

A MÁQUINA DO TEMPO DE HIROSHI SUGIMOTO: ESCRITAS DA FOTOGRAFIAAngela Prada de Almeida¹

Algumas deturpações são percebidas na análise de obras de fotógrafos oriundos de países isolados dos grandes centros ocidentais. A crença mais recorrente é a de que alguns fotógrafos simbolizariam a fotografia de um determinado país.

Por outro lado, quando o trabalho destes artistas alcança sucesso no ocidente, geralmente é assimilado dentro de uma perspectiva de referências internacionais, e pouca atenção é dada às tradições e contextos culturais a partir dos quais esta arte nasceu. Hiroshi Sugimoto, goza de um prestígio considerável como artista internacional há várias décadas; dividindo-se entre duas moradias: Nova Iorque e Tóquio.

Apreciador da luz natural o fotógrafo se diz ainda atrelado aos preceitos do “método tradicional” e se recusa a utilizar qualquer fonte de luz artificial: “Sou também um anacrônico, ao invés de viver nos limites da contemporaneidade, me sinto mais à vontade na ausência do passado².”

Sugimoto coleciona fósseis e os denomina de “instrumentos pré-fotográficos de registro do tempo”³. Assim como os fósseis, seus trabalhos também oferecem registros de passagens temporais: o fotógrafo acredita representar o que denomina de “tempo exposto”⁴. Uma das afirmações que talvez melhor se aplique ao seu trabalho é a de David Elliott, curador da exposição: “Hiroshi Sugimoto: end of Time”: “Em um certo sentido estes trabalhos são retratos das diferentes fisionomias da infinitude” (ELLIOT, 2005).

As “palavras de luz”⁵ de Sugimoto nos são ofertadas em entrevistas e pequenos trechos escritos. O discurso do artista é permeado por alguns erros de concordância e um forte sotaque nipônico. Econômico em suas declarações, as idéias imagéticas proferidas por este guru da fotografia sugerem conceitos prolixos.

A discussão sobre estes trabalho partirá de reflexões teóricas sobre a natureza da fotografia, priorizando análises sobre a questão do tempo e da reprodutibilidade da imagem fotográfica, partindo-se do pressuposto que o fotógrafo utiliza sua câmera fotográfica como uma máquina do tempo.

¹ Doutorado Multimeios – UNICAMP. Mestre em Artes Visuais - UFRJ.

² Depoimento acessível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zxqvmVhjSC4>.

³ Depoimento acessível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zxqvmVhjSC4>.

⁴ A este respeito, consultar entrevista do artista com Lynne Cooke no catálogo: **Carnegie International 1991**, vol 1. Pittsburgh: Rizzoli, 1991, p. 128.

⁵ A expressão “palavras de luz” é utilizada por Cadava no título de sua obra: “Words of light: Theses on the photography of history” (Palavras de luz: teses sobre a fotografia da história). A este respeito, ver: CADAVA, Eduardo. *Words of light: Theses on the photography of history*. United Kingdom: Princeton University Text, 1997.

DIORAMAS



De cima para baixo, da esquerda para a direita: Cro-Magnon,1994; Earliest human relatives 1994; Neanderthal, 1994, Cambrian Period, 1992; Devonian Period, 1992; Permian Period, 1992.

Ao chegar em Nova Iorque em 1974, fiz passeios turísticos. Eventualmente eu visitei o Museu de História Natural onde fiz uma descoberta curiosa: os animais empalhados posicionados frente aos fundos infinitos pintados pareciam extremamente artificiais. Porém, ao fechar um dos olhos e dar uma rápida olhada, toda a perspectiva artificial desaparecia e de repente, tudo parecia muito real. Eu havia descoberto uma maneira de enxergar o mundo do mesmo jeito que uma câmera fotográfica enxerga. Por mais artificial que fosse o objeto, uma vez fotografado, é como se tornasse real.⁶

A fotografia é um sistema de preservação de memórias. É uma máquina do tempo, de forma que, preservando-se a memória, preserva-se o tempo.⁷

Ao fotografar cenários artificiais, especialmente montados com o intuito de iludir a visão dos visitantes pelo grau de fidedignidade do que é representado, Sugimoto trabalha com o discurso do realismo da imagem fotográfica.

