

ANNATERESA FABRIS



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

RESUMO

Os artistas formados no Royal College of Art nas décadas de 1950 e 1960 demonstram igualmente um interesse acentuado por novas fontes iconográficas, entre as quais a fotografia. Com exceção de Peter Blake, que explora simultaneamente imagens técnicas e fotografias simuladas, a maior parte dos artistas do Royal College prefere trabalhar manualmente o repertório proveniente do universo da comunicação de massa.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; fotografia; comunicação de massa; Peter Blake; Royal College of Art.

DIÁLOGOS ENTRE IMAGENS: FOTOGRAFIA E PINTURA NA POP ART BRITÂNICA (II) •

O interesse na renovação do vocabulário artístico, para a qual o repertório da comunicação de massa desempenha um papel fundamental, está também presente num outro núcleo de artistas, tão engajados quanto o Grupo Independente. Trata-se de alunos do Royal College of Art, instituição cujas diretrizes pedagógicas não eram pautadas por hierarquias e distinções entre arte e *design*. A revista estudantil *Ark*, dirigida, a princípio, por John Hodges e, posteriormente, por Roger Coleman e Richard Smith, abre suas páginas, em meados dos anos 1950, para temas como publicidade, quadrinhos, cinema, desenhos animados, numa demonstração de quebra das velhas hierarquias entre arte e não arte.

Um dos estudantes da instituição, Peter Blake, atraído pelas imagens provenientes da iconografia popular – sobretudo cartazes de parques de diversões, de circos, de torneios de luta – começa a explorar a fotografia no começo da década de 1950. Em *Crianças lendo quadrinhos* (1954), a fotografia do artista com a irmã é submetida a um tratamento pictórico que oblitera substancialmente a natureza da imagem de partida a fim de convertê-la no signo de uma apreensão ingênua da realidade. O mesmo tratamento, que despoja a imagem técnica de seus caracteres mais evidentes para torná-la portadora de uma expressividade um tanto canhestra, em virtude da desproporção entre cabeça e corpo, caracteriza também *ABC Minors* (1955), derivado de uma vivência infantil. Os dois meninos, captados numa pose estática e bastante formal, trazem o distintivo do clube juvenil de cinema de Worcester – localidade na qual Blake passara parte da Segunda Guerra Mundial –, denominado “ABC Minors”. O clima de nostalgia que perpassa estes quadros é a tônica da poética do pintor, que lança mão de um conjunto de técnicas e signos – *assemblage*, colagem, *trompe-l’oeil*, fotografias reais e simuladas, cartões postais, imagens vitorianas, cartazes etc. – para configurar cenas eivadas de evocações sentimentais de um passado recente (ou não tão distante) e do presente imediato.

A imagem técnica, sob forma de instantâneos, capas de revistas, cartões postais e fotografias oficiais da Família Real, é o elemento determinante de *No balcão* (1955-1957), cujo motivo central é derivado de um trabalho de Honoré Sharrer, *Trabalhadores e quadros* (1943). A obra norte-americana representava grupos de famílias trabalhadoras segurando seus quadros favoritos. Blake amplia o conceito de imagem, outorgando o

mesmo *status* a reproduções de quadros, a cartões postais sentimentais, a rótulos de produtos alimentares, a diferentes tipos de fotografia. Embora o tema da sacada apareça em vinte e sete variações, *O balcão* (1869), de Édouard Manet, parece ser o fio condutor da composição, marcada pela coexistência de áreas chapadas com efeitos de *trompe-l'oeil* e pela reelaboração manual de todas as imagens. Se for lembrado que a obra do pintor francês nasce da frequência do museu e não da observação da natureza, que uma de suas contribuições à definição de um novo código visual consiste na concepção da arte como criadora de imagens dotadas de vida estética e, logo, distintas da representação da realidade¹, será possível compreender a razão de *O balcão* ser a nota dominante do trabalho de Blake, interessado, antes de tudo, em repertórios iconográficos aos quais o filtro da memória confere significados particulares.

Apesar do título, o elemento cardeal da composição reside nas figuras dos quatro jovens sentados no banco, vestidos à última moda e usando vários distintivos no peito. O último jovem à direita destaca-se no conjunto em virtude de alguns signos particulares: a ausência de distintivos é compensada pela presença de uma fotografia no peito, além de haver um quadro na altura das pernas. Segundo Simon Wilson, é possível que se trate de um auto-retrato de Blake. Isso seria comprovado pela presença do retrato de um de seus professores do Royal College of Art, que se suicidara em 1957 – John Minton –, acompanhado pela escrita “Em sincera memória”, e do quadro que o jovem está segurando na mão, o qual o qualificaria como artista.²

Criador de imagens de imagens, o pintor explora as convenções da fotografia e, sobretudo, do retrato. Em *Auto-retrato com distintivos* (1961), Blake se auto-representa de acordo com as convenções que regem a idéia de retrato na estética popular: a pose hierática e rigidamente frontal é, na verdade, a afirmação do grupo social ao qual pertence. Desde o surgimento do retrato fotográfico, havia se estabelecido uma clara diferença entre a pose popular, marcada pela frontalidade e pela busca de uma idéia de respeitabilidade, ancorada numa iconografia pré-fotográfica, e a pose burguesa, afetadamente lateral, na tentativa de igualar as assimetrias estudadas da representação aristocrática.³ O uso da pose como elemento de diferenciação social já estivera presente em *Auto-retrato com jaqueta da RAF* (c. 1952-1953) – no qual o artista tem como pano de fundo um muro repleto de cartazes de circo –, *Crianças lendo quadrinhos, ABC Minors, A preparação para a entrada em Jerusalém* (1955-1956) – em que o grupo de crianças junto de uma imagem da cidade pode ser visto como um prelúdio de *No balcão* –, além de nesta última obra, todos caracterizados pela frontalidade e pela postura hierática. No caso de *No balcão*, a atitude das quatro figuras centrais, inspiradas em fotografias familiares, forma um contraste evidente com a pose descontraída das imagens de Manet e com a naturalidade calculada exibida pela Família Real.

