

# A virada dos vértices

*Turning the Vertices*

*El giro de los vértices*

Lucas Eskinazi

Universidade de São Paulo

E-mail: lucaseskinazi@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9868-4783>

## RESUMO

O texto a seguir foi escrito seguindo os caminhos da pesquisa e prática artística. Diante de um problema difícil de ser superado, a saber, o desejo de fugir do enquadramento, do retângulo que cerca a fotografia, encontrei em um conjunto de trabalhos artísticos algumas soluções e fugas para esse conflito. Partindo das obras de Claudia Andujar, Daido Moriyama e David Hockney, o ensaio perpassa questões da arte e da linguagem fotográfica como a circulação das fotografias, a matriz e a cópia, a influência do meio na construção da imagem, os dilemas da representação e os interesses na falsificação, a luz e a exposição, a impressão e a ampliação sonhadas, o desejo de adentrar a paisagem e o aprisionamento da imagem instaurado pelo enquadramento.

Palavras-chave: *fotografia; história da fotografia; câmara obscura; enquadramento*.

## ABSTRACT

The following text was written following the paths of artistic research and practice. Faced with a difficult problem to overcome, namely, the desire to escape framing, the rectangle that surrounds the photograph, I found in a set of artistic works some solutions and escapes from this conflict. Starting from the works of Claudia Andujar, Daido Moriyama, and David Hockney, the essay addresses issues of art and photographic language such as the circulation of photographs, the original and the copy, the influence of the medium on the construction of the image, the dilemmas of representation and the interests in falsification, light and exposure, the dreamed printing and enlargement, the desire to enter the landscape, and the imprisonment of the image established by framing.

Keywords: *photography; history of photography; camera obscura; framing*.

## RESUMEN

El siguiente texto fue escrito siguiendo los caminos de la investigación y práctica artística. Ante un problema difícil de superar, a saber, el deseo de escapar del encuadre, del rectángulo que rodea a la fotografía, encontré en un conjunto de obras artísticas algunas soluciones y escapatorias a ese conflicto. Partiendo de las obras de Claudia Andujar, Daido Moriyama y David Hockney, el ensayo aborda cuestiones del arte y del lenguaje fotográfico, como la circulación de las fotografías, la matriz y la copia, la influencia del medio en la construcción de la imagen, los dilemas de la representación y los intereses en la falsificación, la luz y la exposición, la impresión y la ampliación soñadas, el deseo de adentrarse en el paisaje y el encarcelamiento de la imagen instaurado por el encuadre.

Palabras clave: *fotografía; historia de la fotografía; cámara oscura; encuadre*.

Data de submissão: 27/05/2025  
Data de aprovação: 15/09/2025

*Esses dias horríveis em que a filmagem me dá nojo, em que estou esgotado, impotente diante de tantos obstáculos, fazem parte do meu método de trabalho.*

– Robert Bresson

## Prólogo

O quadrado, o retângulo, ao longo da História da Fotografia, se tornou um pressuposto, algo que mal é discutido. Como uma escultura ser tridimensional.

De uns tempos para cá, minha crise, que chamo de fotografia, voltou as suas energias para o problema do retângulo. Já não parecia mais possível continuar fotografando, compactuando com essa medida pré-fabricada. No entanto, essa crise está longe de ser superada.

Olhando para trás, percebemos que a fotografia é como é e foi recebida como foi por consequência do seu contexto, seu tempo-espacó, a Europa do século 19. Ela é neta da Revolução Industrial, filha das descobertas químicas do século anterior, dos adventos óticos, do vidro e da lente, que já vinham participando da criação da sua irmã, a pintura, desde o século 15.

O retângulo, a cerca da imagem, é mais um dos elementos que ajudam na caracterização da fotografia como o resultado da verdade, da prova, de que aquilo aconteceu, foi iluminado e aprisionado.

## Enquadrar as ideias

São inúmeras as transformações e invenções que rondam, para frente e para trás, o surgimento da fotografia. O que muitas delas têm em comum é o uso das fábricas, da lógica industrial, repetível e feita com a menor presença humana possível, *assim se repetem os resultados*. Se antes tínhamos o corpo humano como medida, passamos ao metro.

