



IOANA CAETANO ALVES PARENTE DE MELLO

**INFINITO INSTANTE
UM OLHAR BERGSONIANO SOBRE O TEMPO
NAS FOTOS DE HIROSHI SUGIMOTO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Co-Orientador: Prof. Maurício Lissovsky

Rio de Janeiro
Junho de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Ioana Caetano Alves Parente de Mello

INFINITO INSTANTE.

Um olhar bergsoniano sobre o tempo
nas fotos de Hiroshi Sugimoto

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Maurício Lisovsky

Co-Orientador
Departamento de Expressão e Linguagem
Escola de Comunicação
UFRJ

Prof. Sergio Luiz Ribeiro Mota

Departamento de Comunicação Social
PUC-Rio

Prof. James Bastos Áreas

Departamento de Filosofia
UERJ

Prof. Nizar Messari

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 01 de junho de 2009.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ioana Caetano Alves Parente de Mello

Ioana Caetano Alves Parente de Mello graduou-se em Comunicação Social – Publicidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2003 e em Cinema na Estácio de Sá do Rio de Janeiro também em 2003. cursou o programa de pós-graduação em Arte e Filosofia na CCE/PUC-Rio concluído em 2007. Atualmente é fotógrafa independente e pesquisa temáticas ligadas à fotografia, estética e história da arte.

Ficha Catalográfica

Mello, Ioana Caetano Alves Parente de

Infinito instante : um olhar bergsoniano sobre o tempo nas fotos de Hiroshi Sugimoto / Ioana Caetano Alves Parente de Mello ; orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues ; co-orientador: Maurício Lissovsky. – 2009.
91 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Fotografia. 3. Fotograma. 4. Tempo. 5. Filosofia oriental. 6. Realidade e ilusão. 7. Intuição. I. Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. II. Lissovsky, Mauricio. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. IV. Título.

CDD: 900

Ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Edmilson Rodrigues, por sua erudição e parceria na concretização deste trabalho.

Aos meus co-orientadores maravilhosos, oficiais ou não, Maurício Lissovsky e Simone Rodrigues, pela prontidão, eficácia, criatividade e carinho.

Ao professor Pedro Duarte, que com muitos bons conselhos, dicas e paciência, me deu o pontapé inicial para esse longo percurso.

Ao programa de ajuda acadêmica da Capes e à Puc-Rio, pelos auxílios que permitiram a realização deste trabalho.

Aos professores que participaram da comissão examinadora e de todo o meu processo acadêmico.

À minha mãe, sempre presente, apoiando irrestritamente qualquer vôo.

Ao meu querido Mathias, pela paciência, amor e grande ajuda em todas as horas, sempre mantendo meus pés no chão.

À Julieta Roitman, amiga imprescindível para a minha entrada e conclusão do mestrado.

Aos amigos queridos e mestres zen, Vanessa e Leandro, pelas correções e pelo maior entendimento do vazio, da meditação e da contemplação.

Ao amigo Alexandre, pelo carinho, pela amizade e pela correção e revisão.

À querida Elisa pela ajuda e paciência na conclusão e apresentação da tese.

Aos amigos fiéis que continuamente me ajudaram, socorreram e acreditaram em mim, Amanda, Bruno, Catarina, Dado, Fabíola, Fabrício, Fernando, Joana, Julia, José, Karina, Mariana, Mila, Monique, Renata, Pedrinho, Pedro e Yael.

Aos meus familiares e queridos amigos, em especial minha avó, meus tios e Yontá e Luiz Guilherme, que me deram muita força de uma forma ou de outra ao longo desses anos.

RESUMO

Mello, Ioana Caetano Alves Parente de; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins; Lisovsky, Maurício. **Infinito Instante. Um olhar bergsoniano sobre o tempo nas fotos de Hiroshi Sugimoto.** Rio de Janeiro, 2009. 91p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação *Infinito Instante. Um olhar bergsoniano sobre o tempo nas fotos de Hiroshi Sugimoto* procura analisar a linguagem fotográfica contemporânea e sua relação com o tempo a partir da obra do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto. Para tanto, dialoga com o sistema de idéias do filósofo Henry Bergson e seus conceitos de temporalidade, memória, realidade, consciência, percepção e duração. O trabalho percebe como esses dois artistas e pensadores têm uma visão criativa do tempo, liberando-o das amarras da medição e da racionalidade. Além disso, não deixa de abordar as influências orientais de Sugimoto e sua relação com as obras de Marcel Duchamp e os minimalistas, aumentando as possibilidades do olhar fotográfico e da arte em geral.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, fotograma, tempo, filosofia oriental, realidade e ilusão, intuição.

RÉSUMÉ

Mello, Ioana Caetano Alves Parente de; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins; Lissovsky, Maurício. **Instant Infini. Un regard bergsonien du temps sur les photos de Hiroshi Sugimoto.** Rio de Janeiro, 2009. 91p. Dissertation de Maîtrise – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La dissertation *Instant Infini. Un regard bergsonien du temps sur les photos de Hiroshi Sugimoto* a pour but analyser le langage photographique contemporain et sa relation avec le temps à partir de l'œuvre du photographe japonais Hiroshi Sugimoto. Pour cela, le texte aborde le système d'idées du philosophe Henry Bergson et ses concepts de temporalité, mémoire, réalité, conscience, perception et durée. Ce travail entrevoit comment ces deux artistes et chercheurs ont une vision créative du temps, en le libérant des grilles de mesures et de la rationalité. De plus, il aborde également les influences orientales de Hiroshi et sa relation avec l'œuvre de Marcel Duchamp et les minimalistes, augmentant ainsi les possibilités du regard photographique et de l'art en général.

MOTS CLEFS

Photographie, photogramme, temps, philosophie oriental, réalité et illusion, intuition.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Um Olhar mais Atento	18
2. Henry Bergson, o Filósofo do tempo	25
3. A Descoberta de uma Identidade	33
4. As Influências Ocidentais	46
4.1. Duchamp	46
4.2. <i>Minimal</i>	55
5. Artistas do Tempo	65
6. Novo Instante	72
Conclusão	78
Bibliografia	81
Apêndice de Fotos	86

EPÍGRAFE

A obra (uma imagem, por exemplo,) não é uma série de respostas, é uma série de questionamentos, ela não é explicações, ela é demandas de explicações, pedidos de esclarecimentos (...). É isso mesmo uma obra: uma série de interrogações (...).

Eugéne Ionesco

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 trucar 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.

1

UM OLHAR MAIS ATENTO

A primeira vez que vi as fotos de Hiroshi Sugimoto em São Francisco, pouco tempo atrás, fiquei incrivelmente fascinada. Diante do seu mar Egeu, eu sentei e fiquei por um longo tempo contemplando, sem ter mais nenhuma percepção do que se passava a minha volta no museu. Senti uma quietude e ao mesmo tempo uma presença poderosa. Desde então não esqueci aquela retrospectiva de um fotógrafo japonês de nome esquisito que eu nunca tinha escutado antes.

Escolhi falar sobre as fotos de Hiroshi Sugimoto exatamente por causa desse poder todo que elas têm, dessa enorme presença que sentimos assim que nosso olhar cruza a linha do horizonte em *Seascapes*. A singularidade de seu pensamento é realmente arrebatadora.

A fotografia é uma linguagem e como tal constrói representações e comunica, transformando a realidade e sendo por ela transformada. O olhar fotográfico, a partir de Sugimoto, pode nos levar a novas possibilidades de pensar e perceber o mundo, e a nós mesmos. A fotografia mudou muito durante sua história, de aparelho mecânico de documentação e de mediação entre o fotógrafo e a natureza, ela chega aos nossos dias com uma linguagem mais subjetiva, com uma maior integração do artista à máquina e com uma orientação pluralista diante desse momento atual onde as relações estabelecidas são muito mais sutis e dinâmicas. Podemos perceber que em cada momento, na história da fotografia, destacam-se relações entre o homem e a cultura, o homem e sua experiência de espaço e tempo. Gostaria de analisar como se dão essas relações hoje, na fotografia.

É importante dizer, antes de qualquer coisa, que não existe uma fotografia contemporânea, ou seja, uma escola ou um conjunto definido de regras e processos para uma suposta fotografia intitulada contemporânea. O que existe hoje são múltiplas visões e uma enorme diversidade e heterogeneidade de

trabalhos, de obras e de linguagens. Elegi para esse trabalho uma linguagem, dentre muitas outras, de um fotógrafo em atividade há mais de trinta anos, que traz uma visão que eu acredito de grande valia dentro dos múltiplos olhares contemporâneos.

Como mencionado, Hiroshi Sugimoto é um fotógrafo japonês em atividade há mais de trinta anos. Formado em economia e filosofia alemã pela Universidade de Tóquio, nos anos 60, e em arte conceitual e *Minimal* pela Universidade de Pasadena, nos anos 70, ele hoje vive entre o Japão e os EUA. Com essa base, ele tende para uma abordagem mais conceitual e problemática das capacidades e da natureza da imagem fotográfica.

Podemos começar explicitando que Sugimoto é um fotógrafo à moda antiga: usa uma câmera analógica, grande formato¹⁷, luz natural, exposições longas que podem passar de uma hora de duração e revelação em quarto escuro próprio. Sem deixar de usar técnicas modernas, ele tem uma forte ligação com o artesanal da fotografia. Pensado no movimento do *slow food* que se opõe ao *fast food* clamando por mais tempo na preparação dos pratos, na escolha dos ingredientes e no saborear da comida, poderíamos chamar Hiroshi Sugimoto de um *slow artist*. Todo o seu trabalho leva tempo: ele leva tempo pesquisando suas idéias, fazendo anotações, experiências e cálculos, ele trabalha por longos períodos em algumas séries, seus *Seascapes*, por exemplo, duram mais de 20 anos e, por fim, o tempo de exposição em muitas de suas imagens é longo e demorado.

Mas essa recuperação dos procedimentos fotográficos artesanais não une Sugimoto a um sentimento nostálgico e melancólico de restabelecimento de valores e crenças ligados a uma outra conjuntura histórica. Muito pelo contrário, a partir da valorização do potencial criativo e inventivo de práticas mais artesanais, combinadas com recursos modernos digitais, ele maximiza o nível técnico de suas fotos e circula sem receio entre diferentes convenções representativas anulando qualquer disputa entre elas e sem estabelecer um modelo como verdade absoluta.

¹⁷ As máquinas fotográficas de grande formato se referem a características bem diferentes das máquinas leves que usam negativo em rolo, como grandes negativos montados em chassi, maior resolução, menor locomoção...

Atualmente, podemos dizer que estamos na era da informática e do virtual. Estamos marcados pela interação entre o humano e a máquina, há uma explícita dissolução das fronteiras. Nossa modernidade ocorre por mediações e redes; a realidade se mostra difusa, fragmentada por meio de manipulações técnicas. Como pensar o fotográfico hoje diante dessa abstração total dos signos, dessa desmaterialização do mundo?

Vivemos sob o império do olhar, num mundo mediado por imagens técnicas e inundado por elas. Não paramos mais, não contemplamos mais, fomos engolidos pela presença banal de centenas, milhares de imagens. Nessa era da fotografia digital, a relação dos fotógrafos com seus equipamentos mudou muito. Os fotógrafos agora têm um número ilimitado de chapas podendo tirar e revelar quantas fotos quiserem. Por um lado isso facilita o trabalho, mas, por outro, exclui o tempo de uma reflexão prévia para cada imagem. Como alerta o fotógrafo paulista Dimitri Lee, “eu gosto que a fotografia tenha um custo. O custo do clique.”¹⁸ Não há mais um processo de escolha, de “gastar” um tempo para pensar cada foto individualmente. Há, sim, uma perda de significado da imagem; de tanto clicar uma fotografia sem concentração ou ponderação, a imagem acaba por perder seu valor e se esgotar em si mesma. O mundo de hoje se mostra totalmente imediatista, somos sugados por inúmeras imagens, rápidas, certas e impensadas. Em uma entrevista para Thomas Kellein em 1994, que resultou no livro *Time Exposed*, Hiroshi comenta:

As pessoas não se concentram mais. Elas não olham para uma coisa por muito tempo. Nossos olhares estão sempre se movendo e procurando por alguma outra coisa. Nós não temos mais momentos calmos e tranquilos para encarar alguma coisa. Essa é a função maior da pintura e da fotografia. Pode-se olhar para um portrait (...) calmamente, pouco a pouco e estudar os detalhes por uma hora, talvez duas.¹⁹

Hiroshi Sugimoto quer resgatar a reflexão da foto e sossegar o olhar na contemplação da imagem. Trabalhando com procedimentos analógicos, ele reafirma a importância de um custo para cada clique e com isso de uma reflexão, ao mesmo tempo que não absolutiza esse processo, pois também usa e aproveita a

¹⁸ BAPTISTA, 2008, pg. 28.

¹⁹ BROUGHER; ELLIOT, 2006, pg. 36. Tradução livre.

facilidade técnica do digital, seja para ajudar na montagem de suas exposições ou para auxiliar na suas investigações, como sua passagem pelo mundo do vídeo com seu trabalho *Sea of Buddhas*, por exemplo.

Sugimoto inicia sua carreira numa época (em torno de 1960) em que as “verdades” fotográficas foram duramente postas em questão, nem tanto pelos fotógrafos mas por artistas do campo das belas artes. Andy Warhol e Yves Klein, entre vários outros, fundem a fotografia com outras mídias e descobrem novas percepções além da testemunhal. Sugimoto, então um jovem estudante em Nova Iorque, está atento a essas novas possibilidades e acaba enveredando, desde seus primeiros trabalhos, para uma fotografia mais abstrata. Em uma de suas famosas séries, *Theaters*²⁰, ele deixa o obturador ligado durante toda a projeção de um filme. Temos na foto alguns detalhes da sala de cinema e uma tela branca estouradíssima no meio da composição. Nesse caso lidamos claramente com a questão do tempo na foto, mas de uma forma mais abstrata. Em uma imagem são captadas 2 horas de filme. O tempo passa mas nós vemos apenas uma tela branca, ou seja, nada.

Todas as suas séries são interligadas, dialogam e se complementam, mas, como comentado anteriormente, eu gostaria, nesse trabalho, de focar na sua série *Seascapes*, diferentes paisagens de mares em todo o mundo. Fotografias de paisagens são bastante difíceis e desafiadoras. Podemos lembrar um grande fotógrafo de paisagens dos anos 30, chamado Ansel Adams, que comentou sobre suas fotografias:

De todas as variedades de fotografia, a paisagem (...) é o teste supremo do fotógrafo. Ele precisa “pegar” a combinação feliz de terra, céu e nuvem – não pode contrapô-las ou colocá-las em posição, nem ajuda muito mudar o próprio ponto de vista. Quando se fotografam objetos próximos, podem-se obter grandes mudanças movendo a câmera alguns centímetros; quando se fotografa paisagens pode-se, com frequência andar cem metros, oitocentos metros e pouco ganhar. E há o problema de nebulosidade, baixa saturação das cores, escala (...). E por fim, há a necessidade de captar o momento quando a luz é mais eloqüente, e fotografar antes que o momento passe.²¹

²⁰ Fotos 6, 7 e 8 no apêndice de fotos na página 87.

²¹ STEGNER, 1995, pp. 51 e 52.

Ansel Adams participou de um famoso grupo de fotógrafos chamado *f/64*²² que tentou estruturar uma nova linguagem fotográfica. Dentre outras coisas, eles evitavam alterações nas imagens, limitavam os efeitos criados pelos equipamentos e pelos processos de revelação, procuravam o máximo de foco e de profundidade de campo. O resultado era normalmente uma fotografia de paisagem de máxima definição.

Sugimoto fala abertamente, em uma entrevista em 2006 no Pulitzer Foundation²³, das influências que teve do grupo *f/64* e mais especificamente do fotógrafo Ansel Adams. Ele acredita na superioridade técnica da fotografia do século XIX, com suas câmeras grande formato, onde os enormes negativos (maiores que os negativos 35mm e sem comparação com os pixels digitais) guardam muito mais informações e qualidade, além de terem maior capacidade de controle sobre as sombras. Obviamente, Hiroshi fotografa sua série de paisagens dentro de uma outra linguagem, com uma outra postura estética, mas as influências técnicas estão no passado, na tradição da fotografia do século XIX.

Os seus mares são fotografados todos da mesma maneira: fotos externas, com luz natural, preto e branco, e o horizonte entre o céu e o mar, dividindo a foto igualmente. O mar está sempre calmo e o céu vazio, não há pássaros, não há barcos, não há nuvens, não há pessoas, nem animais, não há nem chuva nem sol, não há sugestão de futuro ou passado narrativo, não há nenhum elemento dramático ou teatral.

As fotos são exibidas em grupos de seis, normalmente, e é assim que começamos a perceber as nuances de cada paisagem. A comparação é um ponto chave. Não há uma diferença geográfica clara, essencialmente elas são a mesma imagem, mas comparando-as somos absorvidos pelas pequenas variações, o que percebemos é uma diferença estética extremamente sutil: o mar e o céu têm texturas diferentes, uma escala tonal diferente, o horizonte pode estar levemente sem foco dependendo do clima...

²² *f/64* significa a menor abertura do diafragma de uma câmera grande formato e possibilita uma grande distância focal.

²³ <http://sugimoto.pulitzerarts.org/interview>

Durante anos ele fotografou paisagens em preto e branco dos antigos mares da Terra – Mar Negro, Mar Egeu, Mediterrâneo, entre muitos outros; apenas água e ar. E ele mesmo relata suas experiências:

Água e ar. Essas substâncias são comuns, elas quase não atraem nenhuma atenção – porém são a revelação da nossa própria existência. As origens da vida estão cobertas de mitos: que sejam feitos água e ar (...). Mistério dos mistérios, água e ar estão bem na nossa frente, nos mares. Cada vez que eu vejo o mar, eu sinto uma calma segurança, como se estivesse em contato com meus ancestrais; eu embarco numa viagem da visão.²⁴

É interessante mencionar a falta de cor nas fotografias de Sugimoto. Em tempos onde é mais comum nos depararmos com a fotografia publicitária seduzindo os ávidos consumidores com suas cores fortes, chamativas e explícitas, todas as séries de Hiroshi Sugimoto são em preto e branco – *Seascapes*, *Theaters*, *Dioramas* - inclusive a série *Colors of Shadow*, executada entre 2004 e 2006 e feita totalmente em cor. Nesse trabalho “colorido”, ele lida apenas com a luz e as sombras das paredes de seu ateliê em Nova Iorque, ou seja, mesmo suas fotografias coloridas são as mais monocromáticas possíveis. O teórico Vilém Flusser dizia que a fotografia é uma abstração e que a fotografia colorida seria mais abstrata que a fotografia em preto e branco (PB), pois cada cor, por exemplo, cada verde, seria uma criação dos laboratórios e não o verde da natureza, estando assim mais afastado da realidade. O fotógrafo Cartier Bresson vai mais longe atribuindo a cor à pintura e o PB à fotografia por uma questão de princípios. Não acho que a falta de cor em Sugimoto seja por princípios tão rigorosos. Além de estar atrelado a uma tradição técnica do século XIX, acredito que o PB em sua obra é mais um recurso para sua contínua investigação sobre as questões da linguagem fotográfica e para suas indagações sobre o que é real em um mundo de ilusões, sobre a maneira como a luz muda a escuridão, sobre vida e morte, tempo e memória. Trabalhando em tons de cinza, ele claramente não apela ou seduz o espectador, o deixando livre e independente para construir seus próprios significados a partir da imagem.

