



1438 Pisanello

Comecei a prestar atenção nas roupas. A senhora de corpo inteiro (1303-6) de Giotto, por exemplo, é feita de maneira simples, gráfica. Pisanello acompanha as formas de modo mais "preciso". Mas já em 1553 Moroni pinta o mais elaborado dos vestidos, com um traçado sempre digno de crédito em sua superfície, acompanhando as dobras, e com sutis realces e sombras todos eles reproduzidos. Nas próximas duas páginas, outra comparação mostra um desenvolvimento análogo e revela talvez o uso de uma nova ferramenta.





c. 1425 Masolino da Panicale



1467-8 Antonio e Piero del Pollaiuolo



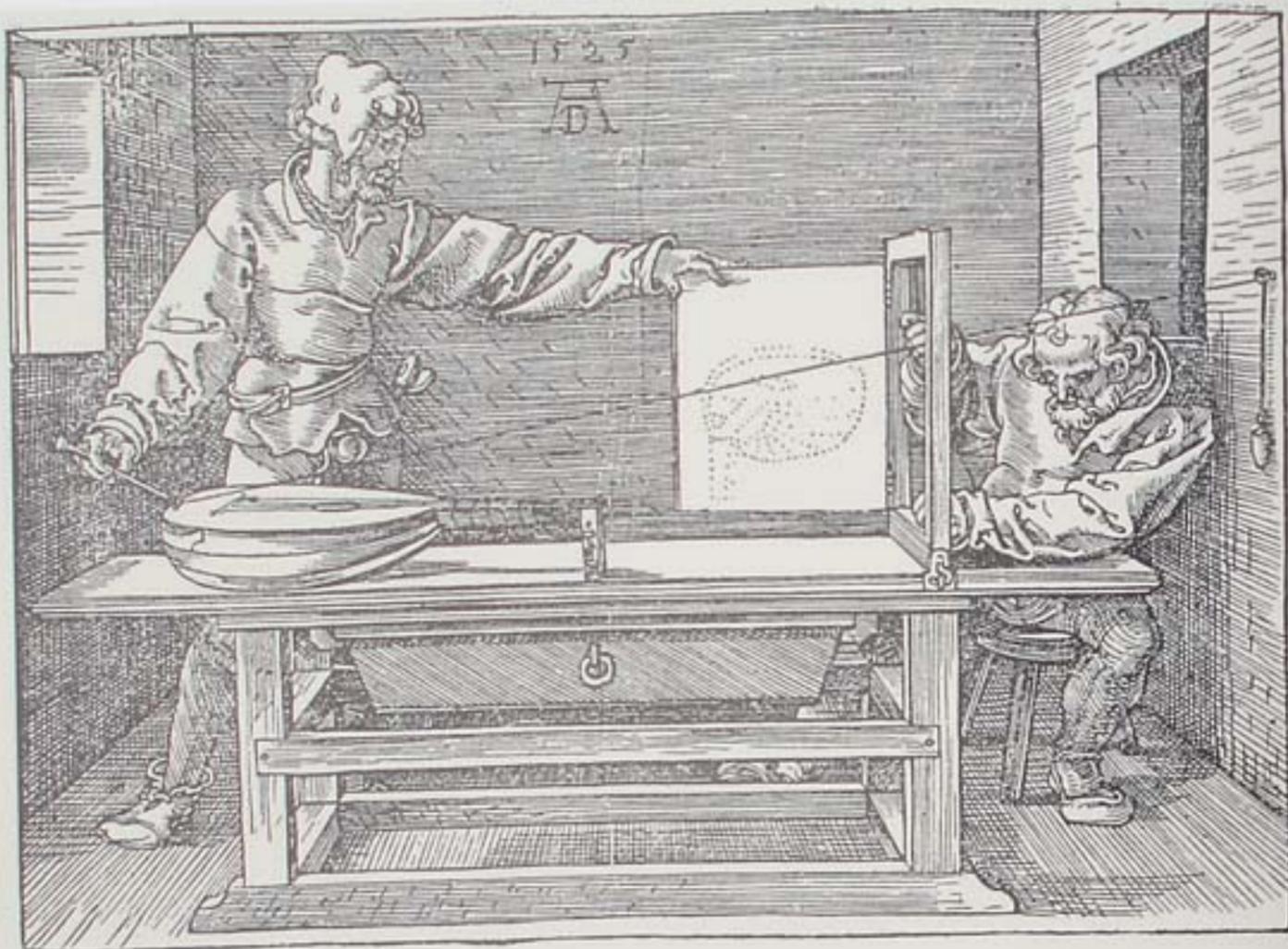
1545 Agnolo Bronzino



1514 Lucas Cranach, o Velho

De novo tecidos elaborados. Nem Giotto nem Cranach revelam motivos que acompanham de perto as dobras, mas no retrato de Moroni o traçado delicado acompanha as complexas superfícies curvas precisamente. Teremos aqui uma nova ferramenta em ação?