"Como as linhas se tornaram retas?" é o nome de um dos capítulos do livro de Tim Ingold, *Breve história da linha*. Sua pesquisa é original, ele se vangloria logo nas primeiras páginas de ter realizado um estudo que, justamente, não segue caminhos já demarcados, é uma fuga das disciplinas em busca da pura transversalidade do pensamento. No capítulo em questão, Ingold reforça essas ideias aqui mencionadas: ele não tem a fotografia como objeto, está pensando na Revolução Industrial, no desejo pela linha reta, da malha urbana como desenho da cidade. E é esse desejo que moldou, emoldurou, a foto.

O porquê desse pequeno texto é colocar em palavras essa crise que já vem me rondando há anos e, agora, esses dias, percebi que três artistas, por caminhos diferentes, muito diferentes, fizeram trabalhos que irromperam o quadrado fotográfico. Com isso, não quero dizer que houve intervenção direta no suporte como o recorte, rasgo, queima etc. Assim como não me parece que, ao realizar os trabalhos comentados nas páginas a seguir, eles tinham a preocupação de retirar a forma geométrica das suas fotografias. Claudia Andujar, Daido Moriyama e David Hockney. Diante de artistas conhecidos, poucas palavras de apresentação.

## Claudia mata afora

Poucas palavras. Claudia Andujar é uma fotógrafa brasileira nascida na Suíça e que depois de alguns percalços que envolviam ser judia na Europa na metade do século 20 acabou passando por alguns países, dentre eles os Estados Unidos, até chegar ao Brasil. Não demorou muito até iniciar na profissão de fotógrafa e já nos anos 1970 travou contato com os povos originários, mais precisamente as aldeias que agrupadas recebem o nome de Yanomamis.

O conjunto de trabalhos realizados em nome da causa indígena consagrou a fotografia da Claudia como uma das mais importantes do cenário nacional. Nela, não interessa qualquer distinção entre arte e ativismo. Esse imbricamento acontece na experiência, na imersão.

Seus trabalhos foram apresentados em diversos formatos: exposições com fotografias na parede, livro de fotografia, além de instalações como a *Genocídio do Yanomami: morte do Brasil*, realizada no MASP em 1989 e refeita no Instituto Moreira Salles recentemente, em 2018. Conversando com o professor e amigo João Musa, que esteve nas duas instalações, ele diz que a primeira, feita em retroprojetor, ficou mais potente do que essa agora, com mapeamento digital. Mas as coisas vistas pela primeira vez marcam mais.

A fuga do cerco retangular realizada por Claudia Andujar acontece por caminhos diferentes. Todos eles em preto e branco, todos eles fotografando os Yanomami.

A fotografia dentro da oca, a criança posando para ela, corpo inteiro e os furos produzidos pela luz. Dizemos, na linguagem fotográfica, que quando a imagem ficou superexposta e não temos nenhuma informação, é porque o branco *furou*. Literalmente, nesse caso, são os buracos, os furos na oca para permitir a entrada da luz que furaram a fotografia da Claudia. Diante de uma impressão em jato de tinta ou em *offset*, ou de uma ampliação por processo fotoquímico, vemos diretamente a base do papel. Diante desta mesma fotografia na tela do computador ou do celular, teríamos apenas a reprodução da base do negativo ou, se a reprodução veio da fotografia impressa, uma reprodução da base do papel.

Sua outra forma de fugir da inteireza do quadrado se dá ao turvar as bordas da imagem. Esse é um procedimento presente nas fotografias na mata adentro. Muitas vezes o efeito de romper o quadrado, seja qual for a técnica, servirá para fazer a foto crescer, não ter bordas, rumo ao além. No caso dessas fotografias com as bordas turvas, me parece que o desejo é o inverso: é a imersão total na floresta amazônica. Quando o recurso é usado, temos como resultado a mistura entre as árvores, as folhas, as copas das árvores e o esfumaçado viscoso provocado pelo uso da vaselina diretamente nas bordas da lente.

O sentimento de profundidade alcançado por Claudia ao presenciar, viver, registrar e incorporar através de suas imagens os rituais na mata colide com uma outra ideia de floresta, encontrada no ensaio “A construção da sombra”, de Lorenzo Mammì, presente no livro *O que resta*. Numa breve passagem, Mammì traz duas anedotas sobre a floresta e a paisagem. Para conseguir criar uma paisagem é necessário tomar alguma distância. A primeira vem de Henri Michaux. Passados alguns dias na Floresta Amazônica, ele volta navegando, embarcado a Manaus. Em sua excursão está acompanhado de outros franceses. Andando pelas ruas da cidade manauara, ele vê uma das viajantes exclamar ao se deparar com um jardim público: *ah, finalmente um pouco de natureza!* A segunda vem de Marcel Gautherot, fotógrafo francês, tema do seu ensaio. Ele teria dito que, certa vez, no Brasil, teve vontade de derrubar uma floresta para conseguir tirar a foto de uma árvore.

