

## **O acoplamento das artes em *Hapax Legomena II: Poetic Justice* (Hollis Frampton, 1972)<sup>1</sup>**

Let Pei Galvão Martins

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais/Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo. Orientação: Patrícia Moran Fernandes.

### **RESUMO**

Em *Poetic Justice*, o cineasta experimental Hollis Frampton tensiona os limites entre o cinema, a escrita e a fotografia. O filme é estruturado a partir do mesmo enquadramento do começo ao fim: vemos uma pilha de papéis em cima de uma mesa. Lemos, nesses papéis, as indicações de um roteiro, em que lemos um filme que não está projetado na tela. É a partir da leitura das páginas que a obra acontece, materializando-se na nossa imaginação. A partir de uma leitura íntima do filme e dos escritos teóricos do diretor, além de sua relação com seus contemporâneos, o artigo visa expor a dinâmica estabelecida pelo Frampton no acoplamento de três diferentes artes em uma só obra.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Hollis Frampton; cinema experimental; escrita e imagem; fotografia e cinema; metacinema.

### **CORPO DO TEXTO**

O cineasta Hollis Frampton foi um dos mais importantes expoentes do cinema experimental realizado nos Estados Unidos ao longo das décadas de 1960 e 1970. Seus filmes têm, como uma de suas características principais, o esgarçamento das possibilidades cinematográficas. Acompanhamos, ao assisti-los, obras que desafiam todas as convenções já estabelecidas dessa arte em específico. No presente artigo, visamos nos focar nas relações estabelecidas entre o cinema, a escrita e a fotografia no filme *Hapax Legomena II: Poetic Justice*, realizado em 1972.

A partir de uma análise da estruturação formal e da composição narrativa do filme, elencaremos aspectos relevantes das características do filme que tensionam as três linguagens artísticas comentadas. Ao pensarmos suas relações com a própria trajetória artística de Hollis Frampton e o desenvolvimento de seus fundamentos como um artista que trafegou entre diferentes áreas, o artigo visa estabelecer como essas diferentes manifestações acontecem e acabam por se localizar, no final das contas, em apenas uma das três mídias: o cinema. O percurso de Frampton, polivalente, tendo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho (GT16SE Estudos audiovisuais), evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.

influências diretas da literatura e da fotografia em sua trajetória artística (foi, de fato, poeta e fotógrafo) acaba por influenciar diretamente a maneira pela qual seu cinema se organiza, mantendo em diversos momentos uma grande influência com as mais diferentes artes, mas em *Poetic Justice* podemos acompanhar um caso agudo desse fenômeno.

No que diz respeito à forma, é evidente que trata-se de um filme: afinal, é uma imagem que possui movimento. Apesar disso, o movimento em si, é quase nulo. Conseguimos perceber os grãos de película movimentando-se e uma espécie de “véu de movimento” que cobre a tela antes de alguns cortes, mas há muito pouco (ou quase nenhum) movimento interno dentro dos planos. Isto faz com que o filme se assemelhe diretamente com a imagem estática, ou seja, à arte fotográfica: acompanhamos uma pilha de folhas de papel em branco pousada em cima de mesa, um cacto em um vaso e um caneca com café. O que irá se alterar, ao longo do filme, é o que está escrito nos papéis. É a partir dessa escritura que iremos imaginar as ações de *Poetic Justice*. Não vemos projetadas, concretamente, nenhuma das imagens sugeridas pelo texto escrito. É um filme que se passa quase inteiramente na imaginação de quem o assiste. Tudo o que acontece em *Poetic Justice* passa pelo o que está escrito. Sabemos que todas as imagens que nos aparecem concretamente no filme (a mesa, os papéis, a caneca com café, o cacto) foram filmadas – apesar de que poderiam ter sido fotografadas; da mesma maneira, sabemos que todas as imagens que são construídas por nossa imaginação ao longo da duração de *Poetic Justice* apareceram a partir da linguagem escrita. Temos, desta maneira, três manifestações artísticas principais que organizam formalmente o filme de Hollis Frampton: o cinema, a fotografia e a linguagem escrita.

