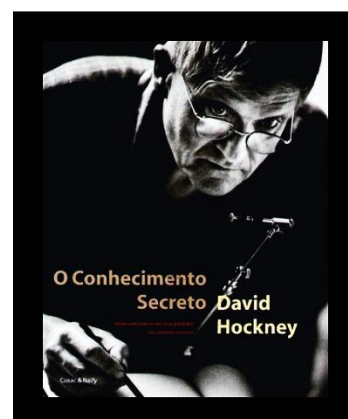




Recensão Crítica: “O Conhecimento Secreto, redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres”

Doutoramento em História da Arte | “Temáticas Aprofundadas em História da Arte”
Professora Responsável: Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito

Sandra Santos

Dezembro de 2012

HOCKNEY, DAVID (2001). O Conhecimento Secreto, redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Editora Cosac Naify, p.298. ISBN: 85-7503-067-1

O AUTOR

Nascido em 1937, natural de Bradford, Yorkshire, Reino Unido, onde estudou na Escola de Artes e começou a carreira de artista. Em 1959 mudou-se para Londres onde prosseguiu os estudos na Royal College of Art e onde contactou com grandes obras da história da arte e expõe as suas próprias obras. Na década de 60 mudou-se para os EUA onde trabalhou como artista e professor universitário. A partir daí divide-se entre Inglaterra e os EUA, tendo vivido, igualmente, em França e Itália. As viagens fariam parte do seu quotidiano, levando-o a vários países e inspirando grande parte dos seus trabalhos. No final da década de 70 passa a residir permanentemente em Los Angeles onde vive até hoje. Dedicado sobretudo ao desenho e à pintura, David Hockney salienta-se também como cenógrafo e fotógrafo. No final da década de 90, inicia as investigações sobre a forma como os grandes mestres do passado conseguiram tão impressionante precisão e realismo nas suas representações. Trabalho que culminou no lançamento do presente livro.

A OBRA

Este livro nasce de um olhar curioso e algo inquieto sobre as obras dos grandes mestres do passado e despoletado pela própria experiência de David Hockney como artista, as dificuldades técnicas que encontrou ao longo da sua carreira e especialmente o seu engenho. Trata-se, sobretudo, de um imenso e fascinante exercício do olhar. A determinada altura, o artista deixou de pintar para se dedicar à investigação sobre a forma como os grandes mestres do passado terão conseguido a representação extraordinariamente vívida e precisa do mundo à sua volta. Avança com a teoria de que muitos terão utilizado instrumentos óticos na realização das suas obras. Tese que defende, buscando as evidências visuais que encontra na prova primordial, aquela que nunca mente, a própria obra de arte.

O livro é composto por três partes que o autor faz questão de apresentar e explicar no início da sua narrativa e cuja organização e encadeamento são a base da fundamentação para a tese que apresenta. São elas: *a prova visual*; *a prova documental* e *a correspondência*. Nesta estrutura organizativa já se anuncia a originalidade da obra: o autor não só nos apresenta a sua tese como o método desenvolvido para chegar ao conhecimento que fundamenta cientificamente a teoria que defende. Associa ao texto as provas documentais que reuniu nas suas investigações, onde apresenta desenhos, esquemas científicos, tratados e textos descritivos relativos aos dispositivos óticos que referencia ao longo do texto. Apesar de algumas referências especificamente referentes ao funcionamento dos instrumentos óticos a que se refere, nomeadamente da *camera lucida* e da *lente-espelho* que ele próprio utilizou nas suas experiências, são objetos complexos e relativamente pouco conhecidos, o que justificaria uma descrição prévia das suas características e modo de funcionamento, apesar de ser inteligível e perfeitamente coerente a forma como organiza a obra, uma vez que coloca o cerne do seu discurso na observação das obras. Finalmente partilha com o leitor, os passos da sua investigação na forma da correspondência que trocou com contactos de diversas áreas (historiadores de arte, curadores e cientistas) que contribuíram largamente para o desenvolvimento do pensamento e investigação que realizou durante mais de um ano.

Debruçar-nos-emos, particularmente, sobre a *prova visual*: na raiz da investigação empreendida por David Hockney, está a construção de um imenso mural composto por centenas de imagens, na sua maioria amplamente conhecidas e estudadas na história da arte, e cuja abordagem visual é recorrente ao longo de toda a primeira parte do livro. É nesta observação gigantesca e globalizante que o autor concentra o seu olhar, procurando, analisando, comparando, desconstruindo para entender e partilhar, tarefa que o ocupa no grosso da obra.

O que terão em comum os desenhos de Ingres que Hockney observou na National Gallery em 1999 e os traços decalcados de Andy Warhol tão conceptualmente e temporalmente distantes? Relações improváveis, mesmo aparentemente impossíveis como esta são referência frequente ao longo do texto. O ponto comum, o elo que unirá artistas tão díspares como Ingres e Warhol ou obras como O “Retábulo de Dante” de Van Eyck e “Stop Ahead” do próprio autor, assenta nas evidências de que todos recorreram a aparelhos óticos em alguma fase da sua produção artística. Passamos, com Hockney a percorrer um mundo de imagens, cuja datação se estende entre os anos de 1150 e 1889, e onde o, gradualmente desperto e treinado, olhar do artista se detém para apontar indícios e evidências da utilização de instrumentos óticos utilizados pelos seus autores na sua produção. O autor desconstrói as obras à sua essência linear e, numa prospeção paciente e entusiasmada, viaja até aos momentos em que terão acontecido as primeiras marcas no suporte. Enceta-se assim um diálogo crescente entre autor e leitor, onde o primeiro nos conduz à esfera privada do *atelier* dos artistas estudados. Nesse caminho, viagem pessoal e partilhada, acompanhamos-lhe o pensamento, e vemo-nos de tal forma envolvidos num tal processo simbiótico de observação, que acabamos, não poucas vezes, por exclamar “nunca tinha olhado para isto desta forma” ou “de facto, faz todo o sentido!”