²⁴ Tradução livre da citação de Hiroshi Sugimoto em seu site www.sugimotohiroshi.com: *Water and air. So very commonplace are these substances, they hardly attract attention—and yet they vouchsafe our very existence. The beginnings of life are shrouded in myth: Let there be water and air. (...)Mystery of mysteries, water and air are right there before us in the sea. 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.*

Como previamente mencionado, a fotografia é considerada a mídia do instantâneo por excelência. Ela jamais deixou de ser pensada pela problemática do tempo. No senso geral, a fotografia é tida como a mumificação do tempo: “de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra”²⁵. No entanto, para um fotógrafo japonês como Hiroshi Sugimoto, ligado as suas tradições orientais, há muitas sombras entre a luz e as trevas, entre o reino dos vivos e dos mortos, e “se não fosse pelas sombras, não haveria beleza”²⁶. Ele não quer se imobilizar em um instante, se encerrar em um único olhar, existem muitos caminhos a serem percorridos, detalhes a serem delineados. Nas fotos de Sugimoto, e mais especificamente na sua série *Seascapes*, acredito que o instante não seja fixado. O que ele propõe para suas imagens, e de uma certa maneira para a fotografia em si, não é um mundo para ser duplicado, mas para ser construído.

Em seus mares do mundo, o que vemos é quase uma pintura minimalista, um quadrado dividido por uma linha - o horizonte – com a parte de baixo branca - a água - e a parte de cima preta - o ar. De imediato não identificamos o referente da foto e assim ficamos perdidos nessa composição simples, intrigante e perfeita. Essa falta de referente imediato nos afasta do tempo supostamente real - cronológico e objetivo - e com isso entramos no tempo da fotografia; liberamos nossos sonhos e nossas memórias em um livre ir e vir. Mesmo quando identificamos a figura como sendo água e ar não ficamos presos a um referente pesado que acaba por dominar a foto e fazer nossa imaginação se imobilizar naquele instante definido. Pela “eteridade” do objeto fotografado, pelo seu ar abstracionista, a foto ganha uma infinitude, um tempo próprio que mistura passado, presente e futuro. Hiroshi Sugimoto não nos enclausura em um tempo petrificado; ao olhar o infinito, ele nos libera e nos faz ver o tempo real. Esse tempo, como veremos no próximo capítulo, o filósofo Henry Bergson entendia como o próprio tecido do real, ou seja, um tempo emaranhado de sucessão, continuidade, transformação e criação.

²⁵ DUBOIS,1993, pg. 168.

²⁶ TANIZAKI, 2006, pg. 47.

2

HENRY BERGSON, O FILÓSOFO DO TEMPO

“Foi a análise da noção de tempo que perturbou todas as minhas idéias.”²⁷

Henry Bergson

A fotografia é a mídia do tempo. Nosso foco nesse trabalho é justamente as fotografias de Hiroshi Sugimoto e esse diálogo íntimo que ele faz entre suas obras fotográficas e a questão do tempo e da memória. Mas o que é o tempo, como explicá-lo? Estamos aqui falando do tempo, das diferentes maneiras de entender o tempo, das diferentes questões referentes ao tempo mas, na verdade, descrever o tempo, defini-lo em conceito é extremamente difícil. Nós temos uma experiência constante do tempo através das mudanças dos estados da nossa consciência e do mundo exterior. No entanto, esse tempo é de alguma maneira preenchido por fenômenos e em consequência só nos apresenta fenômenos temporais e não o tempo em si. Expor o tempo e conceituá-lo é uma tarefa muito complexa e espinhosa. Encontramos no caminho inúmeras dificuldades, pois o tempo é imaterial, universal e infinito. Sua natureza é fugidia e de difícil tradução, nós que queremos conceituar o tempo estamos mergulhados nele. Como relatou tão bem Santo Agostinho em suas *Confissões*:

O que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? (...) Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo?²⁸

Proponhamos uma definição geral para tentar contornar essas dificuldades: o tempo é a dimensão universal, necessária e mensurável da sucessão irreversível dos fenômenos. Essa definição associa claramente a idéia de tempo à idéia de sucessão, pois o tempo pressupõe mudanças, e a mudança se define como uma sucessão de estados. A idéia de sucessão pressupõe a idéia de diferença. Graças a nossa recordação e experiência, a nossa percepção (como o

²⁷ BERGSON, 1991, pg. 1561.

²⁸ Santo Agostinho, *Confessions*, L. XI, cap. XIV. Paris: Garnier – Flammarion, 1964.

que soa aos nossos ouvidos, ou o que vemos diante de nossos olhos) no presente confronta-se com o latente: o que virá confronta-se ao explícito e ao latente no momento presente. Aquilo que está soando adquire significação por contraposição à recordação da memória, e o produto dessa confrontação presente antecipa, por uma espécie de lógica do sentido, o que virá e o que atua, também, presentemente.

Outra questão do tempo é sua irreversibilidade, ou seja, a impossibilidade de inverter a direção do tempo e de reproduzir um acontecimento passado. Essa é a essência da temporalidade e, em função deste princípio, cada acontecimento é único apesar das semelhanças superficiais da experiência. Essa irreversibilidade é própria do tempo, em contraste com a memória que pode ir e vir em qualquer direção. O vivenciado, no tempo, não volta jamais.

A medição é outro aspecto que está intimamente associado à idéia de tempo. É na elaboração racional e tecnológica dos instrumentos de medida do tempo que se produz o elemento mensurável. Aristóteles definia o tempo como “a medida do movimento.”²⁹ Realmente, estabelecer uma unidade de tempo, compará-la a outros segmentos temporais de acordo com uma quantidade calculável é também indissociável da experiência do tempo. Isso se deve muito aos ritmos naturais, facilmente observados a todo o momento na natureza: os dias e as noites, as estações, os deslocamentos dos planetas, os ciclos lunares, o movimento dos astros, por exemplo. Lendo textos de Platão, Aristóteles e Homero, podemos perceber que a Antiguidade clássica grega era uma época que subordinava o tempo a essa percepção exterior dos ciclos naturais. Nós não podemos conceber a supressão do tempo, assim como do espaço, pois a temporalidade coincide com o movimento de nossas vidas, com as mudanças externas do mundo, com a própria existência.

Existe uma conceituação de tempo racional e mensurável ligada à idéia de sucessão aristotélica, de percepção exterior ou de um conceito de tempo orientado e irreversível. Mas o tempo não é só medição lógica, o tempo dito real não pode

²⁹ ARISTÓTELES. *Física*. Livro IV.

ser medido. E é aqui, contra essa concepção racional do tempo, que estudiosos e filósofos, entre eles Henry Bergson, vão insurgir.

Bergson ponderou longamente sobre as questões do tempo em inúmeros de seus ensaios. Ele tentou explicá-las, entendê-las, conceitua-las ao longo de toda sua obra literária e filosófica. Henry Bergson foi um filósofo francês (nasceu em Paris em 1859) muito influente na primeira metade do século XX. Ele era professor de filosofia no *Collège de France* e entre muitos livros publicados, ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 1927 pelo seu ensaio *A Evolução Criadora*. Para esse grande pensador, o tempo se distingue entre o tempo objetivo e mensurável, objeto da ciência moderna, e o tempo ligado à experiência individual, tempo qualitativo, subjetivo e não mensurável. Com efeito, o tempo pode ser apreendido por uma consciência, através de estados afetivos, corporais e de suas lembranças, ou seja, através de uma subjetividade, ou pela inteligência, através da medição, sob a forma de um tempo objetivo. O homem é um ser imergido em temporalidades, sejam essas ligadas a uma interioridade ou a uma exterioridade.

Em seu ensaio *Duração e Simultaneidade*, escrito em 1922, ele se utiliza de uma boa metáfora para distinguir essas diferentes considerações que ele atribui ao tempo:

Se eu passar meu dedo sobre uma folha de papel sem olhar para ela, o movimento que realizo, percebido de dentro, é uma continuidade de consciência, algo de meu próprio fluxo, duração, enfim. Se, agora, abrir os olhos, verei que meu dedo traça sobre a folha de papel uma linha que se conserva, onde tudo é justaposição e não mais sucessão; tenho aí algo da ordem do desenrolado, que é o registro do efeito do movimento e que também será seu símbolo. Ora, essa linha é divisível, ela é mensurável.³⁰

Portanto o tempo pode ser sim medido por intermédio do movimento. E esse tempo, objetivo e mensurável, está ligado à naturalidade que é para nós medir o tempo através do deslocamento. Bergson pontua inclusive que o tempo, para ele, só pode ser contado graças “a simultaneidade entre dois instantes de dois

³⁰ BERGSON, 2006, pg. 58.

movimentos exteriores a nós.”³¹ Essas simultaneidades, continua ele, traduzem nossa incapacidade de exprimir a natureza do tempo real, elas são “simples visões mentais, que balizam com paradas virtuais a duração consciente e o movimento real.”³² O tempo real é aberto, fluido, não compreende limites, não compreende instantes, não se detém, escoia infinitamente, perpetua mudanças contínuas. Diante dessas dificuldades e dessa tendência que o tempo tem de nos escapar, tentamos ordenar o instável, é uma necessidade para nós, uma espécie de sobrevivência. É importante para nosso corpo e para nossa ação, “traçar divisões na continuidade da extensão, cedendo às sugestões da necessidade e aos imperativos da vida prática.”³³ “A inteligência humana, que é uma faculdade dirigida para a ação, tende a procurar o estável, a construir um campo de estabilidade em que possamos agir para a vida.”³⁴ Ou seja, traçamos uma divisão entre o tempo real, que é de difícil acesso, sempre fugidivo, em mutação, extremamente inconstante e que Bergson dá o nome de duração e que seria o tempo “*em que agimos*”, e o tempo da vida prática, necessário para nossas ações cotidianas, útil para nosso conhecimento usual e científico, próprio a nossa constituição intelectual e que ele chama de tempo “*em que nos vemos agir*.”³⁵

Esse tempo objetivo, útil e natural, é um tempo ligado ao espaço, como diz Bergson, um movimento aplicado contra um espaço percorrido. O que fazemos é simplesmente coincidir a trajetória com o trajeto. E esse trajeto, inserido no espaço, é uma malha divisível e controlável, mas fácil de entendimento, compreensão e apreensão. Com isso objetivamos o tempo, e inserindo-o no espaço, o tornamos científico. A geometrização do espaço ou “matematização” do universo permite concebê-lo como uma escrita de caracteres matemáticos. Porém, esse método só ajuda a explicar o que se produz mecanicamente, de jeito sempre igual, e no fundo, acaba sendo uma realidade abstrata. A realidade das ciências não vive, como podemos dizer, por exemplo, de uma obra artística, que está sempre em movimento. Bergson quer justamente pensar o que escapa à ciência, ou seja, ele quer pensar a realidade viva, em

³¹ BERGSON, 2006, pg. 67.

³² Idem, Ibidem, pg. 71.

³³ Idem, Ibidem, pg. 246.

³⁴ PINTO, 2004, pg. 59.

³⁵ BERGSON, 2006, pg. 217.

constante transformação e mudança. É o caso de substituir um pensamento instrumental por um pensamento vivo, a vida não está susceptível a leis e quantificações matemáticas a que está um objeto material. A filosofia de Bergson seria uma filosofia da vida, que casaria com o real sem que nenhuma mediação diminua a intimidade. Como diz a teórica Ana Maria Baptista, o homem “é um ser exilado em seu próprio tempo.”³⁶

Apesar de sua utilidade prática, Bergson critica o tempo dos cientistas, o tempo objetivo mensurável, pois para ele esse tempo não seria o tempo real, mas um tempo esquemático e espacial, incompatível com o tempo que é o próprio tecido do real, ou seja, o tempo que Bergson, como já dissemos antes, define como sucessão, continuidade, mudança e criação: o tempo subjetivo. Esse tempo não é espaço, ele escapa às matemáticas e às medições, ele é passagem, mudança, transformação, devir. Mais uma vez, em seu ensaio *Duração e Simultaneidade*, Bergson se utiliza de uma comparação entre o tempo subjetivo e a melodia musical. A música é mais do que apenas fragmentos de notas, ritmos e métricas, é mais do que instantes separados na partitura para facilitar a ação do músico, ela é obra ativa na sua performance - móvel, dinâmica e viva - e mantém uma interação com o ouvinte, também ativo, com sua consciência e sua memória.

Uma melodia que ouvimos com os olhos fechados, pensando apenas nela, está muito perto de coincidir com esse tempo que é a própria fluidez de nossa vida interior; mas ainda tem qualidades demais, determinação demais, e seria preciso começar por apagar a diferença entre os sons, e depois abolir as características distintivas do próprio som (...) para encontrar por fim o tempo fundamental. Assim é a duração (...).³⁷

Chamamos de temporalidade subjetiva uma temporalidade vivida através das mudanças sucessivas da consciência interior. Henri Bergson acredita que a noção de tempo não se dá fora da consciência, e, se o tempo é um dado imediato da consciência, sua objetividade é de ordem subjetiva: uma duração interior.

O que ocorre é que, em qualquer instante da vida, esse ser que antecipa o futuro concomitantemente conserva o passado (...). Se olharmos com atenção o que se passa na nossa relação com o real, verificamos justamente que algo se passa, isto é, estamos sempre diante de algo que está se passando, portanto é passado, já

³⁶ BAPTISTA; PEREIRA, 2007, pg. 305.

³⁷ BERGSON, 2006, pg. 52.

passou e continua passando – em última análise (...) o presente não é. Os fatos devêm, passam e se conservam para uma consciência. A consciência é esse “vir-a-ser”, esse devir.³⁸

Esse tempo interior trás algumas conseqüências, ele afeta diretamente nossa concepção de realidade e nossa concepção de nós mesmos, por exemplo. A consciência, longe de ser um ato racional, se verifica como sendo memória, ela é acumulação e antecipação do passado e projeta uma personalidade original para o futuro, em um ato de criação. É essa faculdade da memória que irá instaurar uma continuidade na existência, ligando o passado ao futuro, e garantindo uma unidade do eu, que passa a ser centro e essência de todas as experiências no tempo. A memória será a capacidade de articulação no e do tempo, mas não uma memória pessoal e sim uma memória interior à própria mudança. Como dizia o filósofo Husserl, não existiria um ponto sem memória.

Em oposição a um tempo objetivo reconstruído pela inteligência, estático e racional, Bergson dá a esse tempo subjetivo, indivisível e em constante mudança, o nome de duração, que seria, como ele explica em seu *Essai sur les Donnés Immédiates de la Conscience*, uma “forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver.”³⁹ Para ele, a duração é a própria consciência e a consciência é memória, ou seja, uma mistura de estados e tempos subjetivos, um passado que se liga a um futuro mas que não desaparece, se conserva, em um ir e vir. A duração está intrinsecamente ligada aos fenômenos da vida, ela é consciência, memória e liberdade.

(...) não há estado de alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados. Nisto consiste a duração.⁴⁰

Para o filósofo, a única experiência possível é a da duração, pois o instante será sempre uma criação objetiva do tempo: tempo espacializado, contínuo, quantitativo, divisível ao infinito e racional. A duração seria a realidade em movimento ininterrupto, interior e vital que se faz continuamente. Seria um

³⁸ PINTO, 2004, pg. 61.

³⁹ BERGSON, 1991, pg. 67.

⁴⁰ HEIDEGGER, 1978, pg. 16.

prolongamento contínuo do passado no presente que penetra no futuro, um fluxo substancial da vida e do espírito, uma realidade movente, una e simples.

A duração é instável, misturada de tempos vividos, imóvel, subjetiva. Em contraposição ao instante que seria uma criação facilitadora, calcado na divisibilidade do espaço, e que amenizaria a duração. A duração, qualitativa, descontínua, apreendida como dado imediato da consciência, se opõe a um tempo espacializado, estável, quantitativo, lógico e possível de reconstrução artificial pela inteligência.

Temos o verdadeiro tempo da consciência como um tempo não intelectualizado e externo, mas solto, livre e interno. Bergson não quer ser espectador de seu pensamento, mas ator. É real não o que uma inteligência concebe, mas tudo que é percebido e perceptível: um fato real é um fato experimentado ou vivenciado por uma consciência. Mas um fato vivenciado antes dos conceitos ou dos símbolos, pois os conceitos não permitem jamais apreender um real original. A inteligência, e com ela, a linguagem, não dá conta de abranger o real. Bergson demonstra ao longo de sua obra que a inteligência está ligada à percepção e ao corpo, e a percepção seria um processo de recorte do real com a finalidade de orientar o nosso corpo para a ação. Mas a realidade ultrapassa a percepção e essa ação que se dá no âmbito dos objetos materiais não abarca a totalidade da duração. Ou seja, a inteligência é um pensamento calcado na matéria, está destinada ao conhecimento da dimensão material do universo e aplica-se perfeitamente aos fenômenos físicos de nossas ciências positivas, mas a ciência não explica o real, o simboliza. Enquanto o pensamento imediato é o pensamento das coisas, o pensamento simbólico é apenas uma duplicação. “A inteligência é um produto da evolução, e só por isso já se mostraria incompleta para dar conta do movimento evolutivo como um todo.”⁴¹ Precisamos então de uma certa ingenuidade, de uma consciência “não prevenida”, de uma intuição que nos permita esgotar de novo o real da sua essência.

Bergson define metaforicamente a intuição como um tipo de simpatia espiritual na qual nos transportamos para dentro do objeto para apreender o que a

⁴¹ PINTO, 2004, pg. 50.

inteligência é incapaz de exprimir. “Pela intuição entra-se no objeto (...). Assim, esse objeto nos fala de sua realidade e não daquela que se quer que ele tenha.”⁴² A experiência intuitiva nos leva para dentro do objeto e de seu *élan vital*, outro termo importante no sistema de idéias de Bergson. *Élan Vital* seria o princípio de todas as coisas, o movimento criador.

Para Bergson, o método intuitivo seria uma espécie de percepção mais alargada, mais próxima da temporalidade pura, mais em contato com a realidade em si. A arte, por exemplo, seria um meio capaz de nos fazer ver o que é essa intuição da vida que se dá como duração verdadeira (não tempo espacializado, ou linha do tempo, mas tempos misturados – passado, presente, futuro – e tempo vivido). Santo Agostinho, filósofo que também discutiu muito sobre as questões do tempo, dizia:

Mas talvez fosse próprio afirmar que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.⁴³

O tempo como vemos não é estático e previsível, ele vai se configurando, móvel e ativo. Ele não se repete e não poderá haver dois momentos iguais. E o trabalho do filósofo é ir mais longe, desconfiar dos símbolos imaginativos e das normas do senso comum, mergulhar intuitivamente e desvendar o tempo real, a duração real no domínio da vida e da consciência. Bergson afirma “que deve haver um empenho no sentido de seguir a realidade em todas as suas sinuosidades e de adotar o próprio movimento da vida interior das coisas.”⁴⁴

⁴² AMORIM; HABITZREUTER, 2008, pg 4.

⁴³ Santo Agostinho, 1980, pg. 222.

⁴⁴ SEINCMAN, 2001, pg. 31.