Se formos pensar no desenvolvimento narrativo do filme, enxergamos a influência direta da fotografia no decorrer da história: “você” e “seu amor” se fotografam, o narrador do filme fotografa os dois, fotografias são rasgadas, fragmentos rasgados são colados novamente e formam novas fotografias, fotografias cobrem rostos, “você” tenta fotografar as coisas que ocorrem fora da janela de sua casa, além de procurarmos entender constantemente quais fotografias são essas, quem as tirou e qual o seu teor. A arte fotográfica é um motivo de *Poetic Justice* tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista narrativo. Além disso, em muitos momentos da narrativa do filme as personagens, ao invés de tirarem fotografias, aparecem “filmando-se”, portanto

há uma espécie de linha muito tênue que separa a maneira pela qual essas duas manifestações aparecem narrativamente no filme, da mesma maneira que a linha que as separa do ponto de vista formal é, também, muito suave (o movimento da imagem é, como já dito, mínimo). Não há necessariamente um momento que marque a relação narrativa do filme com a linguagem escrita, mas das três manifestações esta é, talvez, a que mais se sobressai no aspecto formal: não haveria ação alguma em *Poetic Justice* se não houvesse a linguagem escrita. Ou seja, a narrativa não se utiliza da linguagem escrita como elemento de sua construção, mas depende essencialmente dela para construir-se. Se não houvesse nada escrito nas páginas, nada aconteceria em *Poetic Justice*.

A ligação de Frampton se deu com a escrita desde o começo de sua carreira enquanto artista, quando era um jovem poeta que trocava cartas com Ezra Pound. Porém, essa empreitada não durou muito: Frampton considerava-se péssimo. Contudo, a manipulação com a linguagem escrita continuaria, tanto em suas incursões no mundo da fotografia quanto do cinema. O interesse de Frampton na palavra é permanente, até o fim de sua vida. É possível argumentar que o meio alterou-se, mas a poesia nunca deixou de habitar a produção artística de Frampton. Basta pensarmos no caso de *Poetic Justice*: não só o título remete à “justiça poética” – uma espécie de “retribuição” pelas ações, virtuosas ou não, que a ficção possibilita às suas personagens – mas, também, na própria forma que o filme se coloca, completamente por escrito, conseguimos perceber talvez algum vislumbre do estilo literário de Hollis Frampton enquanto realizava poemas.

Há, também, a ligação direta que o filme possui com o universo fotográfico. As personagens relacionam-se entre si através de fotografias que já foram tiradas, fotografias que estão sendo tiradas, fotografias que irão ser tiradas, fotografias que nunca serão tiradas... É um dos maiores motivos narrativos de *Poetic Justice*, servindo como um dos motores para o desenvolvimento dos acontecimentos que presenciamos ao longo da história. Da mesma maneira, enxergamos algumas maneiras pelas quais a linguagem, a palavra escrita e a literatura alicerçam formalmente *Poetic Justice*. E é justamente para a fotografia que Frampton parte após abandonar o seu desejo de mexer única e exclusivamente com a poesia. Ou seja, conseguimos apontar para componentes importantes da trajetória artística de Frampton diretamente na composição do filme.

O desenvolvimento de Hollis Frampton enquanto fotógrafo passa a se dar, portanto, logo após a sua desistência no ofício de escrever poesia. Voltar-se para essa mídia, no entanto, não parece ser a escolha mais sensata: por conta do frenesi de experimentações que vinham tomando conta das artes em Nova Iorque, a fotografia era colocada em muitos momentos como uma forma artística que não possuía muitas possibilidades de estar na linha de frente do cenário *avant-garde* da época. Segundo Christopher Philips no texto “Word Pictures”:

(...) Sua incursão na fotografia pode parecer uma escolha peculiar para um jovem precoce, já bastante versado nas realizações mais ambiciosas das vanguardas literárias e artísticas da época. A fotografia — tão relativamente subvalorizada como meio artístico naquela época (...) — estava claramente fora do alcance da respeitabilidade artística.

