autora francesa, aventa outra possibilidade de estudo para as relações entre Picasso e a fotografia. A partir de *Retrato de Ambroise Vollard* (1915) e prosseguindo pelos nus clássicos de 1918, pelos *Camponeses italianos* (1919), pelas cópias de Renoir (1919) até chegar aos grupos de bailarinas (1919), Krauss detecta uma “qualidade serial” no trabalho do pintor, que não pode ser atribuída simplesmente ao uso de fontes fotográficas em vários momentos dessa trajetória. Embora seguisse com apreensão o advento do *ready-made* e uma concepção fotomecânica da arte, Picasso acaba por incorporar justamente as propriedades que o inquietavam – automatização dos temas e mecanização da representação. Analisando o desenho *Sete bailarinas* (1919), inspirado numa fotografia publicitária dos *Ballets Russes* datada de 1916, a autora mostra que havia nele “semelhanças notáveis no caráter do toque, na insistência da frontalidade, na compulsão pela simetria e no senso de absoluta imobilidade do objeto inorgânico” com os retratos feitos por Francis Picabia entre 1915 e 1917. Os retratos executados por Picasso na segunda metade da década de 1910, pela semelhança de tratamento, pela pose, pela iluminação e pela composição, dão a impressão de “terem sido feitos em série, produzidos mecanicamente por assim dizer”. A desindividualização do modelo atinge seu apogeu no *Retrato de Léonide Massine* (verão de 1919), no qual o suposto tratamento neoclássico “é invadido pela marca do sombreamento fotográfico (...) para produzir o estranho híbrido gráfico que até hoje caracteriza o estilo dos retratistas de calçada: calcado na fotografia, kitsch e estereotipado”.²⁵

Os retratos analisados pela autora norte-americana convocam um outro ponto de vista, que possibilita detectar neles uma leitura da fotografia pelo avesso, graças ao uso de um elemento que não integrava sua gramática – a linha – e à exposição enfática dos mecanismos simbólicos que estavam na base da configuração da ideia de indivíduo. Ao lançar mão da linha, Picasso confere uma nova densidade corpórea a seus modelos, inexistente na imagem fotográfica que serviu de ponto de partida. As *Sete bailarinas* a que Krauss faz referência, além de exibirem uma dimensão gigantesca, em contraste com o volume bem mais etéreo da fotografia, têm enfatizada sua gestualidade estereotipada graças à deformação dos braços e das mãos. Os retratos que ilustram *Os papéis de Picasso* exibem todos um traço comum – a centralidade adquirida pelas mãos na composição –, o que denota o interesse do artista pelas normas gestuais que regiam a codificação do gênero no século XIX e que foram transpostas para o século XX.²⁶

Se essas observações permitem problematizar a leitura do cubismo como estratégia antifotográfica, uma vez que Picasso mantém um estreito relacionamento com a imagem

²⁴ BALDASSARI, 1997, p. 116.

²⁵ KRAUSS, 2006, p. 154-166.

²⁶ Cf. FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 54-55.

técnica ao longo de toda sua carreira, possibilitam ainda outro movimento: analisar a ideia de retrato proposta por Hockney. De acordo com ele, os fotógrafos que se voltaram para o retrato não conseguiram ir tão longe quanto o pintor espanhol, permanecendo aquém do ser humano e de seu rosto. É a Picasso que se deve “a representação mais extraordinária e mais complexa do rosto humano” dos últimos quarenta anos, pois só um artista é capaz de compreender a “incrível diversidade de olhares e de sentimentos dos sujeitos”.²⁷ Embora não seja possível, nesse momento, abordar a espinhosa problemática do retrato fotográfico, é possível, contudo, propor uma reflexão sobre a relação entre Picasso e seus modelos para compreender como ele se insere dentro de um gênero secular. Ao analisar um dos emblemas de sua pintura, o *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), John Golding detecta nele a busca de meios de expressão menos herméticos “pelas obrigações de semelhança ou, pelo menos, pelo respeito ao caráter pessoal que um retrato implica”. O autor encontra índices dessa atitude no tratamento naturalista de alguns traços do modelo (olhos e mãos) e na presença de detalhes que permitem reconstruir o personagem e seu entorno (um botão do terno, uma mecha de cabelos, a natureza-morta perto dele).²⁸