3 A DESCOBERTA DE UMA IDENTIDADE

Voltando ao nosso fotógrafo e explorando um pouco mais profundamente a sua biografia, podemos dizer que a infância de Hiroshi Sugimoto se deu em um Japão completamente instável. O país em menos de vinte anos foi assolado por duas grandes catástrofes, primeiro um terremoto em 1923, em Tóquio, que destruiu grande parte da cidade, depois, a derrota na Segunda Guerra que levou à destruição e ocupação do país. O jovem Hiroshi cresceu em meio a esses acontecimentos ainda recentes e todas as mudanças que isso acarretou ao velho Japão: tensões presentes, necessidade de reformas e tomadas de decisões, relações ambíguas com o ocidente... Mesmo seu pai teve que se encaixar na urgência dos acontecimentos. Antigo ator de *rakugo*, teatro tradicional japonês, ele resolve, depois da derrota e diante da falta de certezas futuras, arriscar, e vira um empresário de relativo sucesso. Com isso, Hiroshi teve uma infância permeada tanto pela cultura popular japonesa, como os *kami shibai*, contadores de história, e o *rakugo*, quanto pela cultura ocidental, como o gravador de fita cassete e a televisão da Sony, novas tecnologias da época, e os hinos religiosos que ele aprendia na escola católica que freqüentava. “Com o som dos hinos cristãos de manhã e o *shamisen* (instrumento similar a um bandolim) tocando a noite, não é de se espantar que minha jovem mente confundisse oriente e ocidente.”⁴⁵

Mais tarde, ele entra na universidade para estudar economia, e acaba pesquisando também filosofia alemã, o materialismo marxista, Hegel e Kant. Podemos notar que havia sempre um anseio de sua parte de estar em contato com o pensamento ocidental. Em 1970, Hiroshi parte repentinamente para a Califórnia, ironicamente o mais ocidente que se poderia ir antes de se atingir de novo o oriente, e assim, ele sai da teoria vista nas escolas e entra de cabeça na prática. Eram os anos 70, da cultura hippie, do *flower power*⁴⁶; foram anos, como ele mesmo diz, muito diferentes da sua vida no Japão. Nessa época, instalado em

⁴⁵ BROUGHER; ELLIOT, 2006, pg. 13. Tradução livre.

⁴⁶ Slogan hippie usado como referência à ideologia pacifista.

Los Angeles, ele estuda na escola de Design, no departamento de fotografia, obtendo o diploma em 1972.

Diante desse redemoinho de novidades e mudanças, Hiroshi redescobre suas origens,

Quando eu era um estudante universitário em Tóquio (...) eu tentava correr atrás da filosofia ocidental. Quando me mudei para Califórnia todo mundo estava falando sobre o zen e o budismo. De repente eu me vi correndo atrás da minha bagagem japonesa.⁴⁷

Dizem na psicologia que é somente diante do outro que reconhecemos nossa identidade. Esse foi provavelmente o processo pelo qual Sugimoto passou. Foi preciso para ele se perder no outro, nas loucuras alucinógenas da cultura hippie, para então se voltar para si e procurar entender a sua origem. Além disso, seus “gurus” ocidentais, como Marx e Hegel, haviam morrido deixando um vazio intelectual. E é assim, através do budismo, de seus escritos milenares e de seus sábios mestres, entre eles Daisetz Suzuki, um mestre que popularizou os conceitos zen budistas no ocidente, que Hiroshi retoma sua identidade japonesa e aos poucos começa a se compreender.

É curioso perceber que essa influência oriental não aconteceu unicamente com Sugimoto ou artistas de origem asiática. O historiador de arte americano Geli DePaoli testemunha sobre os efeitos da ideologia e da estética japonesa nos movimentos artísticos americanos. Ele fala de uma forte influência tanto no expressionismo abstrato, quanto no minimalismo, mas também nos *happenings* e, segundo ele, até nos trabalhos pós-modernos.

Com essa reaproximação de sua cultura oriental já em processo, Sugimoto dá outra guinada em sua vida e se muda para Nova Iorque onde, além de fotógrafo, resolve trabalhar também como colecionador e marchand de arte tradicional japonesa. Essa época de sua vida é bastante produtiva e, por estar mais

⁴⁷Tradução livre da entrevista de Hiroshi Sugimoto para a revista ART:21 no site <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip1.html>: *When I was a college student in Tokyo (...) I was trying to catch up on Western philosophy. And then when I moved to California everybody was talking about Zen and Buddhism. So all of a sudden I was rushing to study my background as someone Japanese.*

em contato com a arte japonesa, ele se aprofunda ainda mais na cultura nipônica e nos ensinamentos budistas. Em uma de suas entrevistas⁴⁸, Hiroshi relata a experiência reveladora de dormir ao lado dos artefatos japoneses tradicionais. Segundo ele, era nítida a presença da espiritualidade e tradição nessas peças antigas, e no quarto ao lado ele podia sentir essa forte conexão.

A origem do budismo é uma mescla de verdade histórica, mito, lenda e simbolismo. Em linhas gerais, a história começa com Buda Siddhartha Gautama, um príncipe ou nobre indiano, que vivia trancado em seu castelo, rodeado de riquezas e belezas mil. Aos 29 anos, apesar da proibição de seu pai, o jovem Siddhartha sai do palácio e tem quatro encontros reveladores; pela primeira vez na sua vida ele vê um velho, um doente, um cadáver e por último, um asceta. Diante dessa realidade bem diferente da vida fortificada de seu castelo, Siddhartha decide iniciar uma busca pessoal e investigar a questão do sofrimento. Ele renuncia ao conforto da sua vida, às abundâncias do castelo, e decide seguir pela via da austeridade extrema. Ele começa uma vida de práticas intensivas apresentadas por um *saddhu*⁴⁹; ensinam-lhe a sentar-se com as pernas cruzadas, a empregar as sete posturas da ioga e a praticar exercícios de respiração iogue, dentre outras coisas. Depois de alguns anos e muitos percalços, dentre eles quase morrer de fome por causa desse ascetismo estrito, Siddhartha se dá conta que a resposta não está nos extremos. Ele então come, se dirige para margem do rio Nairanjana, senta-se sob uma figueira, árvore também conhecida como Bodhi, e resolve meditar até achar a resposta aos seus questionamentos.

Siddhartha atravessa diversas etapas na sua meditação até ter um entendimento direto das quatro nobres verdades: o sofrimento, a insatisfação e a frustração são inerentes à vida; a origem deste sofrimento está na ignorância que gera o desejo; o sofrimento pode ser extinguido; e para extinguir esse sofrimento devemos seguir o caminho do meio, ou seja, evitar os extremos, seguir com disciplina e esforço uma prática calcada na moderação, na sabedoria, em uma conduta ética e no cultivo da mente através da meditação. Ao final, ele atingiu o

⁴⁸ http://hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast_60.mp3

⁴⁹ Espécie de mestre hindu.

estado definitivo conhecido como nirvana, que seria um estado de não sofrimento, de iluminação.

Todos nós somos capazes de chegar ao nirvana, cessar o sofrimento e compreender a natureza de Buda. A revolução do budismo é justamente essa, a necessidade de que se tenha a experiência de modo direto em vez de extraí-la de livros ou de mestres, ou apenas com a conformação de um padrão já estabelecido. Um Buda não é um Deus, nem um ser sobrenatural, nem um profeta ou messias. *Buddha* vem da raiz sânscrita *budh* que significa conhecer e que poderia ser traduzido por “aquele que despertou” e implicaria no conhecimento da realidade assim como ela é. Assim sendo, todos nós temos a natureza *Buddha*, e a partir dela, a capacidade de despertar e enxergar a realidade em si.

O budismo não se caracteriza como uma religião teísta, não está baseada na revelação de um deus, nem na fé ou devoção, seus ensinamentos não são dogmas ou crenças, apenas maneiras de cada um dos praticantes chegar por si mesmo em um estado de iluminação. O budismo começou na Índia e se espalhou bastante pelo mundo. Por causa de uma certa descentralização religiosa, ele permitiu uma maior flexibilidade interpretativa, dando brecha a diferentes enfoques e com isso diferentes escolas dentro do budismo. Temos hoje, por exemplo, o budismo tibetano, o braço Theravada no sul da Índia, o Mahayana, o budismo tântrico e o zen budismo, ramo que migrou para o Japão e o qual estudaremos mais a fundo nesse trabalho.

Boddhidharma, a 28^o geração dos discípulos de Buda, introduziu o budismo na China. O budismo alcançou uma grande popularidade entre os chineses de todas as classes sociais, incluindo até mesmo o imperador. Os mosteiros budistas eram extremamente ricos, mantidos com os cofres imperiais e doações de nobres. Eles eram muito organizados em todos os aspectos da vida religiosa, dividiam minuciosamente os monges em grupos para recitar, pregar, meditar e assim por diante. Dentre esses grupos monásticos, surgiram os monges chan. A palavra *chan* é a abreviatura da palavra *channa* que é a tradução chinesa para *dhyana* que em sânscrito quer dizer meditação. Em japonês, *chan* é pronunciado como *zen*. Esses monges chan, provavelmente ligados à meditação

nos monastérios, chamaram a atenção por viverem à margem da riqueza e do poder e por terem um comportamento bastante irregular e chocante para os budistas da época. Pelo pouco que se tem conhecimento, somente através de textos publicados na China por volta do século X, aprendemos que eles não estudavam corretamente os textos sagrados budistas, os *sutras*, não os recitavam ou explicavam direito e respondiam aos seus discípulos de maneira ilógica e até ofensiva. O que os monges chan estavam realmente tentando fazer não era chocar ou ofender ninguém e sim colocar em questão a erudição vazia da instituição monástica da época, a dinastia Tang (618 – 907), e o seu monopólio sobre o conhecimento. Eles queriam demonstrar que deve haver uma interpretação do conhecimento e não apenas uma acomodação à sabedoria do mestre.

Em vez de explicar os conceitos budistas complexos através de argumentos ou da leitura profunda dos *sutras*, os monges chan procuravam personificar a doutrina em seu comportamento e sua linguagem. Usando uma forma de retórica demonstrativa, eles tentavam direcionar o discípulo para sua própria mente, único lugar onde ele poderia encontrar sabedoria. Como todos nós somos sábios e temos a natureza de Buda, todos nós somos capazes de despertar. E para isso precisamos apenas da sensibilidade da nossa própria mente. Portanto, os mestres chan na China, e logo depois, os mestres zen no Japão, acreditavam que o indivíduo deveria estudar os textos sagrados de maneira personalizada e produtiva, enfatizando a própria mente de cada um. Para atingir esse objetivo, em vez de darem respostas convencionais e óbvias, eles usavam técnicas pouco ortodoxas que focavam na resposta individual e original de cada aluno. “O papel do mestre não é transmitir conhecimento ao discípulo, mas sim dirigi-lo para o único lugar em que ele poderá encontrar sabedoria, isto é, sua própria mente.”⁵⁰ Eles utilizavam muito o recurso dos *koans*, uma espécie de anedota: histórias do cotidiano, com um certo humor e com uma moral no final que visavam quebrar o raciocínio lógico do aprendiz e levá-lo à percepção de um fato por conta própria.

No pico vulture, o fundador do budismo, Siddhartha Gautama, preparava-se para falar. Subitamente, ele colheu uma flor, observando a reação de seus discípulos. Sem compreenderem sua intenção, eles permaneceram sentados em silêncio. Apenas o venerável Kasyapa deu um sorriso. - Meu método de iluminação (disse

⁵⁰ CHUNG, 1999, pg.15.

Siddhartha) é ver através de tudo, incluir tudo e tratar das coisas com alegria, vendo claramente sua face original. Esse dharma⁵¹ misterioso transcende a linguagem e os princípios racionais. O pensamento lógico não pode ser usado para obter iluminação, é preciso usar a intuição. O venerável Kasyapa acabou de revelar a sua compreensão. Por isso, devo passar a ele o espírito zen.⁵²

O budismo, e no caso o zen budismo, tem uma filosofia bem diferente do conhecido pensamento ocidental judaico – cristão. Quando perguntado sobre qual é o princípio básico do budismo, Boddhidharma respondeu: “um imenso vazio. Um céu límpido. O mundo exatamente do jeito que é.”⁵³ Para o budismo não existe começo, meio e fim, nem o mundo da terra em oposição ao mundo dos céus, indo mais longe, não existe o pensamento dualista ocidental. Para eles não é justificável a distinção entre sagrado e profano, corpo e mente, mundano e transcendental. Se todos os seres nascem com uma natureza de Buda não pode haver diferença entre ignorância e sabedoria, até porque, em última instância, todos temos a sabedoria dentro de nós, precisamos apenas despertar. O zen budismo proclama apenas alguns preceitos, que eles denominam, segundo o autor e mestre zen budista Daisetz Suzuki em seu livro *Essays in Zen Buddhism*, as “Quatro Grandes Afirmações”:

Uma transmissão especial fora dos *sutras*;
 Nenhuma dependência das palavras e das letras;
 Apontar diretamente para a alma do homem;
 Olhar para nossa própria natureza e procurar nossa natureza *Buddha*.⁵⁴

Seguindo essas quatro afirmações seria mais fácil para cada indivíduo atingir a sua natureza Buda onde, segundo o mesmo autor, todas as contradições, dualidades e distúrbios causados pelo intelecto seriam totalmente harmonizados em uma unicidade maior. Poderíamos relacionar essa natureza Buda, suprimida de incoerências do intelecto, com o conceito de natureza pré-linguagem que nos fala Bergson. Os dois se aproximariam da idéia de uma consciência que seguiria mais pela fluidez da intuição do que pela objetividade do intelecto.

⁵¹ Dharma vem da raiz *dhr* em sânscrito que significa sustentar. O dharma seria aquilo que define uma pessoa, sua conduta pessoal e, ao mesmo tempo, sua conduta de acordo com a vontade divina.

⁵² CHUNG, 1999, pg. 27.

⁵³ Idem, *Ibidem*, pg. 46.

⁵⁴ SUZUKI, 1961, pg. 20. Tradução livre.

Prosseguindo, os filósofos budistas falavam muito no conceito de vazio. É um conceito muito complexo e bem difícil para o nosso pensamento dualista entender, mas é um conceito importante e bem visível no trabalho de Hiroshi. O vazio budista é diferente do nosso vazio entendido como “falta de algo” em oposição ao cheio. Para os budistas o conceito de vazio seria radicalmente oposto, uma espécie de não–dualismo radical. Seria o fim das ilusões, das idéias, da lógica, dos preconceitos, dos obstáculos do pensamento discursivo, seria o momento que a mente estaria pronta para compreender. O vazio seria o despertar. Nessa esfera todos são vistos sem dicotomias, tanto o eu, como os outros, como a natureza são transcendidos, “não existe bem ou mal; sofrimento ou prazer; tudo é vazio. Nem mesmo essa frase vale a pena ser dita.”⁵⁵

Para Bergson, o vazio, ou o nada é uma idéia que os filósofos ocidentais nunca se ocuparam muito, apesar dela ser a mola oculta do pensamento filosófico. Depois de uma extensa investigação em seu ensaio *A Evolução Criadora*, ele vai chegar a conclusão que não existe vazio absoluto na natureza, no sentido de “falta de algo”, seria apenas um truque lingüístico, um simples termo de linguagem. O vazio seria uma ausência de utilidade e não de coisa em si: “quando levo um visitante a um quarto que ainda não mobilieei, previno-o *de que não há nada*. Todavia sei muito bem que o quarto está cheio de ar; mas como uma pessoa não se pode sentar no ar (...).”⁵⁶ Com isso, ele chega a conclusão que o vazio seria no fundo a idéia do Tudo, uma representação da verdade abrangente, múltipla e global. O vazio de Bergson estaria de uma certa maneira ligado ao vazio budista, pois ambos entendem o vazio como a verdadeira realidade. Bergson diz,

na representação de uma *abolição do real*, há apenas a imagem de todas as realidades escorraçando–se umas às outras, indefinidamente, em círculo. (...) a idéia de inexistência é apenas a idéia da expulsão de uma existência imponderável, ou existência *simplesmente possível*, por uma existência mais substancial, que seria a verdadeira realidade.⁵⁷

É clara a ligação entre a noção de vazio e a série *Theaters* de Sugimoto. Nas imensas telas de cinema, onde esperaríamos ver o fotograma do filme, tudo o

⁵⁵ CHUNG, 1999, pg. 37.

⁵⁶ BERGSON, 1989, pg. 291.

⁵⁷ Idem, Ibidem, pg. 290.

que vemos é uma grande tela vazia. Mas esse vazio não é ausência, muito pelo contrário, é cheio de luz, cheio de filme – a totalidade das 2 horas de duração do filme está compreendida nessa tela – cheio de possibilidades, cheio de tempo. Essa série sobre cinema é incrivelmente anti-cinematográfica, pois ela destrói o fotograma e a narrativa do cinema e consegue, a partir da fotografia estática, superpor as imagens através de uma persistência retiniana e com isso abrir um rasgo no tempo cronológico e mostrar uma duração. Sugimoto supera o fotograma, o instante por excelência, que seria justamente um ponto retirado de uma duração, e, como uma miragem, consegue abrir a fotografia para o tempo propriamente dito.

Seguindo o pensamento budista, também podemos relacionar o mundo material e a natureza como não diferentes da mente; a mente do mestre zen não tem distinção do mundo natural. É de novo uma perspectiva não-dualista da vida; as estrelas, a lua, os rios, as montanhas, enfim, a natureza e os indivíduos são um, fazemos parte da mesma natureza. Portanto, os fenômenos naturais “mundanos” também revelam verdades máximas, todos nós somos parte do mesmo cosmo e devemos nos esquecer nele para nos integrar à verdade, “esquecer de nós no mundo e entrar na gota de chuva entre o céu e a terra. Assim dois se tornam um (...).”⁵⁸

O budismo fala muito em intuição. O estado do nirvana só pode ser atingido intuitivamente. A linguagem e a lógica podem apontar para o caminho da iluminação, mas elas são insuficientes, apenas a intuição chega à verdade. Como mencionado acima nas “Quatro Grandes Afirmções”, pelo autor e mestre Daisetz Suzuki, o intelecto – as palavras e as letras - confunde, cria obstáculos, causa ilusão. Também para Bergson, a linguagem causa ilusão. Ela fixa o sentido e materializa o intelecto para atender às necessidades da ação e da sobrevivência do ser humano. Nosso pensamento intelectual está ligado à objetividade, aos afazeres diários, ao senso comum, à ciência, e com isso não possibilita um entendimento global da vida, como está imerso em conceitos rigorosos só percebe uma fatia da vida, sendo limitado, hermético e rígido. Ele divide o real,

⁵⁸ BERGSON, 1989, pg. 122.

priorizando apenas uma parte, a parte imóvel, fixa e material da vida. Como dito anteriormente, Bergson acredita que deve haver além do intelecto, ou melhor, agregado a ele (pois não podemos transcender ao intelecto, queremos apenas prolongá-lo) diferentes consciências, mais subjetivas e capazes de apreender a vida em sua mobilidade e inconstância. Seria um tipo de conhecimento mais direto e imediato, não-mediado apenas pela percepção e ação, mas capaz de abarcar a interioridade dos fenômenos, a temporalidade, a transição, o real, a duração. A esse tipo de conhecimento, ele dá o nome de intuição. Através da intuição há uma recuperação da capacidade humana de ultrapassar os limites do intelecto, captar a vida que é móvel e se conhecer metafisicamente.

Mas a intuição vem sem pressa. Os budistas acreditam que a intuição venha devagar, com calma, sem a mesma rapidez vertiginosa do intelecto. Segundo o teórico César Cola, Bergson também acredita nessa tranquilidade da intuição e também defende um estado de meditação e contemplação para alcançar um silêncio interior e uma capacidade de se embrenhar na duração. Numa anedota zen o mestre diz ao seu discípulo, “sem pressa chegamos mais rápido”. É a observação, o silêncio, a meditação e a contemplação que levam à intuição da mente e com isso ao despertar. Devemos nos perder no mundo, divagar livremente para assim compreendermos intuitiva e totalmente o zen. Não há um caminho certo para a verdade, pois já estamos nela, ou seja, não devemos achá-la mas nos fundir nela. Podemos facilmente relacionar esses conceitos à arte de Hiroshi. Suas imagens “vazias” trazem naturalmente a mente a um estado contemplativo, até mesmo de meditação. A mente sossega, acalma, pára e observa, e sem pressa, vai percorrendo a imagem. Intuitivamente mergulha nos detalhes, nos acúmulo até perceber uma transformação até, de uma certa maneira, despertar. Em sua série *Sea of Buddhas*⁵⁹, de 1995, temos um painel composto de 33 imagens que totalizam 1.001 figuras em tamanho natural, de Bodhisattvas, esculpidas em madeira, no Japão, entre os séculos 12 e 13. Como as imagens dos mares, os Budas são quase idênticos, precisando de um longo processo de contemplação para aos poucos notarmos as sutis diferenças de uma imagem para a outra, de um Buda para o outro. Através desses pequenos detalhes

⁵⁹ Foto 9 no apêndice de fotos na página 88.

podemos chegar a uma imagem do universo todo, do infinito. Os 1.001 Budas não representam o mundo real cotidiano, são manifestações de um mundo revelado em nossas mentes.