Diante da recorrência dessa solução compositiva e de certo acanhamento

¹ FRANCASTEL, 1974, p. 38; VENTURI, 1970, p. 150-151.

² WILSON, 1978, p. 43. A presença do quadro, que lembra o estilo hierático de Blake, na mão do jovem, não é um elemento isolado. A representação integraria um conjunto de obras contemporâneas, que mostrariam um novo tratamento do tema do balcão, atribuídas por Wilson a Richard Smith (no meio, atrás da imagem da Família Real), Robyn Denny (abaixo da mesma figura) e Leon Kossoff (na parte inferior da composição).

³ Cf. TAGG, 1988, p. 35-37; BOURDIEU, 1979, p. 128.

demonstrado pelo pintor em sua auto-representação de 1961, é difícil concordar com a afirmação de Natalie Rudd de que esta ilustraria seu compromisso com a grande tradição do retrato. Segundo a autora, a apresentação frontal do corpo seria a maneira encontrada pelo pintor para associar o próprio eu às personalidades celebradas nos distintivos. Se é válida a hipótese de que o auto-retrato pode ser visto como a construção da imagem pública de um fã, que se equipara a seus ídolos pela vestimenta⁴, não se pode contudo, deixar de levar em conta seu ar rígido e estático, que denuncia a origem social do modelo e sua diferença em relação aos artistas que despertam sua admiração.

A estrutura destas obras contrasta com uma relação desinibida com a câmara demonstrada pelos cantores de *Got a girl* (1960-1961). Lançando mão de colagem (faixa superior) e pintura (parte inferior), Blake constrói uma narrativa ritmada pelas efígies de cinco ídolos de música pop (Fabian, Frankie Avalon, Ricky Nelson, Bobby Rydell e Elvis Presley), evocados na canção que dá título ao quadro. À diferença dos retratos populares, em *Got a girl*, os cinco intérpretes são representados sorrindo e em tomadas laterais ou levemente descentralizadas, como que para sublinhar que o universo ao qual pertencem é outro. O mesmo partido é adotado em *O espelho de Elvis*, que deve datar do mesmo período, no qual o retrato do cantor norte-americano está levemente deslocado em relação ao eixo central. Em *O muro dos Everly* (1959), composto por cinco imagens da dupla norte-americana apostas a uma parede de papelão, o pintor se serve de dois cartões postais que apresentam dois formatos de retrato – busto e $\frac{3}{4}$. Como o formato busto é repetido quatro vezes na composição, é possível pensar que Blake esteja fazendo uma referência à reprodutibilidade da fotografia e, logo, a seu caráter não-hierárquico, e buscando uma maneira de dar a ver as mudanças de percepção que estavam ocorrendo graças aos meios de comunicação de massa e a suas redes de difusão capilar. A idéia de repetição está também presente em *O muro de Kim Novak* (1960), em que um cartão postal da atriz é apresentado três vezes, associado a um padrão pictórico de listras transversais que conferem certo dinamismo à composição.

O uso da colagem, que Blake descobre em 1955 por intermédio de Jasia Reichardt, coloca-o em contato direto com a iconografia de massa, transposta para o universo artístico sem grandes intervenções manuais. O tema do circo, fonte de uma obra emblemática como *Loelia, a mulher mais tatuada do mundo* (1955), exercício de pintura dentro da pintura, presta-se admiravelmente à apresentação de uma visualidade alicerçada na vontade de recuperação poética de formas da cultura popular. *Número de jôquei* (1957), que integra a série *Número de circo*, permite que o artista funda imagens temporalmente distintas numa única multidão, formando um conjunto voluntariamente não homogêneo e desproporcional. Em outros momentos, imagens contemporâneas são convertidas em representações quase arquetípicas do universo que tanto fascinava o pintor. É o caso de *O painel do atirador de facas* (1957), configurado a partir de um cartaz em tamanho natural de Brigitte Bardot, publicado em partes separadas pelo

4

RUDD, 2003, p. 30, 121.

semanário *Reveille*. Blake cola a imagem da atriz num painel, retoca seu rosto com o pincel e inclui na composição colagens de instrumentos cortantes, gerando uma representação ambígua, a meio caminho entre o universo do circo e as próprias fantasias eróticas.

Se as colagens do universo circense trazem freqüentemente a marca de sua admiração por Max Ernst e Kurt Schwitters, várias composições são, ao contrário, articuladas com base no princípio do quadro de avisos ou da parede. Nestes casos, o artista dispõe conjuntos de imagens de derivação fotográfica, tendo um determinado tema como traço de união. *Casais* (1959) é feito a partir de vinte e quatro cartões postais sentimentais de diferentes épocas, dispostos em quatro fileiras e encimados por plumas coloridas. O formato regular da composição – uma grade – cria um contraste sutil com as cenas apresentadas pelos cartões, que ganham uma nova forma de visualização, sem que isso corra seu significado. A mesma estrutura rege uma composição bem mais vasta, articulada em três momentos e integrada por intervenções pictóricas em dois módulos (segundo e terceiro), *Muro do amor* (1960). Cartões postais românticos e de votos de aniversário infantil, *stills* cinematográficos, imagens publicitárias e extraídas de revistas, uma tira de história em quadrinhos constituem um vasto painel do amor e de suas conseqüências, no qual o significado, embora evidente, ganha reforço pelo acúmulo de evidências. O amor, representado por um coração pintado, ganha destaque no painel direito inferior, sendo considerado por Simon Wilson uma pintura individual que se destaca por suas formas fortes e *hard-edge* e pelo uso abstrato da cor.⁵

Com *Armário* (1959), constituído a partir de imagens publicadas em *Reveille* e em outras revistas masculinas, Blake ensaia outro tipo de organização. Dá a ver o próprio universo de preferências e fantasias articulado nos quatro lados externos e na parede interna de um armário coalhado de fotografias de ídolos do mundo do espetáculo, de acordo com um padrão rítmico preciso. Apesar da abundância de imagens, sua disposição no espaço não é caótica nem superabundante. Ao contrário, é evidente que o artista busca determinar padrões visuais harmoniosos, que se coadunam com a estrutura espacial do armário, formando um singular *ready-made* ajudado, graças ao acréscimo de significados que transformam a peça de mobiliário num receptáculo de sonhos e desejos.