Esse tipo de leitura pode ser contrastado pela análise proposta por Anne Baldassari, a qual localiza nos retratos de Picasso um jogo de alusões e permutações visuais, que indicaria que o artista não hesitava em combinar livremente as características de determinados indivíduos ou em transferi-las para uma feição puramente genérica. O retrato transforma-se, assim, num acervo coletivo, para o qual a fotografia oferece material sob forma de imagens “reais” que contribuem para a dispersão ou para a síntese pictórica dos signos. As observações de Baldassari vêm ao encontro de uma vertente historiográfica que não acredita que seja possível falar em “retrato” no caso do cubismo e, sobretudo, de Picasso, para quem a figura humana nada mais é do que um suporte para uma exploração plástica. O desmembramento, a deformação, a estrutura geométrica de linhas e planos, as determinações compositivas sobrepõem-se à realidade do modelo, evidenciando a supremacia da lei formal em relação ao fenômeno individual. Fragmento de realidade entre outros fragmentos, a figura humana integra a rede das atividades imaginárias do artista: é abstraída das condições de sua própria vida pelo predomínio das formas geométricas que corroem toda ideia de individualidade.²⁹

As colagens com polaroide de Hockney, que se apoiam na concordância entre um rosto e um nome próprio, ainda mantêm um compromisso com o reconhecimento, apesar de estabelecerem uma tensão permanente em virtude da adoção de múltiplos pontos de vista. Graças a eles, a morfologia individual torna-se complexa, apontando para uma ideia não-linear do ser humano e para a busca de uma resposta a um desafio colocado pela imagem técnica: o retrato dá a ver alguém em sua generalidade ou num determinado momento? A justaposição de que o artista lança mão parece não deixar dúvidas sobre seus desígnios: o que lhe interessa não é a temporalidade fugaz do ato

27

HOCKNEY, 1983.

28

GOLDING, 1968, p. 149-151.

29

BALDASSARI, 1997, p. 87;
FRANCASTEL, 1995, p. 228-230;
SUBIRATS, 1988, p. 56-58.

fotográfico, mas uma visão mais complexa do indivíduo que se dá na duração. Opositor da ideologia do “momento decisivo”, Hockney procura estabelecer um *continuum* entre o tempo fotográfico (instante) e o tempo humano (duração). Para ele, a configuração de uma identidade através do tempo pode dar-se por um (aparente) paradoxo: a inserção da marca instantânea no fluxo da duração. É para isso que apontam rostos e corpos quando se desdobram pelos quadrados da grade: para um tempo que flui, que não é congelado num único momento; para uma composição que vai sendo construída como uma pintura, longe do caráter irreversível da tomada fotográfica, e aberta a escolhas e determinações que podem conferir novos significados aos elementos que a integram. Nesse sentido, uma imagem paradigmática é *Noya e Bill Brandt com auto-retrato*, realizada quase no fim da série *Polaróide* (maio de 1982). O casal é captado num momento de intensa concentração, com os olhos voltados para o chão, contemplando um conjunto de auto imagens de Hockney. A estrutura final é constituída por duas temporalidades dominantes: Noya e Bill Brandt estão olhando, na realidade, para a configuração do próprio retrato, que ia sendo montado no chão, diante deles, à medida que eram fotografados. Os auto retratos de Hockney são fruto de um segundo momento, motivado por um pedido de Bill Brandt, que solicita sua presença na composição.³⁰