Uma das coisas mais difíceis de pintar com perspectiva linear são objetos curvos tal como alaúdes. A famosa xilogravura (1525) de Dürer sugere que alguns artistas se valeram de um expediente técnico para ajudá-los. Dürer era um prodígio, um grande desenhista, mas tinha também um aceso interesse pela tecnologia. Aqui ele mostra como um pedaço de corda é preso a um ponto na parede, representando o ponto de vista do observador. A corda é então ligada a um ponto no alaúde e sua posição é registrada mexendo-se duas outras cordas esticadas através de uma moldura de madeira e marcando-se depois onde estas cruzam uma tela articulada. A operação se repete até que haja pontos suficientes na tela para construir o formato de um alaúde. É um processo difícil, que requer dois homens.

Agora observe a pintura de Caravaggio, de cerca de 1595. Esses dois quadros estiveram entre os primeiros que reuni para formular uma pergunta. Será que Caravaggio poderia mesmo ter usado o método de Dürer para pintar aquele alaúde em admirável escorço (ele não deixou desenhos), e o que dizer então do violino sobre a mesa, e a partitura que segue a curvatura da página tão perfeitamente? Seria muito difícil fazer essas coisas com uma máquina de desenhar, e levaria muito tempo. Será que foi apenas a habilidade divina ou terá ele utilizado a óptica?

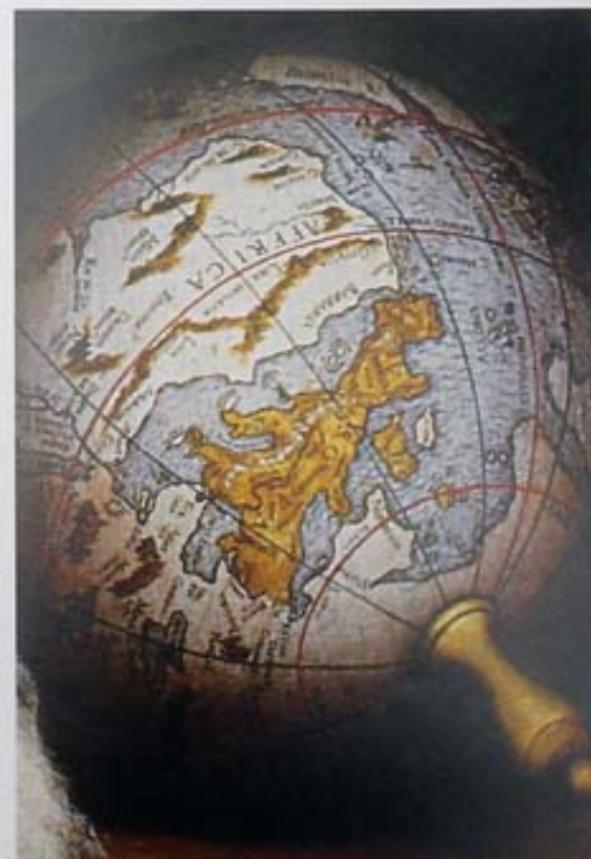




Caravaggio pintou seu alaudista 70 anos depois da xilogravura de Dürer, e, é claro, a tecnologia das máquinas de desenho talvez tivesse avançado naquela altura. Mas já não seriam tais máquinas antiquadas em 1525? Não estaria Dürer reproduzindo um método antigo e agora obsoleto de desenhar elipses e curvas em perspectiva? *Os Embaixadores* (acima) de Hans Holbein foi pintado em 1533, somente oito anos depois da gravura de Dürer. Está repleto de objetos curvos e esféricos, os quais teriam sido difíceis de fazer a olho, e no entanto todos eles são maravilhosamente “precisos” em seu escorço. Holbein poderia ter usado a máquina de Dürer para pintar o alaúde na estante de baixo, que é