A frase de Gautherot me parece mais natural, isso porque, para os amantes da fotografia da árvore solo, como eu e muitos outros – se fosse fazer uma lista, ela seria infinita, mas começaria por Tarkovsky –, é comum eleger a sua árvore e ter o mundo ao redor que dificulta seu isolamento, seja na floresta, seja na cidade. O gosto pela árvore solo é um problema daqui de onde escrevo, na Mata Atlântica, e de outras partes do país onde, felizmente, é raro encontrar uma árvore isolada. É o oposto de outras partes do globo: penso agora nos filmes do Abbas Kiarostami, onde árvores brotam singulares, únicas.

Paisagem é uma dessas palavras que parece estar aí desde sempre e vez por outra é usada como sinônimo de coisas diferentes. O interessante é que, mesmo no seu uso cotidiano, vulgar, mesmo para quem não anda pensando sobre representação, é frequente que haja uma separação entre os que olham e o que é olhado. Essa separação costuma vir com a distância, raramente vemos alguém

chamar de paisagem um lugar em que se sente inserido. Esse assunto não pode ser apenas uma digressão por isso paro por aqui. Tento retornar a ele quando chegarmos nos experimentos óticos de David Hockney.

Marcel Gautherot não poderia ser adicionado a essa lista de fotógrafos que se indispuseram com o retângulo. No conjunto de imagens analisado no ensaio “A construção da sombra”, ele cria zonas enormes de preto em que o quadrado das suas fotografias de médio formato quase acaba por transbordar os vértices. Ainda que essas manchas criem forte contraste nos tons, suas cópias não alcançam o preto mais preto e o branco mais branco, ele não enterra nem fura a imagem, ele preserva com cuidado os baixos tons. Quando suas cópias são bem-feitas e reproduzidas, ainda haverá um leve desenho na escuridão.

O que o Lorenzo Mammì diz é que essa sombra acaba criando um espaço vazio de indagação do futuro. Ao mesmo tempo, faz parecer que as próprias construções brancas que sobem, palácios e ministérios, vieram, elas também, desse vazio, do nada. O trabalho de Gautherot, em especial suas imagens de Brasília, exaltam o Moderno, o prazer da geometria, o prazer da retidão, das linhas de dentro do quadro, e por aí ele se distancia dos outros artistas aqui presentes.

\*\*\*

...fugindo do enquadramento do jardim, da cômoda posição de ver de fora, da paisagem para colocar o corpo para dentro. E, ao pôr o corpo para dentro, corpo ativo, sua fotografia se torna abertura, encontro, amplia ao invés de cerrar.

Não por acaso, os vapores e as fumaças dos rituais figuram em suas imagens como elementos de dissolução da fronteira-quadro. Aqui já não é mais o furo luminoso ou a borda turva, mas a falta de opacidade que desfaz o retângulo. A sensação que temos é a de um homem não mais enquadrado em linhas, mas envolto pela massa disforme, fumaça, grão e a fibra do papel que, de uma cópia para outra, da fotografia na parede da exposição para o livro *Yanomami*, pode crescer e se adensar.

O último caso de dissolução do quadrado é o foco de luz. Talvez essa forma de subtração do quadro seja a mais frequente na fotografia.

Quando há o forte foco de luz, essa forma preserva conexão com o teatro, com o show, é a ação iluminada, no caso da fotografia de Claudia, a fotografia é feita durante o ritual. Temos o rosto de um jovem garoto perfurado por filetes de madeira. O foco de luz ao redor do fundo preto. Em um livro de fotografias com as páginas sangradas, será a folha de papel o novo limite retangular.

Uma cena: a projeção dessa fotografia na sala de cinema. Todos nós rodeados, imersos no preto profundo, o breu. O foco de luz ilumina o garoto no centro da imagem, duas mãos vêm do canto esquerdo. A fuga, a dissolução do retângulo. Do projetor sairia apenas os fachos de luz para onde há imagem, onde a prata foi sensibilizada. Os pixels que completam o resto do quadro permanecem desligados.