Em meados de maio de 1982, o artista deixa de lado a composição em grade, temeroso de sua conversão em fórmula. Trabalhando com novas câmaras – Nikon 35 e Pentax 110 –, começa a fotografar de maneira diferente. Enquanto com a Polaroid, efetuava inúmeros deslocamentos no espaço e refocalizava continuamente os objetos, com as novas câmaras pôde permanecer num único lugar e usar as lentes para obter detalhes aproximados em várias distâncias. Como as imagens não serão cortadas ao integrarem a montagem posterior, Hockney compõe cuidadosamente o enquadramento no momento da tomada. Do mesmo modo que com as colagens com polaroide, preocupava-se em conseguir fotografias dotadas de grande nitidez; não deseja ver reproduzida em suas obras aquela “falsificação da experiência do olhar” que detectava na imagem técnica, ou seja, a existência de um ponto focal e a progressiva percepção desfocada dos demais elementos do campo visual. As montagens são construídas de acordo com suas observações a respeito do mecanismo da visão:

*Tudo o que vemos, está em foco quando olhamos para ele. Ora, o tamanho real da zona que o olho pode manter em foco a cada momento é relativamente pequeno em relação com o campo visual mais vasto, mas o olho está em contínuo movimento nesse campo e o ponto de vista focal, embora móvel, está sempre nítido.*³¹

Nas montagens fotográficas, é possível visualizar esse trabalho do olho. O espectador tem diante de si um campo bastante vasto, povoado de imagens tomadas em diferentes distâncias, todas bem nítidas e correspondentes ao foco que o olho consegue

30

Sobre o processo de criação desse retrato, vide WECHSLER, 1984, p. 15.

31

Apud WECHSLER, 1984, p. 21-22.

manter nos vários ajustes que vai fazendo na experiência real. Com o novo método de composição, Hockney realiza uma imagem instigante do interior do próprio carro. A fragmentação não impede que se tenha uma visão completa do veículo e da inter-relação do motorista com a paisagem, que se faz presente nas tomadas da rodovia e de um trecho de estrada ao qual se sobrepõe a imagem de um carro visto no espelho (*Volante (Outubro, 1982)*).

Os retratos que realiza com o método da montagem trazem, mais uma vez, a ideia da duração. Em *George, Blanche, Celia, Albert e Percy. (Londres, janeiro de 1983)*, volta a focalizar alguns de seus modelos mais constantes.³² O gato Percy está novamente no colo de uma pessoa, como em sua falsa presença no quadro de 1970-1971. Celia é fotografada sentada em dois momentos: olhando para George à esquerda e, em seguida, virando o rosto para o outro filho, Albert, num movimento duplicado pelo espelho situado atrás dela. George e a gata Blanche são captados igualmente em vários momentos pelo artista, cuja imagem refletida se vê no grande espelho que está atrás do sofá. A concentração dessa cena é substituída por um maior desdobramento dos vários elementos da composição em *Christopher Isherwood conversando com Bob Holman (Santa Monica, 14 de março de 1983)*. A duração temporal é acentuada pelos diversos pontos de vista em que os modelos são fotografados e pela atenção dada à gestualidade da figura à esquerda e da central. Ao mesmo tempo, o observador é convidado a adentrar a sala na qual está ocorrendo o encontro, recomposta em seus vários ingredientes, tanto em tomadas gerais, quanto em detalhes menores.

Outras vezes, a montagem retrata uma ação consecutiva, como em *Gregory caminhando (Fevereiro, 1983)*, na qual Hockney é obrigado a mover-se no mesmo passo do modelo para poder captar o desdobramento espaciotemporal da cena.³³ Se essa experiência remete à cronofotografia com sua decomposição do movimento em fases consecutivas e, através dela, a *Nu descendo uma escada n. 2 (1912)*, de Marcel Duchamp, *Billy Wilder acendendo um charuto (Los Angeles, dezembro de 1982)* apresenta uma estrutura mais simples. A composição deve ser lida de baixo para cima: começa por dois copos de vinho na mesa, capta o diretor acendendo um fósforo e posteriormente o charuto, aspirando-o e em duas poses indeterminadas, pois o rosto, nesses momentos, só é parcialmente visível.