No entanto, para Frampton, confrontado com os mesmos obstáculos enfrentados pelos outros jovens artistas de sua geração, a fotografia oferecia várias atrações imediatas. Era considerada um meio comparativamente impessoal, não-expressivo, em um momento em que a celebração irrestrita do “eu” era a característica dominante da pintura contemporânea mais valorizada. Além disso, a fotografia se prestava a atividades como seleção, coleta e classificação, cujas afinidades com os procedimentos de Duchamp não passaram despercebidas por Frampton. Ademais, as fotografias não precisavam existir como imagens isoladas; podiam ser organizadas em séries ou sequências de complexidade variável, abrindo a possibilidade de construções formais expandidas. A possibilidade de combinar imagem com texto oferecia ainda mais uma dimensão para o jogo de formas expandidas. Finalmente, a ótica e a física do próprio processo fotográfico sugeriam uma série de paradoxos espaciais e temporais (...).<sup>2</sup>

Podemos ver como existe, então, uma certa postura de “resistência” por parte de Frampton ao recorrer à fotografia como meio expressivo. Apesar de situar-se “fora do alcance da respeitabilidade artística”, a fotografia possuía uma afinidade com uma objetividade de captação dos eventos do mundo que não relacionava-se com a “expressão da subjetividade” que imperava na vanguarda nova-iorquina do início dos anos 60. Segundo Philips, havia toda uma ligação com os procedimentos *duchampianos*, ao mudar o sentido de certos objetos de acordo com o contexto em que eles eram realocados, etc. A fotografia para Frampton era, por incrível que pareça, um campo fértil para experimentações: *Não achei que fosse ser um passeio no parque ser fotógrafo, claro, não porque a fotografia fosse desconsiderada, mas porque minha situação era a de um ilusionista comprometido em um ambiente que estava dedicado à erradicação da ilusão, e, é claro, totalmente dominado pela pintura e escultura.*<sup>3</sup> Frampton considerar-se um ilusionista é muito importante para compreendermos a sua

---

<sup>2</sup> PHILIPS, Christopher. *Word Pictures: Frampton and Photography*, in: KRAUSS, Rosalind. MICHELSON, Annette (org.) October, no. 32, pp. 62-76. Tradução minha.

<sup>3</sup> Idem, pp. 64, *apud*. MACDONALD, Scott. *Interview with Hollis Frampton: Hapax Legomena*, Film Culture, nos. 67-69 (1979), pp. 159.

postura enquanto artista. Ao encarar a fotografia, muitas vezes tomada como algo totalmente objetivo, jornalístico até, como um campo que dá vazão às possibilidades do ilusionismo, podemos enxergar como muitas das decisões tomadas em *Poetic Justice* partem desse pressuposto. É a partir das possibilidades ilusionistas do texto, da fotografia e do cinema que a sua estrutura e narrativa se estabelecem. Existe uma questão lúdica muito importante para a composição das obras artísticas de Frampton, em que os limites das convenções são constantemente postos à prova e, dessa maneira, a forma com a qual os espectadores relacionam-se com suas obras também.

Conseguimos perceber como as áreas de atuação de Frampton estão sempre em diálogo, ainda mais se tomarmos em contato a sua visão de que a fotografia como um todo faria parte daquilo que chamava de “Cinema Infinito”:

Recorde-se da célebre proposta de Mallarmé de que, em última análise, toda a existência deve estar contida nos desdobramentos labirínticos de um Livro universal. De maneira semelhante e especulativa, Frampton — que reconheceu nossa própria era como a da máquina — recomendou que considerássemos todas as aparências do mundo como o objeto de um Cinema Infinito e devorador. Mas, enquanto o princípio gerador do Livro, que Mallarmé identifica como a "expansão total da carta", reside até mesmo em seus elementos mais fundamentais, Frampton insiste que a relação do Cinema com a fotografia estática é de uma ordem bem diferente. A fotografia estática, ele afirma com firmeza, não deve ser vista de forma alguma como uma instância originária; é, na melhor das hipóteses, "uma cena isolada retirada do cinema infinito" (...).<sup>4</sup>

Poderíamos enxergar, assim, que apesar de ter deixado de fazer literatura para virar fotógrafo e de fazer fotografias para virar cineasta (apesar de ter feito continuado fazendo fotografias depois, não era a sua principal produção), Frampton encarava as modalidades artísticas como tendo diversos pontos em comum. Como é evidente em *Poetic Justice*, há uma interlocução constante entre diferentes mídias em sua obra artística *Inclusive*, poderíamos ter passado aqui pela relação de Hollis Frampton com a pintura, a escultura e tantas outras manifestações de arte que estavam em voga em Nova Iorque nos anos 60, mas nos restringimos às áreas que se revelaram de maneira mais evidente em *Poetic Justice* e, também, tomaram uma posição de maior destaque ao longo de sua produção.