Claudia Andujar, *Próximo ao rio Catrimani*, 1974



Claudia Andujar, *Povo Yanomani*, s/d



Claudia Andujar, *Catrimani, Roraima*, 1974



Claudia Andujar, *Amazônia I / Série Invisível*, 1974



Claudia Andujar, Título não encontrado, s/d

## A mulher gravada no quarto

Não sou íntimo do trabalho do Daido Moriyama.

Admiro a sua liberdade em ter tantos e tantos tratamentos para uma única fotografia. Podemos encontrar uma mesma imagem ora com o preto enterrado, ora com toda a paleta acinzentada, ora com o branco já sem informação, ora com as passagens de contraste mais desenhadas. Ele aceita – ele quer? –, que as imagens possam ser impressas em papéis e escalas diferentes, sofrendo as metamorfoses inexoráveis à exibição de uma dita mesma imagem em lugares diferentes.

Quando tenho vontade de ver as fotografias de Daido Moriyama, escrevo o seu nome no *Google Images* e não penso que estou perdendo lastro em relação à imagem que deveria ver, aquela imagem que encontraria no museu ou em um de seus livros. E quando uma mesma imagem, a célebre fotografia do cachorro, aparece para mim em tratamentos díspares, me sinto confortável em não procurar qual seria a forma preferida ou desejada pelo fotógrafo.

Multiplicar as suas fotografias, trabalhar com a ideia de versão antes da de erros de reprodução advindos da distância, da perda do controle é, em si, uma característica da sua poética. De uma só vez, ele nos relembra o lugar do negativo como matriz para a cópia e incorpora à própria prática a inequívoca certeza de que as imagens sofrerão todas as alterações possíveis de tempo e espaço, sendo elas sempre uma conexão entre a matéria existente e a lembrança futura daquela vez diante delas.

Assim como nas fotografias da Claudia, não me parece fazer parte das intenções de Daido a sua fuga do retângulo. Talvez aconteça de forma inadvertida, talvez aconteça pela forma como faz uso do *flash* ou por sua maneira de construir a imagem, em geral tendo em vista o que está no centro do quadro, como se o momento de apertar o botão coincidisse com o sujeito-objeto no alvo.

Sua iluminação também seguiria essa lógica. Em boa parte das suas fotografias em que o quadro não é fechado pelas quatro linhas, temos uma forte luz no centro deixando os cantos sem iluminação, criando, por consequência, uma fotografia que tende para o formato circular. Esse procedi-

mento é usado por alguns fotógrafos, em especial quando usam o *flash* na fotografia noturna ou em lugares de pouca luz. É o caso de Peters Andersen ou do conterrâneo de Daido, Kohei Yoshiyuki e suas fotografias de encontros eróticos no bosque.

Mas não é só pelos cantos que Daido Moriyama desfaz a inteireza do quadro fotográfico. Se o primeiro procedimento acontece sobretudo no momento do clique, no ato fotográfico, agora gostaria de voltar a atenção para o assunto da introdução do seu trabalho, o tratamento, a realização da cópia. É nessa etapa, no trabalho a partir da matriz, que Daido perfura o material no jogo de luz e sombra.

Poderia ressaltar dois caminhos de tratamento e ambos se abrem para a questão aqui discutida. O primeiro é o elevado uso de *dodge burn*, procedimento analógico, feito no ampliador fotográfico e recriado no Photoshop. Em português, falamos em queimar mais ou queimar menos uma parte do papel no momento da ampliação. Isso porque nem sempre queremos que a mesma quantidade de luz lançada pelo ampliador chegue ao papel ao passar pelo negativo. Poderíamos pensar nessa parte do trabalho como um momento de consertar, potencializar, refletir, reconstruir a imagem obtida no negativo. E isso também serve para o digital.

Há um ensaio particular de Daido em que o preto enterrado feito na cópia, com a queima demasiada de uma área da imagem, cria o laço entre desejo e privacidade, entre ética e estética. São as fotografias de uma mulher em um quarto, na cama, em poses eróticas. Elas não chegam a demonstrar intimidade, ainda estamos no contexto de um ensaio. Com isso, quero dizer que estamos diante de uma situação fotográfica, há um combinado, um acordo feito de antemão. Eles estão ali para que uma imagem surja desse encontro. Esse conjunto de imagens se tornou um livro, *Kura Chan (Madame K)*. Algumas das imagens já haviam sido publicadas nas revistas Provoke, volumes 2 e 3.