O mesmo acontece com *O jogo das letras (Los Angeles, 1 de janeiro de 1983)*. Ela deve ser lida de baixo para cima, uma vez que a ação progride da mesa, na qual se encontra o tabuleiro com as letras, para as diversas figuras retratadas em vários momentos, que dão a ver ora rostos completos, ora detalhes de concentração e o jogo gestual das mãos. A composição é estruturada de maneira mais complexa que o retrato de Wilder: há um nítido contraste entre o lado esquerdo, quase vazio (três momentos de um gato) e o direito, totalmente ocupado pela temporalização da imagem da mãe do artista; o centro articula-se como uma cadência rítmica de verticais e horizontais, dispostas de maneira não simétrica para criar uma sugestão de movimento e de passagem do tempo.

32

Além do retrato do casal Clark realizado em 1970-1971, podem ser lembradas as colagens com polaroide *Os filhos de Celia. Albert e George Clark (Los Angeles, 7 de abril de 1982)*; *Celia com Albert e George (Los Angeles, abril de 1982)*; *Celia (Los Angeles, 13 de abril de 1982)*.

33

Cf. WECHSLER, 1984, p. 33.

O sentido espacial ganha uma dimensão inédita nas montagens fotográficas que têm como tema a paisagem. Se uma das primeiras composições dedicadas ao Parque Nacional Yosemite, em maio de 1982, está mais impregnada de temporalidade, em virtude de sua estruturação numa tira sequencial vertical, as realizadas no mês de setembro trazem a marca de uma percepção analítica da paisagem, mostrando o interesse do artista por um espaço amplo e infinito. O parque situado na encosta ocidental da Serra Nevada (Califórnia) já havia sido objeto da atenção de fotógrafos como Carleton Watkins, Eadweard Muybridge e Ansel Adams. A imagem sublime de uma natureza intocada e majestosa, que provocava um profundo sentimento de espanto com seus espaços amplos, a evocarem um paraíso natural, proposta por Watkins (c. 1866) e Muybridge (c. 1872), e retomada por Adams no final da década de 1920 em composições marcadas por refinadas gradações tonais e uma visão quase abstrata da paisagem, transforma-se com Hockney num exercício essencialmente analítico, motivado, antes de tudo, pela vontade de discutir a visualidade inerente ao aparelho fotográfico. A aproximação quase religiosa que esse trecho de natureza havia despertado nos fotógrafos anteriores não é a tônica da abordagem do artista britânico. A materialidade da água do rio Merced, das pedras que dificultam seu curso, da grama, das árvores, das montanhas ao fundo impõe-se com força nas diversas tomadas que compõem uma visualidade intrincada, na qual arte e ciência parecem encontrar-se: a primeira, pelo olhar compósito que Hockney lança sobre a paisagem, obrigando o espectador a rever seus pontos de vista; a segunda, pela perscrutação inerente ao método compositivo adotado, que confere igual importância ao majestoso e ao ínfimo, ao estático e ao fugidio.

Nas imagens dedicadas ao Grand Canyon, em setembro-outubro de 1982, a atitude analítica encontra-se com uma percepção eivada da categoria do sublime, uma vez que o artista sublinha o aspecto majestoso da paisagem ao fazer mergulhar o olho da câmara na profundidade do espaço, visto a partir do alto³⁴, e ao gerar, com isso, uma sensação de vertigem e de espanto perante o espetáculo da natureza. Ao mesmo tempo, Hockney desenvolve uma atitude auto reflexiva sobre as possibilidades de configuração de uma determinada visualidade inerente à câmara, quando inclui sua sombra numa das composições, dando a ver o ponto de vista a partir do qual foi estruturada a obra, associada, na outra ponta da montagem, à sua interação pessoal com a paisagem, apesar da presença do aparelho a seu lado (*O Grand Canyon e minha sombra (Arizona, outubro de 1982)*). O motivo da sombra, aliás, torna-se bastante recorrente nesse momento, como demonstram ainda *Museu Pré-histórico (Palm Spring, Califórnia, setembro de 1982)* e *Sentado (Canyon Zion, Utah, outubro de 1982)*. Na primeira, uma enorme sombra distorcida cria uma espécie de diálogo jocoso com as réplicas dos gigantescos animais pré-históricos expostas ao ar livre. Na segunda, o motivo é quase imperceptível, pois é amortecido pela grama, na qual gera zonas mais escuras, que colocam em destaque o calçado do artista e sua posição no interior da tomada.