A justaposição de portas e mulheres, que traz em si um elemento de frustração, causada pelo descompasso entre a proliferação de imagens femininas e a falta de uma real satisfação sexual⁶, torna-se paradigmática em outra obra realizada no mesmo ano. Em *A porta das garotas*, a idéia da colagem como estrutura não-linear, que caracterizara *No balcão* de maneira ilusionista, ganha um aspecto concreto graças à presença de fotografias de atrizes cinematográficas contemporâneas – Gina Lollobrigida, Marilyn Monroe, Kim Novak, Shirley McLaine, Elsa Martinelli –, de imagens de estrelas do cinema mudo e de cartões postais sentimentais. Coladas numa porta ilusionista, estas imagens demonstram que, para Blake, não existem separações temporais entre passado

⁵ WILSON, 1978, p. 44.

⁶ RUDD, 2003, p. 29. O próprio Blake associa *Armário* com um fato real de sua vida: por considerar-se feio e por ter o rosto cheio de cicatrizes em decorrência de um acidente ocorrido em 1949, absteve-se de relações sexuais até os vinte e nove anos (*Ibid.*, p. 37).

e presente. Não há qualquer distinção entre anacronismo e atualidade, pois o que importa é o jogo emocional que o artista estabelece entre os objetos que despertam sua atenção e o olhar que lança sobre eles. A obra não demonstra apenas seu fascínio pelos ícones da indústria do entretenimento. O título original – *Girlie door* – evoca de imediato as idéias de voyeurismo e sedução, uma vez que, em inglês, o termo “girlie” se refere a imagens de garotas seminuas.

Embora não haja fotografias obscenas na seleção de Blake, a fantasia erótica pode ser considerada a diretriz da composição. As imagens dos corpos femininos têm como função ativar o mecanismo do prazer. Em poses que sugerem disponibilidade, ou em atitudes que remetem à ou em atitudes que remetem lidade z da composiçõesente, n idéia de amor romântico, as garotas da porta, por sua própria fixidez, nada mais fazem do que evocar a fantasia sádica da sujeição da mulher ao homem.⁷ Se for levada em conta a relação entre fotografia e pornografia postulada por Alain Fleischer, será possível compreender melhor as razões que levam Blake a utilizar imagens técnicas não-simuladas em *A porta das garotas*. Representações por contato, fotografia e pornografia são objetos especulares para o autor francês. A pornografia encontra-se no cerne da imagem técnica, “registro que a infiltra, a irriga, a contamina, a orienta, a inspira e a determina”. Se a fotografia pode ser definida como “promiscuidade da semelhança, obscenidade do contato, pornografia do vestígio”, não é necessária a presença explícita de corpos nus para desencadear a imaginação erótica. A imantação pornográfica da fotografia está justamente no “fantasma (...) do que não deve ser visto, do que deve permanecer escondido, velado”, fantasma que, contudo, a imagem pode “desvelar, revelar, dar a ver, oferecer ao toque”.⁸

Montada de acordo com um ritmo que permite a livre circulação do olho pelas imagens, a obra de Blake não pretende ser apreendida de um só vez, mas aos poucos, de fragmento em fragmento. Só assim é possível estabelecer um elo entre o olho do observador e o olho da câmara, capaz de “magnificar, eternizar o contato dos corpos”. Esta idéia de Fleischer desdobra-se em outra hipótese: a de que a fotografia pode “prostituir em imagens pornográficas” qualquer mulher. Foi ela que inventou “a prostituição pela imagem, a venda, o comércio do corpo duplamente possuído” na tomada e na relação sexual.⁹

Esta hipótese parece aplicar-se à *Porta das garotas*, composição bem mais erótica do que a série da *Garota pin-up*, realizada desde 1962. Nesta, as fotografias de jovens seminuas recebem um tratamento que Christopher Finch denomina “reumanização” da imagem técnica, em virtude do cuidado com que o pintor elabora os quadros.¹⁰ Transfiguradas pelo toque do pincel, as moças que haviam posado para as fotografias, acabam se convertendo em modelos vivos singulares, com os quais o artista mantém um contato simulado e distanciado, o que lhe permite despojar a imagem técnica de sua primitiva natureza indicial e investi-la de novas qualidades inerentes à prática pictórica.

⁷ Cf. GIACHETTI, 1976, p. 24-34.

⁸ FLEISCHER, 2000, p. 7, 9-10.

⁹ *Ibid.*, p. 11, 13-14.

¹⁰ FINCH, 1969, p. 126-129. Os quadros desta série recebem avaliações dicotômicas por parte da crítica. Enquanto Robert Melville fala de um “calor humano”, em oposição ao clichê e à exploração associados a estas moças, Peter Fuller afirma que nas obras uma espécie de insensibilidade “muito próxima da estética empedernida e dos valores pessoais dos fotógrafos da Página Três”. Cf. RUDD, 2003, p. 44.

Não se pode esquecer, por outro lado, que, ao optar pela pintura, Blake devolve as imagens das *pin-ups* ao universo simbólico que serviu de fonte de inspiração aos fotógrafos que as retrataram. Embora com alterações, acréscimos, supressões, boa parte da produção fotográfica de caráter erótico provém de fontes cultas. É para esse universo que o pintor reconduz seus ícones, demonstrando uma relação complexa e ambígua com a imagem técnica, a qual se espraia pela década de 1960, quando, com poucas exceções, volta a dar preferência ao uso de fotografias simuladas.