Nesse ensaio, a identidade da personagem é anônima, temos o título do livro que, naturalmente, designamos a ela. O anonimato é mantido através dos enquadramentos: ela de costas, com o rosto fora de quadro, o cabelo cobrindo sua face. Não é possível dizer que o rosto e que sua identidade não são importantes. É possível sim dizer que na relação estabelecida nesse encontro fotográfico houve um acordo em preservar a identidade em nome de outras sensações desejadas: a sensualidade, o erotismo, a fantasmagoria. Os modos como o anonimato persiste, foto a foto, nos exemplos

nomeados até agora, não pertencem propriamente à linguagem fotográfica. Eles estão na própria cena, independentes da presença da câmera. Existem outros, porém, que são intrínsecos ao processo de captura e cópia (imprimir, ampliar) da imagem: o desfoque e o já mencionado *dodge burn*.

Os elementos típicos do suporte marcaram a geração de fotógrafos japoneses da qual Daido Moriyama pertence, inclusive dando uma alcunha ao grupo, *Are, bure, boke* (granulado, turvo, fora de foco). Parece besteira dizer novamente, mas esses procedimentos que surgem aparentemente como estéticos são a união entre prática e matéria do trabalho, sendo impossível dissociá-los das questões conceituais e filosóficas das obras.

Quando o artista conhece o procedimento e deixa queimar mais o rosto da personagem feminina na fotografia, diversas operações entram em jogo, criando uma imagem livre das amarras do dito naturalismo fotográfico. Nesse caso, é especialmente interessante como a queima do rosto se soma aos demais desenhos de enquadramento na construção do anonimato.

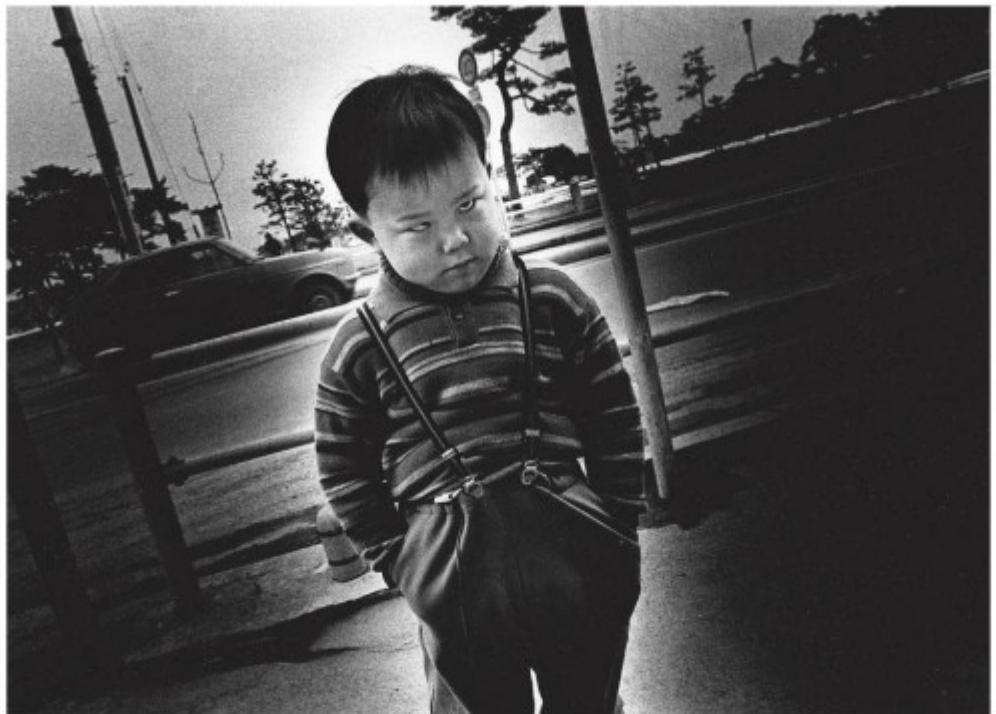
Através de imagens como as de Daido Moriyama, percebo a proximidade entre a fotografia e a gravura. É possível gravar imagens em baixo contraste, com todas as passagens de cinza desenhadas. No entanto, não é esse o tipo de gravura que me vem à mente. Assim, procurando não pensar, os trabalhos que saltam aos meus olhos são os de Oswaldo Goeldi, Evandro Carlos Jardim, Paulo Penna, xilogravuras presentes na coleção de literatura russa da Editora 34, muitas delas, por sua vez, soltas na página, flutuando na mancha branca.