34

Nos Estados Unidos, a experiência do sublime da paisagem estava ligada, no século XIX, à visão obtida de um ponto de vista superior. Cf. LEONARDI, 2003, p. 84, n. 44; ORVELL, 2003, p. 43.

Nas cenas de interior, Hockney trabalha com uma espacialidade, por vezes, ainda mais complexa. *Domingo de manhã (Hotel Mayflower, Nova Iorque, 28 de novembro de 1982)* mobiliza ao mesmo tempo as noções de proximidade e distância, de profundidade perspectiva e de simultaneidade cubista. O desdobramento do quarto do hotel em planos fragmentados que ocupam toda a superfície leva o observador a indagar sobre o ponto de vista a partir do qual a cena foi fotografada. Mergulhando no centro da composição, percebe-se no espelho, que ocupa o fundo, a imagem do artista recostado na cama e empunhando a câmara fotográfica. Mais sofisticada ainda é a estrutura de *Almoço na Embaixada Britânica. (Tóquio, 16 de fevereiro de 1983)*. Nela a sensação de um espaço e de um tempo reais é um elemento determinante na composição, na qual o artista dá a ver sua presença por um conjunto de signos que indicam o lugar que lhe coube na mesa: o cartão com seu nome, dois rolos de película, um copo de conhaque meio vazio.³⁵ As figuras dos comensais desdobram-se no espaço e no tempo de modos diferentes. Seus corpos ora preenchem o espaço de maneira mais declarada, ora ocupam uma porção média, ora são reduzidos a figuras diminutas vistas à distância. A única exceção é o rosto masculino à direita, que parece ser o elemento decisivo do conjunto, em virtude do espaço que lhe é concedido numa porção da composição quase vazia. Do mesmo modo que na montagem do hotel nova-iorquino, Hockney explora simultaneamente as noções de proximidade e distância, como demonstram as escalas variadas com as quais trabalha, alheio a toda ideia de verossimilhança. O jogo espacial, quase todo desenvolvido em primeiro plano, ganha um elemento adicional, que denota o extremo cuidado com o qual a obra foi concebida. A figura da criada, no fundo à direita, evoca um trecho de pintura holandesa, pois Hockney lança mão de uma perspectiva aberta para outro espaço que não o da cena central, e trata com a mesma precisão todos os elementos da composição.

A complexidade que as montagens vão adquirindo em termos espaciais atinge um ponto alto na segunda versão de *Pearlblossom Hwy (11-18 de abril de 1986)*, constituída por mais de setecentas tomadas. Embora a montagem pareça ter um ponto de vista fixo, trata-se de uma perspectiva imaginária, construída aos poucos pelos deslocamentos do artista na paisagem. A sensação de unidade, apesar da evidente fragmentação da paisagem em unidades mínimas, que lembram as peças de um quebra-cabeça, é resultado daquilo que Hockney denomina “desenho”. Trata-se da reunião de duas possibilidades visuais aparentemente incompatíveis: uma sugestão de amplitude e profundidade, associada a um sentido de proximidade. O artista recorre à faculdade imaginária para explicar o efeito de sua construção no espectador:

“Pontos de vista múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único. Nossos corpos talvez aceitem um ponto de vista central, mas nossa imaginação movimenta-se rente a tudo, exceto ao horizonte remoto, que tem de estar perto do alto do quadro”.³⁶

³⁵ Cf. WECHSLER, 1984, p. 31.

³⁶ HOCKNEY, 2001, p. 94.