Há, entretanto, um elemento que acaba atravessando diametralmente todas as áreas de interesse e os fundamentos artísticos de Frampton e, ao assistir *Poetic Justice*, percebemos a sua importância de maneira clara:

---

<sup>4</sup> Idem, pp. 12.

No entanto, é igualmente possível discernir, ao longo do trabalho cinematográfico e fotográfico de Frampton, uma obsessão por outro mito moderno particularmente potente — o da linguagem. Frampton via na linguagem tanto o código dos códigos quanto o véu dos véus. Para sua geração de artistas, a linguagem surgia como um campo a ser cuidadosamente evitado ou então sistematicamente enfrentado. Alguém poderia, como Andre ou Stella, tentar enfatizar a pureza do significante material — madeira, ou tinta e tela — e, assim, expurgar qualquer vestígio de representacionalidade como uma "contaminação literária". Ou, como Frampton, alguém poderia optar por questionar os próprios processos de significação, explorando a convergência — ou a radical não-convergência — de múltiplos sistemas significantes dentro de uma única obra de arte. Aqui, a combinação intencional de palavra e imagem em um "objeto misto" oferecia uma forma de interromper o movimento inexorável de qualquer um dos elementos em direção a um fechamento "naturalizante".<sup>5</sup>

Neste excerto, Philips traça uma comparação entre as vertentes de Frank Stella e Carl Andre, que estaria mais focada em entender a importância do material utilizado para a composição da obra como uma espécie de fim para si própria. As obras estariam, dessa forma, sempre apontando para a sua própria composição, para seus próprios meios. Apesar de ter feito filmes que se associam ao trabalho de Stella e Andre o próprio material artístico é enaltecido, é sem dúvidas no âmbito da segunda vertente que sua obra se desenvolveu de maneira mais incisiva, em que “questionava os próprios processos de significação” a partir do envolvimento de diferentes tipos de processos em uma única obra. Um exemplo muito utilizado ao longo do texto é a série de fotografias *Word Pictures*, em que Frampton fotografa uma série de letreiros que seguem a ordem alfabética. Essa série desembocou, mais tarde, no filme *Zorns Lemma* (1970), em que todas as fotografias foram refilmadas em movimento. Há uma tensão notável entre a palavra e a imagem, constantemente. Frampton está sempre explorando os limites das linguagens artísticas. No caso de *Poetic Justice*, ao criar um “objeto misto” entre a literatura, a fotografia e o cinema, questiona as convenções de cada uma dessas manifestações, negando-as e afirmando-as com frequência ao longo do filme.

É importante para a discussão ressaltar que Frampton decidiu lançar *Poetic Justice*, também, como um livro, dando ainda mais enfoque nos fusões propostas pela obra. Cada um dos planos já continham páginas escritas, mas agora foram retirados das salas de projeção, impressos em papéis e organizados como um livro. Podemos ver o livro como um filme, da mesma maneira que anteriormente poderíamos ler o filme como um livro. Conseguimos perceber como, apesar de alguns aspectos muito importantes do filme e de sua “reflexividade” permanecerem na mudança de mídia e

---

<sup>5</sup> PHILIPS, Christopher. *Word Pictures: Frampton and Photography*, in: KRAUSS, Rosalind. MICHELSON, Annette (org.) October, no. 32, pp. 70. Tradução minha.

como outros acabam por perder sua força, a transposição midiática serve para dar atenção a esse diálogo contundente que Frampton traça entre as diferentes manifestações artísticas ao longo de toda a sua obra. É uma poética do acoplamento, enfim.

## REFERÊNCIAS

DUARTE, Theo. **O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo**, in: Cinema Estrutural, pp. 42-61. MOURÃO, Patricia; DUARTE, Theo (org.). Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

FRAMPTON, Hollis. **Circles of Confusion**. Nova Iorque: Visual Studies Workshop Press, 1983.

MACDONALD, Scott. **Interview with Hollis Frampton: Hapax Legomena**, Film Culture, nos. 67-69 (1979).

PHILIPS, Christopher. **Word Pictures: Frampton and Photography**, in: KRAUSS, Rosalind. MICHELSON, Annette (org.) October, no. 32.

ZRYD, Michael. **Hollis Frampton: Navigating The Infinite Cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2023.