Não querendo ser considerado apenas um adepto da colagem, o artista, nesse período, dedica-se preferentemente à pintura, usando a fotografia como fonte de inspiração para seus quadros. Nas obras dedicadas a músicos pop como *Bo Diddley* (1963), trabalha a partir de capas de discos. Para o quadro *Os Beatles* (1963-1968), usa como referência a fotografia de uma revista, retendo em seu trabalho manual as imperfeições do processo de impressão, como as auras um tanto borradas que cercam as cabeças dos quatro músicos.¹¹ Realiza também retratos imaginários de lutadores, embora feitos a partir de anúncios publicitários divulgados por revistas esportivas. Uma das exceções é *Masked Zebra Kid* (1965), no qual ao retrato pintado do lutador é associado, na parte inferior, um painel com seis imagens fotográficas de sua carreira, gerando um confronto profícuo entre dois tipos de representação: a manual, interessada em captar as feições do indivíduo, e a técnica, voltada para o registro de seu corpo musculoso e de sua exterioridade.

Blake torna-se mundialmente famoso graças a um produto concebido para a indústria cultural, a capa do disco *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), realizado em colaboração com a esposa Jann Haworth, no estúdio de Michael Cooper. Extensa fotomontagem que inclui imagens de figuras emblemáticas dos séculos XIX e XX, a capa do disco dos Beatles joga com a idéia de diversas temporalidades não apenas pelos marcos visuais escolhidos, mas também por apresentar os músicos no começo da carreira e, alguns anos depois, transfigurados pela vestimenta anacrônica, que se tornou um emblema de seu momento psicodélico. A presença de um grande número de figuras tem como objetivo povoar o universo dos Beatles de ícones da música, do cinema, da filosofia, da literatura, do esporte, da política, escolhidos por eles e sugeridos também por Robert Fraser, Jann Haworth e o próprio Blake.¹² Se o resultado final diz muito dos Beatles, é, ao mesmo tempo, um produto típico do artista, o qual infunde no universo da música pop a própria vontade de reunir num único espaço pessoas pertencentes a diferentes momentos da história, como já fizera na série de colagens dedicadas ao circo, dez anos antes.¹³

A indiferenciação, em termos de fantasia erótica, entre representantes do *star system* cinematográfico e figuras anônimas da indústria pornográfica é também a diretriz de uma obra emblemática de Peter Phillips, *Só para homens, MM e BB como estrelas* (1961). Phillips – que participara da exposição “Jovens contemporâneos”, em fevereiro

¹¹ RUDD, 2003, p. 44.

¹² Numa entrevista ao jornal britânico *The Independent* (fevereiro de 2007), Blake lembra que John Lennon havia solicitado a presença das figuras de Cristo (não incluído, em virtude da afirmação polêmica de que o conjunto musical era “maior” do que ele), Mahatma Gandhi (excluído) e Adolf Hitler (oculto atrás das imagens de Ringo Starr e de Johnny Weissmuller). Cf. “Capa de álbum dos Beatles esconde foto de Hitler, revela artista”. *Folha de S. Paulo*, 5 fev. 2007.

¹³ Na década de 1980, Blake volta a fazer trabalhos para empreendimentos musicais. Em 1984, realiza uma colagem para a capa do disco *Do they know it's Christmas?*, na qual joga com a contraposição entre a abundância ocidental, representada por imagens vitorianas de diferentes procedências, e a miséria etíope, enfilexada nas cruas fotografias das duas crianças negras em primeiro plano. Bob Geldof, mentor do primeiro projeto denominado *Band Aid*, convida o artista para uma nova iniciativa: o cartaz do concerto do *Live Aid* (1985). Blake usa mais uma vez a técnica da colagem, sobrepondo a um mapa imagens de diversos povos e reservando o primeiro plano à figura esquelética de uma criança africana fotografada de costas.

daquele ano – concebe o trabalho como uma estrutura complexa, integrada por fotografias reais (as atrizes citadas no título) e simuladas (a seqüência do *peep show*), áreas pictóricas tratadas de maneiras distintas (reminiscências da gestualidade do expressionismo abstrato convivem com imagens bem definidas) e por um desenho geral que engloba a composição no formato de um flipperama. A idéia de uma sexualidade comercializada permeia os dois grupos de imagens. As da parte superior, extraídas das páginas de revistas ilustradas, apresentam Marilyn Monroe e Brigitte Bardot como arquétipos sobrepostos à pessoa real. MM e BB são estilizações metonímicas do sexo¹⁴ e, nesse aspecto, não se diferenciam da anônima figura empenhada no *peep show* para satisfazer o voyeurismo de um espectador solitário.

Um elemento em particular chama a atenção na obra: as molduras de madeira envernizada que conferem uma aura artística às fotografias simuladas da parte inferior. Como explicar essa opção? Uma primeira resposta pode ser buscada naquela peculiar mistura de sagrado e profano que está na base da psicologia da pornografia. Como lembra Romano Giachetti, determinadas inibições culturais (sexuais e morais) encontram uma liberação parcial quando os fatos pornográficos estão situados num ambiente sagrado, religioso. O clima criado em apresentações de *striptease*, com roupas e véus pretos, velas etc. faz parte de um conjunto de símbolos sacros, que se misturam com o caráter profano da sexualidade, tendo como pano de fundo o conceito de pecado.¹⁵ Este aspecto não é estranho à composição de Phillips, a começar pela lingerie preta vestida pela moça. A própria alternância de fundos vermelhos e pretos nos quatro pequenos quadros pode ser reportada a essa problemática, se for lembrada a simbologia dominante das duas cores – princípio de vida e emblema de morte – e se for observada sua posição no conjunto – vermelho/preto/preto/vermelho –, a atestar o triunfo do símbolo encorajador.