Com isso o conceito de tempo também muda para os budistas. Por não ser calcado em uma visão religiosa de fim do mundo, o tempo ganha toda uma outra natureza. Nossa permanência ganha uma dimensão de infinitude. O estado do nirvana trás um outro entendimento para a noção de tempo linear e cronológico histórico, pois é a possibilidade de sair do tempo, de quebrar o círculo de ferro da existência. Ao despertar, o homem contempla o tempo ilimitado; ele vê que deve recomeçar milhares de vezes a mesma existência efêmera, que deve lidar com um sofrimento sem fim e então compreende sua condição de “existente”, sua pequenez diante do todo, do tempo eterno. Para o budismo, explica o historiador e teórico Mircea Eliade, a existência no tempo é ontologicamente uma inexistência, uma irrealidade. A noção de cada um de nós de ter e ser é uma falsa identificação, uma ilusão de real. Só a iluminação nos liberta da vida, do tempo cronológico e nos abre para o grande tempo que seria um ultrapassar do próprio tempo. Os pensadores budistas discutiram muito sobre a instantaneidade do tempo, pois toda “forma” que se manifesta no tempo é perecível e ontologicamente irreal. Não há para eles, assim como na filosofia bergsoniana, uma verdade no instante, nesse tempo mundano cronológico que Bergson chama de tempo espacializado.

Voltemos à série *Seascapes*. A falta de objetos externos ao ar e à água elimina qualquer dramaticidade da foto e com isso uma possível narrativa. A falta de palavras e explicações, a eternidade e intangibilidade dos referentes ar e água, a repetição incansável da composição geométrica yin-yang faz com que a imagem ganhe uma abstração, um certo “vazio”. Ao observar as nuances de cada paisagem, percebemos que esse vazio também é um acúmulo, nesse caso, de ondas. Nessas imagens o vazio é mais uma vez um grande acúmulo de tempo, pois a demora em fazer a foto acumula a passagem do tempo nas sobreposições das ondas. Para Sugimoto, no entanto, seus *Seascapes* acumulam ainda mais tempo, pois seus mares carregam a passagem de milhares de anos de história da Terra, milhares de ondas que eternamente se desfazem na beira do mar. Apesar da topografia terrestre estar em constante movimento, o mar, para o artista, é

imutável. Mais do que paisagens, estamos diante de máquinas do tempo capazes de estender nossa visão para além da nossa existência. É um mergulho na nossa própria duração, uma percepção da nossa existência efêmera, nossa pequenez e um vislumbre do grande tempo, do infinito.

Mircea Eliade, em seu livro *Imagens e Símbolos*, também comenta sobre o simbolismo das águas. Elas simbolizam a soma universal das virtudes, elas são a origem, elas precedem toda forma e sustentam toda criação. Tudo que é forma se manifesta acima das águas, desprendendo se delas e com isso, cessa de ser infinita e passa a se sujeitar à vida e às leis do Tempo, ou seja, adquire limites, participa do destino, insere-se na história, corrompe-se, esvazia-se. A imersão na água reintegra, dissolve as formas, regenera, renasce. É a natureza participando do grande universo, esvaziando a mente e ajudando-a a integrar-se no mundo.

E a fotografia é uma mídia muito propícia para relacionar os complexos conceitos budistas, não só, como disse Hiroshi, porque a fotografia é uma mídia jovem e ainda inexplorada, cheia de nuances a serem vislumbradas, mas também porque é a linguagem do tempo por excelência. A linguagem e o pensamento racional não são as maneiras certas de se ter o entendimento do universo, a intuição é o caminho. A fotografia seria um meio bastante natural para retirarmos intuitivamente do cotidiano, assim como as anedotas zen, um outro olhar da natureza e da lógica e aos poucos nos deixar, nós espectadores e público dessa imagem, através da contemplação e do próprio entendimento, aproximar de uma verdade.

É válido mencionar uma experiência de Hiroshi Sugimoto ainda em curso nos dias de hoje. No prédio do Ando Museu de Arte Contemporânea em Naoshima no Japão, Sugimoto instalou propositalmente sua série *Seascapes* no pátio externo. Por mais de 10 anos, as fotos estão expostas em caixas fechadas de *Plexiglas* à prova de água. A intenção do artista é deixar mais uma vez visível o acúmulo do tempo, dessa vez de uma maneira física, mais direta e facilmente reconhecível.

Eu vejo muitas fotografias antigas que envelheceram; isso faz parte da beleza e

das pegadas do tempo. Impressões coloridas e digitais são apenas superfícies para mim; quando elas envelhecem nada acontece. Mas com as impressões em prata um material sólido permanece; envelhecer soma a beleza do tempo no topo da superfície.⁶⁰

Para finalizar, gostaria de comentar a aventura de Hiroshi Sugimoto pela arquitetura. Ele reconstruiu, em 2002, o santuário Go-Oh⁶¹, um *shintô*⁶² do período Muromachi (1338 – 1573). Nessa jornada bastante nova, mas também bastante reveladora, Hiroshi conclui sua estreita ligação entre fotografia e sagrado. Um *shintô* é tido no Japão como a morada dos deuses na Terra, e por isso, deve ter uma arquitetura simples e ao mesmo tempo perfeita. O santuário é constituído de 3 partes: um muro de contemplação e culto, um santuário central e uma câmara de pedra. Trabalhando com artesãos tradicionais japoneses muito qualificados, Sugimoto tentou traduzir para este lugar sagrado um estilo antigo ligado à tradição dos *shintos*, misturado com um olhar “contemporâneo”. A parte moderna fica por conta de uma escada feita do mesmo tipo de vidro que as lentes das câmeras fotográficas. Essa escadaria não pára no nível do chão, mas continua no interior de uma câmara escura de pedra, permitindo apenas à luz escorrer câmara a dentro através dos degraus. Nessa cavidade, o visitante (que entra por uma outra passagem) pode ver o mar através de uma abertura, praticamente um diafragma, e ter uma visão parecida das próprias imagens dos mares do mundo de Hiroshi.

O teórico Kerry Brougher, que escreve na introdução do livro com a retrospectiva de Sugimoto, aproxima essa construção arquitetônica “sagrada” do artista com a própria história da fotografia. A fotografia, desde o tempo das lanternas mágicas passando pela câmara obscura, utiliza um aparelho que aproxima o científico do mágico ao introduzir, sempre (através da técnica), luz na escuridão - metáfora das escadas de lentes fotográficas que levam a luz para dentro da câmara escura do sagrado *shintô*. Ao trabalhar com a luz como essência, o impulso fotográfico estreita sua ligação com o sagrado. Brougher

⁶⁰ Tradução livre de uma entrevista com Hiroshi Sugimoto no site <http://sugimoto.pulitzerarts.org/interview>: *I see many early photographs that are faded; this is part of their beauty and a trace of the passage of time. Color prints and digitally printed images are only surface to me; when they fade nothing remains. But with silver prints some solid materials remain; fading adds some kind of aging beauty on top of the surface.*

⁶¹ Foto 10 e 11 no apêndice de fotos na página 88.

⁶² Templo budista de arquitetura tipicamente japonesa.

reforça essa idéia ao lembrar que o homem tenta eternamente iluminar a escuridão, desde o mito da caverna de Platão, numa tentativa de talvez superar as restrições do tempo, do espaço, da memória e até mesmo da morte. Como dizia Roland Barthes, “(...) a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição (...).”⁶³

Partindo desses conceitos budistas e os mesclando à teoria bergsoniana, Hiroshi Sugimoto consegue se desgarrar da noção de embalsamento do tempo fotográfico, do instante lógico e espacializado, do tempo ilusionista e até mesmo irreal e alcança uma nova proposta para a mídia fotográfica. As questões do vazio, da não-dualidade, da intuição, da duração, do despertar para uma outra realidade com espaço e tempo infinitos trazem para a obra de Hiroshi uma viagem da visão, um perder-se do olhar. Suas fotos não querem petrificar o tempo, imobilizar a consciência na instantaneidade do presente, mas deixar que a visão das obras tenha uma duração. A fotografia se faz tempo, ela adquire uma duração que lhe é própria. Como nos diz o teórico brasileiro Maurício Lissovsky, na fotografia “o questionamento do instante clássico não se faz pelo drible ou pela recusa, mas por uma “escavação” no interior do instante (...)”⁶⁴. De uma certa maneira, esse seria o sentimento que temos ao contemplarmos uma imagem simples e profunda desse fotógrafo japonês tão cheio de minúcias.

⁶³ BARTHES, 1984, pg. 124.

⁶⁴ LISSOVSKY, 2003, pg. 153.

4 IFLUÊNCIAS OCIDENTAIS

Como dito no capítulo anterior, Hiroshi teve influências tanto do seu país de origem quanto do ocidente que esteve constantemente presente na vida do artista. Nesse trabalho, um pouco mais sucinto, proponho pesquisar duas influências ocidentais bastante pontuais que foram, e ainda são, extremamente diretas e presentes nos trabalhos do fotógrafo japonês.

4.1 Duchamp

Em 1974, quando eu me mudei da Califórnia para Nova Iorque, a primeira coisa que eu fiz foi visitar as obras *Large Glass e Etant Donnés* de Duchamp na Filadélfia. Na época fazia pouco tempo que estavam expostas. Eu não tinha ainda noção da influência que ele tinha em mim, foi apenas algum tempo depois que eu fiz a conexão “isso é bem Duchamp”. Eu comecei então a pensar muito parecido com Duchamp, então resolvi me chamar de “Duchampiano”.⁶⁵

Dois artistas estrangeiros que vieram por acaso de um outro continente para se encontrarem artisticamente nos EUA: Marcel Duchamp, artista francês do início do século XX, e Hiroshi Sugimoto, no entanto, têm muito mais em comum do que essa mera coincidência biográfica. Duchamp é muito importante para o trabalho de Sugimoto, como podemos observar acima no depoimento do próprio artista. Pelo menos duas séries do fotógrafo têm uma influência direta de Marcel Duchamp, sendo a primeira e mais óbvia a obra *La Boîte en Bois*⁶⁶, feita em 2004 a partir de uma fotografia de uma réplica da famosa obra de Duchamp *The Large Glass*⁶⁷, também conhecida como *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Hiroshi intercala o negativo e a cópia entre dois grandes vidros, muito similar à obra de origem. A obra original *La Mariée mise à nu par ses*

⁶⁵Tradução livre de uma entrevista de Hiroshi Sugimoto à revista Kulturflash (<http://www.kulturflash.net/archive/124/priview.html>) : *In 1974 when I first moved to New York from California, the first thing I did was pay a visit to Philadelphia to see Duchamp's Large Glass and Etant Donnés. At that time, it was only a few years since it had been on display. But I wasn't aware of how much of an influence he had on me, it was some time later when I made the connection "this must be very Duchamp". That is I was thinking in a very Duchamp-like way, so I decided to call myself "Duchampian".*

⁶⁶ A caixa de madeira.

⁶⁷ O Grande Vidro, imagem 12 no apêndice de fotos na página 89.

célibataires, mème, hoje no Museu de Arte da Filadélfia, permeou a carreira de Duchamp durante longos anos, foi pensada aproximadamente em 1915, foi montada em 1924 mas se perpetuou através de anotações, explicações, remontagens e fotografias até o fim de sua carreira, em 1968. Ela consiste em dois painéis de vidro suspensos verticalmente, medindo 2,72m x 1,76m e intercalados por vários elementos como pintura a óleo, verniz, metal e poeira. Hoje em dia, além da obra original na Filadélfia, existem quatro réplicas pelo mundo, uma de Richard Hamilton na Tate Gallery em Londres, duas no Museu Stockport em Estocolmo e, por fim, uma do poeta japonês Shuzo Takiguchi na Universidade de Tóquio.

Duchamp acrescentou bigodes à Gioconda e batizou de *Fonte* um urinol comum; o mínimo que podemos dizer dele é que é um artista bastante complexo e com uma obra de difícil interpretação. Durante sua carreira, ele participou de diferentes movimentos artísticos como o cubismo, o surrealismo, flertou bastante com o dadaísmo, até encontrar uma linguagem própria, que ainda hoje é muito comentada e causa muitas divergências de opinião. Para a obra em questão, considerada por muitos como sua obra prima, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, mème*, Duchamp, além do trabalho material em vidro, recolheu meticulosamente manuscritos, rascunhos, desenhos e juntou, em 1934, todas essas “notas de rodapé” sobre a obra em uma caixa de veludo intitulada *La Boîte Verte*⁶⁸. São cartas espalhadas ao acaso que contém tudo necessário para a interpretação do Grande Vidro. Em 1966, ele formou uma outra caixa, dessa vez branca, *La Boîte Blanche*, também com várias informações referentes à complexidade teórica da obra, como sua percepção, sua perspectiva, sua dimensão... É fácil perceber que para comentar Duchamp não existe uma direção precisa e direta. Esse renomado artista não compreende um caminho único, mas se abre para diversas interpretações, sendo todas elas intensas e igualmente fascinantes. Como relata um de seus estudiosos mais importantes, Jean Suquet, entrar na obra de Duchamp é viajar e seguir por uma “estrada que desembocará no infinito.”⁶⁹

⁶⁸ A Caixa Verde.

⁶⁹ SUQUET, 1991, pg.18.

Um conceito importante para Duchamp, e que também se apodera da obra de Sugimoto, é o termo “delay”, muito usado pelo artista francês nas suas notas. Em oposição à vertigem da aceleração, ele propõe essa espécie de retardamento. Ele quer refletir a imagem calmamente, decompondo, analisando, revertendo a velocidade e sintetizando a obra em um grande “delay” - retardo. Em um de seus primeiros trabalhos de sucesso, o quadro *Nude Descending a Staircase*⁷⁰ de 1913, Duchamp já coloca em discussão esse conceito, além de outras idéias que depois iram percorrer sua vida; o retardamento, nesse caso do movimento, a visão desintegrada do espaço, a idéia, a investigação sobre a pintura e o movimento. Para ele, a pintura é como uma filosofia, tem uma capacidade de investigação além da pura representação, tem uma capacidade de conhecimento interior, um pouco como vimos em Sugimoto em relação as suas influências budistas; uma tentativa de através da imagem visual ir além de uma mera representação da visão, chegando talvez a um despertar para a existência em si.

O termo “delay” sugere um tempo onde o que se espera acontecer não acontece. Seria um momento ou instante alargado pela espera de uma promessa de ação e de feito. No Grande Vidro esse “delay” pode ser interpretado pela relação da noiva com os celibatários. Se pensarmos mais profundamente no termo noiva, veremos que sua definição é justamente a da espera da donzela pela noite de núpcias, quando de noiva ela passará a ser esposa. O termo noiva alude a uma grande espera pelo acontecimento derradeiro: o casamento e as núpcias. Além disso, no Grande Vidro, a noiva está separada dos seus pretendentes por uma barreira física – um corte horizontal no meio do vidro - ou seja, há a espera da noiva e a promessa da noite de núpcias, porém, provavelmente, a noite nunca se cumprirá. O tempo na obra é estendido ao máximo, de leve instante precedente ao acontecimento, Duchamp transforma a espera em duração.

Uma outra forma de atraso nessa obra são suas alegorias, suas muitas notas, a ironia do título, enfim, todas essas barreiras simbólicas que geram uma dificuldade de entendimento da obra pelo público e que acabam causando uma constante promessa de comunicação, uma expectativa de compreensão, um atraso

⁷⁰ Imagem 13 no apêndice de fotos na página 89.

no que deveria acontecer mas não acontece. Esses “delay”, exemplificados no Grande Vidro, são uma tentativa de confrontar a pintura puramente visual que Duchamp chamava de retiniana. Marcel quer abandonar essa pintura, que para ele estava associada à comunicação apenas pelo olhar, e seguir em direção a uma arte mais ligada à mente, que seria, para ele, uma “pintura idéia”. Ele não concebia uma arte que fosse puramente visual e manual, mas acima de tudo uma arte que estivesse no mundo das idéias. Com isso, ele propõe uma alternativa para representação, um questionamento sobre a verdade da representação, uma tentativa de sair da estreita relação visual. Essa arte anti-retiniana de Duchamp não tem obras, nem trabalhos além do Grande Vidro, tem apenas alguns gestos e um grande silêncio. E esse silêncio é o retardo, o atraso, o alongamento do tempo que sugere que não somos confrontados nem por uma pintura, nem por uma fotografia, mas por um mecanismo que não se fecha exclusivamente em um estado, mas se abre intuitivamente para toda uma existência, em última instância, para a própria duração. Assim como Sugimoto, Duchamp quer pensar a arte filosoficamente.

Hiroshi também deseja fotografar uma idéia e não apenas uma imagem puramente visual. Essa vontade é óbvia não somente na homenagem que ele faz ao Grande Vidro, construindo uma réplica da réplica, ou seja, uma terceira geração do original, mas em várias de suas obras, como na sua série *In Praise of Shadows*⁷¹, feita em 1999 em preto e branco de velas se queimando. Para cada imagem fotográfica uma vela era acesa em um quarto escuro e o obturador ficava ligado até a vela se apagar. Essas imagens são literalmente a fotografia enquanto conceito, antes mesmo da invenção da fotografia moderna: a fotografia como “escrita da luz”. Sugimoto pega a luz enquanto forma mais essencial – o fogo – e grava a sua escrita durante um período de tempo. Mais uma vez, agora através do acúmulo de luz, essência da fotografia, ele põe em questão o tempo e a linguagem fotográfica.

⁷¹ Foto 14 e 15 no apêndice de fotos na página 90.

Outra série que vale a pena desvendarmos nesse capítulo é sua primeira grande série, os *Dioramas*⁷². Logo quando ele se muda para Nova Iorque em 1974, ele descobre o Museu Americano de História Natural com suas réplicas, maquetes e modelagens de animais, antigas civilizações, diferentes regiões climáticas e assim por diante. A partir dessas réplicas, Sugimoto resolve fazer uma série de fotografias de natureza, entre 1975 e 1999; são fotos de macacos na floresta tropical, de gorilas nas savanas da África, de homens Neanderthais, de ursos polares, etc. Suas imagens são bem diferentes das usuais fotos de animais e natureza que costumamos encontrar nas revistas, ainda mais em relação a animais ferozes. Normalmente essas imagens se servem de muita cor e de um fundo sem foco por causa das lentes teleobjetivas que possibilitam ao fotógrafo estar a uma distância segura do objeto fotografado. Os *Dioramas* de Sugimoto curiosamente seguem a técnica do grupo *f/64*, são em preto e branco, com uma enorme gama tonal, seu fundo é límpido e perfeitamente focado, a claridade é nítida, tudo parece ter sido estudado e calculado com bastante tempo e paciência, causando, de novo, certo estranhamento diante dessa realidade perfeita demais. Fica evidenciado aqui, mais uma vez, a relação que havíamos comentado anteriormente, a distância que surge entre o objeto e a representação, entre o que vemos e o que entendemos por fotografia, entre o que é real e o que é ilusão. A fotografia de Sugimoto, comenta Kerry Brougher, é uma fotografia impossível porém ali, diante de nossos olhos. O que ele faz é trazer a imagem para além do real. O que vemos não é uma fotografia da natureza, mas de uma réplica da natureza. Ele trabalha, mais uma vez, com uma réplica da réplica, e como a fotografia em si, a réplica é uma maneira de analisar a natureza, de classificar e categorizar o mundo. Brougher interpreta a fotografia de Sugimoto como uma maneira de ressaltar a imagem de nós mesmos tentando entender o mundo. “Não é, em última instância, uma imagem de um urso polar, nem uma imagem de uma réplica de um urso polar, mas é antes uma fotografia impossível – a fotografia de uma idéia.”⁷³ Sugimoto escolhe o conteúdo da sua fotografia preocupado com as idéias e as questões que essa imagem vai inspirar.