A prática constante e sistemática da fotografia aguça a percepção de Hockney e está, sem dúvida, na base de uma reflexão instigante como *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres* (2001). No final da parte expositiva do livro, o artista imputa à fotografia o embotamento da visão, a redução da capacidade de “ver o mundo com alguma clareza”,³⁷ mas é possível afirmar que, sem um longo treino com a imagem técnica, ele não teria percebido as singularidades dos desenhos de Jean-Auguste-Dominique Ingres que deram início à pesquisa sobre óptica em 1999. Se a historiografia fotográfica analisa com cautela um possível uso do daguerreótipo pelo pintor francês após 1841,³⁸ a hipótese aventada por Hockney permite lançar novas luzes sobre a composição de seus retratos antes da descoberta da nova imagem. Olhando para seus desenhos de figuras humanas – pequenos, “embora tão misteriosamente precisos” –, Hockney pensa no uso de uma câmara clara. Isso explicaria a presteza dos traços, a forma precisa e exata e, até mesmo, alguns defeitos como desproporções. A “precisão realista” de alguns detalhes dos quadros do artista neoclássico, anteriores à invenção da fotografia química, desperta outra interrogação: terão sido pintados com o auxílio de uma câmara escura?³⁹

Se experiências pessoais com a câmara clara corroboram a primeira impressão, a ideia de que Ingres teria utilizado igualmente a câmara escura permitiria inseri-lo numa história de “efeitos ópticos”, até hoje pouco estudada, que o artista inglês se propõe a retratar. 1430 é o ponto inicial de uma trajetória seguida até o século XIX por uma razão precisa: com os impressionistas volta a estabelecer-se uma visão “mais humana”, binocular, em contraposição à visão monocular proporcionada pelo uso de aparatos ópticos.

É a estes que Hockney atribui uma viragem decisiva na história da pintura ocidental: o “avanço” no naturalismo não é fruto de um novo modo de olhar, mas de inovações técnicas, dentre as quais a perspectiva linear e o emprego de expedientes ópticos como lentes e espelhos. Graças a um grande número de exemplos visuais, o autor vai demonstrando sua tese: a individualização das fisionomias, a precisão de tratamento da pintura flamenga, sua “aparência fotográfica” podem ser resultado do uso de espelhos e lentes, “os dois elementos básicos da câmara moderna”.⁴⁰

Lentes devem ter sido usadas por Hans Memling, Hans Holbein, o Moço, Lorenzo Lotto e Johannes Vermeer, por exemplo. Seriam prova disso as mudanças de perspectiva de *Quadro de flores mariano* (c. 1485-1490), as distorções de *Os embaixadores* (1533), os elementos desfocados presentes em *Marido e mulher* (1543) e *A leiteira* (c. 1658-1660). A argumentação não se esgota nessas evidências. O artista busca outros aspectos, numa análise cuidadosa de um sem número de obras. Muitos quadros, cujos vários elementos dão a impressão de terem sido realizados em separado – pelos pontos de vista adotados, pelas diferenças de escala, pela coexistência de efeitos de proximidade e profundidade –, são analisados à luz da ideia de “uma colagem de pequenos relances”.

³⁷ HOCKNEY, 2001, p. 196.

³⁸ Cf. SCHARF, 1979, p. 44-46.

³⁹ HOCKNEY, 2001, p. 12, 23, 33.

⁴⁰ HOCKNEY, 2001, p. 47, 51, 71-72, 189.

Se o último termo remete de imediato à metodologia que está na base das colagens feitas com polaroide, articuladas justamente a partir das leis do olho, o pintor coloca alguns quadros dentro do sistema da grade para provar que eles foram produzidos de maneira fragmentária e depois reunidos num conjunto. É significativo que *A última ceia* (1464-1468), de Dieric Bouts, caracterizada como uma obra que traz “tudo (até a distância) para perto do plano pictórico”, seja comparada com uma composição do próprio Hockney – *Arnold, David, Peter, Elsa e a pequena Diana. (20 de março de 1982)* –, assim apresentada: “Cada fotografia isolada foi tirada perto do tema, e depois agrupada para conferir uma sensação de espaço. Várias janelas. Muitas janelas”.⁴¹