## O acoplamento das artes em *Hapax Legomena II: Poetic Justice* (Hollis Frampton, 1972)<sup>6</sup>

Let Pei Galvão Martins<sup>7</sup>  
Universidade de São Paulo - USP

### RESUMO

Em *Poetic Justice*, o cineasta experimental Hollis Frampton tensiona os limites entre o cinema, a escrita e a fotografia. O filme é estruturado a partir do mesmo enquadramento do começo ao fim: vemos uma pilha de papéis em cima de uma mesa. Lemos, nesses papéis, as indicações de um roteiro, em que lemos um filme que não está projetado na tela. É a partir da leitura das páginas que a obra acontece, materializando-se na nossa imaginação. A partir de uma leitura íntima do filme e dos escritos teóricos do diretor, além de sua relação com seus contemporâneos, o artigo visa expor a dinâmica estabelecida pelo Frampton no acoplamento de três diferentes artes em uma só obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hollis Frampton; cinema experimental; escrita e imagem; fotografia e cinema; metacinema.

### CORPO DO TEXTO

O cineasta Hollis Frampton foi um dos mais importantes expoentes do cinema experimental realizado nos Estados Unidos ao longo das décadas de 1960 e 1970. Seus filmes têm, como uma de suas características principais, o esgarçamento das possibilidades cinematográficas. Acompanhamos, ao assisti-los, obras que desafiam todas as convenções já estabelecidas dessa arte em específico. No presente artigo, visamos nos focar nas relações estabelecidas entre o cinema, a escrita e a fotografia no filme *Hapax Legomena II: Poetic Justice*, realizado em 1972.

A partir de uma análise da estruturação formal e da composição narrativa do filme, elencaremos aspectos relevantes das características do filme que tensionam as três linguagens artísticas comentadas. Ao pensarmos suas relações com a própria trajetória artística de Hollis Frampton e o desenvolvimento de seus fundamentos como um artista que trafegou entre diferentes áreas, o artigo visa estabelecer como essas diferentes manifestações acontecem e acabam por se localizar, no final das contas, em apenas uma das três mídias: o cinema. O percurso de Frampton, polivalente, tendo influências diretas da literatura e da fotografia em sua trajetória artística (foi, de fato, poeta e fotógrafo) acaba por influenciar diretamente a maneira pela qual seu cinema se organiza, mantendo em diversos momentos uma grande influência com as mais

---

<sup>6</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho (GT16SE Estudos audiovisuais), evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.

<sup>7</sup> Mestranda do PPGMPA (ECA/USP), email: [letpeigalvao@gmail.com](mailto:letpeigalvao@gmail.com)

diferentes artes, mas em *Poetic Justice* podemos acompanhar um caso agudo desse fenômeno.

No que diz respeito à forma, é evidente que trata-se de um filme: afinal, é uma imagem que possui movimento. Apesar disso, o movimento em si, é quase nulo. Conseguimos perceber os grãos de película movimentando-se e uma espécie de “véu de movimento” que cobre a tela antes de alguns cortes, mas há muito pouco (ou quase nenhum) movimento interno dentro dos planos. Isto faz com que o filme se assemelhe diretamente com a imagem estática, ou seja, à arte fotográfica: acompanhamos uma pilha de folhas de papel em branco pousada em cima de mesa, um cacto em um vaso e um caneca com café. O que irá se alterar, ao longo do filme, é o que está escrito nos papéis. É a partir dessa escritura que iremos imaginar as ações de *Poetic Justice*. Não vemos projetadas, concretamente, nenhuma das imagens sugeridas pelo texto escrito. É um filme que se passa quase inteiramente na imaginação de quem o assiste. Tudo o que acontece em *Poetic Justice* passa pelo o que está escrito. Sabemos que todas as imagens que nos aparecem concretamente no filme (a mesa, os papéis, a caneca com café, o cacto) foram filmadas – apesar de que poderiam ter sido fotografadas; da mesma maneira, sabemos que todas as imagens que são construídas por nossa imaginação ao longo da duração de *Poetic Justice* apareceram a partir da linguagem escrita. Temos, desta maneira, três manifestações artísticas principais que organizam formalmente o filme de Hollis Frampton: o cinema, a fotografia e a linguagem escrita.

