

3. Teoria e História da Arte

OLHANDO UM OLHAR: UMA LEITURA SOBRE A FOTOGRAFIA DE HIROSHI SUGIMOTO.

Resumo: Este trabalho visa fazer uma reflexão sobre a série “*Seascape*” de Hiroshi Sugimoto, série onde o fotógrafo cria um conjunto de imagens que jogam com nossa percepção transitando na ideia do real x fictício na fotografia. Primeiramente tentarei desdobrar sobre algumas questões sobre sua vida e obra tentando analisar como o fotógrafo joga com o referente fotográfico por meio do deslocamento das técnicas e procedimentos da própria linguagem remetendo a ideias do pós-estruturalismo e compreender seu gesto e o motivo da inserção do fotógrafo como artista no campo da arte.

Palavras Chave: *Hiroshi Sugimoto, fotografia, gesto, pós-estruturalismo*

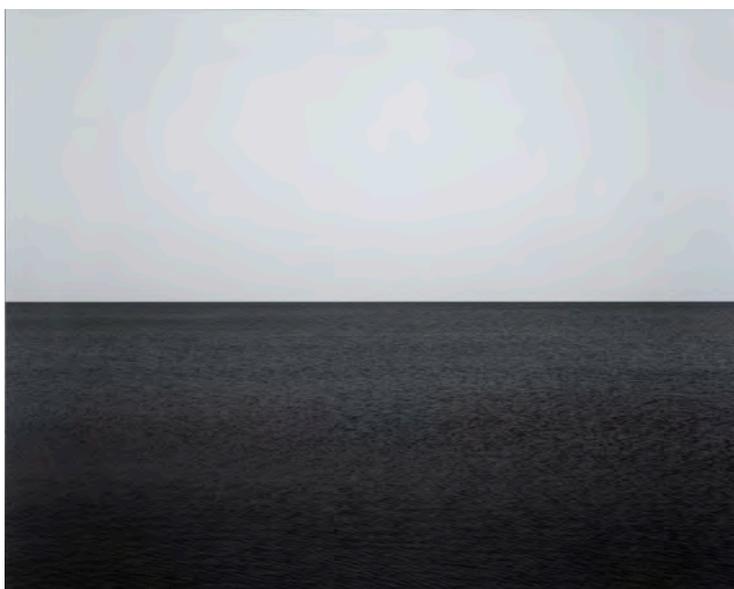


Figura 01 – Hiroshi Sugimoto – seascape (baltic sea ruegen) - 1996 – Fonte: <http://foto.espm.br/index.php/referencias/a-arquitetura-do-tempo-por-hiroshi-sugimoto/>

Introdução

O objetivo desse trabalho é fazer uma leitura da série de fotografias de Hiroshi Sugimoto “*Seascape*” (Figura 01) para refletir o que o torna um artista e o que, em seu trabalho, o instaura como autor no campo da arte. Para isso inicialmente tentarei me deter sobre a vida e a obra do artista, em suas referências e nos universos seu trabalho transita. Depois tentarei fazer a análise desses conceitos tentando compreender quais jogos são impostos por ele e quais os diálogos que ele estabelece com a história da arte. Por ultimo, tentarei refletir o que faz dele um artista, quais elementos ele coloca em questão para adentrar no discurso da arte, para buscar refletir sobre o que permite transformar suas fotografias em um objeto de arte.

Sobre a vida e obra de Hiroshi Sugimoto

Hiroshi Sugimoto é um fotógrafo, arquiteto e colecionador japonês, nascido em Tokio. Em 1974 se gradua na *Art Center College of Design* em Los Angeles e no mesmo ano se muda para Nova York. Fortemente influenciado pelos trabalhos e escritos de Duchamp, dos dadaísta e surrealistas, fotografou marinhas, teatros e arquiteturas de uma maneira muito particular. O uso da câmera de grande formato e as longas exposições colocam Sugimoto no grau da mais alta capacidade técnica. Seu trabalho também apresenta aspectos filosóficos e conceituais relevantes, é um grande experimentador e conhecedor da linguagem que utiliza.

Participa de Exposições por todo o mundo tais como Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, *Metropolitan Museum of Art* em Nova York, *Deutsche Guggenheim* em Berlim entre tantas outras. Em 2005 a *Japan Society* de Nova York e *Arthur M. Sackler Gallery* de Washington organizou uma turnê “Hiroshi Sugimoto: história da história” com sua coleção de objetos orientais.