mostrado em escorço bem mais simples que o de Caravaggio, e de um ângulo análogo ao da gravura de Dürer, mas observe os demais objetos curvos. O globo celeste na estante de cima, por exemplo, é perfeito em sua representação. Os motivos da cortina ao fundo e da toalha são profundamente dignos de crédito ao acompanharem as dobras. Os riscos de longitude e latitude no globo terrestre traçam a curvatura da esfera precisamente, tal como a palavra “AFFRICA”. E a partitura musical é reproduzida com exatidão nas páginas abauladas do livro aberto. Já isso teria sido quase impossível pintar usando a máquina de Dürer. Teria sido possível, contudo, usar uma lente para projetar a imagem do livro e dos outros objetos tridimensionais numa superfície plana e decalcar os formatos projetados, agora bidimensionais.

A estranha forma em primeiro plano é um crânio distorcido – Holbein o distendeu. Tal distorção pode ser lograda inclinando a superfície sobre a qual se projeta uma imagem. Produzi o detalhe do crânio abaixo comprimindo-o de volta a seu formato num computador. Ele parece bem “real”. Não será isso uma pista de que Holbein utilizou ferramentas ópticas?





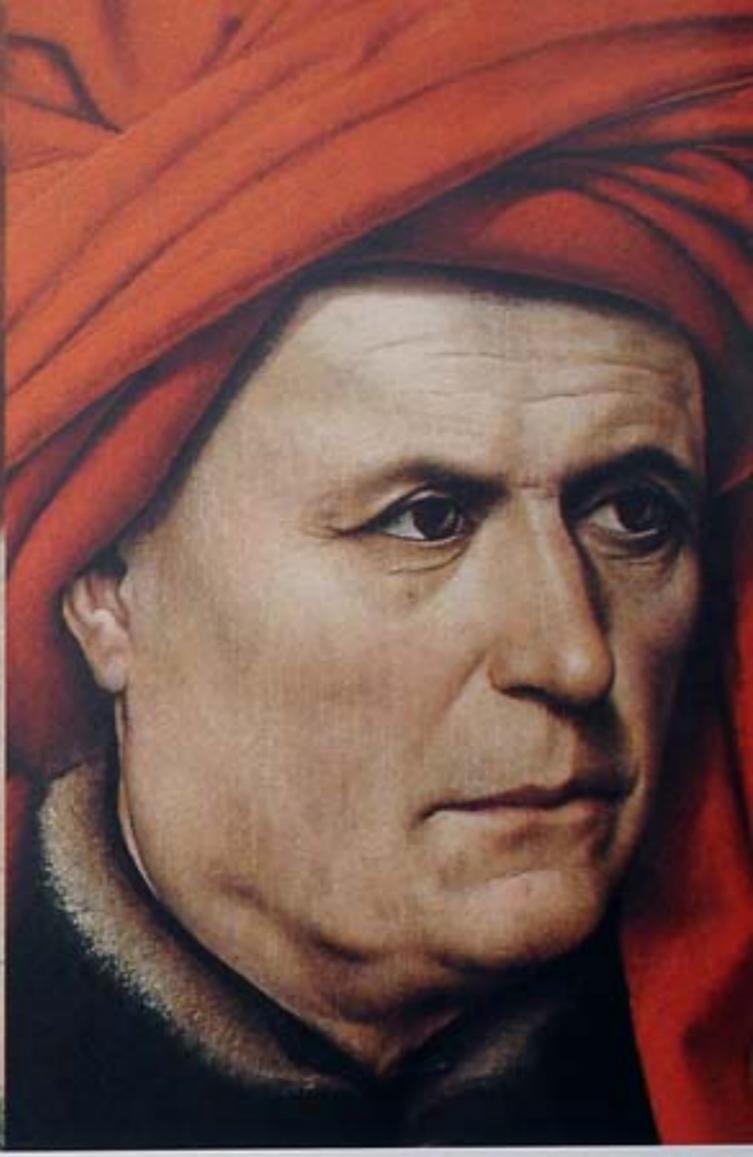
1300 Giotto



c. 1365 Austríaco desconhecido



c. 1425 Masolino da Panicale



c. 1430 Robert Campin

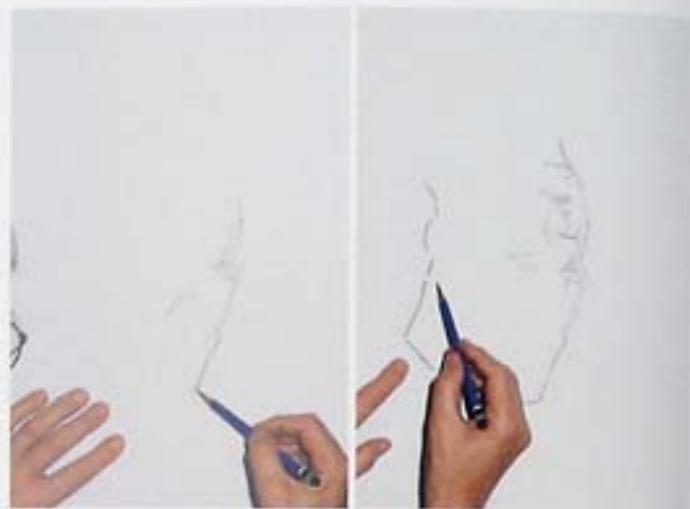
Encontrar indícios do uso da óptica no norte da Europa no fim do século XV me levou a observar mais de perto a antiga pintura flamenga. Em meu mural uma súbita e extraordinária mudança ressaltava.

Aqui estão quatro retratos pintados num intervalo de 130 anos. O de Giotto, de 1300, com certeza tem uma expressão interessante no rosto. Sessenta e cinco anos depois, um artista desconhecido faz um retrato de Rodolfo IV da Áustria – tal como o de Giotto, é desarmonico. Em 1425, na Itália, Masolino tem mais harmonia no rosto; o turbante parece acompanhar a forma da cabeça e é como se lhe assentasse bem. O rosto de Robert Campin parece surpreendentemente “moderno”; poderia ser alguém de hoje. Há iluminação clara – note a sombra sob o nariz –, sugerindo uma poderosa fonte de luz; as dobras no turbante não são desarmonicas; a pequena papada é vista nitidamente; e a boca e os olhos são