Um novo trabalho pessoal – *Pearlblossom Hwy. (11-18 de abril de 1986)* – serve de elemento de comparação com outra das obras estudadas, *Adoração do cordeiro místico* (1432), de Jan e Hubert van Eyck. O que Hockney partilha com os irmãos van Eyck é a estrutura espacial, que faz com que o observador se mova “de ponto de vista a ponto de vista”. Embora no caso dos espelhos, o artista não use trabalhos próprios para confronto, é interessante notar que o que ele destaca nesse equipamento é um traço presente em suas composições: a projeção de “figuras inteiras, ou mesmo recintos inteiros” e a precisão dos detalhes, sem perda de um “ar natural”. Em outro momento, para demonstrar como são produzidas distorções na representação da figura humana, em virtude do tratamento seccionado adotado por pintores como Franz Hals, que pintava as cabeças em separado do corpo, Hockney realiza sobreposições no mesmo estilo das da década de 1970, apresentando duas possibilidades de um mesmo modelo: mais atarracado e mais elançado.⁴²

Observador arguto dos efeitos realistas de um grande número de pintores, o artista propõe hipóteses a serem confirmadas por historiadores da arte dotados de conhecimentos de óptica: a viva iluminação dos quadros de Caravaggio e Diego Velázquez, que cria sombras profundas, pode ser atribuída à óptica e, mais precisamente, ao uso de uma câmara clara? Antonello da Messina e Caravaggio terão trabalhado com uma lente-espelho? Os “bebedores canhotos”, tão comuns a partir do final do século XVI, são uma consequência do uso de lentes? Leonardo terá usado óptica na elaboração de *Mona Lisa*, caracterizada por uma iluminação que vem de cima, projetando sombras sobre o nariz e o queixo? Giorgione teria feito o mesmo em retratos cuja brandura de modelagem evoca o foco suave da fotografia? Teria Dürer tido contato com dispositivos ópticos durante sua estadia em Veneza entre 1505 e 1507? Ao que atribuir a qualidade de “instantâneo” exibida por muitos sorrisos dos séculos XVI e XVII?⁴³

O estudo do “conhecimento secreto” dos pintores serve a Hockney para circunscrever os efeitos da óptica e afirmar a supremacia do sujeito criador. Por isso, estabelece, sem rodeios, uma contraposição entre a óptica, “que não faz marcas”, mas “produz apenas uma imagem, uma aparência, um meio de medida”, e o artista, “responsável pela concepção” e hábil “para superar os problemas técnicos e reproduzir

⁴¹ HOCKNEY, 2001, p. 57-60, 64, 87, 91, 94, 100, 103.

⁴² HOCKNEY, 2001, p. 72, 82, 94, 174-175.

⁴³ HOCKNEY, 2001, p. 13, 99, 114, 118, 136, 140, 167. É possível que Caravaggio usasse em seus quadros o “véu” de Leon Battista Alberti para obter uma unidade espacial perfeita, e o espelho, no qual poderia observar a exatidão das figuras e corrigir seus defeitos. Quanto a Leonardo, sabe-se que estudou o cristalino do olho, o eixo óptico, a visão binocular, a persistência da imagem na retina, as sombras e a intensidade da luz em relação a elas, as ilusões ópticas e as irradiações, entre outros. Explicou o fenômeno da visão estereoscópica. Aprofundou o estudo das lentes, inventadas no século XIV por Salvino degli Armati para corrigir miopia e presbiopia. Projetou o “prospectógrafo”, superfície opaca dotada de um furo e de um vidro transparente vertical, sobre o qual é fixada uma folha. Encostando o olho no furo e mantendo a cabeça imóvel, é possível desenhar a figura que aparece na folha em seus contornos. Cf. ARBORIO MELLA, 1976, p. 12-13, 16.

a imagem em tinta”. Essa contraposição entre o aparato técnico e o criador pode ser reconduzida às duas operações que Edmond Couchot detecta no sistema de Leon Battista Alberti. A primeira operação, baseada em automatismos complexos, que podem ser partilhados de modo uniforme por outros artistas, corresponde a um sujeito impessoal. A segunda, que requer “uma atitude rebelde para com a automatização”, para que o artista se diferencie em sua maneira de ser e de ver, corresponde a um sujeito pessoal. O pintor, enquanto autor do quadro, é “a associação contraditória e complementar dessas duas componentes do sujeito. Um sujeito aparelhado – um sujeito impessoal – e um sujeito singular, fortemente individualizado – um sujeito pessoal – que, como autor da *historia*, é o dono da obra”.⁴⁴