Outra resposta pode ser encontrada na relação que o próprio artista estabelece entre seu trabalho e a pintura pré-renascentista, caracterizada por “uma situação visual complexa, com uma imagem central e outras coisas relacionadas com ela”, as quais constituem ao mesmo tempo “uma história ou uma presença em si”. “*Multiassemblage*” de idéias dentro de um formato, de fatores espaciais, iconográficos e técnicos, que se combinam para formar um objeto¹⁶, a composição de Phillips mantém uma relação livre com a estrutura do quadro de altar, no qual a imagem central recebe um acréscimo narrativo de histórias situadas nas laterais e na parte inferior. O artista britânico prefere adotar o modelo do quadro com predela: confia o complemento narrativo à porção inferior da composição, como mostram os exemplos de *Bandeira púrpura* (1960)¹⁷ – no qual está presente a imagem de um jogador de futebol americano, copiada de uma fotografia –, *Distribuidor* (1962), baseado na permutação de ícones sensuais preexistentes e articulado em várias zonas narrativas, além de *Só para homens*, *MM e BB como estrelas*.

¹⁴ GUBERN, 1974, p. 239-240.

¹⁵ GIACHETTI, 1976, p. 38-39.

¹⁶ PHILLIPS, 1970, p. 161.

¹⁷ Marco Livingstone propõe uma análise do quadro a partir de suas relações com a pintura pré-renascentista, com a qual Phillips entra em contato durante uma viagem à Itália, no verão de 1959. Cf. LIVINGSTONE, 2003, p. 96.

Em 1963, Phillips começa a fotografar imagens que estimulavam sua fantasia e que poderiam ser usadas livremente, isto é, ampliadas, invertidas, combinadas com outras¹⁸, mas isso não implica um uso direto destas fontes em suas obras. Interessado, antes de tudo, na pintura e não numa simples apresentação de imagens, como ele próprio declara em 1964¹⁹, na série *Pinturas de encomenda* (1964-1967), dá mostras de estar propondo uma outra idéia de composição. A busca de simetria das obras anteriores é substituída pela interpenetração de imagens derivadas de diversas fontes e submetidas a tratamentos estilísticos distintos: as partes mecânicas evocam manuais técnicos; os radiadores, o estilo dos anúncios; os emblemas, a heráldica; as garotas, as representações das *pinups*. Em termos técnicos, a precisão das *Pinturas de encomenda* é garantida por dois recursos: a projeção de diapositivos para as áreas mais trabalhadas e a adoção do aerógrafo, instrumento associado à ilustração e ao retoque fotográfico.²⁰

A série, que se inspira num hábito norte-americano – a singularização de um produto industrial (customização) –, joga habilmente com esse conceito. Cada imagem singulariza as demais – a garota torna o carro excitante, este torna a jovem agradável e elegante²¹ –, numa cadeia de remissões que aponta para as técnicas de persuasão utilizadas pela publicidade com seu vasto repertório iconográfico e suas promessas de gratificação pelo consumo. Se o uso direto da fotografia – imagem serial por excelência – se chocaria com os objetivos da série, nem por isso Phillips abdica de uma busca de despersonalização. Suas falsas colagens são altamente convencionais, tanto em termos de repertório quanto estilisticamente. Os ícones escolhidos e as diferentes formas de representação utilizadas numa única obra remetem de imediato a um acervo visual preexistente e já conhecido pelo observador, que reconhece antes marcas do que imagens singulares. Essa estratégia seria proposital, segundo Michael Compton: ao abolir a velha contradição entre ilusão (imagem real) e pintura (representação bidimensional), o artista teria condições de concentrar-se nos aspectos formais da composição.²²

O interesse por imagens originalmente bidimensionais e reproduzidas com perfeição fotográfica leva-o a realizar outras obras ilusionistas, nas quais desponta um tipo de organização um tanto diferente das *Pinturas de encomenda*. É o caso da série *A ilusão aleatória* (1968), baseada num princípio preciso: produzir grupos de quadros afins, feitos a partir das mesmas categorias de imagens e tendo o mesmo formato e a mesma abordagem. Diagramas de estruturas moleculares, derivados das páginas de *Scientific American*, grades inventadas, aves de rapina desenhadas por John James Audubon no século XIX, motores e partes mecânicas²³ justapõem-se numa falsa colagem, caracterizada por associações inusitadas e por um apuro técnico que desafia os códigos visuais do observador.

Se Phillips não utiliza a fotografia de maneira direta, explora, entretanto, princípios fotográficos como a serialização e a contigüidade entre imagem e referente, deixando claro que seu universo visual é constituído por um repertório preexistente e já estruturado

¹⁸ Ibid., p. 174.

¹⁹ PHILLIPS, 1970, p. 161.

²⁰ Cf. COMPTON, 1970, p. 69; LIVINGSTONE, 2003, p. 174-175.

²¹ COMPTON, 1970, p. 69.

²² Ibid.

²³ LIVINGSTONE, 2003, p. 176.

em termos perceptivos. O caráter inusitado de suas falsas colagens parece ser um modo de induzir o espectador a interrogar-se sobre os modelos de visualidade colocados à sua disposição pelos circuitos da comunicação social. A desorientação do observador é causada não apenas por padrões contraditórios e surpreendentes, ou pela coexistência de estruturas geométricas com figuras realistas, mas também pelo formato freqüentemente adotado, próximo do gigantismo de alguns anúncios publicitários.

A idéia da ilusão fotográfica permanece um princípio válido para o pintor na década de 1970, como demonstra *Mosaikbild 5 X 4 La Doré* (1975). A justaposição do período anterior cede lugar a uma grade, na qual se organizam fragmentos de imagens que formam uma narrativa visual ritmada pela cadência das apresentações publicitárias. Sexo, comida e automóvel fundem-se, de modo explícito, em imagens a meio caminho entre a vulgaridade e um tratamento frio das superfícies, em cuja produção Phillips lança mão de retroprojeções computadorizadas.