Daido Moriyama, *Kura Chain*, 2020



Daido Moriyama, *Kura Chain*, 2020



Daido Moriyama, *The Three Views of Japan No. 3 – Mutsu Matsushima*, 1974

## Ciclopico olhar e cubismo fotográfico

Duas ou três palavras sobre a pesquisa de David Hockney, o livro-filme *O conhecimento secreto: redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. Sua primeira versão é publicada em 2001. No ano seguinte o filme é realizado. Alguns anos depois, em 2006, sai uma segunda versão com algumas mudanças, acredito eu resultantes da execução do documentário, afinal, ali pôde executar uma série de experimentos óticos, pondo à prova suas observações.

Em 1999, Hockney vai à exposição de Ingres na National Gallery, em Londres, e fica espantado com a capacidade do artista em pintar com tamanha precisão os retratos ali apresentados. Sua intuição é de que o nível de detalhe alcançado por Ingres é resultado do uso de aparelhos óticos. Nesse caso, por serem pinturas do século XIX, não haveria mistério se o pintor tivesse usado uma câmara obscura, auxiliando-o na construção da perspectiva de suas imagens.

Ao longo dos anos seguintes, Hockney mantém uma pesquisa, procurando remontar às raízes do uso dos aparelhos óticos na História da Pintura europeia. Logo no início do filme (e nas primeiras páginas do livro) é apresentado um painel de referências, que ele chama de "A grande parede", com uma série de pequenas impressões de pinturas: seu arco temporal é do século XIV à década de 1830, mais precisamente o ano de 1839 (assim como outros, ele prefere usar este ano como surgimento da fotografia e não 1826 ou 1827, quando Joseph Nièpce faz a primeira fotografia conhecida, *Ponto de vista em Gras*).

A partir da metade do século XVI, não são raras as menções textuais do uso de aparelhos óticos para a construção de imagens com perspectiva, Cigoli, Kepler, Giovanni Della Porta, entre outros. Para mais detalhes, "Looking for an Artificial Eye: On the Borderline between Painting and Topography", de Filippo Camerota. Em *A ilusão especular*, Arlindo Machado chega a dizer que Johannes Vermeer (1632-1675) teria acesso a uma câmera reflex, o que lhe permitia pintar seus quadros com a imagem desinvertida.

Nas décadas seguintes, uma série de pintores fazem o uso desses aparatos e, ainda que eles não tenham deixado escritos sobre o assunto, há farta documentação, tanto no campo das artes quanto da ciência (sendo essa fronteira menos nítida do que hoje), de que objetos como espelhos, vidros e lentes – objetos que auxiliam na criação dos detalhes e da perspectiva – estavam em circulação na Europa do século XVII.

Voltando ao painel. É como as pranchas do Aby Warburg, o *Atlas Mnemosyne*. Ao juntar todas aquelas pinturas, somente pela união e visualidade, uma série de sentimentos-pensamentos se formam, uns mais outros menos discursivos. Hockney queria entender o quanto ele precisaria retornar no tempo para encontrar o início do que chamou de “aparência ótica” (*optical look*) na pintura.

Unindo um pequeno conjunto de obras, Hockney afirma ter sido por volta da década de 1420 que pintores flamencos e italianos iniciaram os usos de vidros e espelhos na prática da pintura. No filme, ele se detém nos quadros *Casal Arnolfini* (1434) e *A Virgem e o Menino com o Cônego Van der Paele* (1436), ambos de Jan Van Eyck, e no afresco de Masaccio, *A cura do paralítico e a ressurreição de Tábata* (1425).

