

INTRODUÇÃO

No presente trabalho proponho pensarmos a imagem. Porém, cada imagem, seja fotográfica, cinematográfica, vídeográfica, informática ou de qualquer outra natureza, tem uma lógica interna, uma postura filosófica própria e uma compreensão e visão singular do mundo. Nessa dissertação, pretendo pesquisar e descobrir como se constrói essa postura, especificamente na fotografia, hoje, a partir do recorte extraordinário do fotógrafo Hiroshi Sugimoto.

Pensar a fotografia é uma tarefa complexa. Entendemos a fotografia, em um primeiro momento, pela sua relação com o objeto exterior, se ela é uma paisagem ou um retrato, realista ou pictorialista, publicitária ou jornalística.

Num segundo momento, quando nos deparamos com textos teóricos mais densos sobre a fotografia, encontramos o clássico esquema foto/referente, ou seja, pensamos a fotografia como o congelamento “eterno” de um momento que existiu mas não existe mais no mundo real: o referente tem a sua existência congelada na foto. São inúmeros os textos que lidam com essa problemática, como os de Roland Barthes, por exemplo. Em seu livro *A Câmara Clara*, ele expõe sua tese de que a fotografia não pode negar seu referente. Para ele, a casa na foto, além de ser sempre uma casa, terá sempre que *ter estado lá*, pois há uma dupla posição do referente, de realidade e de passado. Segundo o autor, é próprio da fotografia essa ratificação do objeto que ela representa: “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito; ele esteve lá, e, todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e, no entanto já diferido”¹. Essa é a essência da fotografia, para Barthes, essa certeza *daquilo que foi*. Vale ressaltar que, para ele, o cinema não é a fotografia melhorada. Pelo contrário, apesar de derivar da fotografia, o cinema difere em sua essência. Na foto o referente *se pôs* diante da câmara e aí permaneceu para sempre, no cinema o referente *passou* diante da câmara, fechamos os olhos e não o vemos mais, já é outra imagem, outro referente. A fotografia é imóvel, ela fixa o tempo, congela o instante e a memória.

¹ BARTHES, 1984, pg. 115.

O filósofo Walter Benjamin, em sua *Pequena história da fotografia*, também realça essa intrínseca ligação entre a foto e seu referente, esse “espanto” do objeto fotografado ter obrigatoriamente existido em oposição à pintura, por exemplo, que pode criar seus objetos retratados. É interessante e importante perceber como dois grandes pensadores do mundo moderno, Barthes e Benjamin, lidam com a fotografia por aquilo a que ela remete: o seu referente.

Benjamin também sugere que o que foi fotografado não desaparece, continua real. A coisa fotografada, uma pessoa, por exemplo, permanece presente, um passado que se reclama real. Na fotografia, segundo ele, “preserva-se algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência aquele que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte.”²

Esse pensamento é difundido desde os primórdios da fotografia, quando ainda se contava a história de Plínio sobre as origens da imagem. Em seu livro 35 da *História Naturalis*, Plínio nos conta a história da filha de um oleiro de Sicion que estava apaixonada por um rapaz que repentinamente teve de partir para uma longa viagem. Na cena de despedida, os dois enamorados estão em um quarto escuro, iluminados apenas por uma vela, ou um fogo, que projeta a sombra dos jovens na parede. Para guardar a memória do amante e seu traço físico atual, a moça desenha com carvão a silhueta do amado para fixar a imagem daquele que está ali agora, mas logo estará ausente. Percebemos que essa fábula sobre a origem da imagem nos remete diretamente ao índice³: a sombra é puro índice, e essa figura desenhada com carvão é seu referente, literalmente seu traço.

A fotografia é, sem dúvida nenhuma, caracterizada por essa intrínseca relação com o referente, com o objeto exterior. É inquestionável que a essência da fotografia resida precisamente nessa sua ligação com o passado, na sua própria história, mas a linguagem fotográfica não faz apenas referências externas sem ter a capacidade, por exemplo, de comunicar algum conteúdo fora das imagens. A imagem fotográfica pode adquirir vários outros significados se, a partir desse esquema fundamental da fotografia, tentarmos seguir os inúmeros caminhos que

² BENJAMIN, 1985, pg. 91.

