Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais da ECA/ USP

Patricia Fogel Wagner

“Um pouco de tempo em estado puro”
Hiroshi Sugimoto e a poética da duração

São Paulo
2011

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes,
Área de concentração Artes Plásticas, Linha de pesquisa Poéticas
visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São
Paulo, como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes
Visuais**

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo

**São Paulo
2011**

**“Um pouco de tempo em estado puro” -
Hiroshi Sugimoto e a poética da duração**

Para Pedro e Artur

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador Carlos Alberto Fajardo pelo apoio, incentivo e liberdade na condução deste trabalho. Aulas, indicações de textos e conversas foram um grande estímulo para pensar sobre arte.

Gostaria de agradecer a outros professores que durante a pesquisa contribuíram para manter o campo das artes visuais e da literatura sempre alargados: Sônia Salzstein Goldberg, Samuel Titan, Ana Maria Tavares. Em especial gostaria de agradecer a Rosângela de Araújo Ainbinder, minha primeira grande mentora e incentivadora no caminho da pesquisa em arte. Valter Pinheiro pela ajuda imprescindível para a compreensão da obra proustiana em seu próprio idioma.

Agradeço especialmente a Eduardo Wagner, primeiro ouvinte, primeiro leitor, primeiro crítico, melhor amigo. Pelo apoio incondicional, paciência, amor e carinho...

Aos meus pais Mateus e Leonor por confiarem em mim, por me deixarem os caminhos sempre abertos, para que minha curiosidade pudesse seguir em frente.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os parentes e amigos que me ajudaram com compreensão e apoio. Raquel, querida, pelas traduções, Claudine pela ajuda na revisão, Fulvia e Aluysio pelas discussões em nossas rodas de leitura.

Resumo

Mesmo sendo este um trabalho que conjuga relações entre a arte fotográfica de Hiroshi Sugimoto e a arte literária de Marcel Proust, fotografia e literatura não se confundem na intenção de justificar a obra de Sugimoto como uma ilustração da obra proustiana. O elo comum entre elas é a representação do tempo, mas não o tempo espacializado, alvo de uma racionalização histórica provocada pela ciência e pela metafísica, mas um tempo que se perpetua no fluxo contínuo da sua duração. Analisaremos alguns dos trabalhos do fotógrafo que lidam de maneira mais próxima com as ideias de tempo, duração e memória: *Dioramas*, *Theaters* e *Seascapes*. Nosso objetivo é investigar como a obra subverte assuntos tão indissociáveis a esse meio ótico mecânico - como a relação da imagem com o real e do corte fotográfico - colocando em evidência discussões em pauta na experiência pós-moderna acerca de um horizonte temporal irremediavelmente comprimido.

Abstract

Even though this is a work that brings together the photography art of Hiroshi Sugimoto and the literary art of Marcel Proust, photography and literature don't get mixed up in the attempt to show Sugimoto's work as an illustration of Proust's work. The link between them is the representation of time. However, it is not the spatialization of time, historically rationalized by science and metaphysics, but instead, it is a time that perpetuates in the continuous flow of its duration. We will analyze some of the photographer's work that most closely deals with the ideas of time, duration and memory: *Dioramas*, *Theatres* and *Seascapes*. Our goal is to investigate how the work subverts such key and indissociable subject matters to the optic mechanical mean - such as the relation between image and reality, and the photographic cut- illustrating discussions of the post-modern experience on the temporal horizon hopelessly compressed.

Palavras-chave: Tempo, Duração, Memória, Hiroshi Sugimoto, Marcel Proust

Índice

“Um pouco de tempo em estado puro” - Hiroshi Sugimoto e a poética da duração

Introdução.....	7
Capítulo 1	
Introdução à obra <i>À la Recherche du temps perdu</i>	17
O tecido do tempo em <i>À la Recherche du temps perdu</i>	20
Proust e a fotografia.....	24
Os quatro mundos dos signos – A interpretação de Gilles Deleuze.....	29
O conceito de duração na filosofia de Henri Bergson.....	33
Capítulo 2	
Dioramas.....	40
Capítulo 3	
Theaters.....	51
Capítulo 4	
Seascapes.....	65
O cristal do tempo.....	79
Considerações finais.....	89
Bibliografia	104