Uma constante na produção de Hiroshi Sugimoto parece ser a relação entre a ficção e a realidade, em sua série “Dioramas” (Figura 02) utiliza animais empalhados de um museu de história natural para construir cenas realísticas utilizando todo tipo de encenação, não apenas animais empalhados, mas a cena conta ainda com animais vivos, problematizando ainda mais o jogo do real/virtual na fotografia. Nessa série de trabalhos Sugimoto leva ao extremo a encenação fotográfica, não só nos elementos que constituem a cena mas em todo o clima e atmosfera que envolve a imagem,. A posição dos animais, com suas asas abertas e em posições de movimento, bem como o tema (os abutres, a carniça, a hiena) e o clima que envolve a imagem situam-na no campo das cenas plausíveis de serem entendidas como reais.



Figura 02 - hiroshi_sugimoto__hyena_jackel_vulture_1976 – Fonte:
<http://foto.espm.br/index.php/referencias/a-arquitetura-do-tempo-por-hiroshi-sugimoto/>

Em outra de suas famosas séries, “*Theatres*” de 1978 (Figura 03), Sugimoto fotografa salas de cinema e drive-ins antigos dos Estados Unidos utilizando o projetor do filme como única fonte de luz, Sugimoto se utiliza da longa exposição, quase sempre equivalente ao tempo do filme, para ressaltar a tela luminosa no centro da composição e como essa ilumina os detalhes e particularidades da arquitetura, o resultado são cenas fantasmagóricas, quase espirituais que como em uma pintura barroca, um único feixe de luz revela as dobras e desdobramentos dos volumes arquitetônicos quase como uma negação ao conteúdo do filme em prol de uma intensa contemplação das formas e detalhes da arquitetura. Assim, seja por meio da encenação ou da iluminação decorrente dos longos tempos de exposição, o artista traz a tona questões entre o real e o imaginário, entre o fato e o fictício.



Figura 03 - hiroshi_sugimoto__movie_theatre_canton_palace_ohio_1980 – Fonte: <http://foto.espm.br/index.php/referencias/a-arquitetura-do-tempo-por-hiroshi-sugimoto/>

A série *Sea-Scapes*

Pergunto-me quais são as dúvidas que passam na cabeça de quem se propõe a olhar a série “*Seascape*” de Hiroshi Sugimoto pela primeira vez (Figura 01). Conquanto podemos identificar do que se trata seu tema, há um primeiro momento em que parecemos nos questionar e estranhar os elementos que a compõe, a construção formal, nitidamente geométrica é estranhada ao se saber que se trata de uma fotografia. As imagens dessa série não são imagens dadas, obrigam o observador a se colocar diante da obra e refletir sobre aquilo que vê, contudo, quais são os meios que ele utiliza?

Creio que o primeiro jogo importante que aparece nessas imagens é a questão da fotografia em preto e branco. Como diz Fussler¹ não existe no mundo lá fora cenas em preto e branco e, portanto, o uso desse elemento implica uma atitude conceitual. De fato o uso do preto e branco nessas imagens ajudam ao deslocamento do real a ficção, a falta de cor colabora a que em um primeiro olhar não compreendemos bem do que se trata o elemento (ou ao menos que este elemento não precisa ser real). O contraste dos tons ressaltam as duas superfícies diferentes remetendo a um quadro concreto ou abstrato, essa compreensão também se apresenta pela geometrização da imagem e a exata centralização dos elementos colaboram a construção da imagem mental dos dois retângulos fortalecendo o jogo visual.

Outro fator que parece atuar com relevância na obra do fotógrafo japonês é o uso que ele dá ao recorte fotográfico, utilizando-o a ponto de eliminar os elementos que podemos ter de referência da imagem para captar apenas o elemento essencial de sua composição (os limites) entre o céu e o mar, conceito pensado por Philipp Duboisⁱⁱ que fala do uso de um corte efetivo, um tipo de corte que, retirando todas as suas referências desvincula a imagem de seu espaço referencial.

Se o recorte espacial é um fator importante para Sugimoto o corte temporal também parece atuar a mesmo nível. São grandes tempos de exposição (as imagens noturnas exige um amplo tempo de exposição da máquina) e conseqüentemente grandes tempos de experiência que se sintetizam em uma única imagem, em um único momento de contemplação. Muito de seu trabalho se situa na observação de pequenas fraturas de tempo, pequenos relances que saltam a nossos olhos em uma singela distração do olhar, mas para ele e na captura de sua imagem são motivos de horas de contemplação.