⁷² Foto 16 e 17 no apêndice de fotos na página 90.

⁷³ BROUGHER; ELLIOT, 2006, pg. 23. Tradução livre.

Porém, nosso fotógrafo japonês não busca uma total quebra com a “fotografia retiniana”. Ele não rompe tão categoricamente quanto Duchamp, pois tenta reunir tanto a idéia quanto o olhar (visual). Através do conceito de retardo, Sugimoto acumula – ondas, filme, tempo, detalhes, luz - e através dessa soma de vida em suas imagens, ele quebra com a solidez da forma e capta a continuidade fluida do real, alcançando a mobilidade efetiva da realidade. A partir disso, ele consegue alargar o instante e vislumbrar a duração. Nas suas imagens o acúmulo se torna quietude e vazio, um ponto de partida para uma meditação interior, uma jornada pela existência e pelo conhecimento verdadeiro.

É válido comentar que em 2004, na galeria Yoshii em Nova Iorque, Hiroshi Sugimoto montou seus *Dioramas* em um quarto escuro. Cada foto foi instalada individualmente dentro de uma caixa preta contendo a sua própria fonte de luz. O público tinha que se deslocar de imagem em imagem e olhar através de uma abertura na parede. Essa montagem lembra muito a obra *Etant Donnés* de Duchamp, concluída após o falecimento do artista a partir de algumas notas, e que também só pode ser vista através de pequenas aberturas feitas em uma porta de madeira. Apreendemos um olhar *voyeur* similar nos dois trabalhos, ao mesmo tempo que também percebemos um estreitamento das duas montagens com o conceito de réplica. A cena de *Etant Donnés* lembra as réplicas e maquetes de natureza do Museu Americano de História Nacional, e os *Dioramas* montados dentro de um quarto escuro, da mesma maneira que Duchamp, transformam as imagens fotográficas bi-dimensionais em verdadeiras réplicas e maquetes tri-dimensionais, lembrando mais uma vez as próprias montagens feitas no Museu e questionando a nossa percepção da realidade, a nossa idéia de real e o nosso entendimento do mundo.

Ao criar um trabalho em vidro, Duchamp sai da pura visualidade e funde a obra ao mundo em si, criando uma espécie de quarta dimensão, que é outro conceito muito importante para ele e bastante encontrado em suas notas. A quarta dimensão de Marcel Duchamp seria onde verticais e horizontais perderiam seu significado fundamental, ou seja, sua habilidade de nos orientar no espaço e tempo. Para ele, uma pessoa chega a essa dimensão através de uma desorientação geométrica e mental. Essa quarta dimensão seria uma espécie de existência

estética utópica onde a imaginação nunca seria cerceada pelos limites da vida real. Como explica o historiador de arte Jerrold Seigel, em seu livro *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, seria um estado de satisfação plena e total. Nos seus *Escritos*, Duchamp declara que a arte é a única atividade que faz com que os homens saiam além de seu estado animal, transcendam e alcancem o que seria essa dimensão onde a imaginação é livre e independente. Isso porque, a arte é o caminho para regiões que não são governadas nem pelo tempo nem pelo espaço; ela lida com o pensamento vivo em oposição ao pensamento científico inerte.

Sugimoto trabalha com a fotografia bidimensional. Ao montar a exposição no ambiente da galeria ou do museu, ele transforma suas fotografias bidimensionais em um espaço escultural tri-dimensional, “em toda exposição que faço, tento montar o espaço. É muito importante. (...). É como se fosse um espaço escultura”⁷⁴, diz ele. A essas fotografias acrescentamos também o fator tempo, e assim, adicionando esse quarto elemento, poderíamos dizer que Sugimoto se aproxima da quarta dimensão de Duchamp e atinge, com suas obras artísticas, um estado de liberdade. Todos os conceitos e idéias que se encontram impregnados no Grande Vidro - retardo, quarta dimensão, região não governada pelo tempo e pelo espaço, transcendência e liberdade através da arte – estão muito próximos das próprias experiências de Sugimoto. Haveria inclusive uma ligação com as idéias do zen budismo que clamam que a arte, inserida no cosmo, una a tudo, também é uma maneira de despertar; a natureza Buda se manifesta em tudo, na natureza, no homem e inclusive na arte. Diferente de Duchamp, os mestres zen não clamavam por transcendência, mas para um despertar em uma outra esfera, ao alcance de todos, diferente da nossa representação da realidade mas que também não seria governada nem pelo tempo nem pelo espaço.

Não podemos deixar de falar dos famosos *ready-made* de Duchamp. Eles são mais uma tentativa do artista de confrontar a pintura retiniana e entrar no mundo das idéias. Marcel afirma, em uma entrevista ao jornalista Philippe Collin em 1967, que seus *ready-made* não são para serem visíveis; é matéria

⁷⁴ Tradução livre da resposta de Hiroshi Sugimoto em entrevista para a revista ART:21 no site <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip1.html>: *Every museum show, I try to design the space. It's very important. (...) It's just like a space sculpture.*

completamente neutra, não mais “retiniana”. O primeiro *ready-made* data de 1913 e consiste em uma roda de bicicleta colocada em cima de um banquinho e que só faz girar. O conceito básico dos *ready-made* é tirar o objeto do mundo real com total indiferença e evidenciá-lo para o mundo. Porém, é difícil se ater apenas a essa explicação, pois outros conceitos acabam surgindo independentes da vontade do artista. Retirados objetivamente do mundo material, esses objetos acabam por entrar em um mundo particular, ganhando uma certa subjetividade, símbolos e significados. Encontramos assim o que seria praticamente o significado da própria fotografia, retirar do mundo objetivo uma imagem pessoal e subjetiva que ganha novas definições e alegorias. Os dois lidam com a apropriação do objeto de uma só vez, transformando o objeto e a imagem em novos símbolos da imaginação sem nunca experimentar uma resistência do mundo material. Duchamp perpassa esses conceitos para explicar seus *ready-made*, que ele também chama de múltiplos objetos, objetos achados e encontrados pelo mundo. E a fotografia afinal é isso, um objeto achado. Um fotógrafo cria a sua imagem a partir de alguma imagem pré-existente no mundo, a foto é basicamente uma imagem encontrada. Essa é a idéia que Duchamp coloca em prática nos *ready-made*, objetos encontrados no mundo, réplicas. E as réplicas são múltiplas, assim como a fotografia, múltiplas na infinidade de possibilidades e questionamentos.

Indo um pouco além dessa relação física entre os *ready-made* e a fotografia, Sugimoto consegue, a partir de suas réplicas das réplicas de animais – os *Dioramas* - e de seus personagens históricos – os *Portraits de Cera* - aumentar ainda mais essa relação de apropriação. Ele não se apropria unicamente de uma exterioridade do mundo, mas vai além, se apoderando de um conceito estabelecido de mundo e através dessa assimilação questionando, investigando e apresentando idéias, e com isso, possibilitando a cada um o despertar. Sugimoto intitula um de seus auto-retratos de *Blind Photographer*⁷⁵, e o explica: “então, eu quase não olho para o lado de fora do mundo. Eu estou apenas olhando para o meu próprio mundo. Logo, de uma certa maneira, eu estou cego. Mas eu quero projetar a minha visão interior para o mundo externo.”⁷⁶ Essa metáfora é ótima

⁷⁵ O Fotógrafo cego.

⁷⁶ Tradução livre do depoimento de Hiroshi Sugimoto para o museu Hirshhorn no site http://hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast_60.mp3. *So, I'm almost not looking at the*

para resumir a personalidade do artista e o conjunto de sua obra. O trabalho dele é mais do que apenas uma visão exterior do mundo, ele é um fotógrafo de “dentro para fora”, pois está preocupado em projetar idéias e conceitos: primeiro o pensamento, depois a imagem.

Sugimoto pode ser considerado um descendente artístico de Duchamp mas os dois além de inúmeras diferenças ideológicas também estão separados do ponto de vista da questão estética. Duchamp rejeita a idéia de que ele escolha seus *ready-made* por alguma relação com sua estética ou beleza; eles são escolhidos ao acaso, desinteressadamente. Hiroshi é puro esteticista, ele quer o belo. Ele cria uma beleza para qualquer coisa que ele veja como um artista, seja como fotógrafo, colecionador ou arquiteto. Ele tem um enorme preciosismo na elaboração de suas fotografias, na instalação de seus objetos, na elaboração de suas cenas, na colocação da luz e das sombras, no refinamento do filme e da cópia. Sugimoto se certifica que retirou qualquer ruga, qualquer imperfeição de suas imagens.

Vale ressaltar dois outros detalhes que aproximam os dois artistas: a ironia e o interesse de ambos pelo jogo de palavras. Vários trabalhos que exemplificam esses conceitos já foram citados, dos dois artistas. Em seus títulos, como o próprio *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Duchamp brinca com idéias e simbolismos, revelando pistas e caminhos a serem seguidos para a interpretação da obra. Em seus gestos, como o urinol batizado de *Fonte*, Duchamp sempre usa o humor e o sarcasmo para (des)velar suas idéias. Sugimoto também, com seus *Dioramas* ou com seus *Portraits de Cera*, por exemplo, ele nos faz pensar e refletir profundamente com muita ironia e humor. A partir dos jogos de palavras e das brincadeiras com a linguagem, materialização do intelecto, tanto Marcel quanto Hiroshi brincam com a representação estável que nós temos da vida instável, sejam essas representações das qualidades, das formas ou dos atos.

É importante comentar que o Grande Vidro não é uma negação à arte em geral, apenas à arte retiniana. Como pontua o escritor Affonso Romano de

outside world. I'm just looking into my inner world. So in that sense I'm blinded in a way. But I want to project my inner vision into the outside world.

Sant'Anna em seu livro *Desconstruir Duchamp*, Marcel Duchamp dá à arte muitos significados, símbolos e presença, diferente da anti-arte, por exemplo. Ele não quer apenas agredir, destruir e demolir; suas obras e seus gestos são também construções e uma tentativa de repensar a aceleração, a vertigem do tempo, o puramente visual, contrastando com um retardo, uma espera, um vazio, uma idéia.

Aproximamos em várias instâncias esses dois artistas que a princípio poderiam parecer bastante distantes. Sugimoto trás uma enorme bagagem conceitual de Duchamp em seus trabalhos e suas expectativas que, somada as suas influências budistas, o leva a trabalhar as intempéries do tempo de uma forma bastante rica e original. Suas imagens fotográficas conseguem, a partir de um breve intervalo de tempo, vislumbrar a duração em sua totalidade. Isso, de uma certa maneira, acarreta uma quebra na imobilidade e finitude do instante fotográfico, expandindo seus limites e apresentando em seu cerne o próprio infinito da duração. A partir das imagens de Sugimoto e de sua maneira de trabalhar a fotografia, podemos sugerir que agora o instante fotográfico seria capaz de nos aproximar da realidade viva.

4.2 **Minimal**

“Sugimoto deixa o seu Japão natal em 1970 para estudar arte em Los Angeles numa época em que reinavam a arte minimalista e a arte conceitual, ambas com extrema influência nos seus trabalhos.”⁷⁷ Diante desse contexto, que o crítico alemão Thomas Krens nos revela, fica claro que Sugimoto chegou ao Estados Unidos e rapidamente se inseriu na cultura local e, mais ainda, nos movimentos artísticos da época. Podemos afirmar que uma das questões principais do trabalho de Sugimoto é essa sua relação com algumas características do minimalismo.

⁷⁷ Tradução livre do texto de Thomas Krens para o catálogo da exposição de Hiroshi Sugimoto no museu Guggenheim em Berlim em 2000: *Sugimoto left his native Japan in 1970 to study art in Los Angeles at a time when minimalism and conceptual art - both of which informed his work - reigned.*

O minimalismo não é exatamente um movimento, com preceitos, regras e um manifesto definindo suas características e especificidades. O termo minimalismo foi antes usado por críticos do que por artistas para denominar um grupo que emergiu em Nova Iorque por volta dos anos 60 com trabalhos que reuniam fortes influências do expressionismo abstrato e alguns preceitos em comum, mas que também tinham particularidades bem distintas. Eram artistas como Frank Stella, Robert Morris, Carl André, Donald Judd, Dan Flavin, Eva Hesse, entre muitos outros, que em linhas gerais compartilhavam obras geométricas, tridimensionais, austeras, abstratas, literais, mais ou menos monocromáticas, sem ornamentação, com uma regularidade, simplicidade e simetria. Voltando à obra de Hiroshi Sugimoto, sua série *Theaters*, por exemplo, rapidamente nos remete às características minimalistas. O objeto principal da fotografia é um retângulo branco; poderíamos relacionar à austeridade, geometricidade, simplicidade, abstração, cores monocromáticas... O objeto minimalista é isso, simples, unitário e carregado de uma forte gestalt.

Robert Morris, artista minimalista que também pode ser considerado um dos teóricos do grupo, escreveu um ensaio de três partes – *Notes on Sculpture 1-3*⁷⁸ – discutindo os preceitos da arte minimalista e conceitual, seus elementos formais, sua inserção nas práticas contemporâneas, enfim, contextualizando os novos artistas de Nova Iorque. Os ensaios foram publicados originalmente na revista *Artforum* em 1966 e uma de suas afirmações era: “Os novos trabalhos tridimensionais apreenderam a infra-estrutura cultural de auto-formação que se usa e se desenvolve desde os tempos Neolíticos e culmina na tecnologia de produção industrial.”⁷⁹ Ou seja, os novos trabalhos dos minimalistas estreitavam os limites entre pintura e escultura. Eles não se importavam mais em usar nomes ou classificações, agora eram objetos, apenas trabalhos tridimensionais. Esses objetos abandonavam a ilusão de três dimensões da pintura e se juntavam a tridimensionalidade dos objetos do mundo como os *ready-made*, obra de grande

⁷⁸ Notas sobre Escultura 1-3

⁷⁹ Tradução livre do ensaio de Robert Morris. *Notes on Sculpture Part III: Notes and Nonsequiturs*. In: *Artforum* 5, n° 10, 1967, pg. 25. *The new three – dimensional work has grasped the cultural infrastructure of forming itself which has been in use, and developing, since Neolithic times and culminates in the technology of industrial production.*

influência para os minimalistas. O que Morris defendia eram formas dominadas por uma totalidade.

Resumidamente, o crítico e historiador de arte Clement Greenberg critica o minimalismo dizendo que ele seria uma redução muito literal e imitativa da abstração atingida genialmente pela pintura modernista. O minimalismo teria eliminado grandes qualidades modernistas como as complexas relações de composição e as nuances dadas à forma, criando uma arte muito mais conceitual do que abstrata. Outro crítico “greenberguiano” chamado Michael Fried também atacou as obras minimalistas, ou literalistas como ele chama, em seu livro *Art and Objecthood* (publicado em 1967). Ele protesta contra o que ele chama de teatralidade das obras, pois, para ele, os minimalistas transformavam o observar da obra em um espetáculo onde tudo já era dado e desvendado previamente. No entanto, em uma palestra no Museu Hishhorn⁸⁰ em 2006, Fried enxerga algumas características minimalistas interessantes que se aproximariam de Sugimoto, apesar de, segundo o crítico, o artista ter êxito em conseguir escapar das ciladas da teatralidade nefasta dos minimalistas.

Durante toda a sua palestra no Museu Hirshhorn, Michael Fried concede uma enorme importância ao fato de Hiroshi Sugimoto estar inserido em uma história da arte e participar ativamente dela. A série *Theaters*, iniciada em 1978, é um diálogo, segundo Fried, com as problemáticas do cinema, e tem uma forte ligação com experiências levadas por outros artistas e fotógrafos da mesma época, como Cindy Sherman e Jeff Wall. Para Fried, todos esses fotógrafos ao se aproximarem da temática cinematográfica tentaram escapar da teatralidade. Sherman, por exemplo, imita as fotografias *stills* - fotografias de filmagens – porém, com um grande cuidado em manter uma total neutralidade. Ela não quer retratar emoções fortes, como normalmente vemos em fotos de bastidores de filmagens. Ela imita os *stills* na técnica e nas cenas que ela reproduz, porém faz questão de resistir ao teatral mantendo grandes distâncias do objeto, ou fazendo um enquadramento de perfil, etc. Sempre há uma atenção de sua parte de não explicitar uma comunicação entre o público e o objeto, de manter uma distância e

⁸⁰ http://hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast_50.mp3

de sobretudo não dramatizar. Em *Theaters*, Sugimoto mostra o cinema em si, apesar do filme não aparecer. Ele “brinca”. A tela branca é uma bela metáfora da fascinação humana por objetos brilhantes e, mais ainda, da fascinação do homem pela imagem em movimento. Como diz Jeff Wall, o cinema é extremamente poderoso em iludir o espectador, é um meio sonâmbulo dele se aproximar da utopia. Sugimoto, no entanto, quebra com essa ilusão, pois retira de seus cinemas, além do próprio filme, os espectadores, e de seus *drive – in* os carros. Ele desmistifica o cinema, retira toda dramaticidade e teatralidade e deixa o espectador da fotografia livre para poder entrar no seu cinema e olhar consciente e criticamente esses templos de ilusão.

Outro ponto clamado pelos minimalistas era a união com o mundo. Eles queriam unir a obra ao mundo, criar um todo, uma unicidade, uma totalidade, como diz Morris. Donald Judd, outro artista minimalista bastante importante e que também teorizou um pouco sobre a nova arte em um ensaio publicado em 1965 chamado *Specific Objects*⁸¹, se refere ao artista chinês do século XVII Tao Chi para exemplificar essa totalidade que os minimalistas procuravam: “a coisa como um todo, sua qualidade como um todo, isso é interessante”. Ele continua, “os objetos principais estão sozinhos e com isso mais intensos, limpos e potentes. Eles não estão diluídos por (...) variações de forma (...) e partes e áreas se conectando.”⁸² Os minimalistas queriam uma totalidade na arte, na sua composição, na sua relação com o espaço e a luz - com o próprio mundo – e na sua relação com o público, com o olhar do espectador. Isso é bem visível nos trabalhos de Robert Smithson e Walter De Maria, seus *earthworks*, literalmente trabalhos na terra. A arte minimalista não era diferente do mundo, mas inserida nele, uma variável dentro de inúmeras relações internas e externas. Sugimoto também está interessado em conectar sua câmera fotográfica ao todo, aproximá-la da vida. A fotografia, para ele, é uma extensão da nossa maneira de ver o mundo; mesmo antes da mídia ser inventada já catalogávamos o mundo e o recortávamos, portanto, a fotografia está inserida no nosso jeito natural de olhar o planeta. Tanto

⁸¹ Objetos Específicos.

⁸² Tradução livre do ensaio de Donald Judd, *Specific Objects*. In: *Theories and Documents of Contemporary Art*, 1965, pg. 114. *The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by (...) variations of a form (...) and connecting parts and areas.*

para Sugimoto quanto para os minimalistas a arte é feita a partir do mundo: da luz, da terra, do ar, do espaço...