Introdução

A presente pesquisa pretende tratar a representação do tempo na produção do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto, tendo como contraponto poético a abordagem proustiana. A frase "um pouco de tempo em estado puro"¹, proferida pelo narrador de *À la recherche du temps perdu*, é a ponte que sustenta a possibilidade de se passar de uma obra a outra apesar das diferenças epistemológicas fundamentais pertinentes à fotografia e à literatura. As distinções, entretanto, não se restringem apenas ao meio representacional, mas se estendem temporalmente, na medida em que *a Recherche*² é uma obra da modernidade literária do início do século XX e a produção de Sugimoto se inscreve como parte do circuito da arte contemporânea, com uma produção que se inicia na década de 1970. Apesar da intenção de realizar uma aproximação poética entre as obras, não temos propósito de fazer uma análise comparativa dos códigos semânticos da literatura e da fotografia, pois trabalhamos com a consciência de suas propriedades e da necessidade de acessá-las a partir de referências que lhes sejam próprias e pertinentes. Portanto, temos aqui o objetivo de evitar simplificações de correspondências diretas entre as obras; a operação sugerida é a de uma articulação de pensamento sobre um tema comum aos dois artistas.

A justificativa para a análise é a crença de que as fotografias de Sugimoto empreendem uma abertura na ordem do tempo permitindo um movimento contínuo característico de quem sabe manejar com habilidade a irredutibilidade própria ao passado bem como sua profusão irrestrita de sentidos. Afirmamos assim que vamos nos deparar com uma concepção temporal fluida que desliza entre o tempo percebido como o acúmulo de experiências e o tempo de uma história natural. As fotografias de Sugimoto nos permitem a reflexão acerca da experiência do tempo em uma duração contínua, e assim sendo de uma temporalidade sujeita às imprevisibilidades do presente frequentemente aberto às insurgências de

¹ Marcel Proust. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 2006. p. 153.

² A partir desse ponto, abreviaremos o título da obra, referindo-nos a ela apenas como *Recherche*.

um passado inacabado. Sugimoto traz ainda, além dessa consciência que nos faz de partida pensar numa concepção benjaminiana da história, a reafirmação da experiência coletiva; sua obra está amiúde repleta de reflexões sobre a cultura oriental e japonesa em particular que impregnam sua visão de mundo. "Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo"³. Assim falando a propósito da narrativa proustiana, Benjamin ajuda-nos a realizar essa aproximação tão improvável no tempo e no espaço, mas que o território da arte permite realizar. Isto posto, nada poderia promover um diálogo mais instigante do que a poética dilatada de Proust, o narrador da memória por excelência, de uma vida não como ela de fato foi, e sim de "uma vida lembrada por quem a viveu"⁴. O tecido proustiano é intrincado, não submetido aos desígnios de uma memória restauradora, mas composto de lembranças e esquecimentos – estes últimos, ainda segundo Benjamin, a composição mais provável para a memória involuntária. "A grandeza da Recherche é ter ousado entregar-se, pelo viés da memória involuntária, à dinâmica imprevisível do lembrar, dinâmica que submete a soberania do sujeito consciente à prova temível da perda, da dispersão e, como ressalta Benjamin no seu ensaio sobre Proust, do esquecimento"⁵.

Enquanto Proust empreende a difícil missão de contar "uma vida lembrada por quem a viveu", deixando o leitor num limiar sensível entre a realidade e a ficção, sem contudo se deixar levar pela armadilha de transformar seu livro em uma história particular, Sugimoto não pratica tamanha audácia, mantendo suas lembranças como um pano de fundo psicológico que adensa, mas não constrói, a subjetividade da obra.

Memory is a mysterious thing: you don't remember what
happened just yesterday, yet you can recall moments from
childhood with perfect clarity. In memory those moments

³ Walter Benjamin. *Obras escolhidas vol. 3. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 107.

⁴ Walter Benjamin. *Obras escolhidas vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 37.

⁵ Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 79.

pass so languidly, perhaps because each experience was a first, making the impressions all the more vivid, whereas successive experiences into adult life merely repeat past precedent and fade into insignificance. Consider your very earliest memory: often it is a memory of seeing how far back you could remember, accompanied by childhood anxiety at finding the recollections sketchy and blurred. In this way memories always come doubled over in layers and folds⁶.