³ Por oposição à ícone e símbolo, o índice, no sentido do teórico e semiótico americano Charles Sanders Peirce, resulta de uma relação de conexão real, contigüidade física com seu referente.

se vislumbram. Nós podemos sempre ir além, aprofundarmos mais, pesquisarmos novos temas e desvendarmos novas relações. Como expõe o historiador brasileiro Boris Kossoy, “o vínculo com o real sustenta o status indicial da fotografia. No entanto, a imagem fotográfica resulta do processo de criação do fotógrafo: é sempre construída; e também plena de códigos.”⁴ Seguindo sempre as idéias dos importantes teóricos da fotografia, alguns já citados, outros a serem descobertos nesse mesmo trabalho, como Arlindo Machado, Rosalind Krauss e Vilém Flusser, acredito que podemos nos abrir para outros diálogos com a fotografia, aumentando as possibilidades desse vasto campo. Toda fotografia lida com seu referente, ela não tem como fugir dele, porém ela também resulta de um processo de criação, onde é elaborada, pensada e refletida técnica, cultural e esteticamente.

Em um texto do estudioso brasileiro Arlindo Machado, intitulado *A Fotografia como Expressão do Conceito*, nos deparamos com uma fotografia pensada não exclusivamente como índice, traço de um referente, mas também como símbolo, segundo a definição peirceniana, ou seja, como expressão de um conceito geral e abstrato. Em seu texto, Arlindo nos explica que a fotografia é na verdade uma interpretação, uma leitura técnica do referente fotografado, resultando numa criação de algo novo. Ele comenta que:

enquanto símbolo, (...) a fotografia existe numa relação triádica entre: o signo (a foto, ou se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática. Essa interpretação é um terceiro, (...) um conceito puramente plástico a respeito do objeto e seu traço.⁵

A fotografia é uma mídia derivada da técnica – lente, foco, distância, fonte de luz, pose, papel de revelação, retoque, etc – e assim, uma foto não é somente a consequência de uma impressão do referente na foto, é também uma interpretação das propriedades técnicas da câmera e de seus aparatos. Um filme Kodak vai ter características técnicas diferentes dos filmes Fuji, limitando uma certa leitura sobre as cores, por exemplo. O verde da fotografia de paisagem vai ser um símbolo do verde das matas que vivenciamos, apenas uma leitura técnica inserida no espectro possível de verdes do filme padronizado. “O traço fotográfico,

⁴ KOSSOY, 2007, pg. 42.

⁵ MACHADO, 2000, pg. 4.

quando existe, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico.”⁶ A fotografia, segundo Arlindo Machado, ultrapassa o delinear do referente, perpassa a fronteira de índice e esbarra numa expressão conceitual.

Hiroshi Sugimoto, artista tema desse sucinto trabalho, é um fotógrafo japonês, nascido em Tóquio em 1948 e que vive hoje entre sua cidade natal e Nova Iorque. Ele desenvolve um trabalho fotográfico bem singular, permeado de influências da sua cultura oriental de origem e da cultura ocidental que ele sempre procurou conhecer. Suas obras lidam de uma maneira sutil com a própria linguagem da fotografia. Em uma entrevista para a jornalista Deborah Martin Kao em 2006⁷, Hiroshi fala especificamente sobre a sua visão da fotografia. Ele explica que sempre procurou inovar na linguagem fotográfica. Como a fotografia, segundo ele, ainda é uma mídia recente, diferente da pintura ou da escultura, ela está em pleno processo de desenvolvimento e repleta de brechas para inovações e descobertas. A idéia que temos da fotografia se resume a sua proximidade e semelhança com a realidade, e só, nada mais, diz ele. A partir dessa questão, ele quer tentar algo novo, utilizar a mídia fotográfica para explorar conceitos originais, discutir assuntos e mostrar suas idéias, tudo isso inserido no campo da arte. Hiroshi adiciona no fim da entrevista que gostaria de investigar novas maneiras de trabalhar a fotografia: a imagem fotográfica como expressão de idéias.

O trabalho do fotógrafo consiste, em linhas gerais, em recortar do mundo a sua visão pessoal e nos mostrar esse recorte, transformando a sua visão subjetiva em objeto de análise e contemplação. Escolhi o artista Hiroshi Sugimoto para ser tema dessa dissertação porque podemos perceber nas suas idéias, e por conseqüência também nas suas imagens, uma clara tentativa do artista em descobrir uma linguagem que fale da própria fotografia. Ele é um fotógrafo que dialoga muito com as noções de História, perda, fixação, luz e sombra, real e ilusão, percepção, tempo e memória, todas questões da linguagem fotográfica em si.

⁶ MACHADO, 2000, pg. 5.