Poderia seguir cada passo do argumento de Hockney, adentrar com profundidade a teoria desenvolvida por ele e o físico Charles Falco, que diz poder precisar a distância focal da lente usada por Lorenzo Lotto ao pintar, em 1523, o quadro *Retrato de marido e mulher*, mas vou adiante com o porquê de colocar Hockney nesse conjunto. Talvez haja algo leviano em mim. Diferente dos artigos dos detratores das ideias de Hockney, como o já mencionado de Filippo Camerota ou “Introduction The Hockney-Falco Thesis: Constraints and Opportunities” de Sven Dupré, vejo com certo maravilhamento como desejos guiados por sensações menos discursivas e que encontraram um caminho plástico podem levar o artista a olhar para outros pintores, pintores de um passado longínquo, e disso criar uma indagação interessante, interessada e polêmica. Tenho dificuldade em olhar para o brilho nos metais, nas joias, no couro, dos quadros de Van Eyck, na perfeita perspectiva do lustre, na centralidade que o espelho côncavo tem em *Casal Arnolfini* e não acreditar que esse quadro teve um auxílio ótico. E tenho dúvida se essa dificuldade está no mesmo lugar de espanto que tive ao saber que os aedos tinham a *Ilíada* de cor em suas cabeças, do começo ao fim. Depois de décadas – séculos? –, somos uma geração descrente do nosso progresso enquanto sociedade, descrente da

forma como fabulam o passado como um tempo de desconhecimento e ignorância. Dessa frase, sustento a antinomia: de um lado, a continuação das árvores pintadas, vista através da fresta na janela do cômodo onde estão os Arnolfini de mãos dadas, é a certeza do auxílio ótico; do outro, vivemos um tempo tão auxiliado por aparatos, desde o corretor de texto aqui ativado que procura esconder meus escorregões na minha própria língua até fotômetros que tornam as fotografias automatizadas e agendas telefônicas que nos tornam incapazes de decorar uma sequência de nove números. Quem somos nós para dizer sobre as destrezas dos sujeitos do passado?

Essa investigação, essa busca por distanciar a data do uso de aparatos óticos na prática da pintura, surge de um problema vivido em seu trabalho como artista: o desejo de interromper a distância entre sujeito e objeto, entre artista e imagem criada, o fim da paisagem. O que ele chama de imagem fotográfica, seja ela uma fotografia ou uma pintura, é construída a partir de um único ponto de vista que, por sua vez, cria um recorte do mundo. Esse ponto de vista colocaria o realizador da imagem fora da imagem representada. Ele está diante e não está dentro da imagem. *Eu estou dentro do mundo. Eu não estou fora do mundo, olhando pela janela. Eu estou nele. Todos devem sentir que estão nele*, ele diz. E assim fez *Pearblossom Highway 11-18 April 1986*. Formada por um conjunto de fotografias, a imagem contém dezenas de pontos de vista dentro de uma única fotografia. Para fazer a fotografia da placa de *Stop*, Hockney precisou “entrar” na paisagem. Percebemos isso de acordo com a distância focal da lente usada em cada fragmento da imagem. É possível dizer o mesmo sobre os dejetos situados na margem esquerda da via, fotografados de cima e de perto.

Além de *Pearblossom Highway 11-18 April 1986*, o artista cita ainda uma outra imagem de sua autoria no filme. Ela faz parte de um conjunto de trabalhos intitulado *Composite Polaroids*. Nela, vemos um conjunto de 12 instantâneas tiradas em sequência de três pessoas sentadas à mesa, comendo em um salão. Diferentemente de *Pearblossom Highway 11-18 April 1986*, nessa composição, David Hockney não muda o seu corpo de lugar, ele não adentra a imagem. Mas, ao mover a câmera centímetros para o lado e para frente, fotografando com intervalos de segundos, transforma a imagem em uma cena. *Elas são tortas porque nós somos tortos*, ele diz, ao se referir a esse trabalho. Despedaçando o ponto de vista único com uma sequência de instantâneas,

Hockney se opõe a duas ideias frequentes sobre a linguagem fotográfica: o ponto de vista singular e o tempo retido – ao criar suas colagens fotográficas, temos um volume na imagem que se dá pela multiplicidade de pontos de vista, mas também pela duração temporal na feitura do trabalho.

Tudo o que foi dito até aqui é o pano de fundo para a sua presença neste pequeno texto. Ele tinha um incômodo, uma crise com a fotografia e, apesar de se mostrar encantado pelo trabalho dos mestres do passado e seus aparatos, são aqueles que multiplicaram a perspectiva ao realizar a pintura os que mais o interessam.