Muitos autores já se debruçaram sobre este que parece ser o principal tema da fotografia. A famosa expressão de Roland Barthes: “o isso foi” (BARTHES, 1984, p. 114),

⁶ “Upon first arriving in New York in 1974, I did the tourist thing. Eventually I visited the Natural History Museum, where I made a curious discovery: the stuffed animals positioned before painted backdrops looked utterly fake, yet by taking a quick peek with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real. I'd found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real.” A este respeito, ver: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html

⁷ “Photography is a system of saving memories. It's a time machine, in a way to preserve memory, to preserve time”. A este respeito, ver: References to Duchamp, interest in modernism (interviews) Interview conducted by art 21. Acessível em : www.pds.org/art21.

denota a referencialidade de algo que se postou efetivamente diante da câmera fotográfica: “...na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e passado.” (BARTHES, 1984, p. 115).

Conforme ressalta Walter Benjamin: “Only as a picture, which flashes its final farewell in the moment of its recognizability, is the past to be held fast.”⁸

A superfície bidimensional de uma fotografia parece ser o lócus de mediação preferido entre sujeito e o mundo real. Ora, a palavra *shashin* - termo utilizado para designar fotografia na linguagem japonesa significa literalmente: “a cópia da realidade”.

PORTRAITS



De cima para baixo, da esquerda para a direita: Henry VIII, 1999; Catherine of Aragon, 1999; Anne Bolyen, 1999; Jane Seymour, 1999; Anne of Cleves, 1999; Catherine Howard, 1999; Catherine Paar, 1999.

No caso das figuras históricas, pré-fotográficas; é como se eu fosse um fotógrafo do século XVI, pronto a participar em seu processo de memorialização.⁹

⁸ A este respeito, ver: BENJAMIN, Walter. *On the concept of history*. Texto acessível em: http://www.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.PDF.

⁹ “In the case of the historical, prephotographic-era figures, it’s as if I’m a sixteenth century photographer ready to participate in their memorialization”. A este respeito, ver: BASHKOKOFF, Tracy. *The exactness of the world: a conversation with Hiroshi Sugimoto*. In: SPECTOR, Nancy (org). *Sugimoto: Portraits*. New York: Guggenheim Museum Publication, 2000, p. 28.

Se esta fotografia lhe parece viva, seria melhor reconsiderar o que significa estar vivo, aqui e agora.¹⁰

A inocência da crença homológica entre o que é representado fotograficamente e o mundo real é também salientada por Arlindo Machado em sua obra: “A Ilusão especular”. Machado salienta que esta crença no determinismo da representação fotográfica nada mais representa do que uma crença em um estereótipo do real: “aquele a que nos viciou a tradição figurativa” (MACHADO, 1984, p. 49.).

Foi justamente a tradição figurativa de retratos renascentistas que inspiraram Sugimoto a retratar esculturas de cera do museu londrino “Madame Tussaud’s”. Nesta série de fotografias, Sugimoto rearticula o antigo diálogo entre a pintura e a fotografia; justamente porque as figuras de cera são elaboradas a partir de retratos pintados realizados durante o século XVI

A idéia de um referente original, de uma presença, parece assombrar fotografias daqueles já falecidos¹¹. É importante ressaltar que a imagem utilizada no Japão para representar uma pessoa falecida possui um significado simbólico fundamental.

Utilizadas inicialmente como peças devoção de membros da nobreza japonesa, atualmente, fotografias são amplamente utilizadas em cerimônias funerárias ou expostas em memoriais. As fotografias de pessoas já falecidas são denominadas de *iei*, cujo significado podemos traduzir por: “uma figura deixada para trás neste mundo”.¹² Estas fotografias são fundamentais na realização de cerimônias funerárias ao quais os japoneses se referem como: “um encontro face a face com o falecido”. Ressalte-se que, ao contrário de outras culturas, a imagem utilizada para representar o morto é sempre um retrato da pessoa quando viva.