Contudo, apesar de todos os distanciamentos presentes em sua imagem a fotografia ainda se faz presente. Sendo uma captação da realidade o objeto registrado não pode deixar de (mesmo disfarçadamente) se fazer presente, os contrastes em claro e escuro na forma inferior bem como a iluminação do elemento nos remete a um espaço de tempo em que provavelmente todos nós já nos vimos, (o preto e branco ajuda na dimensão atemporal), não é uma hora específica do dia, mas qualquer um dos momentos em que nossa atenção pode se desviar e contemplar os limites entre o céu e o mar.

Parece ficar claro que tais considerações remetem a escola “crítica benjaminiana” que colocava a essencialidade artística da fotografia na relação entre o fotógrafo e seu instrumento, e portanto, ao menos nessa leitura em particular, no trabalho de Sugimoto é aí que a sua dimensão artística parece se encontrar.

Tendências pós-estruturalista na fotografia de Hiroshi Sugimoto

O pós-estruturalismo diz respeito a um pensamento que se baseia na desconstrução da análise literária e retrata uma ruptura com esquemas meta-narrativos. Para o pós-estruturalismo a realidade é uma construção social e subjetiva onde nem o subjetivo se sobressai ao social nem o social se sobressai ao subjetivo, ambos se articulam construindo a realidade.

Conquanto possa ser difícil tentarmos levantar todas as direções e reflexões que acompanham o pensamento pós-estruturalista penso que, ao menos no campo aqui abordado, podemos encontrar alguns destes apontamentos no texto “a doutrina da semelhança” de Walter Benjamin, texto no qual o autor interroga o que é a semelhança.

Nesse breve texto Benjamin alerta de que para avaliar o significado da palavra não basta pensar no que compreendemos hoje como a palavra semelhança, o “círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito mais vasto”ⁱⁱⁱ. Partindo da semelhança presente na interpretação astrológica chega a um conceito de semelhança não sensível, uma interpretação feita por algo que não é diretamente igual mas que o representa, no caso da astrologia (exemplo utilizado pelo autor) um jogo entre a posição dos astros e os elementos divinatórios que eles significavam.

Devemos contar fundamentalmente com o fato de que os processos celestes fossem imitáveis pelos antigos, tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade pelo homem, isto é, a faculdade mimética que este possui, deve ser considerada, por ora, como a única instância capaz de conferir à astrologia seu caráter experimental^{iv}

Assim como para a astrologia, é provável que a faculdade mimética tenha sido significativa para o ato de escrever nos tempos em que a escrita se originou, e, ao longo de sua história, a escrita teria se transformado, da mesma forma que a linguagem oral, em um arquivo de semelhanças, de correspondências não sensíveis que nada tem haver com aquilo que o simboliza, mas que o representa. A palavra e a língua são onomatopaicas e a chave que torna isso é o conceito de semelhança não sensível.

Se ordenarmos as palavras das diferentes línguas que possuam uma significação em torno desse significado, como seu centro, seria então de investigar como todas essas palavras – que frequentemente não tem em si a menor semelhança – são semelhantes ao significado situado no centro^v

Essa dimensão mágica da linguagem e da escrita também não se desenvolve de maneira isolada da dimensão semiótica, todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, “só podem vir a luz sobre um fundamento que lhe é estranho”^{vi} e portanto o conceito significativo nos sons das frases é por onde emerge esse semelhante.

Mas como toda essa semelhança não sensível esta presente no ato de leitura existiria ainda uma diferença fundamental diante da linguagem, um duplo sentido da palavra leitura, Benjamin dá a ela uma significação profana e mágica, estabelecido por meio da diferenciação entre um aluno que lê o alfabeto e o vidente que interpretava os

céus, no primeiro o ato de ler não se desdobra nos dois componentes, não tem semelhança a aquilo que representava, já no segundo o astrólogo lê a posição dos astros e ao mesmo tempo o destino das pessoas.

Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um médium em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetram tão completamente, que ela se converteu no médium em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente como antes, no espírito do vidente ou sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas.^{vii}

Portanto, a transformação do conceito de semelhança acabou por passar das mãos do vidente que lia os astros em algo que lhe era igual (em sua essência semelhante) para uma linguagem escrita ou falada que se baseia em seu valor simbólico e/ou semiótico.

Diante disso gostaria de falar sobre um trabalho de Arnaldo Antunes que me parece transitar bem sobre o tema discutido, na poesia “*fora de si*” (Figura 04) os desarranjos gramaticais como “eu fico fora de si” ou “eu fica fora de mim”, por exemplo, ressaltam a ideia geral do poema que é o ficar fora de si, contudo o que está implícito nesse jogo, nesse gesto se dá nos próprios elementos da linguagem que aqui é rearranjada em prol de uma problematização poética específica.