Em suas colagens fotográficas, o artista foge de mais uma amarra da fotografia: o retângulo. Realizadas a partir de dezenas, centenas de fotografias, essas montagens se espalham sobre uma superfície plana com enorme liberdade. Elas podem tomar diversas formas, podem parecer um aglomerado circular, uma quase letra ou um caminho de rato. Nada, além da composição, parece importar.



David Hockney, *Gregory Watching the Snow Fall*, Kyoto, 1983



David Hockney, Título não encontrado, s/d



David Hockney, *Ashtray, Sunday Morning*, 1983



David Hockney, *Billy Wilder Lighting His Cigar*, 1982



David Hockney, *Pearblossom Highway 11-18 April, 1986*

## Epílogo

Recentemente, ao sair de uma exposição em que apresentei alguns trabalhos em cinema e fotografia, um amigo me disse: *parabéns, mas exposição de fotografia não é fácil, né?* Não tenho certeza do que ele estava dizendo, mas concordei. Não sei se concordava com o que ele pensava, certamente não concordava integralmente com essa ideia. Foram em exposições de fotografia que aprendi a gostar de muitas fotógrafas e fotógrafos: Julia Margaret Cameron e Thomas Demand no Jeu de Paume; Luigi Ghirri, Robert Frank e Joseph Koudelka no Instituto Moreira Salles, Félix Nadar na Bibliothèque Nationale de France, Wim Wenders e Andrei Tarkovsky no MASP.

Mas a fotografia não entrou na minha vida pela porta da frente. Para quem nasceu no fim do século 20, ela sempre foi uma presença inexorável, sempre fez parte dos dias como a água e a lua. Enquanto arte, enquanto uma imagem, uma forma capaz de mover sentimentos, mais ou menos discursiva, mais ou menos sensível, é na sua banalidade, numa fotografia que ilustra o cardápio de um restaurante, como cartão postal, no álbum de família, emoldurada e pregada no banheiro, que ela consegue me capturar.

## REFERÊNCIAS

- ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- ANDUJAR, Claudia. **A luta Yanomami**. São Paulo: Instituto Moreira Salles 2018-2019. Exposição.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CAMERON, Julia Margaret. **Capturer la beauté**. Paris: Jeu de Paume, 2023-2024. Exposição.
- CAMEROTA, Filippo. Looking for an Artificial Eye: On the Borderline between Painting and Topography. **Early Science and Medicine**, Leiden, v. 10, n. 2, p. 263-285, abr. 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4130313>. Acesso em: 14 set. 2025.
- DAVID HOCKNEY: Secret Knowledge. Direção: Randall Wright. Reino Unido: BBC, 2001. 1 DVD (75 min.).
- DEMAND, Thomas. **Le bégaiement de l'histoire**. Paris: Jeu de Paume, 2023. Exposição.
- DUPRÉ, Sven. Introduction the Hockney-Falco Thesis: Constraints and Opportunities. **Early Science and Medicine**, Leiden, v. 10, n. 2, p. 125-136, abr. 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4130307>. Acesso em: 15 set. 2025.
- FRANK, Robert. **Os americanos**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017. Exposição.
- GHIRRI, Luigi. **Pensar por imagens**: ícones, paisagens, arquitetura. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013-2014. Exposição.
- HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**: redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- HOCKNEY, David. **Photographic Collages**. [1982-1986]. Disponível em: <https://www.hockney.com/index.php/works/photos/photographic-collages>. Acesso em: 14 set. 2025.
- INGOLD, Tim. **Une brève histoire des lignes**. Paris: Zones Sensibles, 2011. Exposição.
- KOUDELKA, Josef. **Ciganos, Praga 1968, Exílios**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2024. Exposição.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.
- MAMMI, Lorenzo. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MORIYAMA, Daido. **KURA chan (Madame K)**. Tóquio: Akio Nagasawa Publishing, 2020.
- MORIYAMA, Daido. **Uma retrospectiva**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2022. Exposição.
- NADAR, Félix. **Les Nadar**: Un siècle de photographie. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2018-2019. Exposição.

TARKOVSKY, Andrei. **Luz instantânea**: Polaroids de Andrei Tarkóvski. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2012. Exposição.

WENDERS, Wim. **Lugares, estranhos e quietos**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2010-2011. Exposição.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.