Imagens fotográficas reais são usadas, ao contrário, como ponto de partida em obras aparentemente abstratas como *Repetição de um safári noturno* (1980). Motivos fotográficos, extraídos de revistas e livros de moda, são colados numa folha de papel e têm suas superfícies pintadas para atender a dois objetivos: intensificar sua presença física e tornar a própria identidade mais misteriosa e mais atraente. Realizado a partir dessa primeira estrutura, o quadro, embora altere o material inicial, não deixa de obedecer a uma lógica fotográfica: os indícios fornecidos pelas texturas reconhecíveis dos tecidos, das lantejoulas e das peles de animais somam-se a uma apresentação que evoca, segundo Marco Livingstone, a colocação dos modelos contra fundos coloridos na fotografia de moda.²⁴

Durante a estadia norte-americana (1964-1966), Phillips estabelece uma parceria com outro artista britânico, Gerald Laing, cuja formação havia sido feita na St. Martin School of Art de Londres. Interessado nas imagens divulgadas pela imprensa, Laing estabelece uma metodologia precisa para simular sua estrutura tonal. Adota um cromatismo reduzido ao preto e ao branco e transcreve manualmente a fotografia usando pontos de diferentes tamanhos em representações inspiradas em imagens de estrelas de cinema (*Anna Karina*, 1963)²⁵, de *pinups* (*Número sessenta e dois*, 1964) e em cenas esportivas (*C. T. Stokers*, 1964; as séries *Pára-queda* e *Desaceleração*, ambas de 1964). Embora os pontos chamem de imediato a atenção do observador, a composição de Laing estrutura-se, em geral, em duas áreas: uma baseada no padrão gráfico do pontilhado, outra, que recebe um tratamento chapado, de maneira a acentuar a nitidez do registro. A coexistência destas duas possibilidades de visualização torna ainda mais aguda a tensão entre a imagem produzida mecanicamente e o gesto manual, gerando um senso de desorientação no espectador.

Se a parceria entre os dois artistas se inscreve no âmbito da noção de colaboração desenvolvida por Phillips, a qual abarca também o uso de imagens alheias e de técnicas

24

Ibid., p. 192.

25

A atriz era muito popular naquele momento, por ter sido a protagonista de um filme de Jean-Luc Godard, *Viver a vida* (1962).

emprestadas da arte comercial, e o estímulo dado ao espectador para que ele realize um trabalho próprio de justaposição, não fundamentado na lógica, outros aspectos de sua poética, a começar pelas diferentes formas de registro utilizadas, apontam para o que pode ser denominado de “estilo Royal College”, cuja configuração se situa entre 1960 e 1962. Enquanto a idéia de uma forma de representação imediatamente legível, mas antiilusionista, só se aplica a uma parte de sua produção, é inegável que há outros aspectos que ele partilha com seus companheiros da exposição “Jovens contemporâneos” (Allen Jones, Ronald B. Kitaj, David Hockney, Derek Boshier, Patrick Caulfield): uso numa única imagem de idiomas contrastantes e ícones provenientes de fontes diferenciadas e abertura para um vasto repertório iconográfico, que inclui objetos industrializados, diagramas, anúncios publicitários e fotografias.²⁶

A relação dos companheiros de Phillips com a imagem técnica nem sempre é fácil de ser detectada e analisada. O grupo do Royal College of Art submete freqüentemente a fotografia a intervenções manuais que inserem o resultado no âmbito das convenções representativas, despojando a imagem que serviu de ponto de partida de seus aspectos indiciais e figurativos. Exemplar, nesse sentido, é o tratamento ao qual Richard Smith submete a própria visão da cena urbana norte-americana, tal como configurada no cinema e nas revistas ilustradas. O que o atrai nessas imagens não são nem sua iconografia, nem seu conteúdo, mas qualidades estritamente pictóricas: cores e efeitos de foco suavizado.²⁷ Diante de suas superfícies abstratas, não admira que Lawrence Alloway descreva *MM* (1961), derivada de uma capa da revista *Paris Match*, como “uma mancha sensual de carne, uma curva que não abandona o seu sorriso”. Ou que faça referência, em sua fase norte-americana (1959-1961), “à transformação da cor sedutora, atenuada e embaciada, das fotografias de alta costura, em arte abstrata”.²⁸ Se bem que atraído pelos efeitos da fotografia colorida, pelas revistas ilustradas e pela publicidade da avenida Madison, Smith constrói seus quadros de maneira a obliterar suas fontes. As cores atraentes e as superfícies brilhantes de seus quadros, embora remetam a uma iconografia urbana, são obra de um pintor que demonstra estar atento às lições de Mark Rotkko, Barnett Newman e da abstração formalista.

Imagens visualmente ambíguas, fruto de um movimento contínuo entre formas reconhecíveis e formas abstratas, constituem o aspecto central da poética de Allen Jones. Embora seu repertório iconográfico seja, via de regra, facilmente identificável, o que lhe interessa de fato é fazer da pintura um objeto alheio a todo referente:

“Não é minha intenção criar uma imagem feita apenas de referências literais a coisas exteriores à área da tela. Seria como ler um signo com uma instrução, e não olhar para ele”.²⁹

Esta reflexão aplica-se integralmente a uma obra como *O artista pensa* (1960). Nela não é fácil distinguir a iconografia de massa tomada de empréstimo – o balão das histórias em quadrinhos, que ocupa quase toda a superfície da tela acima do auto-

²⁶ LIVINGSTONE, 2003, p. 93, 176.

²⁷ COMPTON, 1970, p. 49.

²⁸ ALLOWAY, 1973, p. 58-60.

²⁹ Apud COMPTON, 1970, p. 69.

retrato estilizado, e a fotografia das nádegas de uma *pinup*, metamorfoseada nas formas verdes da colina.³⁰ Em outros momentos, Jones não deixa de explorar efeitos fotográficos como o foco distinto. É o que acontece sobretudo nas imagens de caráter erótico, marcadas pelo fetichismo do corpo feminino, reduzido quase sempre às coxas e à virilha, ou a pernas usando meias pretas e sapatos de salto agulha. *Vestido verde* (1964) dá a impressão de ser derivado de uma fotografia, em virtude do corte da imagem e da precisão de sua definição, embora a tela tenha trechos abstratizantes. O mesmo pode ser dito de *Sheer magic* (1967), com seu modelado ilusionista, do qual se conhece uma fonte segura: ilustrações de revistas fetichistas, com as quais o artista entra em contato por intermédio de Hockney em 1964.³¹