A história, no sistema albertiano, é o que confere sentido ao quadro, exigindo do pintor a capacidade de perceber, captar e exprimir a beleza e de escolher e combinar os modelos. É justamente esta a atitude de Hockney mesmo nos trabalhos em que lança mão do aparelho fotográfico, cujos limites pretende transcender e superar. A atitude extrema do artista, que afirma desenhar com a câmara, deve ser, porém, circunscrita, uma vez que o automatismo do aparelho acaba por deixar marcas visíveis em suas composições, caracterizadas frequentemente por estruturas visuais complexas, difíceis de serem conseguidas com o pincel.

A relação do pintor com a fotografia talvez possa ser explicada à luz de uma das obras do início de sua carreira, *O primeiro casamento*, datada de setembro de 1962. A origem do quadro está na justaposição de duas figuras numa das salas do Museu Pergamon de Berlim. O amigo, com quem viajara para a Alemanha, foi visto por ele de pé e de perfil ao lado de uma figura de madeira egípcia sentada. Se a justaposição evocou em Hockney a imagem de “um casal, posando para a fotografia de casamento”, o que é importante sublinhar é que esse mecanismo – a junção de elementos distantes entre si – é uma constante de sua poética. O interesse pelo “casamento” entre duas figuras – antiga e moderna, real e fictícia – e entre dois estilos⁴⁵ deve tê-lo levado a querer experimentar as possibilidades da imagem fotográfica, apesar de todas as ressalvas feitas a ela e apesar da vontade explícita de ser essencialmente um pintor.

REFERÊNCIAS

A bigger splash: *arte britânica da Tate. 1960-2003*. São Paulo: Brasil Connects Cultura, 2003.

ARBORIO MELLA, F. Sulla strada della fotografia. Milano: Feltrinelli, 1976.

BALDASSARI, A. Picasso and photography: *the dark mirror*. Paris: Flammarion; Houston: The Museum of Fine Arts, 1997.

COUCHOT, E. La technologie dans l'art: *de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

DELACROIX, E. Journal. V. III. Paris: Librairie Plon, 1960.

44

HOCKNEY, 2001, p. 131; COUCHOT, p. 23-24.

45

Cf. *A bigger splash...*, 2003, p. 113.

- FABRIS, A. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FRANCASTEL, P. *Renovación y decadencia: siglos XIX y XX*. In: FRANCASTEL, P.; GALIENNE. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 228-230.
- GOLDING, J. *Le cubisme*. Paris: Le Livre de Poche, 1968.
- HOCKNEY, D. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. [Sem título]. In: David Hockney fotografo. Firenze: Alinari, 1983.
- KRAUSS, R. E. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- LEONARDI, N. *Il paesaggio americano dell'Ottocento: pittori, fotografi e pubblico*. Roma: Donzelli, 2003.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ORVELL, M. *American photography*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2003.
- PANICELLI, I. *David Hockney: l'estetica della superficie*. In: David Hockney fotografo. Firenze: Alinari, 1983.
- PULTZ, J. *Cubism and American photography*. Aperture, New York, n. 88, p. 48-61, 1982.
- ROUILLE, A. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SCHARF, A. *Arte e fotografia*. Torino: Einaudi, 1979.
- SUBIRATS, E. *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura moderna*. São Paulo: Nobel, 1988.
- WECHSLER, L. *True to life*. In: David Hockney: camerawork. London: Thames & Hudson, 1984.



ANNATERESA FABRIS

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e pesquisadora do CNPq. É autora de diversos livros dedicados à arte moderna e contemporânea. Organizou diversas coletâneas, das quais as mais recentes são *Imagem e conhecimento* (em colaboração com Maria Lúcia Bastos Kern) e *Crítica e modernidade*.