muito mais correlacionados, conferindo certa intensidade a sua aparência. Essa pintura tem um “aspecto” totalmente diverso.

Claro, o veículo é diferente. O retrato de Campin é um dos primeiros exemplos do uso de têmpera a óleo, que torna a mescla de cor muito mais fácil. Contudo, é o novo “aspecto” que nos interessa aqui, um aspecto que é radicalmente diverso do de Giotto (compare seus rostos na página seguinte com os de Dieric Bouts). Por si só, a tinta a óleo não basta para explicar tal mudança. Algo mais está em jogo.

Os únicos rostos comparáveis aos de Campin são aqueles de Masaccio na Capela Brancacci, em Florença, que datam de 1422. Eles certamente possuem individualidade e poderiam ter sido feitos pelo mesmo método, embora a técnica do afresco encubra isso. No entanto, as datas são quase as mesmas – a grande mudança ocorreu em torno de 1420-30.



Essas fotografias mostram o processo em maior detalhe. No canto superior esquerdo, pode-se ver a projeção no papel à medida que faço minhas marcas iniciais, dois estágios dos quais podem ser vistos no canto superior direito. Após tomar as medidas, retiro o papel e completo o desenho do natural (o retrato acabado se encontra na página ao lado). A pessoa, sentada todo esse tempo lá fora, é capaz de ver muito pouco do que se passa no interior do quarto. Nem se dá conta de que o espelho está ali (*acima e à esquerda*).

Alguns historiadores da arte me disseram que há relatos escritos de arranjos análogos nos séculos XV e XVI, mas até agora não os localizei.





Sei que pode parecer escandaloso comparar estas duas imagens, mas é somente em suas estruturas espaciais que traço paralelos. O *Retábulo de Gante* (1432), por Van Eyck, transmite a poderosa sensação de grande profundidade quando visto no original, as cores intensas (não reproduzíveis aqui) cumprindo nisso um papel importante, mas quando se contempla a pintura ao vivo, nota-se também que tudo é visto em *close*, trazido contra o plano pictórico. Não é como a representação do espaço, digamos, num Piero della Francesca – pense na *Flagelação* (ver página 125).