Se formos pensar no desenvolvimento narrativo do filme, enxergamos a influência direta da fotografia no decorrer da história: “você” e “seu amor” se fotografam, o narrador do filme fotografa os dois, fotografias são rasgadas, fragmentos rasgados são colados novamente e formam novas fotografias, fotografias cobrem rostos, “você” tenta fotografar as coisas que ocorrem fora da janela de sua casa, além de procurarmos entender constantemente quais fotografias são essas, quem as tirou e qual o seu teor. A arte fotográfica é um motivo de *Poetic Justice* tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista narrativo. Além disso, em muitos momentos da narrativa do filme as personagens, ao invés de tirarem fotografias, aparecem “filmando-se”, portanto há uma espécie de linha muito tênue que separa a maneira pela qual essas duas manifestações aparecem narrativamente no filme, da mesma maneira que a linha que as separa do ponto de vista formal é, também, muito suave (o movimento da imagem é,

como já dito, mínimo). Não há necessariamente um momento que marque a relação narrativa do filme com a linguagem escrita, mas das três manifestações esta é, talvez, a que mais se sobressai no aspecto formal: não haveria ação alguma em *Poetic Justice* se não houvesse a linguagem escrita. Ou seja, a narrativa não se utiliza da linguagem escrita como elemento de sua construção, mas depende essencialmente dela para construir-se. Se não houvesse nada escrito nas páginas, nada aconteceria em *Poetic Justice*.

A ligação de Frampton se deu com a escrita desde o começo de sua carreira enquanto artista, quando era um jovem poeta que trocava cartas com Ezra Pound. Porém, essa empreitada não durou muito: Frampton considerava-se péssimo. Contudo, a manipulação com a linguagem escrita continuaria, tanto em suas incursões no mundo da fotografia quanto do cinema. O interesse de Frampton na palavra é permanente, até o fim de sua vida. É possível argumentar que o meio alterou-se, mas a poesia nunca deixou de habitar a produção artística de Frampton. Basta pensarmos no caso de *Poetic Justice*: não só o título remete à “justiça poética” – uma espécie de “retribuição” pelas ações, virtuosas ou não, que a ficção possibilita às suas personagens – mas, também, na própria forma que o filme se coloca, completamente por escrito, conseguimos perceber talvez algum vislumbre do estilo literário de Hollis Frampton enquanto realizava poemas.

Há, também, a ligação direta que o filme possui com o universo fotográfico. As personagens relacionam-se entre si através de fotografias que já foram tiradas, fotografias que estão sendo tiradas, fotografias que irão ser tiradas, fotografias que nunca serão tiradas... É um dos maiores motivos narrativos de *Poetic Justice*, servindo como um dos motores para o desenvolvimento dos acontecimentos que presenciamos ao longo da história. Da mesma maneira, enxergamos algumas maneiras pelas quais a linguagem, a palavra escrita e a literatura alicerçam formalmente *Poetic Justice*. E é justamente para a fotografia que Frampton parte após abandonar o seu desejo de mexer única e exclusivamente com a poesia. Ou seja, conseguimos apontar para componentes importantes da trajetória artística de Frampton diretamente na composição do filme.

O desenvolvimento de Hollis Frampton enquanto fotógrafo passa a se dar, portanto, logo após a sua desistência no ofício de escrever poesia. Voltar-se para essa mídia, no entanto, não parece ser a escolha mais sensata: por conta do frenesi de

experimentações que vinham tomando conta das artes em Nova Iorque, a fotografia era colocada em muitos momentos como uma forma artística que não possuía muitas possibilidades de estar na linha de frente do cenário *avant-garde* da época. Segundo Christopher Philips no texto “Word Pictures”:

(...) Sua incursão na fotografia pode parecer uma escolha peculiar para um jovem precoce, já bastante versado nas realizações mais ambiciosas das vanguardas literárias e artísticas da época. A fotografia — tão relativamente subvalorizada como meio artístico naquela época (...) — estava claramente fora do alcance da respeitabilidade artística.