As obras minimalistas não são instantâneas e não lidam com o presente modernista; elas são mais específicas de uma permanência e de uma temporalidade, relata mais uma vez Fried. O espectador se envolve com a memória e a antecipação. Ao querer aproximar a arte do mundo, as obras minimalistas se dão fora da obra, diz Robert Morris, ou seja, as relações obra/espectador mudam completamente fazendo com que o público se dê mais conta dele mesmo diante da obra. Nos *Seascapes*, Sugimoto relata que sua intenção é que o público se perca na composição, entre em contato com ele mesmo e projete sua própria imaginação e memória nas “límpidas” águas do mar. E, como vimos, memória, para Bergson, é duração. As obras de Sugimoto são específicas de duração. Ele tenta através de suas imagens entrever um pensamento vivo, uma temporalidade que o filósofo Henry Bergson chamou de temporalidade subjetiva e a qual discutimos no capítulo anterior. O tempo subjetivo é um tempo ligado à nossa consciência interior, calcado nos nossos estados variados, na nossa memória, nas nossas emoções e sensações, ou seja, um tempo qualitativo, mutável, em constante transformação, impossível de medir e bem diferente do tempo quantitativo que nós estamos acostumados a pensar e raciocinar e o qual medimos sempre pelos ponteiros de nossos relógios.

Outra grande influência para Sugimoto é a simplicidade dos minimalistas, “a simplicidade faz parte da estética japonesa desde os tempos antigos”⁸³, diz ele. Dan Flavin dizia que as formas simples tinham mais autoridade e mais presença. As fotografias de Hiroshi traduzem bem essa afirmação. Ele não recorre a imagens rebuscadas, cores vivas ou detalhes teatrais apelativos. Nas suas imagens reina uma quieta simplicidade que se resume ao que é necessário àquela imagem, dando força a sua obra.

Outra questão importante das obras de Sugimoto e que podemos relacionar com os minimalistas é o fato de suas fotografias serem praticamente

⁸³ Tradução livre do site http://sugimoto.pulitzerarts.org/pdf/sugimoto_kao_interview.pdf: *Simplicity has been part of Japanese aesthetics since ancient times.*

instalações. Ele dá uma grande importância às montagens de suas exposições, pensando e calculando previamente o espaço da galeria ou do museu. Quando pensamos nos seus *Seascapes* pendurados na parede em grupos de seis, é fácil perceber como Sugimoto reafirma o mantra minimalista que Donald Judd entoava: “uma coisa após a outra.”⁸⁴ As linhas do horizonte posicionadas uma ao lado da outra saem para além dos limites da moldura e unem as fotos através de um link geométrico forte, aproximando terras distantes. A repetição e a serialidade, características importantes dos minimalistas, aparecem bem evidentes nesse tipo de montagem. E assim, por causa dessa recorrência, as imagens dos *Seascapes* ganham um impacto pelo acúmulo: um horizonte sem fim, vastas áreas de água e ar e uma calma e simplicidade que deixam vislumbrar uma idéia de infinito. No entanto, as sutis diferenças de cada paisagem, as nuances que vão se desvendando aos poucos diante do nosso olhar quebram com a mera repetição, com uma mera seqüência abstrata e, como alerta Michael Fried, não sucumbem à teatralidade. Além disso, a montagem de Sugimoto é pensada esculturalmente pelo artista, como mencionado anteriormente, transformando suas fotografias em objetos tridimensionais e ligando, de uma vez por todas, Hiroshi ao minimalismo.

A abstração é outro elemento importante e praticamente literal para os minimalistas e que também ecoa nos trabalhos de Sugimoto. Ele evoca uma aproximação conceitual nas suas fotografias, como inclusive já discutimos em relação as suas influências de Marcel Duchamp, “eu parto de uma visão; meu trabalho está quase pronto. O resto são problemas técnicos.”⁸⁵

Abrindo um rápido parêntese, podemos encontrar na história da fotografia, por volta de 1910, através do experimentalismo dos movimentos de vanguardas modernistas, como os dadaístas, os futuristas, os construtivistas, além dos surrealistas, uma tentativa da fotografia de se desligar de um enfoque pictorialista, de uma abordagem estética mais tradicional e tentar encontrar uma linguagem própria. A fotografia era, para todos os movimentos vanguardistas,

⁸⁴ Tradução livre da palestra de Michael Fried no museu Hishhorn em 2006 no site www.hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast_50.mp3: *One thing after another*.

⁸⁵ Tradução livre de um depoimento do fotógrafo Hiroshi Sugimoto na revista 3Quarks de 2005: *I already have a vision; my work is almost done. The rest is a technical problem*.

uma chance de explorar uma linguagem em desenvolvimento, ligada à modernidade, livre e aberta para um vasto campo de possibilidades.

A maioria dos artistas modernos enveredou pela experiência da linguagem fotográfica, mas foi talvez no espírito surrealista que a fotografia desempenhou seu papel mais influente. Também ligados a Duchamp, os surrealistas desenvolviam projetos voltados para uma visão mais pessoal do fotógrafo e com uma vontade de quebrar a estreita relação foto e referente. Era uma tentativa de fazer a fotografia ganhar ares mais abstratos e conceituais e, com isso, mostrar um movimento da vida interior das coisas. Um exemplo são as experiências com o fotograma que o fotógrafo Man Ray fazia, inserido no movimento. Ele abriu o campo da fotografia para influências de outros campos, experimentou processos especiais no fotograma como a solarização e a montagem de negativos e, inclusive, reinventou o fotograma, o batizando de *rayograma*⁸⁶. Além dessas técnicas, ele também criou um estranhamento frente ao real utilizando diferentes enquadramentos e cortes – como o *close-up*, por exemplo – e tratamentos de luz não-convencionais. Todos esses artifícios rompem com os parâmetros da realidade e liberam a mente e a criatividade. As fotografias de Man Ray apontam para uma surpresa frente ao óbvio, uma intuição desprevenida, uma interioridade do sujeito, um desvelamento de uma essência pré-visual, um afloramento do inconsciente, e aqui encontramos o conceito de inconsciente psicanalítico. Esse inconsciente, de maneira geral, seria uma esfera psíquica não atrelada à racionalidade do cotidiano e onde brotariam esferas mais subjetivas e mais intuitivas da mente, como nossas paixões e nossa criatividade.

Os surrealistas dialogavam com a relação da fotografia com o seu referente de outra maneira. Para eles, explica a crítica de arte americana Rosalind Krauss em seu livro *O Fotográfico*, a natureza era vista como um signo e a fotografia como uma escrita do inconsciente dessa natureza. Ou seja, a fotografia surrealista queria tentar revelar o lado oculto da realidade, como se a realidade, por meio da fotografia, se transformasse em uma visão diferente dela mesma.

⁸⁶ Foto de número 18 no apêndice de fotos na página 91.

Podemos associar esse conceito com a noção de escrita automática⁸⁷ dos surrealistas, que era tida como uma escrita direta do inconsciente. “A escrita automática que apareceu no fim do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento”⁸⁸, explicita mais uma vez Rosalind Krauss. A fotografia surrealista era uma tentativa de abstrair, de fotografar o pensamento interior, as idéias, etc. O tempo apresentado passa a ser o tempo interior, do inconsciente. A fotografia, para os surrealistas, seguindo as idéias da psicanálise de Lacan, seria uma expressão pré-verbal do imaginário, uma manifestação do inconsciente, algo como a visão da consciência em si, antes da razão e do intelecto quebrarem com a inspiração original. Há uma clara aproximação desses conceitos com a consciência “não-prevenida” de que nos fala Bergson.

Essa abstração e conceitualização da obra fotográfica, que começou antes dos surrealistas, ganhou força com Duchamp, que os minimalistas também investigaram, com Hiroshi vai além das influências ocidentais e também deriva da estética e tradição japonesa. Podemos entrever essa ligação no relato que o fotógrafo faz do processo de criação de suas imagens para a série dos 1001 Budas:

A cena artística que eu conheci em Nova Iorque nos anos de 1970 era dominada pela arte mínima e conceitual, experiências em visualizar conceitos abstratos. Me ocorreu que motivos similares inspiraram a criação da arte no século 12 no Japão. Em um templo em Kyoto existe uma instalação de 800 anos de 1001 *Senju Kano*, os “Mil Armados e Impiedosos *Bodhisattva Avalokitesvara* “. É uma representação tri dimensional da “iluminação” budista, da terra pura do paraíso. Depois de sete anos tentando, eu finalmente consegui autorização para fotografar no templo *Sanjusangendo* o hall das trinta e três alas. Na preparação minuciosa para a foto, eu retirei todos os embelezamentos medievais e modernos e apaguei as luzes fluorescentes contemporâneas. Desnudando o templo desses acréscimos, se recriou o esplendor dos mil *Bodhisattva* brilhando no nascer do sol atrás das colinas *Higashiyama*, talvez a mesma visão que a aristocracia do período Heian (794 – 1185) tenha tido. Será que a arte conceitual de hoje sobreviverá a outros 800 anos?⁸⁹

⁸⁷ Processo de criação que tentava libertar o sujeito das convenções e mecanismos ligados ao hábito e à razão e, assim, ajudá-lo a se conectar com seu inconsciente.

⁸⁸ KRAUSS, 1990, pg. 112. Tradução Livre.

⁸⁹ Tradução livre do depoimento de Hiroshi Sugimoto no catálogo da sua exposição de 2006 no Museu de Hirshhorn: *The art scene I knew in New York in the 1970s was dominated by minimal and conceptual art, experiments in visualizing abstract concepts. It occurred to me that similar motives inspired the making of art in twelfth-century Japan, In a Kyoto temple there's an eight-hundred years old installation of a thousand and-one Senju Kano, the "Thousand Armed Merciful Bodhisattva Avalokitesvara" figures. Which is a three dimensional representation of the Buddhist afterlife, the Pure Land Western Paradise. After seven years of red tape, I was finally granted*

Os 1001 Budas evocam a repetição, a regularidade e a serialidade que havíamos discutido anteriormente, afinal são 33 imagens de 1001 esculturas similares do mesmo Buda de madeira. Além disso, Sugimoto também ecoa seus ensinamentos budistas, obviamente, e essa repetição dos Budas poderia do mesmo modo estar ligada a repetição dos mantras orientais. Mantra vem do sânscrito *man* que quer dizer mente, e *tra* que significa alavanca. São “poemas” entoados repetidamente, mais ou menos como orações cristãs, porém se diferenciam por não constituir um diálogo direto com nenhum tipo de Deus. A prática dos mantras no budismo levaria a uma espécie de estado de meditação capaz de movimentar energias e permitir a purificação gradual do corpo e da mente, restabelecendo uma tomada de consciência da realidade em si. Ou seja, a partir da repetição consecutiva dos mantras, somos capazes de atingir a consciência necessária para a iluminação, somos capazes de chegar ao nirvana, estado budista supremo. A partir da repetição sucessiva dos Budas, nos sentimos tomados, e através dos pequenos detalhes de cada imagem, das mínimas diferenças entre cada figura de Buda, Sugimoto nos mostra as sutilezas da percepção cotidiana e das verdades estabelecidas da vida, assim como as dificuldades práticas de se conseguir alcançar um entendimento global sobre o nosso posicionamento no tempo e no espaço. Entoando o mantra dos 1001 Budas, contudo, é possível atingirmos uma consciência original alçada pelo conhecimento e pela eternidade.

Hiroshi está sempre preocupado com a nossa relação diante do que seria o real; ele quer discutir e testar a nossa percepção do real, a nossa percepção de tempo e espaço e com isso a representação que temos de todo o mundo. Através do tempo – conceito que pertenceria apenas ao homem – ele quer pesquisar a consciência humana. O tempo contemporâneo é o tempo das novas tecnologias que embaralham os signos e as representações, criam mundos virtuais, desrealizam o real e aceleram o ritmo. Sugimoto nos faz rever a própria

permission to photograph in the temple of Sanjusangendo, the "Hall of Thirty-Three Bays". In special preparation for the shoot, I had all late-medieval and early-modern embellishments removed and the contemporary fluorescent lighting turned off. Stripping the temple of this additions recreated the splendor of the thousand bodhisattvas glistening in the light of sun rising over the Higashiyama hills perhaps as the Kyoto aristocracy of the Heian period (794-1185) might have seen them. Will today's conceptual art survive another eight hundred years?

temporalidade da nossa existência, nossos parâmetros e nossas certezas absolutas. A única maneira de se livrar do tempo é se jogando nele. Nos jogamos nos 1001 Budas, nos jogamos em seus mares, e assim, com suas fotografias somos obrigados a nos perder, quebrar com os limites da razão e nos envolver intuitivamente com novas questões que nos são apresentadas. Somos levados a ceder-nos a um mundo movente e fluido, porém real.

5 ARTISTAS DO TEMPO

Falamos muito do tempo ao longo do trabalho, de suas diferentes formas, suas sinuosidades, sua fluidez, os diferentes contornos que ele ganha... Muitos foram os pensadores que refletiram sobre o tempo, tentando explicá-lo, defini-lo, delimitá-lo, e muitos foram os artistas e as obras que tentaram representá-lo, imaginá-lo e concebê-lo. Ao longo desse trabalho escolhemos dois artistas para focar nossas pesquisas, mais precisamente Hiroshi Sugimoto e Henry Bergson, dois artistas do tempo. Um se abriu para a totalidade do tempo, seu caráter infinito e etéreo, através de sua mente, seus pensamentos e suas idéias, o outro escolheu a mídia fotográfica para pesquisar os diferentes percalços da temporalidade. E ambos se cruzam em seus caminhos, mais do que isso, se complementam em suas investigações.

Em síntese, eles permeiam o tempo interior, a subjetividade da temporalidade, a mobilidade da vida e a efemeridade do real. Seguindo seus próprios caminhos, eles afirmam a continuidade fluida desse real, a descontinuidade da realidade como a conhecemos pelo senso comum e a flexibilidade da vida. Ambos questionam as representações, os formatos, os contornos, a percepção. Os dois também falam em contemplação, silêncio, vazio, em abstração do intelecto, idéias e intuição. Por fim, ambos investigam o instante, o retardo, o alargamento, o passado e o futuro, a memória, a duração, o infinito e o devir.

“Não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior.”⁹⁰ O tempo dito real é para Bergson um tempo subjetivo, de sucessão, fluidez, mudança e criação. Nossa temporalidade é experienciada pela nossa consciência e suas transformações, é um tempo interno, que como já mencionamos, Bergson chama de duração. No capítulo anterior, específico sobre o filósofo, falamos que a duração seria a realidade em constante mutação, em movimento ininterrupto. A história da filosofia e da ciência pensam

⁹⁰ BERGSON, 2006, pg. 51.

o tempo como a medida de sua duração e não a duração mesma. A ciência usando da inteligência e assim do tempo objetivo elimina a duração extraindo e retendo do “mundo material o que é suscetível de se repetir e de ser calculado; isto é, o que não dura”⁹¹; são tratados o tempo e o espaço juntos, como coisas do mesmo gênero, desviando-se da duração e direcionando os problemas para acima do tempo, do movimento e da mudança. Queremos o impossível, “pensar o instável por intermédio do estável, o movente por intermédio do imóvel”⁹² e obviamente nos perdemos no meio do caminho.

A ciência explica os mecanismos das coisas e não os organismos em si. A explicação mecânica do movimento, por exemplo, não exprime as implicações orgânicas dos efeitos e causas, do passado e do presente, do todo e das partes, do que precede à constituição dos seres vivos, porque ela trata o tempo como espaço. A máquina só é total quando resultante da soma de suas partes, porém um organismo permanece total nos seus menores elementos. Nenhum fragmento de vida se deixa reduzir a um fragmento de matéria.

A consciência estando subordinada às variações incessantes da afetividade faz com que o sentimento de tempo ele mesmo se ache modificado não somente em qualidade, mas também em velocidade. Existe uma correlação estreita entre a percepção de nossas mudanças interiores (pensamentos, sensações, percepções, sentimentos) e nossa experiência do tempo. Por causa disso, Kant chamava o tempo de “intuição do sentido interno.”⁹³ O passado se confunde com a dimensão das lembranças da memória, o presente com as percepções presentes e o futuro com os mecanismos de espera e antecipação. Do ponto de vista do sujeito, o presente é a duração imanente do ato de consciência de si. Nessa perspectiva, o presente não é mais um instante ideal e fictício na linha matemática do tempo, mas uma consistência da consciência vivida. Para Bergson, a ciência exclui essa verdadeira duração e a substitui por um tempo mecânico e abstrato. A duração, qualitativa, descontínua, apreendida como dado imediato da consciência, se opõe

⁹¹ BERGSON, 1979, pg.102.

⁹² BERGSON, 1964, pg. 270.

⁹³ SCHOPENHAUER, 2006, pg. 89.

a um tempo espacializado, matemático, ligado ao intelecto, imóvel, científico, estável e vulgar.

Em Bergson, a descoberta da duração inaugura um método novo na metafísica e que tem como processo a intuição que coincide com o objeto naquilo que ele tem de único e por consequência de inexprimível e que nasce de uma tensão desprovida de interesses utilitários do pensamento. A intuição, como apontado anteriormente, é o verdadeiro conhecimento, evidenciado na apreensão imediata pela experiência interior e não nos conceitos práticos do intelecto racional.

A metafísica, nas idéias de Bergson, tem por objeto a duração e por método a intuição. Com efeito, o eu superficial, para o filósofo, é estruturado pela razão e por seus conceitos para efetuar a ação, logo para se adaptar ao mundo inerte. A razão é essencialmente voltada para o uso, enquanto a intuição, ao contrário, revela um eu profundo que constitui a consciência de si pela memória ativa e original. Essa intuição procede como uma “desespacialização” do tempo e do real, nos revelando a duração, ou seja, a natureza da vida concebida como criadora. Para isso, a intuição se coloca de alguma maneira no movimento vital - *élan vital*. O mundo, segundo Bergson, não é um mecanismo perfeito, mas um organismo permeado pelo sopro da vida – que ele chama de *élan vital*. Esse mundo está constantemente em mutação através de uma duração criativa que segue para uma evolução criadora a qual conduz para a libertação da consciência do homem. Independente de nossa experiência cotidiana, e além dela, a evolução vital nos perpassa, duramos em um mundo que dura, “um grande élan arrebatava os seres e as coisas. Por ele sentimo-nos alçados, impelidos, transportados.”⁹⁴

A criatividade da duração é análoga ao processo artístico. O artista é um ser, diz Bergson em seu ensaio *La Perception du Changement*, menos ligado à ação, ou seja, a uma consciência mais prática. A memória do artista e sua percepção estão menos voltadas ao conhecimento prático e mais ligadas a vida em si mesma, ao real. O artista acessa mais facilmente sua intuição e com isso se

⁹⁴ BERGSON, 1991, pg. 785. Tradução livre.

depara mais espontaneamente com o conhecimento autêntico, tendo mais possibilidade de vislumbrar a duração verdadeira. Ele estaria unido ao pensamento vivo e criador do mundo e seu conhecimento se encontraria mais livre (da ação), possibilitando, com isso, uma integralidade plena do eu e do mundo.

Indo mais além, o artista seria capaz de nos revelar o pensamento invisível, a duração real. Para Bergson o artista, e ele cita o poeta, o romancista ou até mesmo o pintor, seria o revelador de um olhar mais verdadeiro que se encontra em nós mas que não lidamos com ele habitualmente em consequência de nosso hábito de “espacializar” nosso conhecimento, de intelectualizá-lo. O filósofo faz uma comparação com o ato da revelação do processo fotográfico: é o momento que a imagem está latente no papel para surgir apenas depois do banho da revelação diante de nossos olhos. Ou seja, nós estamos inseridos na duração, fazemos parte do real, mas somos cegos, o que temos em nossas mãos é a imagem latente, antes do banho da revelação. É o artista que vai desvelar a imagem e nos ajudar a nos posicionar na própria duração, na própria trama do real. Hiroshi Sugimoto, o artista, também é de uma certa maneira um cego, porém para o mundo exterior objetivo, para o pensamento racional estruturante. Ele foca seu olhar verdadeiro justamente nas idéias, na interioridade, e como fotógrafo nos revela não apenas a mera imagem visual fotográfica de uma natureza imóvel, mas uma imagem viva, em contínuo processo de movimento. Ele consegue, dentro dos limites da moldura da foto, nos indicar o caminho necessário para, através da nossa intuição, chegarmos à duração como compreende Bergson. Pelas sutilezas de seus Budas e de seus mares, pelo acúmulo de filme nas suas telas cinematográficas e de detalhes em toda sua obra, pela indagação da percepção em seus retratos e naturezas mortas, Hiroshi dilacera o instante e destrói a linearidade do tempo, nos arrebatando para dentro do tempo, afogando-nos na realidade viva.