THEATERS



Da esquerda para a direita: U.A. Play house, 1978; Cinerama Dome, Hollywood, 1993; Cabot Street Cinema, 1978.

¹⁰“If this photograph now appears lifelike to you, you had better reconsider what it means to be alive here and now”<http://www.sugimotohiroshi.com/wax.html>

¹¹ Hans Belting sugere que os retratos dos mortos têm como função introduzir um novo status para os falecidos: seu estado imagético. A este respeito, ver: *Toward an Anthropology of the Image. Hans Belting: Anthropologies of Art, 2005*. Documento acessível em: kunstwissenschaft.hfg-karlsruhe.de

¹²“A figure left behind in this world” A este respeito, consultar: Kinoshita Naoyuki. “The early years of Japanese photography”. In: TUCKER, Anne. et al. *The history of japanese photography*. New Haven and London: Yale University Press, 2003, p. 27

Uma tarde eu tive uma visão quase alucinatória. A sessão de perguntas e respostas que me levou a ter a visão aconteceu a partir da seguinte questão: ‘E se eu fotografasse um filme inteiro em somente um fotograma? A resposta: Apareceria uma tela branca e brilhante...’ Logo que o filme começou, eu abri bastante o diafragma e duas horas depois, quando o filme terminou, fechei o obturador. Aquela noite eu revelei o filme e a visão explodiu atrás dos meus olhos.¹³

Atraído por espaços de diversão popular, Sugimoto percorreu, além de museus de história natural e museus de cera, salas de cinemas. Vestido como um turista, o fotógrafo partiu para realizar sua visão conceitual: registrar o tempo do filme.

Na arte oriental uma grande importância é atribuída ao espaço vazio, uma metáfora para um silêncio necessário, uma pausa que permite o aparecimento da visão espiritual do artista: um pensamento que emerge do entre-espaço. Ronaldo Entler, aponta que linguagem da fotografia, desde o seu nascimento está atrelada à tentativa de se fixar uma imagem¹⁴. Neste sentido a foto se estrutura como um signo onde o transcurso do tempo é interrompido pelo instante fotográfico; sugerindo uma tentativa de anulação dos efeitos do tempo sobre a imagem; um congelamento do fator temporal em um espaço onde a luminosidade é inscrita.

Régis Durand vem complementar estas observações ao apontar que, quando tiramos uma fotografia, o instante é detido/interrompido/suspensão, Durand utiliza o verbo “arrested”¹⁵ para exemplificar este ato. A tela branca representa uma interrupção no excesso de instantes, a mutabilidade silenciosa do tempo; a super-exposição de fotogramas fantasmagóricos que já efetuaram seu longo transcurso pela superfície da tela.

A superfície bidimensional permanecerá, clara, estática, aguardando a próxima inscrição automática projetiva. O silêncio das telas brancas de Sugimoto expõe possibilidades temporais; o fotógrafo registra, em meta-linguagem, o que, efetivamente, permanece fixo em frente à câmera. A metáfora que envolve a operação de fotografar telas brancas nos sugere assim, de uma maneira reversa, um dos maiores paradigmas da fotografia: fixar o tempo.

¹³ “One evening I had a near-hallucinatory vision. The question-and- answer session that led up to this vision went something like this: *Suppose you shoot a whole movie in a single frame?* And the answer: *You get a shining screen...* As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture, and two hours later when the movie finished, I clicked the shutter closed. That evening, I developed the film, and the vision exploded behind my eyes.” A este respeito, ver: <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>

¹⁴ A este respeito ver: ENTLER, Ronaldo. *O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa*. Documento acessível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html>.

¹⁵ DURAND, Régis. *How to see (Photographically)*. In: PETRO, Patrice. *Fugitive images: from photography to video*. Bloomington: Indiana University press, 1995, p. 144.

SEASCAPES



Da esquerda para a direita: Celtic sea, St. Agnes, 1994; Caribbean sea, Jamaica 1980; Boden sea, Uttwiel, 1993; English Channel, Étretat, 1989; North Pacific Ocean, Mount Talmapais, 1994; Bass Strait, table cape, 1997.