⁷ <http://sugimoto.pulitzerarts.org/interview>

Em 1999, Hiroshi Sugimoto fez um retrato de Fidel Castro. Quando vemos esse retrato ficamos um pouco perturbados, a semelhança é inegável, a luz perfeita, a qualidade impecável, mas permanece uma certa estranheza, como se houvesse algo de errado com essa imagem fotográfica. Ao lado de Fidel, e parte do mesmo conjunto de *portraits*, podemos ver o rei Henrique VIII da Inglaterra, e de repente, nos damos conta da impossibilidade desse retrato. Logo nos vem a pergunta: mas como?

A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra. (...) a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, *não pode mentir*.⁸

Existe um lapso entre o que vemos e o que conseguimos processar através do nosso conhecimento sobre a imagem fotográfica, apesar de Fidel e o falecido rei inglês estarem na foto, eles não parecem reais, e no segundo caso, nem poderia ser. O truque é que os *portraits* dessa série⁹ foram todos tirados no museu de cera Madame Tussauds em Londres, ou seja, os personagens das imagens não são humanos, apenas bonecos de cera. Obviamente, Sugimoto não está apenas querendo trugar o espectador e rir dele, ele cria a partir dessa brincadeira um momento de contemplação, um diálogo sobre a ambigüidade entre o real e o artificial, e também, uma reflexão sobre a dialética do tempo - um tempo congelado ou um tempo inexistente? É um questionamento sobre o que se espera das imagens fotográficas, e mais ainda, um questionamento sobre a imagem fotográfica em si. Através da fotografia enquanto mídia, Hiroshi Sugimoto percorre assuntos e conceitos que vão muito além da literalidade de meras fotografias.

Talvez por causa de sua bagagem oriental, talvez por suas influências ocidentais, sua trajetória pessoal, ou um pouco de tudo isso junto, Hiroshi problematize no seu trabalho fotográfico inúmeras questões que vão além da fotografia, permeando a filosofia, a percepção, a religiosidade, e com isso nos leve a explorar outros alicerces da imagem fotográfica. Através dos caminhos

⁸ DUBOIS, 1993, pg. 25.

⁹ Foto 1 e 2 no apêndice de fotos na página 86.

percorridos por Sugimoto, que serão tratados ao longo do trabalho, poderemos transitar por muitos pontos e abrir muitas portas. É importante enfatizar que, nesse trabalho em especial, eu gostaria de me aproximar mais da forma singular que Sugimoto trabalha a questão do tempo nas suas imagens. Para ele "o tempo é um conceito abstrato que não pode ser mostrado de maneira direta", e completa: "mesmo trabalhando de maneira indireta, posso mostrar as metáforas do tempo."¹⁰ O tema é muito presente em toda sua trajetória e já aparece em um de seus primeiros trabalhos fotográficos, ainda do tempo de faculdade, uma série para a companhia de relógios elétricos Ingram. As fotos não têm nenhum apelo publicitário ou comercial e já apontam para um caminho mais abstrato e conceitual, para reflexões que estarão presentes ao longo de toda a sua carreira: sobre realidade em si, o que é real, o que é ilusão, espaço e tempo, memória, como se dá nossa percepção, entre outras questões. David Elliott, diretor do Museu de Arte Mori, em Tóquio, afirmou em uma mesa redonda no museu Hirshhorn em 2006¹¹, que o elemento central que aparece ao longo do trabalho de Hiroshi Sugimoto é o tempo. Segundo Elliott, Hiroshi tem sempre em mente indagações sobre "o que é o tempo? É um instante ou uma duração? Um círculo ou uma linha?"¹²

Para abordar a delicada e difícil obra de Sugimoto nessa dissertação desejo analisar vários de seus trabalhos mostrando um pouco da trajetória de sua carreira, mas pretendo me dedicar mais profundamente a sua série *Seascapes*¹³ que consiste em mais de 500 paisagens de mares, produzidas desde 1980 e em desenvolvimento até hoje em diferentes lugares ao redor do mundo. Escolhi especificamente essa série porque apesar de muitos dos seus trabalhos dialogarem com o conceito de tempo e tentarem mostrar diferentes faces do tempo, acredito que *Seascapes* é o trabalho que melhor retrate essa problemática. Suas imagens consistem em diferentes mares ao redor do mundo, sendo que ele nunca fotografou duas vezes o mesmo mar e sempre manteve milimetricamente a mesma composição: a linha do horizonte cortando a imagem em duas metades

¹⁰ http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=502

¹¹ http://hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast_61.mp3

¹² Tradução livre do depoimento de David Elliott no museu Hirshhorn em 2006 (http://hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast_61.mp3) : *what is time? Is it a single moment or is it continuous? Is it a loop or is it a line?*

¹³ Fotos 3, 4 e 5 no apêndice de fotos nas páginas 86 e 87.