No século XVIII, alguns comentadores julgaram que o retábulo fosse um exemplo de “perspectiva errada” – não seguia as regras –, e no entanto o sentido de profundidade está sempre presente. Olhamos de frente para o cordeiro de Deus, e nos alçamos ao olhar para a fonte. Os grupos da esquerda e direita em primeiro plano são vistos de frente, com uma ligeira elevação do ponto de vista em direção ao centro. As multidões à meia distância são vistas de frente, com belíssimos detalhes de arbustos e plantas vistos igualmente de frente. Os anjos se encontram no chão, mas seus formatos graciosos também sugerem voo. Os raios do sol refulgem como se o sol fosse o ponto de fuga da pintura (infinito), porém o formato de um “V” ergue-se da base da pintura para contradizê-lo. É uma composição miraculosa, em torno da qual nos movemos de ponto de vista a ponto de vista. Nada tem de “primitiva”, como por vezes é descrita, sendo antes uma construção altamente sofisticada que é profundamente satisfatória em termos espaciais.

Minha própria construção em *Pearblossom Highway* me sugeriu como esse sentido de proximidade a tudo e ao mesmo tempo de profundidade poderia ser alcançado. 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.

Embora *Pearblossom Highway* pareça ter um ponto de vista central fixo, nenhuma das fotografias que o compõem foram tiradas do que se poderia dizer “lado de fora” da imagem. Movimentei-me pela paisagem, construindo-a devagar de diversos pontos de vista. A placa do alto foi tirada de frente, aliás de uma escada, as palavras “STOP AHEAD” no chão foram vistas de cima (usando uma escada alta), e tudo foi reunido pelo “desenho” para criar uma sensação de amplitude e profundidade, mas ao mesmo tempo tudo trazido para o plano pictórico.

Será isso efeito da técnica de montagem? O que se sabe dos métodos de Van Eyck é que ele fazia uma porção de desenhos de vários elementos e depois “desenhava” a pintura toda em detalhe a partir deles. Ao fazer os desenhos, tudo estaria próximo dele, alterações de escala sendo feitas a partir de uma geometria intuitiva mas de espantosa inteligência. Quanto mais afastada a multidão, menor ela parece, porém não há perda de detalhe (examinei essa pintura de binóculos na última vez que fui a Gand). Maravilhamo-nos com os “detalhes realistas”, causados em parte pelo uso das sombras, porém a fonte de luz parece homogênea, não vindo com certeza do sol. Meu argumento é que os pontos de vista múltiplos (muitas e muitas janelas) possuem um efeito de distanciamento numa superfície bidimensional análogo a uma vista aérea, mas que isso é desmentido nos detalhes. O *Retábulo de Gante* é uma magnífica construção de espaço amplo e profundo que nos puxa para dentro. Só por alguns instantes ficamos de fora.





1595-6 Caravaggio

Três pinturas de bebedores. Em cada caso, a versão da esquerda é a imagem correta, com o modelo segurando o copo com a mão esquerda; a da direita é uma "imagem especular". O que é interessante para mim é como as pinturas à direita parecem mais naturais e harmoniosas, os modelos parecem mais confortáveis. Acredito que assim seja antes de tudo porque eles eram na verdade destros – eles só se mostram canhotos porque foram invertidos por uma lente.

A maioria das pessoas ergue um copo com a mão direita; copos e taças são dispostos à direita nas refeições; revolucionários erguem o punho direito; soldados saúdam com a mão direita. Giotto e outros artistas antigos pintavam as pessoas tal como as viam, bebendo com a mão direita. Será uma coincidência que no fim do século XVI, quando acredito terem sido as lentes usadas pela primeira vez por pintores, haja um súbito acúmulo de bebedores canhotos? Este fenômeno aparece com Caravaggio e se estende por 40 anos aproximadamente, quando espelhos planos de boa qualidade reverteram outra vez as imagens.



< 1626-8 Frans Hals



1582-3 Annibale Carracci





Agora compare a aquarela *Relva alta* (1513) de Dürer, nesta página, com um desenho ligeiramente anterior de um campo de trigo (1480). Veja como é bastante "naturalista" a representação de Dürer. Poderá ele ter usado uma lente-espelho para executá-la? Vire a página e veja como ela é fotográfica em preto-e-branco, sobretudo ao lado de uma fotografia do jardim de Ian Hamilton Finlay em homenagem à relva de Dürer. Estaremos olhando aqui para duas imagens baseadas em lentes?