Todas as vezes que eu vejo o mar eu me sinto calmamente seguro; como se estivesse visitando a minha casa ancestral; eu embarco em uma viagem visionária.¹⁶

Além do esmero estético, a relação de espiritualidade do fotógrafo com as visões do mar ecoa uma tradicional percepção do artista diante da representação da natureza: a de que a mesma funcionaria como uma espécie de espelho que refletiria sua humanidade¹⁷. A relação entre espiritualidade e contemplação da natureza, talvez seja uma das características mais fundamentais da cultura japonesa. O termo “paisagem”, em japonês, pode ser traduzido por: Keikan. O termo usualmente significa paisagem, “vista” e, de maneira mais específica, significa o ambiente visual criado a partir da relação entre o homem e a natureza.

Assim como no trabalho anterior, “Theaters” o artista segue uma estética econômica; uma espécie de visão budista contemplativa de horizontes que permanecerão para sempre inalterados. Apesar de Sugimoto ter se deslocado para diversos continentes, postando-se solitariamente diante de diferentes visões de infinitude paisagística; colocadas lado a lado, as paisagens marítimas sugerem seqüencialidade: o mesmo mar com variações temporais.

Leonard Shlain observa: “A seqüência é a estrutura do tempo”¹⁸ Se o enquadramento permanece fixo, as linhas do horizonte seguem as variações tonais do mar, experimentando gradações na nitidez. As sutis variações tornam difusas as demarcações pré-estabelecidas entre céu e mar, tempo e espaço, artista e natureza.

Sugimoto esclarece: “Eu pensei em nossos ancestrais que viram o mar pela primeira vez e o nomearam...Sem a linguagem a separação entre o mundo interior e exterior não precisa ser tão demarcada.”¹⁹

Somente aquele que escreve com a luz é capaz de sonhar com tanta meta-linguagem.

¹⁶“Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing.” <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html>

¹⁷ Henri Foncillon acredita que a natureza se estrutura para o artista como: “um espelho onde visualizamos a nossa humanidade”. A este respeito, consultar: Arrouye, Jean. *Dialectique paysagière*. In: FONCILLON, Henri. *Pour un temps*. Paris. Centre Jorge Pompidou, 1986, p. 203.

¹⁸ “Sequence is the backbone of time”. A este respeito, consultar: SHLAIN, Leonard. *Art & Physics: parallel visions in space, time & light*. New York; Morrow, 1991, p. 108.

¹⁹ “I thought about our ancestors who first saw the sea and gave it a name...Without language, the separation between inner and outer world need not to be so apparent.” A este respeito, ver: KELLEIN, Thomas. Interview with Hiroshi Sugimoto. In: Hiroshi Sugimoto *Time Exposed*. Stuttgart: Edition Hansjorg Mayer, 1995, p. 95.

Referências bibliográficas

- BROUGHER, K.; ELLIOT, D. *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELTING, Hans. Toward an Anthropology of the Image. In: *Hans Belting: Anthropologies of Art, 2005*. Documento acessível em: kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de
- BENJAMIN, Walter. *On the concept of history*. Texto acessível em: http://www.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.PDF.
- CADAVA, Eduardo. *Words of light: Theses on the photography of history*. United Kingdom: Princeton University Text, 1997.
- ENTLER, Ronaldo. *O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa*. Documento acessível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html>.
- FONCILLON, Henri. *Pour un temps*. Paris. Centre Jorge Pompidou, 1986.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PETRO, Patrice. *Fugitive images: from photography to video*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- SHLAIN, Leonard. *Art & Physics: parallel visions in space, time & light*. New York; Morrow, 1991.
- SPECTOR, Nancy (org). *Sugimoto: Portraits*. New York: Guggenheim Museum Publication, 2000, p. 28.
- TUCKER, Anne. et al. *The history of japanese photography*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- www.pds.org/art21.
- www.sugimotohiroshi.com/wax.html
- www.youtube.com/watch?v=zxqvmVhjSC4.