Um uso direto da fotografia é experimentado por Jones em 1968, numa série de gravuras intitulada *Vida de classe*. O trabalho, realizado em fotolitografia, constitui, segundo Christopher Finch, “um exercício de direção de arte”, próximo da imaginária e também da “excelência técnica” de uma boa revista de moda.³²

O norte-americano Ronald B. Kitaj, imbuído da idéia de colagem surrealista, tal como configurada nos romances visuais de Max Ernst, lança mão de imagens preexistentes, embora não demonstre um interesse acentuado pela cultura de massa. O fascínio por fontes visuais sofisticadas não impede, contudo, que busque alguns de seus motivos em fotografias, em fotogramas ampliados e em imagens bidimensionais de diferentes procedências. Seu método compositivo, próximo da disposição tabular de Richard Hamilton, consiste na justaposição de imagens sem qualquer hierarquia entre registro culto e registro popular. *O assassinio de Rosa Luxemburgo* (1960), *Reflexões sobre a violência* (1962) e *Helle Bore: para George Trakl* (1964), nos quais estão presentes alguns de seus temas recorrentes – violência, morte, injustiça social – são uma boa exemplificação de sua estética de quadro de avisos. Se, na primeira obra, não é tão fácil determinar a proveniência das fontes, em virtude do predomínio de um desenho de acentos expressionistas, nas outras duas composições, a tarefa é bem menos complicada. *Reflexões sobre a violência*, inspirado no livro homônimo que Georges Sorel publicara em 1908, inclui pictografias de índios norte-americanos, rabiscos, material textual e uma fotografia de imprensa do ditador cubano Fulgencio Batista, acompanhada da legenda “Uma outra vítima do comunismo”. O tratamento igualitário dos vários elementos visuais é também a diretriz da colagem de 1964. Nela predominam registros fotográficos ao lado de poemas de Trakl e de motivos decorativos *art nouveau*, que permitem evocar o curto período de vida do homenageado (1887-1914), cuja preocupação constante com a morte parece ser enfeixada na figura do caçador e na sombra negra que se insinua na porção inferior da obra.

Em alguns trabalhos como *Sem título* (1963) e *Walter Lippmann* (1966), Kitaj explora, de maneira sofisticada, as convenções da representação cinematográfica. Uma atmosfera de filme *noir* permeia o desenho de 1963, construído de modo fragmentário e integrado

30

LIVINGSTONE, 2003, p. 99.

31

Cf. *Ibid.*, p. 173.

32

FINCH, 2007, p. 112.

por um elemento de colagem: um recorte rasgado de jornal com a fotografia de um policial apontando um revólver. Em *Walter Lippmann*, o pintor trabalha a partir de fotogramas, não demonstrando nenhuma preocupação com um registro extremamente realista. Busca, ao contrário, a estilização das figuras, captadas em cenas e poses altamente codificadas.

Para Kitaj existe um paralelo entre a escolha de suas fontes visuais e os procedimentos de alguns antecessores:

“Filmes e, particularmente, ampliações de fotogramas têm sido em meu trabalho o que as gravuras e imagens semelhantes foram para os artistas num passado distante, o que as ilustrações impressas foram para pintores como Manet e Van Gogh, o que as fotografias foram para Degas e Cézanne e, posteriormente, para Sickert e Bacon (...) nada mais, nada menos”.³³

O interesse pela imagem técnica como fonte de uma nova sensibilidade e de uma nova maneira de olhar é também determinante para outro artista que estudou no Royal College of Art, Joe Tilson. Em meados de 1960, Tilson deixa de lado os jogos de linguagem que caracterizavam seus relevos em madeira e passa a explorar imagens fotográficas em seus trabalhos gráficos. A busca de superfícies produzidas de maneira mecânica está na base de uma obra gigantesca – *C. p. de Nova Iorque* (1965) –, inspirada num fôlder desdobrável com várias vistas da cidade. O aspecto um tanto irreal e artificial das imagens nova-iorquinas, próprio desse tipo de produção, é ampliado pelo formato que Tilson adota – 197 cm. X 66,5 cm. –, que acaba por colocar o conjunto de cartões no âmbito de uma simbologia conhecida e ao mesmo tempo portadora de um princípio de estranhamento.

Se *C. p. de Nova Iorque* remete a um truque fotográfico – a pintura a mão das imagens – em virtude de um cromatismo anti-realista, em outras obras como *Diapositivo*, *Empire State Building* (1967) e *Transparência. Os cinco sentidos, Gosto* (1968-1969), o artista dá a ver o suporte material da fotografia. Impressas em filmes em acetato e em folhas de acrílico a vácuo respectivamente, as imagens apresentam-se como uma exposição numa película fotográfica e evocam uma estética baseada na reproduzibilidade graças à presença de porções idênticas, anteriores e posteriores ao registro proposto pelo artista. Tilson, desse modo, coloca o processo técnico no centro de sua concepção de imagem: não é para o *unicum*, mas para o múltiplo, para o idêntico que tende a estética contemporânea, cujos efeitos sedutores parecem estar enfeixados nos lábios vermelhos e convidativos da metáfora do gosto. O fato de existir uma primeira versão da transparência de 1968-1969, realizada sobre filme em acetato e intitulada *Diapositivo. Lábios clip-o-matic* (1967)³⁴, permite corroborar a idéia de que o artista está atento à possibilidade de multiplicação e difusão capilar da imagem técnica, deixando de lado toda preocupação com as categorias que regiam a concepção tradicional de arte.

³³ Apud LIVINGSTONE, 2003, p. 189.

³⁴ É possível que a imagem dos lábios, a qual remete mais à idéia de erotismo do que de gosto, tenha sido derivada de um anúncio de creme dental. Cf. WILSON, 1978, p. 51.