1624 Diego Velázquez.



Observe esses retratos pintados de corpo inteiro – Velázquez à esquerda, Hals na página ao lado. Ambas as figuras parecem excessivamente altas em relação a suas pequenas cabeças. O cavalheiro de Hals, sobretudo, parece obedecer a proporção bem estranha. Quantos pontos de vista há aqui? De novo, parece que enxergamos o rosto quase de frente, porém as botas também são vistas de frente – não as olhamos de cima. Sabemos que Hals pintava as cabeças em separado do corpo – burgueses ocupados



tinham muitas coisas importantes a fazer; não será provável que Velázquez fizesse o mesmo ao pintar aristocratas relutantes em posarem de pé por muito tempo? Tenho certeza de que os dois artistas pintaram essas duas figuras em várias “exposições” e depois as reuniram. Para ilustrar o que quero dizer, fiz o mesmo usando fotografias de segmentos de Charles Falco, todas tiradas de frente. Pode-se fazer alguém parecer mais alto ou mais baixo dessa maneira, porém mais alto é mais lisonjeiro.



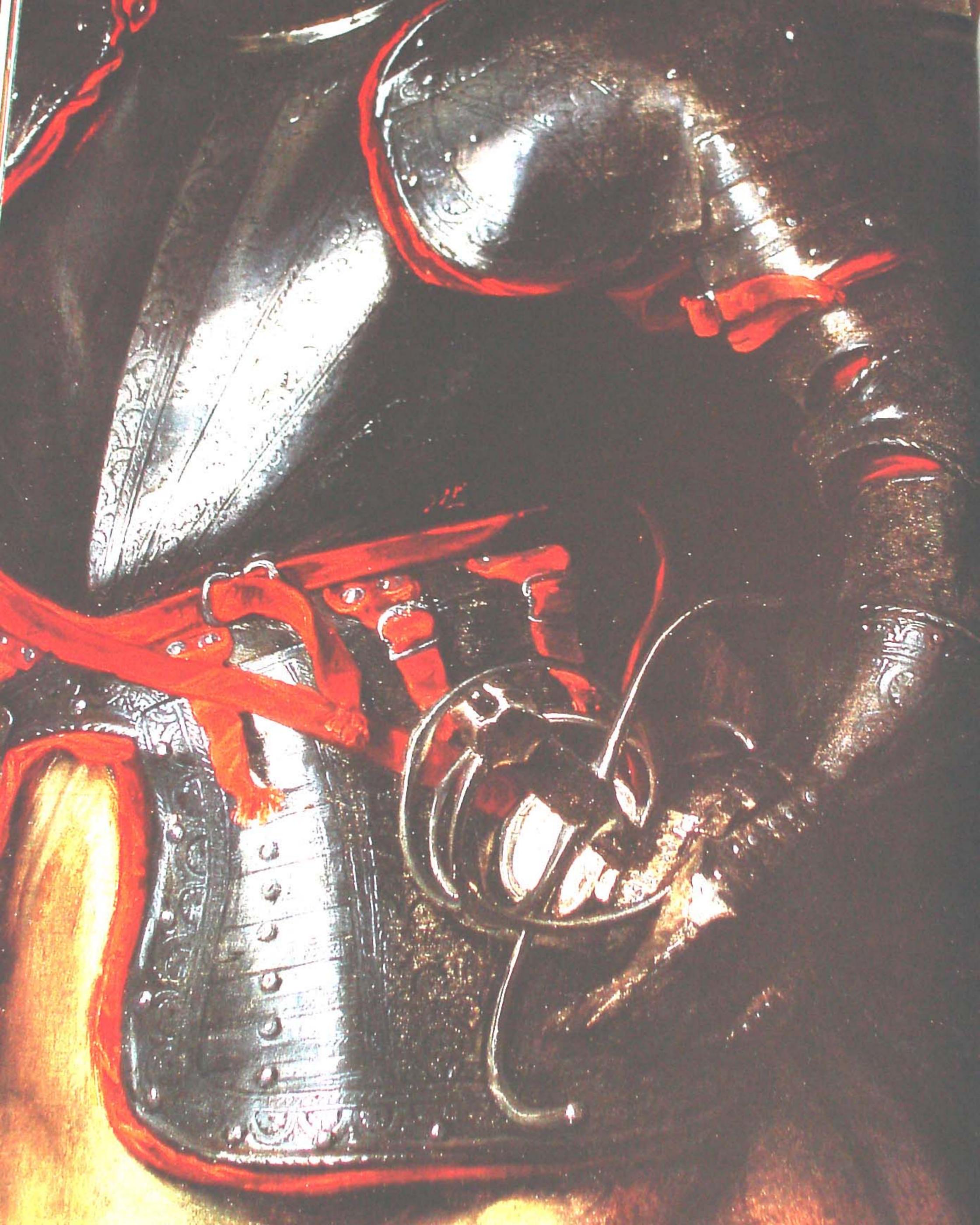
1636 Frans Hals ->

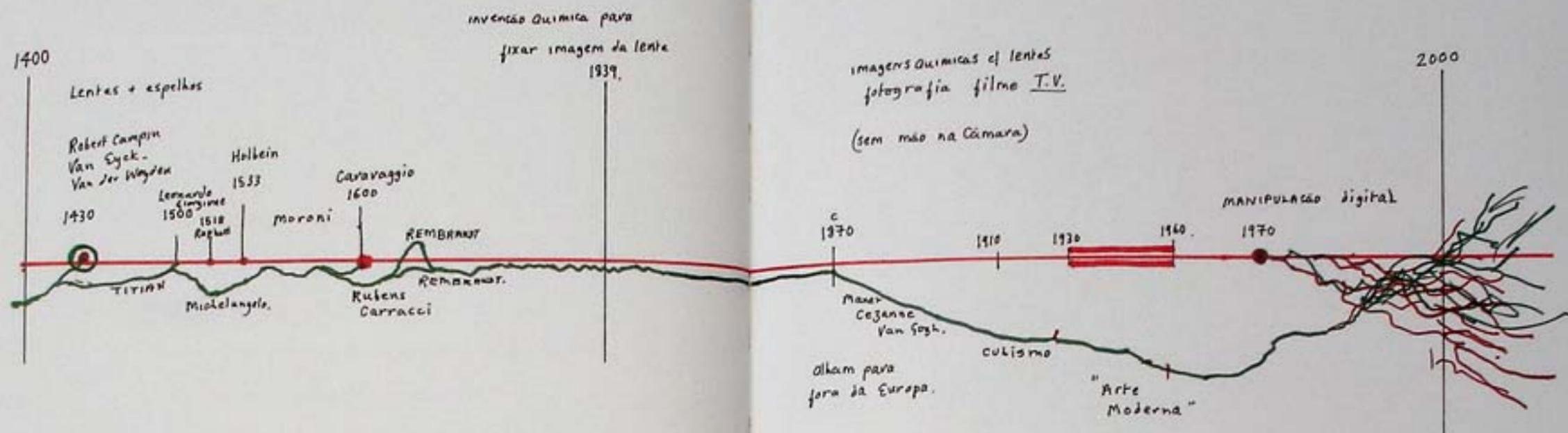