Devemos nos colocar na duração e recuperar, pelo método da intuição, a realidade em si, que é mobilidade, nos diz Bergson. A palavra intuição designa de modo mais apropriado um modo de conhecimento que se refere à essa duração

interior. “Pensar intuitivamente é pensar na duração.”⁹⁵ A intuição parte do movimento e o percebe como realidade mesma, não vendo na imobilidade mais que um dado abstrato. A intuição é libertação, pois ela nos tira do agir para nos colocar na compreensão. Além disso, nos revela que o movimento das coisas é criador. Os artistas são esses seres imbuídos de intuição, capazes de flertar com a realidade sem tanta submissão ao poder da ação do corpo. O artista está mais ligado ao ato criador, e com isso tem uma capacidade maior de pensar intuitivamente e se integrar ao mundo e à duração, conseguindo, como dizia Bergson, perpassar seu olhar aos outros homens. Os budistas zen acreditam que todos nós temos a capacidade de nos integrar ao que eles chamam de “magia zen”, ou seja, ao cosmo, ao mundo movente, à verdadeira existência. Seja através dos mantras, da meditação ou dos *sutras*, enfim, independente da forma, o caminho é através do conhecimento verdadeiro. Sugimoto, além de fotógrafo, é também um discípulo dos ensinamentos budistas, com isso podemos conceber que para ele é fundamental que sua obra, de uma maneira ou de outra, desvele esse conhecimento verdadeiro. Seus instantes fotográficos são imprescindíveis de duração.

Bergson, se apoiando na noção de imagem, a meio caminho entre espírito e matéria (a memória vai ser o elo entre o material e o espiritual), descreve em seu livro *Matéria e Memória* uma memória seletiva que está englobada no ato da percepção ao antecipar lembrando, ou seja, seria uma memória de recordações que está presente na ação, em oposição a memória pura da duração. Essas análises têm o mérito de colocar a memória no centro das atividades da consciência. São duas as memórias: uma automática, feita dos hábitos, das recordações e lembranças assimiladas nas percepções e outra criadora e livre. Como já dissemos antes, a consciência, longe de ser um ato racional, se verifica como sendo memória, ela é acumulação e antecipação do passado e projeta uma personalidade original para o futuro, em um ato de criação. Bergson encontra a liberdade na criação do eu, propulsado pela duração. O ato livre é aquele que brota de nossa personalidade inteira, e é essencialmente um ato vital e criador, oposto à rigidez

⁹⁵ BERGSON, 1979, pg.115.

dos hábitos ligados unicamente à ação. Essa memória livre e criadora é a dimensão da vida.

Os tempos de hoje, denominados de contemporâneos ou pós- modernos e ligados à vida prática e à produtividade, vão radicalizar uma forma de tempo (dito “tempo moderno”) que seria linear, em direção precisa a um futuro. Há uma espécie de negação dos tempos passados, onde o que vale é o presente como uma precipitação em direção ao futuro. O sociólogo polonês Zigmunt Bauman acredita até mesmo que o tempo hoje seria ainda mais radical, sem direção, sem seta, uma infinidade de momentos caóticos pobremente interligados. O presente é o que seduz, é o que é acessível para a nossa sociedade ávida por consumo, por informação e por novidades. Vivemos dependentes dos estímulos externos, sempre atentos a preencher o tempo com imagens, sons, opiniões, sensações, etc. Além disso, nossa era tem uma tendência em destruir qualquer vestígio de tempo interior e de possíveis contribuições da subjetividade e temporalidade, perdemos a capacidade de nos encarar, de nos esvaziar. Com isso, não é fácil acessarmos a intuição e assim atingirmos uma liberdade criadora.

Os desastres dos nossos dias vêm daquilo que Spinoza percebeu tão bem: o homem se crê um imperador num império. No entanto, o homem não é o centro de nada, ele é movimento, seu passado e seu futuro são o próprio universo. A filosofia, diz Bergson, deveria ser um esforço “para superar a condição humana” e nos fazer compreender que pertencemos a um todo, e não é este todo que nos pertence. Assim como os budistas, nós fazemos parte do mundo, da tal “magia zen”, não somos o personagem principal, somos apenas parte de um universo total.

O filósofo não pode estabelecer definições porque elas se referem ao estático, ao quieto, ao imóvel, ao mecânico e ao intelectual. A verdade última é o fluente e o inconstante, e a essa verdade não se pode chegar por meio de definições intelectuais. O que o filósofo pode fazer é mergulhar nessa realidade profunda e, ao voltar, convidar o leitor, através de metáforas e sugestões, a apurar por si mesmo essa mesma intuição que o autor verificou antes dele. A filosofia de

Henry Bergson é um constante convite para que o próprio leitor seja também filósofo e chegue ele mesmo, pela intuição, ao cerne do real.

Também Hiroshi Sugimoto é um artista que tem uma obra aberta ao espectador. Nada já é dado de antemão, nós mesmos é que devemos parar e refletir. Ele não fotografa o mensurável, o objetivo ou o referencial, sutilmente ele fotografa idéias. E esse distanciamento dos objetos concretos nos faz, nós público, nos depararmos mais facilmente com nossa intuição e com isso mergulhamos, afundamos, nos perdemos na imagem. Somos arrastados, aptos a vislumbrar, no próprio tempo e no próprio real, verdades profundas de nossa própria existência.

6 NOVO INSTANTE

Mas se a fotografia é a arte do instante, que para Bergson é uma criação objetiva do tempo, será que ela conseguiria nos apresentar uma intuição da vida?

A fotografia em geral é uma mídia muito apropriada para falarmos do instante e do tempo porque em toda a sua história, desde seus primórdios na primeira metade do século XIX, o tempo sempre esteve fortemente presente e caracterizou a fotografia. Através do que vimos até aqui, do que discutimos e analisamos, a fotografia, ou pelo menos alguns fotógrafos, como Hiroshi Sugimoto, seriam, sim, capazes de criar imagens que nos transportariam para dentro da totalidade do tempo, nos proporcionando uma intuição da vida.

Antes de continuarmos, porém, voltemos um pouco a Bergson. É interessante, fazermos uma ponte entre o nosso estudo e o que ele fala no último capítulo de sua obra *Evolução Criadora* sobre o “mecanismo cinematográfico” da inteligência. Para ele, o cinema seria uma perpetuação de uma ilusão que crê entender o movimento mediante uma sucessão de momentos fixos e autônomos. O “mecanismo cinematográfico” da inteligência seria uma continuidade dessa ilusão, uma espécie de abstração feita através da análise intelectual da realidade que a divide em fragmentos artificiais isolados, imobilizando o que há de fluido no devir interior das coisas. Mais ou menos como uma imitação grosseira do devir.

Tiramos instantâneos, por assim dizer, da realidade passageira, e (...) só precisamos enfileirá-los num devir, (...) situado no fundo do aparato do conhecimento, para imitar o que existe de característico nesse próprio devir (...). Praticamente nada fazemos senão colocar em movimento uma espécie de cinematógrafo dentro de nós (...). O mecanismo de nosso conhecimento comum é de tipo cinematográfico⁹⁶.

O mecanismo cinematográfico da inteligência seria uma deturpação adquirida pela racionalidade ocidental, uma obsessão em recompor o tempo

⁹⁶ BERGSON, 1964, pg. 231.

interior das coisas artificialmente pelo seu apego à mobilidade e repetição da vida. Esse mecanismo está ligado a uma representação do tempo que dominou a filosofia antiga e que atravessa, segundo Bergson, a filosofia moderna. O cinema perpetuaria uma linguagem de ilusão, pois os cortes sucessivos dos fotogramas cinematográficos são meras abstrações, “em vez de nos prender no devir interior das coisas, colocamo-nos fora delas.”⁹⁷ Bergson não quer estudar o tempo através de suas sucessões, de seu movimento artificial inserido no espaço ou de pedaços estáticos interligados, ele quer se instalar na mudança e captar suas transformações.

Hiroshi Sugimoto tenta igualmente quebrar essa ilusão cinematográfica em toda a sua obra e mais obviamente na sua série *Theaters*. Ele também quer captar as sinuosidades das mudanças. O que ele faz é colocar todos os instantâneos do filme em apenas um fotograma, ou seja, um instante. Ele acumula o tempo total em um instante e transforma o cinema em fotografia, rompendo com os fragmentos artificiais do real e transformando toda a sucessão de fotogramas em uma enorme tela branca vazia. A fotografia, diferente do cinema, é o instante em si e não uma progressão de fotogramas que se sucedem. Sua série que deveria ser sobre o cinema termina sendo extremamente anti-cinematográfica, pois extingue o fotograma e a narrativa cinematográfica. É a fotografia estática, através da imagem “vazia” de Hiroshi Sugimoto, que consegue romper com a ilusão do cinema, acumular a totalidade do tempo no instante e desvendar uma duração.

O teórico brasileiro e estudioso da linguagem fotográfica Maurício Lissovsky acredita que o instante pode, sim, ser um vislumbre da duração verdadeira. Ou seja, a fotografia, própria mídia do instantâneo, pode entrever a duração da vida. A estética da foto, segundo Lissovsky, está entre o olhar do fotógrafo e o dedo que aperta o botão. É essa brecha – que ele chama de espera – que vai realmente significar a imagem fotográfica. Essa espera dentro do instante fotográfico vai tornar possível o vislumbre da duração, pois, ele explica, é ela que faz refluir o tempo para fora da imagem. O tempo na obra é estendido, a espera se

⁹⁷ BERGSON, 1991, pg. 1578. Tradução livre.

transforma em duração. Ou seja, graças a essa espera entre o olhar e o apertar, o fotógrafo retira a imobilidade da foto e a faz imergir no tempo, transformando-a em criação viva e parte ativa dos movimentos do tempo. A fotografia não interrompe a duração e o movimento, como acreditamos, ela não vem de fora, clica a imagem e prende o tempo dentro dela, mumificando-o. Ela vem de dentro, é imanente. Seria a teoria imanente do instante, como pontua o próprio Maurício, onde o instante é algo que nos acontece interiormente e não algo exterior, que rompe e imobiliza.

O cinegrafista não espera como o fotógrafo. Seu instante não é o da espera e do retardamento; o instantâneo cinematográfico não existe sozinho, ele obrigatoriamente está ligado por outros instantâneos que o precedem e o sucedem. Para produzir o cinema, todo instante se sucede de modo determinado e orientado. Com isso, esse instante seria calculado, matemático e técnico, ligado à sucessão, à orientação e à irreversibilidade. O instante fotográfico, ao contrário, é só ele, ligado a um tempo subjetivo e a uma experiência individual de espera. Assim, podemos dizer que, esse instante fotográfico estaria mais ligado ao tempo qualitativo e não mensurável; a fotografia não funciona como um instante qualquer assim como o fotograma, ela refaz a duração dentro dela mesmo, em apenas uma imagem. “Assiste-se a um filme, mergulha-se numa fotografia”⁹⁸, diz o teórico brasileiro e professor da Unicamp, Etienne Samain. A fotografia não se estrutura por um começo, meio e fim, ela é um livre ir e vir.

Como nos aponta Mauricio, em vários de seus textos e mais especificamente em um ensaio do livro *Tempo dos Tempos*, o instante teve seus defensores. Partindo das idéias de Bergson, por exemplo, o ensaísta e filósofo Gaston Bachelard, em obras como *A intuição do instante* (1932) e *Dialética da duração* (1936), tentou reformular uma teoria do instante. Para ele, o tempo não tem outra realidade senão a do instante. O instante viria primeiro à duração, que seria uma extensão do instante, esse agora também dotado de ordem subjetiva. Para Bachelard, o instante é algo inteiramente diferente, ele seria trágico pois só pode renascer com a condição de morrer; ele é solidão, que nos isola de nós

⁹⁸ SAMAIN, 1998, pg. 113.

mesmos e dos outros e nos precipita no nosso tempo subjetivo. Curiosamente, numa palestra de Sugimoto no museu Hirshhorn⁹⁹ em Washington, ele declara que suas fotos são uma solidão da realidade. O vazio que aparece nas suas fotos está em oposição a uma realidade cheia e arrebatadora de sentidos. Esse vazio que ele nos obriga a confrontar cria uma certa solidão nossa diante do mundo, um isolamento. Ele nos força a encarar nossa pequenez diante da existência e com isso nos precipita numa outra direção, num outro caminho, nos faz olhar para dentro.

Porém, nem Bergson, nem Bachelard pensam o problema específico do instante fotográfico. Bergson pensa o instante como um fotograma de uma película cinematográfica e Bachelard como uma tomada de decisão para inaugurar uma ação. Sigo então as idéias do próprio Lisovsky que acredita ser capaz de conciliar a “intuição do instante” fotográfico à experiência da duração.

Primeiramente deve-se acreditar que exista um instante, afinal podemos facilmente notar que cada exposição fotográfica mostra a duração de alguma coisa. E, por mais que possamos argumentar que essa duração da exposição fotográfica é uma medição, uma espacialização do tempo, Lisovsky nos detém e nos faz rever nossos conceitos pré-estabelecidos. Ele propõe uma reflexão um pouco mais profunda sobre essa relação do instante com a fotografia.

No início da fotografia o tempo se fazia pesado: ele era um grande problema para os primeiros fotógrafos que só podiam fotografar paisagens, visto o enorme tempo de exposição que girava em torno de 12 horas. A fotografia foi evoluindo, e a exposição diminuiu. Por volta de 1840, já se faziam fotos em minutos. Na década de 1870, a fotografia atinge o seu modo “instantâneo”. Depois de lutar por anos com a pressão do tempo na exposição fotográfica, o tempo se naturalizou na fotografia e a prática fotográfica começou a se caracterizar pelo “refluir do tempo para fora da imagem”. Ou seja, o artista moderno se habituou à instantaneidade fotográfica, tão discutida e aclamada quando surgiu na história da fotografia, e resolveu forçar uma dilatação do instante.

⁹⁹ http://www.hirshhorn.si.edu/podcast/archive/sugi_elliott2006.mp3

a fotografia moderna não é um instante qualquer, ao modo do fotograma de Bergson, cuja sucessão pretende aderir ao movimento. Ela adquire uma duração que lhe é própria, que toma corpo neste lugar onde o refluir do tempo tem curso, no qual o instante ainda não está dado e onde ele se realiza.¹⁰⁰

A fotografia moderna quis abstrair o tempo e enveredar por outros caminhos. A tecnologia fotográfica, e depois o que isso acarretou - cinema, televisão, etc. - ocasionou um frenesi diante das possibilidades de se expandir as fronteiras do visível. Através dos artefatos tecnológicos – processos de revelação mais rápidos e de melhor qualidade, máquinas menores e mais ágeis, etc. – estendemos os limites, desvelamos o mundo, descobrimos o movimento dos cavalos, por exemplo, com Muybridge, em 1878. Antes dele não tínhamos a menor consciência dos movimentos dos animais: a fotografia trouxe à luz o inconsciente ótico. É então, em torno do início do século XX, que o foco da fotografia muda, ela deixa de se preocupar com as questões referentes ao tempo – fotografia de movimento, por exemplo – e com o peso desse tempo nas suas imagens e resolve, segundo Maurício, estender as suas fronteiras, procurar outros caminhos, encontrar um olhar diferente daquele ao qual ela estava atrelada.

Um exemplo desse novo enfoque é o fotógrafo americano, da década de 30, Edward Weston. Ele fazia parte do grupo de fotógrafos *f/64*, seguia seus preceitos de máxima qualidade e definição técnica e, em seu caso, se interessava por naturezas mortas. Ele fotografava pimentões¹⁰¹, conchas e outros tipos de naturezas mortas com um enorme tempo de exposição, causando uma certa sensualidade a esses objetos. Ele já não se preocupava com o tempo da foto, com sua instantaneidade ou sua rapidez, o que ele queria com a fotografia, dizia Weston, era “fixar a quintessência do objeto ou do elemento diante da (...) lente, e não apenas a interpretação, uma fase superficial ou uma disposição passageira.”¹⁰² Ele se utilizava de um simbolismo para, assim como também podemos verificar em Sugimoto, tentar conhecer as coisas como elas são e não apenas retratar e registrar. É a “coisa” que se dá e que se mostra, e não o fotógrafo que “rouba” uma interpretação. O fotógrafo não está apenas interessado em

¹⁰⁰ LISSOVSKY, 2003, pg. 148.

¹⁰¹ Fotografia de número 19 no apêndice de fotos na página 91.

¹⁰² LISSOVSKY, 2006, pg. 102.

gravar mecânica e tecnicamente instantes da vida, divulgar o que antes não era visível no mundo; ele quer revelar o mundo em si, a realidade em si. Lissovsky nos diz que Weston queria revelar com as suas fotografias “algo que emerge do dar-se a ver da própria coisa.”¹⁰³ Ele continua no mesmo texto,

os longos tempos de exposição que utiliza na fotografia de suas conchas e pimentões – em algumas chegou a ser superior a vinte minutos – não são apenas um modo de “intensificar a forma e a textura”, mas a transmutação da coisa em uma outra ordem de funcionamento e de interação subjetiva. É o tempo pelo qual a coisa se revela polimorfa. A dilatação crepuscular do olho, em Weston, é o tempo de depuração da “quintessência” da coisa.¹⁰⁴

De uma certa maneira, poderíamos dizer que Edward Weston tentava se colocar no *élan vital* do próprio objeto, no interior de seu impulso criador. Hiroshi Sugimoto também utiliza longos tempos de exposição, em muitas de suas obras, e também não é por uma questão poética ou apenas estética, mas por uma vontade de revelar idéias, de alargar o instante. Através de um acúmulo, ele quer nos confrontar com essa imagem viva e criadora, e assim nos apresentar a duração. É aquela influência, já mencionada, da obra de Marcel Duchamp, que traria uma vontade de romper com a arte retiniana, liberando a intuição, o movimento, a criatividade e as idéias. É uma experiência temporal profunda que tenta recuperar a mobilidade das coisas através do movente e não do imóvel.

Pensando desta maneira, o instante deixa de ser objetivo, apenas medição inventada do tempo, ele deixa de ser uma interrupção artificial da duração e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior. E assim, diferente da imobilidade do fotograma extraído da totalidade móvel do cinema, a fotografia é o seu instante, que apresenta a própria infinitude da duração em seu interior. Sugimoto supera o instante por excelência, o fotograma, que seria justamente um ponto retirado de uma duração, e consegue abrir a fotografia para o tempo propriamente dito. O instante fotográfico nos coloca na duração e recupera “a realidade em todas as suas sinuosidades” adotando “o próprio movimento da vida interior das coisas”¹⁰⁵, como dizia Bergson.

¹⁰³ LISSOVSKY, 2006, pg. 103.

¹⁰⁴ Idem, Ibidem, pg. 102.

¹⁰⁵ SEINCMAN, 2001, pg. 31.

CONCLUSÃO

“Os dias talvez sejam iguais para um relógio, mas não para um homem.”