O movimento pendular em relação à câmara e a suas imagens pode ser visto como um traço distintivo da geração de artistas que se forma no Royal College of Art nas décadas de 1950 e 1960. De outro modo, não se explicaria o fascínio pela imagem mecânica e a necessidade de transferi-la para a pintura exibida por Phillips, Smith, Jones, Kitaj, entre outros. Fonte de novas possibilidades criadoras, a fotografia é vista ao mesmo tempo com suspeita, pois ela traz em si a problemática da automatização da arte. O encantamento que alguns artistas das vanguardas históricas haviam demonstrado pela imagem técnica, a ponto de convertê-la em sua atividade principal como nos casos de Man Ray e László Moholy-Nagy, cede lugar a uma atitude mais cuidadosa: ela pode servir de ponto de partida para a operação artística, mas não substitui-la. A operação criadora, para estes artistas, dá-se ainda pelo trâmite da mão, instrumento de uma subjetividade que não pretende render-se a um produto automático, por ainda acreditar na superioridade do olho humano e na sua capacidade de configurar imagens filtradas pela memória e pela história pessoal.

Blake, cuja relação com a fotografia prossegue até hoje, exhibe uma atitude bastante diferente nesse panorama. Depois da paradigmática capa para o disco dos Beatles, o artista trabalha tanto com derivações fotográficas, quanto com fotografias diretas. No primeiro grupo inscrevem-se a série *Natureza e cultura* (1973-1977), inspirada nas imagens do livro homônimo do Dr. Peter Landow; *Flora – Garota encantadora* (1977), derivada do retrato de uma modelo; as ilustrações para *Alice no país do espelho*, de Lewis Carrol, baseadas em fotografias feitas na Holanda em 1970; *O encontro ou Tenha um bom dia, Sr. Hockney* (1981-1983); *Um momento lembrado em Venice, Califórnia* (1981-1991); *A Madona da National Gallery* (1994-2000), no qual refaz o quadro *A Virgem e o menino* (c. 1485-1487), de Bartolomeo Montagna, dando à figura feminina as feições da modelo Cecilia Chancellor³⁵ e tendo como fundo uma vista de Londres. No segundo, podem ser lembrados a série *Suvenir* (1974), integrada por pequenas colagens que evocam destinatários individuais; *Um museu para mim mesmo* (1982), *assemblage* constituído por diversos tipos de imagens; *Homenagem a Marilyn Monroe* (1990), no qual uma fotografia em formato busto da atriz se destaca entre duas portas fechadas; a capa do álbum *Stanley Road* (1995), de Paul Weller, construída como uma montagem, que confronta o observador com as preferências do músico. Para Natalie Rudd, essa capa não se refere propriamente a Weller; trata-se sobretudo de um “retrato” de Blake, em virtude dos elementos simbólicos escolhidos.³⁶

Entre os quadros de derivação fotográfica, dois devem ser destacados por suas relações intrínsecas com a pintura. *O encontro*, inspirado na obra homônima de Gustave Courbet (1854), é feito a partir de fotografias encenadas de Hockney (encarnando o pintor francês), Blake (como seu protetor Alfred Bruyas) e Howard Hodgkin (no papel do servo deste). O aspecto bastante solene da obra de Courbet é substituído na representação de Blake por um tom mais relaxado. Essa visão mais cotidiana tem como suporte um contraste bem dosado de tons claros e escuros, a substituição das sombras do original por um campo de cor uniforme, com exceção de uma pequena área mais

35

A identificação da modelo encontra-se em: RUDD, 2003, p. 96.

36

Ibid., p. 98.

sombria na passagem da figura de Blake para a de Hodgkin, o que confere ao conjunto um tom de leveza, realçado pelas faixas de azul e de rosa que dominam o fundo. Todas as demais figuras da composição são derivadas de ilustrações de revistas, enquanto a imagem da praia provém de tomadas feitas pelo próprio artista.

Se as fontes fotográficas não são evidentes à primeira vista, em virtude do tratamento sintético adotado por Blake, *Um momento lembrado em Venice, Califórnia* trai de imediato sua derivação graças ao cromatismo e ao tipo de espacialidade conseguida. O título do quadro remete a uma situação concreta: o momento lembrado é a visão da menina de patins, que o pintor não pôde fotografar. Para vencer o obstáculo, usa uma fotografia da filha Daisy, criando, desse modo, um jogo sutil entre presença e ausência, visão e memória, que se transforma em metáfora do trabalho da pintura.

Esse jogo constante entre visão e memória, entre imagem técnica e imagem manual pode ser atribuído a uma profunda consciência histórica do papel e do significado da pintura como instrumento de comunicação e de cultura. Dela brota uma espécie de timidez dos artistas britânicos perante o universo da comunicação de massa e um de seus produtos mais emblemáticos, a fotografia, aceita em sua materialidade, desde que (quase sempre) reconfigurada por um gesto pessoal.

REFERÊNCIAS

- ALLOWAY, Lawrence. "O desenvolvimento da arte pop britânica". In: LIPPARD, Lucy et al. *A arte pop*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- BOURDIEU, Pierre. *La definición social de la fotografía*. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *La fotografía: un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979.
- Capa de álbum dos Beatles esconde foto de Hitler, revela artista". Folha de S. Paulo, 5 fev. 2007.
- FINCH, Christopher. *Pop art: object and image*. London: Studio Vista, 1969.
- FLEISCHER, Alain. *La pornographie: une idée fixe de la photographie*. Paris: La Musardine, 2000.
- FRANCASTEL, Pierre. *L'impressionisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1974.
- GIACHETTI, Romano. *Porno-power: pornografia y sociedad capitalista*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1976.
- GUBERN, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- LIVINGSTONE, Marco. *Pop art: a continuing history*. London: Thames & Hudson, 2003.
- PHILLIPS, Peter. *Catalogue for the 'New generation' exhibition. 1964*. In: COMPTON, Michael. *Pop art*. London-New York-Sydney-Toronto: Hamlyn, 1970.
- RUDD, Natalie. *Peter Blake*. London: Tate Publishing, 2003.
- TAGG, John. *The burden of representation: essays on photography and histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.
- VENTURI, Lionello. *La via dell' impressionismo: da Manet a Cézanne*. Torino: Einaudi, 1970.
- WILSON, Simon. *Pop*. Woodbury: Barron's, 1978.



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*.