Estes dois quadros foram pintados com um intervalo de quatro anos, a banhista de Bouguereau (*acima*) sendo posterior às de Cézanne. O Bouguereau é um exemplo de pintura “acadêmica” de salão, que Cézanne pensava ser desonesta insensatez. Podemos de fato rir dela; parece tão absurda – aquela onda prestes a rebentar na moça, que não está nem um pouco preocupada. De fato, a onda mais nos parece hoje o que chamariamos uma retroprojeção; é inevitável que *seja* assim. Podemos ver nitidamente que ela está reclinada numa espécie de plataforma (com beiradas para imitar pedras) e não guarda nenhuma ligação real com a água.

O Bouguereau é uma janela além da qual tudo é ilusão e fantasia. O Cézanne está mais para um Poussin composto cuidadosamente na tela. Temos consciência da tinta em sua superfície. As banhistas de algum modo ocupam o espaço do espectador. No final, a visão de Cézanne da pintura triunfou sobre a acadêmica e franqueou novos modos de ver. A de Bouguereau foi enfim descartada como tolice.







Esta é minha tentativa de explicar o que imagino tenha acontecido. A linha vermelha é a imagem baseada em lentes; a verde é a tradição do "fazer a olho". Antes de 1430, a vermelha talvez devesse ser rosa, em parte porque não podemos ter certeza de que esta foi a primeiríssima aparição da óptica na pintura, e em parte porque espelhos e lentes existiram indiscutivelmente antes disso – alguns artistas talvez tenham tido notícia de seus efeitos.