Marcel Proust

Nessa pesquisa tentei analisar um fotógrafo específico e sua bagagem teórica e artística bastante única que o levou a dialogar com tantos pensadores e teóricos, a tomar certas decisões e seguir caminhos bastante reveladores. Os temas que foram surgindo para serem discutidos foram inúmeros, as interpretações extensas e agora, diante deste fechamento de trabalho, ainda não me sinto confortável para escrever uma conclusão e estabelecer um ponto final definitivo. Na verdade, nem acredito que haja um ponto final categórico para todas essas questões que delineeii ao longo dessas páginas e que espero ter conseguido esclarecer. Impressionantemente, partindo apenas de um fotógrafo japonês, que saiu de uma pequena ilha em direção ao mundo, sem grandes expectativas e sem achar que criaria uma obra com tanta repercussão, foi possível discutirmos a linguagem fotográfica e apreendermos uma nova percepção de tempo e de real.

Essa nova percepção sobre a temporalidade da fotografia, só possível ser pensada nos dias de hoje, diante do trabalho e das idéias de um fotógrafo permeado por diferentes culturas e influências, nos faz rever a própria temporalidade da nossa existência. O tempo contemporâneo é o tempo das novas tecnologias que embaralham os signos e as representações, criam mundos virtuais, des-realizam o real e aceleram o ritmo. O presente e o passado se tornam virtuais e o futuro adquire um valor demasiadamente grande, o que verdadeiramente vale ainda não veio, mas está por vir, o que vale está sempre em anúncio. Hoje não há mais espera, não há mais retardo no clique da foto, tudo é presente: doenças, desejos, vontades, dinheiro... O tempo jorra em todos os lugares, e lidamos com ele de maneira ansiosa, sempre querendo preenchê-lo com sensações externas. O que entendemos por espera se resume numa crença diante do futuro, que aquilo que desejamos hoje se concretize o mais rápido possível:

inscrevemos no instante uma expectativa. É difícil nos situarmos dentro desse eterno anseio, dentro dessa realidade ilusória.

Bergson tentou superar essa experiência de tempo calcada na sucessão de instantes independentes, onde o presente está separado do passado e só o que vale é uma expectativa em direção ao futuro. Na experiência do tempo como duração nada se perde, o presente não é senão uma prolongação do passado que opera incessantemente até o futuro, numa experiência contínua, flexível e em constante fluidez. O processo de intuição é importante para sairmos desse ritmo acelerado do dia a dia e conseguirmos entrar em contato com a duração. Por esse caminho seguem também os budistas, que acreditam que o mundo, as pessoas, a natureza, ou seja, tudo está conectado. E é se conectando ao universo através da fluidez da intuição que conseguimos entrar em contato com nosso pensamento vivo, quebrar com o espiral da realidade ilusória e entrar em contato com a realidade móvel, una e total.

Duchamp, seguindo seu próprio caminho, também sugere um atraso e um confronto diante dessa temporalidade ilusória. Com sua arte anti-retiniana, ele propõe o alargamento do tempo. Sua obra não é nem uma pintura, nem uma escultura, nem uma fotografia, mas apenas uma estrutura que não se fecha exclusivamente em um estado, mas se abre intuitivamente para toda uma existência, e em última instância, para a própria duração.

Os minimalistas, trilhando o seu percurso, lidando com as suas influências e as suas problemáticas, encontram outra alternativa para a temporalidade na arte. Com seus objetos tridimensionais, um pouco como instalações, eles também unem a obra à totalidade do mundo e a aproximam do espectador, quebrando com a distância e criando um envolvimento. Isso leva o público a se perder intuitivamente na composição e nas formas dos objetos, entrando em contato com estados variados da mente, como as emoções e sensações, ou seja, com sua própria imaginação e memória. As obras minimalistas também conseguem, de uma outra maneira, nos ajudar a vislumbrar o tempo qualitativo, mutável e em constante transformação.

Assim como os pensadores e os artistas que o influenciaram, o trabalho de Hiroshi Sugimoto é também um questionamento constante com a temporalidade e uma ruptura consciente do fotógrafo com essa vertigem da tecnologia, esse espiral de novidades e de novas informações que transformam o tempo presente numa projeção contínua do futuro. Nosso fotógrafo consegue quebrar com o “pensamento cinematográfico” da inteligência, e seguindo as idéias de Lissovsky, chega pelo instante fotográfico, tido como imobilidade, ao imóvel. Sugimoto supera o instante, que seria um ponto matemático retirado arbitrariamente de uma duração, e consegue abrir a fotografia para o tempo propriamente dito, nos colocando na duração verdadeira.

Nos tempos atuais, nós não paramos mais, não contemplamos mais, não pensamos mais. De repente, nos deparamos com as fotografias de Hiroshi, seus *Seascapes*, e somos obrigados a nos perder, a ceder-nos. Mergulhamos no acúmulo de suas ondas. Ele não fotografa o palpável, o objetivo ou o referencial, ele fotografa idéias. Ele se distancia dos objetos concretos preferindo se concentrar em coisas etéreas, e apesar da permanência que ele imprime nas linhas do horizonte, nada mais etéreo do que água e ar.

As paisagens conceituais dos mares nos fazem parar e contemplar, mas não de uma maneira romântica ou idealizada, pois suas fotos são desprovidas de uma tragicidade romântica. Contemplamos uma nova lógica, um novo caminho, uma nova maneira de encararmos o tempo que há tempos não sabemos mais olhar. O tempo aqui não é mais o tempo virtual, mas o próprio tempo, e somos obrigados a lidar com ele. Sugimoto deixa as fotos levemente fora de foco e mostra as marcas do tempo¹⁰⁶; é o tempo deixando seu rastro na própria foto, deixando seu vestígio. E cada foto de Sugimoto é estudada e pensada anteriormente, nada é acidental. O tempo é pensado antes de fazer a foto, entre o olhar e o apertar do botão, ao fazer a foto, pois cada imagem tem um tempo de exposição em torno de meia hora, e mais ainda, ao nos depararmos com a foto pronta. É nesse momento, passado todos esses processos, que se revela a duração no instante.

¹⁰⁶ “Traces of time”

BIBLIOGRAFIA

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org). *Ensaio (sobre o) Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade, 1998.

AMORIN, Wellington Lima; HABITZREUTER, Valdemar. Contingência e liberdade em Henry Bergson. In: *Revista Agathos*. Santa Catarina: volume 3, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓTELES. Physics. Trad. Hardie e Gaye. In: *The basics works of Aristotle*. New York: Random House, 1941.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Intuição do Instante*. São Paulo: Verus, 2007.

BAPTISTA, Ana Maria Haddad; PEREIRA, Gláucia Rezende. Tempomemória: algumas reflexões. In: *Revista Integração*. São Paulo, ano XIII, nº 51, novembro 2007, pgs. 305 – 308.

BAPTISTA, Renato Veras; BAITELLO, Norval. *Espaços Áridos da Imagem. A Fotografia Panorâmica de Dimitri Lee*. Orientador: Dr. Norval Baitello Jr. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Dissertação de Mestrado, 2008.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Postmodernity and its discontents*. New York: New York University Press, 1997.
Wasted Lives. Modernity and its Outcasts. Cambridge, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas*, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
Pequena História da Fotografia. In: *Obras Escolhidas*, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri, *Duração e Simultaneidade – a propósito da teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

La Perception du Changement. In: *La Pensée et le Mouvant.* Paris: PUF, 1996.

Oeuvres. Paris: Ed. Centenaire, 1991.

Cartas, Conferências e outros escritos. In: *Os Pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1979.

A Evolução Criadora. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1964.

BOSTOCK, David. *Space, Time, Matter and Form: Essays on Aristotle's Physics.* Oxford: Oxford University Press, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Marco; GUERRA, Andréia; REIS, Cláudio. *Breve História da Ciência Moderna, volume 4: A Belle – Époque da Ciência (séc. XIX).* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BROUGHER, Kerry; ELLIOT, David. *Hiroshi Sugimoto.* Washington, Tokyo: Hatje Cantz, 2006.

CARVALHO, Olavo de. *O Jardim das Aflições.* São Paulo: É Realizações, 2000.

CHUNG, Tsai Chin. *Zen em Quadrinhos.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

COLA, César. Temporalidade em Bergson e Merleau – Ponty. In: *Cognitio – Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia.* São Paulo: volume 5, nº 1, janeiro/ julho 2008, pgs. 46 – 51.

COLLIN, Philippe. *Marcel Duchamp parle des Ready-Made.* Paris: L'Échoppe, 1998.

COUCHOT, Edmont. *La Technologie dans l'art. De la Photographie à la Réalité Virtuelle.* Nîmes: Jacqueline Chambom, 1998.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História.* São Paulo: Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo.* São Paulo: Editora 34, 1999.

A Imagem – Tempo. São Paulo: Brasiliense, 1992.

A Imagem – Movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEPARDON, Raymond. *La Solitude Heureuse du Voyager.* Marseille: Points, 2006.

- DOCTORS, Marcio (org). *Tempos dos Tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe*. Paris: Flammarion, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERRER, Olivier Salazar. *Le Temps, la perception, l'espace et la mémoire*. Paris: Ellipses, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GREENBERG, Clement. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Brasília: Unb, 1978.
- HOWARTH, Sophie (org). *Singular Images. Essays on Remarkable Photographs*. New York City: Tate, 2005.
- IONESCO, Eugène. *Découvertes*. Genebra: Éditions d'Art Albert Skira, 1969.
- JOBIM E SOUZA, Solange. *Mosaico, Imagens do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- JOHANSON, Izilda. Bergson e a Busca Metódica do Tempo Perdido. In: *Revista Trans/ Form/ Ação*. São Paulo: nº 27, 2004, páginas 21-29.
- KAPLEAU, Philip. *The Three Pillars of Zen*. New York: Anchor Books, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Massachusetts: MIT, 1998.
Le Photographique, Pour une Théorie des Écarts. Paris: Macula, 1990.
- KRIEF, Jean-Pierre. DVD: Hiroshi Sugimoto. In: *Contacts*, volume 2: *The Renewal of Contemporary Photography*. Paris: Art Vidéo, 2005.
- KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia. O efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LABAKI, Amir (org). *Folha conta 100 Anos de Cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LAVELLE, Patrícia. *O Espelho Distorcido. Imagens do individuo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LISSOVSKY, Maurício. O crepúsculo do olho e as vanguardas fotográficas do século XX. In: *REcine*, ano 3, nº 3, dezembro 2006.
O inconsciente Ótico e a Fotografia do Invisível. In: *Mosaico, Imagens do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

MACHADO, Arlindo. A Fotografia como expressão do Conceito. In: *Stadium*. Ano 1, nº 2, 2000.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture Part III: Notes and Nonsequiturs. In: *Artforum* 5, nº 10, 1967, pgs. 24 – 29.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: MOMA, 1964.

NOVAES, Adauto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIRCE, Charles Sanders. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*. North Carolina: University of North Carolina Press, 1994.

PINTO, Débora Cristina Morato. Memória, ontologia e linguagem na análise bergsoniana da subjetividade. In: *Revista Científica Unimontes*. Minas Gerais: volume 6, nº 1, jan/junho 2004.

REZENDE FILHO, Luis Augusto. A Imagem Encarnada. In: *Revista Alceu*, volume 5, nº 9, jul./ dez. 2004.

ROSSET, Clement. *A Antinatureza: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SANTO AGOSTINHO. Confissões, Livro XI. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Fragmentos para a História da Filosofia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006.

SEIGEL, Jerrold. *The Private Worlds of marcel Duchamp*. Berkeley: University of California Press, 1997.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEGNER, Wallace. Ansel Adams e a busca da perfeição. In: *Revista Diálogo*. Rio de Janeiro: volume IX, nº 3, 1995.

STILES, Kristine; SELZ, Howard. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Oakland: University of California Press, 1996.

STRICKLAND, Edward. *Minimalism – origins*. Indiana: Indiana University Press, 2000.

SUGIMOTO, Hiroshi. www.sugimotohiroshi.com

SUQUET, Jean. *Le Grand Verre Rêvé*. Paris: Aubier, 1991.

SUZUKI, Daisetz Teitarō. *An Introduction to Zen Buddhism*. Berkeley: Grove Press, 1964.
Essays in Zen Buddhism. Berkeley: Grove Press, 1961

TANIZAKI, Jun'ichiro. *In Praise of Shadows*. London: Stone Bridge Press, 2006.

XAVIER, Ismail (org). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

APÊNDICE DE FOTOS

1.



2.



3.



4.



5.



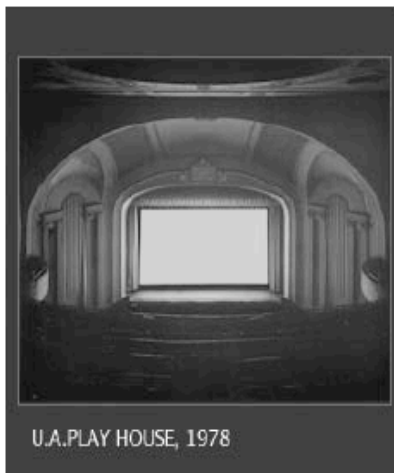
BALTIC SEA, RÜGEN, 1996

6.



RADIO CITY MUSIC HALL, 1978

7.



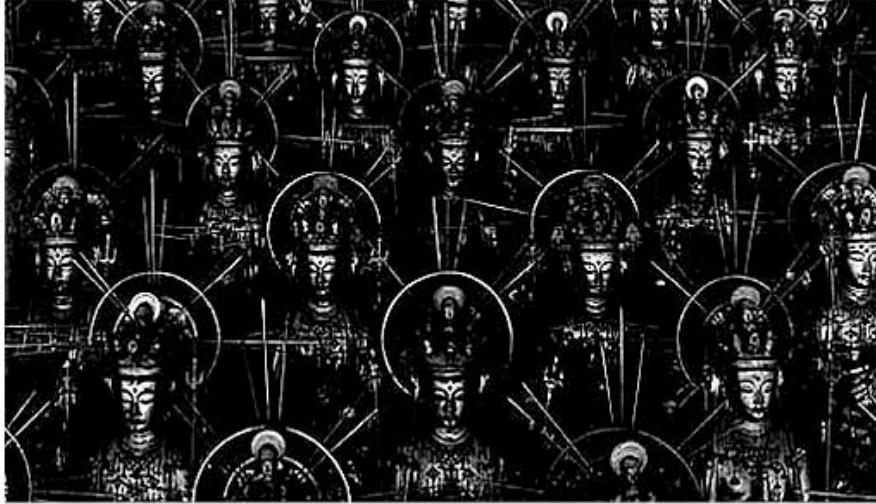
U.A. PLAY HOUSE, 1978

8.



TRI CITY DRIVE-IN, 1993

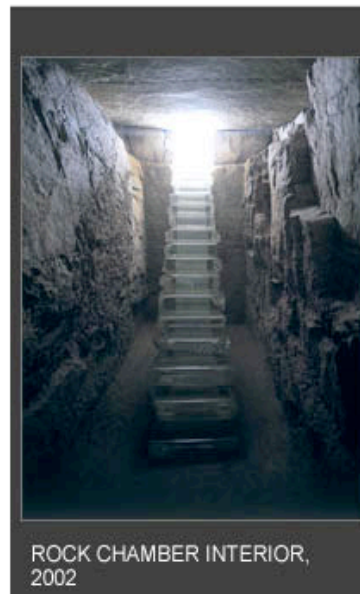
9.



10.



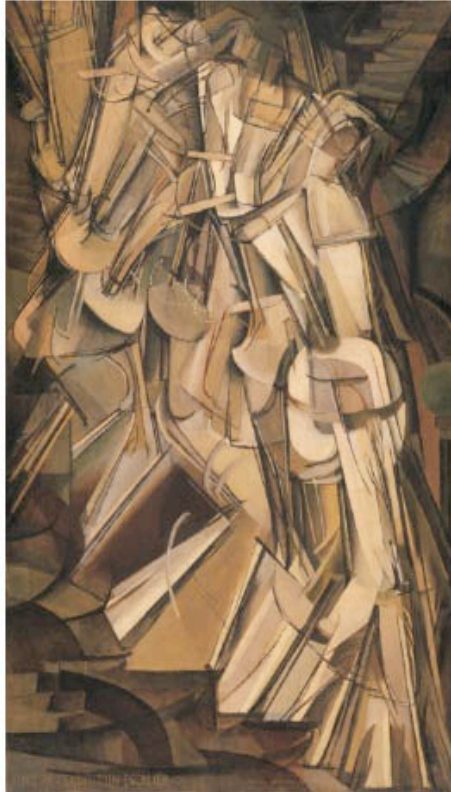
11.



12.



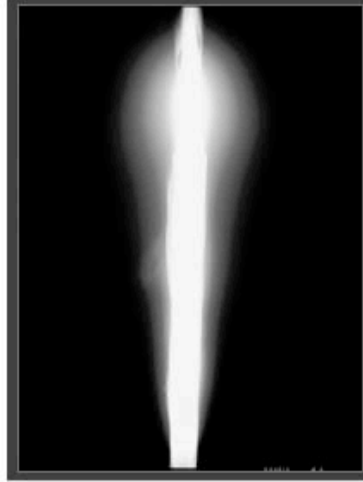
13.



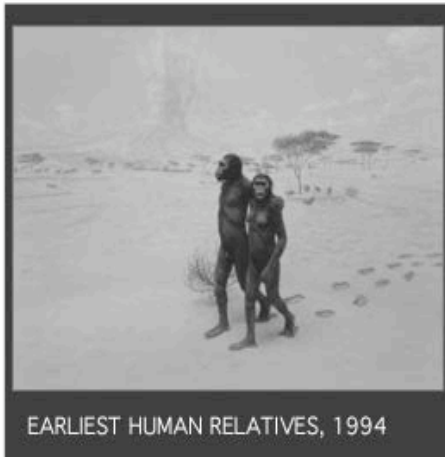
14.



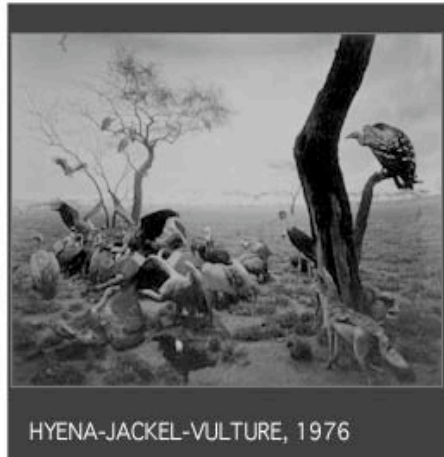
15.



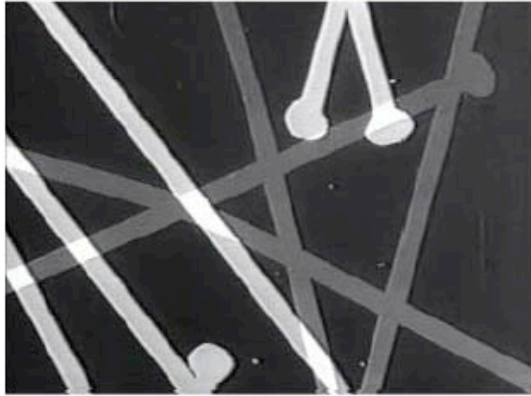
16.



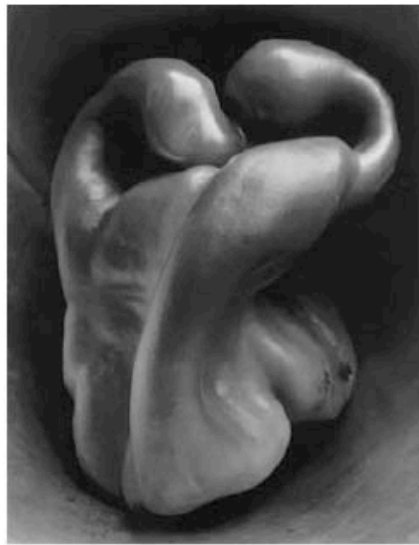
17.



18.



19.



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)