Fora de si

Eu fico louco,

Eu fico fora de si.

Eu vai embora,

Eu fica fora de mim.

Eu fico um pouco,

Depois eu saiu daqui.

Eu vai embora,

Eu fico fora de si.

Eu fico oco,

Eu fica bem assim,

Eu fico sem ninguém em mim.

Figura 04 – Arnaldo Antunes – Fora de si - 1995

Assim, o pós-estruturalismo coloca em jogo a própria linguagem, realocando seus elementos em prol de uma ação particular. Suas bases não estão apenas nos valores conceituais de seus elementos, mas também no jogo dos caracteres e procedimentos da própria linguagem, trato esse presente no trabalho do fotógrafo japonês.

O artista, o autor e seu gesto

Creio que para pensar o artista em seu primeiro plano, somos levados a pensar o autor que ele representa. O artista, assim como qualquer outro autor, está inserido em um campo de discurso.

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contem, determina, articula o universo do discurso, ela nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.^{viii}

Um ponto importante da reflexão de Foucault é o distanciamento que ele faz entre o autor – sujeito real – e a função autor, sendo essa última a questão ao qual ele se detém.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimita-los, deles excluir alguns, opô-los a outros.^{ix}

No texto “*o autor como gesto*” Argabem ressalta essa diferenciação proposta por Foucault e refaz esse caminho teórico para perguntar o que é esse apagamento do autor (sujeito real), “O que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?”^x

Por meio de um diálogo com a obra “a vida dos homens infames”^{xi}, também escrita por Foucault, Argabem reflete sobre a ideia de que naqueles documentos e escritos, assim como as obras, “vidas foram postas em jogo”, por meio do documento ou da obra não temos acesso as pessoas, elas só se apresentam por meio de breves experiências que tiveram ao longo de suas vidas e portanto, esse apagamento do autor (indivíduo real), é uma característica própria da natureza do documento,

E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão decifrar, nos seus

traços enigmáticos, os motivos e o sentido da obra como exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo.^{xii}

Segundo Argabem poderíamos ser levados a pensar que o ato de julgamento e registro destes documentos, dessas pessoas infames poderia (ao menos por um instante) fazer brilhar aquelas vidas na imensa obscuridade da história, contudo, segundo o entendimento do autor, o documento não destaca o sujeito mas subtrai dele toda possível apresentação e o “autor (infame) está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.”

^{xiii}E dessa forma conclui

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em um lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos que foi posto – se pôs – em jogo^{xiv}

Assim, conhecer o artista, o sujeito, o autor e/ou mesmo os infames por meio dos documentos e obras que deixaram é conhecer um embate, uma disputa entre os dispositivos e os sujeitos que neles estão instaurados. Contudo, esse jogo não acontece de uma maneira qualquer “A história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro a linguagem”^{xv}. Os dispositivos também possuem aquilo que lhes é próprio, ou como diz Foucault, a própria função autor tem importância diferente dependendo do dispositivo em que esta instaurada.

Hiroshi Sugimoto por sua vez, traz em seu ato questões sobre o real e a ficção, entre a vida e o sonho, utilizando para isso um gesto dentro da própria linguagem, deslocando seus valores característicos em prol de uma proposição poética.

Referencias Bibliográficas:

ARGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzer. Campinas – SP: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, musica e cinema; organização e seleção de Manuel Barros da Motta**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

<http://www.sugimotohiroshi.com/>

<http://foto.espm.br/index.php/referencias/a-arquitetura-do-tempo-por-hiroshi-sugimoto/>

ⁱ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985

ⁱⁱ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzer. Campinas – SP: Papyrus, 1993.

ⁱⁱⁱ BENJAMIN, 2012 p. 117

^{iv} op. cit p. 119

^v op.cit. p 120

^{vi} op .cit. p 121

^{vii} op. cit. p 121

^{viii} FOUCAULT, 2015. p. 277

^{ix} FOUCAULT, 2015. p. 277

^x ARGABEM, 2015. p. 58

^{xi} FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, musica e cinema; organização e seleção de Manuel Barros da Motta**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

^{xii} ARGABEM, 2015. p. 62

^{xiii} op. cit. p.59

^{xiv} op. cit. p. 63

^{xv} ARGABEM, 3007 p. 63