Sou de opinião que, em alguns momentos de sua história, a linha verde esteve próxima da vermelha, influenciada por aquilo que os artistas observavam pelas lentes. O primeiro desses momentos foi por volta de 1430, em Flandres. Outros artistas viram os resultados e foram imediatamente afetados. A influência da nova arte disseminou-se. O conhecimento de como fazê-lo tornou-se tema de muito rumor entre os artesãos da guilda. Devagar, o boato vazou, mas, salvo algumas exceções (Antonello da Messina, por exemplo), o "segredo" foi mais ou menos contido ao norte da Europa. Mas, então, o *Retábulo de Portinari*, de Hugo van der Goes, é enviado a Florença nos anos 1480, e aí começamos a ver crescentes indícios da óptica na arte italiana.

Pelos idos de 1500, Leonardo escreve sobre a câmara escura. Certos artistas, como Giorgione e Rafael, passam a fazer experimentos com a óptica, enquanto outros como Michelangelo preferem cingir-se ao fazer a olho. Pela época de Caravaggio, espelhos e lentes já circulavam havia ao menos 170 anos, e cientistas como Giambattista della Porta instruem artistas sobre como usá-los. De repente, há uma espantosa explosão de naturalismo.

Durante quatro séculos, o fazer a olho segue de perto a lente. Isso não quer dizer que todos usassem lentes, apenas que todos tentavam, em vários graus e com diversos resultados, emular os efeitos naturalistas – a "aparência", o "parecido com" – das imagens baseadas em lentes. De vez em quando, certos indivíduos sensíveis, como Rembrandt, cruzam a fronteira, transcendendo o simples naturalismo para produzir pinturas que não somente reproduzem a realidade exterior, mas também revelam "verdades" internas. No todo, porém, continuam a seguir o exemplo da óptica.

Aí sobrevém a invenção que fixa a imagem da lente com produtos químicos (fotografia), suprimindo por completo a necessidade da mão do artista. A lente se espalha então com rapidez muito maior que antes, mas a princípio a fotografia ainda se restringe aos relativamente abastados. Dali a cerca de 25 anos, contudo, seu impacto se faz sentir de forma muito mais ampla. A pintura de vanguarda quer então se distinguir da lente e assim inflete bruscamente a linha verde para longe da vermelha. Este é o nascimento da arte moderna. A desarmonia retorna. Pintores avançados passam a dirigir o olhar para fora da Europa e rumo à arte do Extremo Oriente, que oferece modos alternativos de ver.

Mas a lente, levada adiante pela fotografia (e por pintores acadêmicos), permanece dominante, para se tornar afinal filme e televisão. A brecha se alarga, sendo o cubismo o primeiro estilo de pintura a mostrar um novo modo de representar o mundo bem remoto à veracidade da lente. Por volta de 1930, porém, a linha vermelha se adensa. Os filmes estão agora por toda parte – a mais fiel reprodução possível da realidade, pensava-se. Esse é o período em que a arte moderna sofre seus mais sérios ataques, sobretudo dos grandes tiranos – Hitler, Stalin, Mao – que exigem todos as imagens baseadas em lentes e as usam para consolidar seu poder. É também o período dos conflitos mundiais mais sangrentos, muito além de tudo quanto se conhecia antes. Será que essas coisas estão relacionadas? Certamente, o controle da mídia era essencial para a carnificina.

Nos anos 70, chega o computador e altera a imagem da lente. (A tecnologia sempre parece ter seu efeito sobre a representação.) A manipulação do computador significa que não é mais possível acreditar que uma fotografia represente um objeto específico num lugar específico num tempo específico – acreditar que ela é objetiva e "verdadeira". A posição especial, mesmo a posição jurídica, que a fotografia teve um dia, desapareceu. (Manipular – "usar a mão".) A mão regressou às imagens baseadas em lentes. O computador tornou a aproximar a fotografia ao desenho e à pintura. O software usa termos como "paleta", "pincel", "lápis" e "caixa de cores". Assim, onde estamos agora? Será que as linhas se entrecruzam ou se emaranham?



1300

1400

1450

1500

1550

1600

1650

1839