iguais, ar e água. Quando refletimos um pouco mais sobre esses mares percebemos que essencialmente são todos o mesmo ar e a mesma água, apenas nomeados diferentemente. Os mesmos elementos têm diferentes nomes dependendo da cultura, da civilização, da língua – Mar Cáspio, Mar Vermelho, etc. Essas fotos seriam, segundo Sugimoto, uma tentativa de capturar não apenas o aqui e agora, mas uma consciência de um mundo pré-civilização. Em uma entrevista para o crítico Martin Herbert, Sugimoto conta que o primeiro título que ele deu para essa série foi *Time Exposed*¹⁴, porque, segundo ele, o mar é a melhor maneira de revelar o tempo. Se tudo na Terra mudou - as paisagens terrestres, as culturas, as civilizações, os seres humanos - os mares, pelo contrário, continuam os mesmos de milhões e milhões de anos atrás, eles carregam nas suas ondas o passar de todos esses anos, como uma espécie de viagem no tempo. Isso é um conceito bastante forte de tempo, impõe uma densa presença da idéia de tempo.

A partir dessa série pretendo reconstruir a poética do artista e tentar mostrar como seu trabalho lida de uma maneira distinta com os problemas tão atuais de temporalidade e memória. Interligando de uma maneira breve o trabalho de Sugimoto às influências que teve do budismo, de outros fotógrafos e do próprio movimento das artes plásticas, como Duchamp e os minimalistas, pretendo dar continuidade ao seu diálogo com o tempo e a memória e aproximá-lo a um dos maiores pensadores do nosso tempo: Henry Bergson.

Henry Bergson foi um importante filósofo do início do século XX que trabalhou extensivamente sobre os conceitos do tempo. Todo o seu trabalho parte de um estudo sobre a subjetividade, a consciência, a memória e a duração (e seus vínculos indissociáveis) e é construído sobre o pano de fundo de uma crítica à inteligência e à linguagem, que encaminhará Bergson à defesa de seu famoso método de conhecimento denominado intuição. Assim, para ele, denominar o tempo, medi-lo ou congelá-lo significa apontar, delimitar ou deter aquilo que não se deixa apanhar, significa falar daquilo que é inefável, isto é, do que a linguagem e a própria inteligência não alcançam.

¹⁴ Tempo exposto.

Como dizíamos antes, estamos acostumados a entender a fotografia como a mídia do instantâneo, da petrificação do tempo, do congelamento da memória; retendo aquele referente e de uma certa maneira aquele instante e o fixando para outras gerações.

Mas esse tempo “dominado” pela fotografia e chamado de instante é uma miragem. É impossível retirar um ponto singular do fluxo temporal, pois o modo normal de apreensão do tempo é o da duração, por mais curta que seja. Como esmiuçaremos mais adiante, Bergson afirma que esse tempo aprisionado pela fotografia é uma ilusão: tempo espacializado, e não o tempo propriamente dito.

Com a invenção do cinematógrafo pelos Irmãos Lumière no final do século XIX, a fotografia fica ainda mais ligada a essa idéia de congelamento do instante, “imagem petrificada” do tempo. Aos poucos, a técnica moderna da imagem em movimento ganha uma certa primazia e relega à linguagem fotográfica o papel de embalsamadora do tempo.

(...) a fotografia como tal permanece refém da noção de uma instantaneidade artificial que se abate sobre o tempo e a duração como a guilhotina do carrasco arranca a vida do condenado. Nada poderia ser mais enganoso. As expectativas que precedem a descida da lamina tomam conta, com inaudita intensidade, deste tempo de espera. É o átimo de segundo em que a cabeça se desmembra do corpo, quando a vida finalmente se consuma, que marca em cada rosto o seu aspecto.¹⁵

De uma certa maneira, Hiroshi Sugimoto consegue fugir dessa noção de “instantaneidade artificial”. Ele não congela a imagem fotográfica, não “mumifica” o tempo, não o transforma em instante estático e definido. Ele deixa a imagem escapar e entrever seu próprio devir.

Esse trabalho não pretende esgotar todos os assuntos que as fotografias de Sugimoto trazem, muito menos colocar um ponto final na questão da temporalidade em suas séries. É apenas uma interpretação possível, compreendida entre outras tantas. “Qualquer coisa pode ser dita sobre o meu trabalho, e nada estaria errado”¹⁶, reflete o próprio artista.

¹⁵ LISSOVSKY, 2000, pg. 129.

¹⁶ BROUGHER; ELLIOT, 2006, pg. 34. Tradução livre.