Tudo é objeto de análise, porque no mais simples pormenor podem ser encontradas grandes respostas. São imensas as evidências que nos são apresentadas ao longo das páginas da *prova visual*. Desde a relação espacial entre os vários elementos da composição pictórica; coexistência de vários pontos de fuga que indiciam diferentes pontos de vista, áreas desfocadas, coerências ou incoerências na profundidade de campo, efeitos – espelho; diferenças mais ou menos perceptíveis de escala; representações hiper-realistas (algumas das quais integradas em cenários de aspeto algo irreal); perfeição de formas e pormenores, instantaneidade de expressões. Todos estes aspetos, ou a sua grande maioria, seriam, segundo Hockney impossíveis se realizados a olho e apenas possíveis com o auxílio de instrumentos óticos como a *Camera Lucida*, a *Camera Obscura* ou a “*Lente-espelho*” referidos com frequência pelo autor.

Hockney aponta uma mudança rumo a um maior naturalismo que ocorreu subitamente no final dos anos de 1420 ou início da década de 1430 na Flandres e justifica este salto evolutivo com os desenvolvimentos na ótica e utilização de instrumentos decorrentes desse progresso na realização de imagens que o autor apelida de “modernas” e “fotográficas”. Além da prova visual da obra, o autor socorre-se, igualmente, da investigação documental que consubstancia o conhecimento dos artistas de lentes e espelhos, cuja representação encontra, inclusivamente, em algumas das obras que analisa ou nos inventários de pertences, como é o caso que apresenta de Caravaggio que considera um grande encenador. É justamente nas composições perfeitamente encenadas do mestre barroco que se refere à técnica das janelas múltiplas (elementos retratados individualmente que são, posteriormente, colados numa única composição) e que possibilita não só uma representação mais perfeita e realista de cada um dos elementos mas permite a representação de um espaço aparentemente mais amplo. Localiza esta técnica em várias obras, incluindo na sua. Fala dos tempos do desenho distinguindo o tempo mais extenso do desenho a olho, hesitante e tateado e a rapidez e precisão conferidas pela utilização dos instrumentos óticos na marcação de posições na tela (caso de Caravaggio) ou do estabelecimento das relações entre os elementos de uma expressão facial que culminará em representações hiper-realistas e naturais.

Ao longo da primeira leitura desta obra, surge-nos a imagem do “homem da lua”, o rosto de um homem na lua cheia. Muitos não conseguem vê-lo à primeira, outros não chegam a conseguir e outros ainda, conseguem descortinar as suas formas sem esforço; mas quando vemos pela primeira vez, nunca mais deixamos de conseguir identificá-lo. Algo semelhante parece passar-se com o olhar de David Hockney e, a certa altura, com o nosso próprio olhar. Uma vez desperto o espírito observador para os aspetos descritos na prova visual, o olhar acaba, mesmo que inconscientemente, por procurá-los perante qualquer obra de arte em frente da qual se detenha.

O trabalho de Hockney e a tese que apresenta proporcionaram um imenso debate no seio da história da arte que teve início antes mesmo da sua apresentação como livro. Foi tema de reportagem no *New Yorker*, provocando uma onda de reações um pouco por todo o mundo, do choque à euforia. É certo que o próprio Giovanni Battista della Porta, quando, em 1558 publicou uma descrição detalhada sobre a *Camera Obscura (Magia Naturalis sive de Miraculis Rerum Naturalium)* refere, a dada altura, que este é um instrumento útil para quem não sabe desenhar. Relatamos este facto porque nos parece que, além da análise formal das obras, da descodificação dos métodos e técnicas dos mestres que tanto impressionam Hockney, o autor faz sua a missão de esclarecer que a utilização de instrumentos óticos, cujo conhecimento e possível utilização remontam a génios como Da Vinci ou Dürer, não retira o mérito do artista, como ele próprio afirma, várias vezes, “a ótica não faz marcas – ela produz apenas uma imagem, uma aparência, um meio de medida. O artista ainda é responsável pela conceção e é necessária grande habilidade para superar os problemas técnicos e reproduzir a imagem em tela”.

Que Vermeer, Canaletto e Ingres terão sido assíduos utilizadores da *Camera Obscura* ou que Claude Lorrain utilizou o espelho negro batizado com o seu apelido, já era teoria conhecida e aceite na história da arte, mas Hockney vai mais longe e junta a este universo técnico e estético muitos outros artistas, fazendo observações, associações e dissociações completamente originais e deixa em aberto um mundo de possibilidades que se estende para além da sua própria investigação.

Não podemos despedir-nos deste livro sem a referência ao que consideramos ser a génese da sua originalidade: David Hockney não se limita à observação e à expressão dos seus pensamentos e do conhecimento adquirido. Espírito curioso e inquiridor, o artista – investigador necessita igualmente da experiência e aplica o método experimental ao trabalho intelectual e visual que vai realizando e que expõe de forma clara, intimista e informal ao mesmo tempo que não perde de vista a técnica e a base científica das suas afirmações.