No entanto, para Frampton, confrontado com os mesmos obstáculos enfrentados pelos outros jovens artistas de sua geração, a fotografia oferecia várias atrações imediatas. Era considerada um meio comparativamente impessoal, não-expressivo, em um momento em que a celebração irrestrita do “eu” era a característica dominante da pintura contemporânea mais valorizada. Além disso, a fotografia se prestava a atividades como seleção, coleta e classificação, cujas afinidades com os procedimentos de Duchamp não passaram despercebidas por Frampton. Ademais, as fotografias não precisavam existir como imagens isoladas; podiam ser organizadas em séries ou sequências de complexidade variável, abrindo a possibilidade de construções formais expandidas. A possibilidade de combinar imagem com texto oferecia ainda mais uma dimensão para o jogo de formas expandidas. Finalmente, a ótica e a física do próprio processo fotográfico sugeriam uma série de paradoxos espaciais e temporais (...).<sup>8</sup>

Podemos ver como existe, então, uma certa postura de “resistência” por parte de Frampton ao recorrer à fotografia como meio expressivo. Apesar de situar-se “fora do alcance da respeitabilidade artística”, a fotografia possuía uma afinidade com uma objetividade de captação dos eventos do mundo que não relacionava-se com a “expressão da subjetividade” que imperava na vanguarda nova-iorquina do início dos anos 60. Segundo Philips, havia toda uma ligação com os procedimentos *duchampianos*, ao mudar o sentido de certos objetos de acordo com o contexto em que eles eram realocados, etc. A fotografia para Frampton era, por incrível que pareça, um campo fértil para experimentações: *Não achei que fosse ser um passeio no parque ser fotógrafo, claro, não porque a fotografia fosse desconsiderada, mas porque minha situação era a de um ilusionista comprometido em um ambiente que estava dedicado à erradicação da ilusão, e, é claro, totalmente dominado pela pintura e escultura.*<sup>9</sup> Frampton considerar-se um ilusionista é muito importante para compreendermos a sua postura enquanto artista. Ao encarar a fotografia, muitas vezes tomada como algo totalmente objetivo, jornalístico até, como um campo que dá vazão às possibilidades do ilusionismo, podemos enxergar como muitas das decisões tomadas em *Poetic Justice*

---

<sup>8</sup> PHILIPS, Christopher. *Word Pictures: Frampton and Photography*, in: KRAUSS, Rosalind. MICHELSON, Annette (org.) October, no. 32, pp. 62-76. Tradução minha.

<sup>9</sup> Idem, pp. 64, *apud*. MACDONALD, Scott. *Interview with Hollis Frampton: Hapax Legomena*, Film Culture, nos. 67-69 (1979), pp. 159.

partem desse pressuposto. É a partir das possibilidades ilusionistas do texto, da fotografia e do cinema que a sua estrutura e narrativa se estabelecem. Existe uma questão lúdica muito importante para a composição das obras artísticas de Frampton, em que os limites das convenções são constantemente postos à prova e, dessa maneira, a forma com a qual os espectadores relacionam-se com suas obras também.

Conseguimos perceber como as áreas de atuação de Frampton estão sempre em diálogo, ainda mais se tomarmos em contato a sua visão de que a fotografia como um todo faria parte daquilo que chamava de “Cinema Infinito”:

Recorde-se da célebre proposta de Mallarmé de que, em última análise, toda a existência deve estar contida nos desdobramentos labirínticos de um Livro universal. De maneira semelhante e especulativa, Frampton — que reconheceu nossa própria era como a da máquina — recomendou que considerássemos todas as aparências do mundo como o objeto de um Cinema Infinito e devorador. Mas, enquanto o princípio gerador do Livro, que Mallarmé identifica como a "expansão total da carta", reside até mesmo em seus elementos mais fundamentais, Frampton insiste que a relação do Cinema com a fotografia estática é de uma ordem bem diferente. A fotografia estática, ele afirma com firmeza, não deve ser vista de forma alguma como uma instância originária; é, na melhor das hipóteses, "uma cena isolada retirada do cinema infinito" (...).<sup>10</sup>

Poderíamos enxergar, assim, que apesar de ter deixado de fazer literatura para virar fotógrafo e de fazer fotografias para virar cineasta (apesar de ter feito continuado fazendo fotografias depois, não era a sua principal produção), Frampton encarava as modalidades artísticas como tendo diversos pontos em comum. Como é evidente em *Poetic Justice*, há uma interlocução constante entre diferentes mídias em sua obra artística. Inclusive, poderíamos ter passado aqui pela relação de Hollis Frampton com a pintura, a escultura e tantas outras manifestações de arte que estavam em voga em Nova Iorque nos anos 60, mas nos restringimos às áreas que se revelaram de maneira mais evidente em *Poetic Justice* e, também, tomaram uma posição de maior destaque ao longo de sua produção.

Há, entretanto, um elemento que acaba atravessando diametralmente todas as áreas de interesse e os fundamentos artísticos de Frampton e, ao assistir *Poetic Justice*, percebemos a sua importância de maneira clara:

No entanto, é igualmente possível discernir, ao longo do trabalho cinematográfico e fotográfico de Frampton, uma obsessão por outro mito moderno particularmente potente — o da linguagem. Frampton via na linguagem tanto o código dos códigos quanto o véu dos véus. Para sua geração de artistas, a linguagem surgia como um campo a ser cuidadosamente evitado ou então sistematicamente enfrentado. Alguém poderia, como Andre ou Stella, tentar enfatizar a

---

<sup>10</sup> Idem, pp. 12.

pureza do significante material — madeira, ou tinta e tela — e, assim, expurgar qualquer vestígio de representacionalidade como uma "contaminação literária". Ou, como Frampton, alguém poderia optar por questionar os próprios processos de significação, explorando a convergência — ou a radical não-convergência — de múltiplos sistemas significantes dentro de uma única obra de arte. Aqui, a combinação intencional de palavra e imagem em um "objeto misto" oferecia uma forma de interromper o movimento inexorável de qualquer um dos elementos em direção a um fechamento "naturalizante".<sup>11</sup>

Neste excerto, Philips traça uma comparação entre as vertentes de Frank Stella e Carl Andre, que estaria mais focada em entender a importância do material utilizado para a composição da obra como uma espécie de fim para si própria. As obras estariam, dessa forma, sempre apontando para a sua própria composição, para seus próprios meios. Apesar de ter feito filmes que se associam ao trabalho de Stella e Andre o próprio material artístico é enaltecido, é sem dúvidas no âmbito da segunda vertente que sua obra se desenvolveu de maneira mais incisiva, em que “questionava os próprios processos de significação” a partir do envolvimento de diferentes tipos de processos em uma única obra. Um exemplo muito utilizado ao longo do texto é a série de fotografias *Word Pictures*, em que Frampton fotografa uma série de letreiros que seguem a ordem alfabética. Essa série desembocou, mais tarde, no filme *Zorns Lemma* (1970), em que todas as fotografias foram refilmadas em movimento. Há uma tensão notável entre a palavra e a imagem, constantemente. Frampton está sempre explorando os limites das linguagens artísticas. No caso de *Poetic Justice*, ao criar um “objeto misto” entre a literatura, a fotografia e o cinema, questiona as convenções de cada uma dessas manifestações, negando-as e afirmando-as com frequência ao longo do filme.

É importante para a discussão ressaltar que Frampton decidiu lançar *Poetic Justice*, também, como um livro, dando ainda mais enfoque nos fusões propostas pela obra. Cada um dos planos já continham páginas escritas, mas agora foram retirados das salas de projeção, impressos em papéis e organizados como um livro. Podemos ver o livro como um filme, da mesma maneira que anteriormente poderíamos ler o filme como um livro. Conseguimos perceber como, apesar de alguns aspectos muito importantes do filme e de sua “reflexividade” permanecerem na mudança de mídia e como outros acabam por perder sua força, a transposição midiática serve para dar atenção a esse diálogo contundente que Frampton traça entre as diferentes

---

<sup>11</sup> PHILIPS, Christopher. *Word Pictures: Frampton and Photography*, in: KRAUSS, Rosalind. MICHELSON, Annette (org.) October, no. 32, pp. 70. Tradução minha.

manifestações artísticas ao longo de toda a sua obra. É uma poética do acoplamento, enfim.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W., **A arte e as artes e a primeira introdução à teoria estética**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2017.

DUARTE, Theo. **O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo**, in: DUARTE, Theo. MOURÃO, Patricia (org.). *Cinema Estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015, pp. 42-61.

FRAMPTON, Hollis. **Circles of Confusion**. Nova Iorque: Visual Studies Workshop Press, 1983.

MACDONALD, Scott. **Interview with Hollis Frampton: Hapax Legomena**. *Film Culture*, Nova Iorque, n. 67, pp. 158–180, out. 1979.

PHILLIPS, Christopher. **Word Pictures: Frampton and Photography**. *October*, Cambridge, n. 32, pp. 63–77, mar. 1985.

ZRYD, Michael. **Hollis Frampton: Navigating The Infinite Cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2023.