Dessa maneira, começamos a entender o contexto em que o trabalho de Sugimoto efetivamente se realiza. Ainda que saibamos que em seu trabalho a relação autobiográfica se dá de forma indireta, as questões subjacentes a ela, como a memória, a história e finalmente o tempo, entrecruzam-se indefinidamente diante de sua lente. As várias manobras para a condução do tempo apresentam o panorama inesgotável de discussão; há uma troca permanente entre as infinitas concepções de um tempo da história e um pensar sobre o tempo. Formulações que por vezes partem da memória individual e se espalham em uma formatação visual complexa, resultando em um pensamento sem nenhuma pretensão rígida de determinações históricas.

No delineamento semântico inscrito em sua obra, o tempo ocupa o espaço privilegiado do papel fotográfico, configurando-se como assunto onipresente em suas fotografias. Mesmo que cada uma das séries fotográficas expresse visualmente questões distintas, tomada em conjunto a obra se apresenta como um todo formado por camadas que se interpoem, que se acumulam ao longo das séries e que nos apresentam, destiladas todas as suas possíveis interpretações, um exame minucioso acerca da natureza da vida. Para isso, Sugimoto navega, e segue

⁶ A memória é algo misterioso: você não se lembra do que aconteceu ontem, mas pode lembrar momentos da infância com perfeita nitidez. Na memória, esses momentos passam muito languidamente, talvez porque cada experiência seja a primeira, fazendo com que a impressão seja mais vívida, ao passo que experiências sucessivas na vida adulta apenas repetem o passado precedente e desaparecem na insignificância. Considere sua memória mais remota: frequentemente é a memória de procurar o quão longe para trás você pode lembrar, acompanhada da ansiedade infantil de encontrar recordações incompletas e nebulosas. Dessa maneira a memória vem sempre sobreposta em camadas e dobras. Hiroshi Sugimoto. *The times of my youth: images from memory*. In: Hiroshi Sugimoto. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution. Washington D. C. 2006. [nossa tradução]

continuamente navegando, por todos os cantos onde possa haver indícios de um novo sentido para o tempo ou para a história, armazenando-os, acumulando as ruínas, os detritos e os fragmentos, que possam alterar a ordem de nossas certezas habituais. Sua investigação artística se desdobra desde um irreprimível estudo de luz e sombra, presente em todas as séries, até uma precisa capacidade de manipulação do tempo e da realidade, claramente exposta em *Theaters*, *Dioramas* e *Portraits*. Em *Conceptual Forms* há um embate sistemático entre arte e ciência, como um exercício para extrair de ambas o que é genuinamente comum aos dois saberes. Já em *Times Arrow* a sobreposição de camadas temporais exhibe tanto a história da natureza, uma discussão que remonta a tempos imemoriais, quanto a história da arte, figurada por antigos relicários japoneses. Dessa forma, a intensidade das experiências visuais desafia não apenas nossa percepção do tempo e da história como também nosso conhecimento do meio fotográfico. Por tudo isso, o fluxo contínuo, entrecruzado e múltiplo da temporalidade demanda que se estabeleça, para o sucesso desta pesquisa, um recorte específico em sua obra, o qual por conta própria abrigará a complexidade das questões que habitam a poética do artista. Nosso foco, portanto, será direcionado para as séries *Theaters*, *Dioramas* e *Seascapes*. Não por um critério aleatório ou por uma preferência específica; estamos apenas nos guiando pelo rastro deixado pelo artista ao afirmar: "Time is the theme of my work. All three series are related to time"⁷.

Sugimoto nasceu em Tóquio e chegou aos Estados Unidos na década de 1970, indo diretamente para a Califórnia. Sua formação no Japão foi o que podemos chamar de "híbrida". Não cultivava um especial interesse por nenhuma religião e como estudante de economia da Universidade Católica de Rikkyo, foi "batizado pelo marxismo e pelo existencialismo"⁸, mantendo, desde então, grande interesse pela filosofia do Ocidente. Entretanto, é inegável o quanto suas origens japonesas

⁷"O tempo é o tema do meu trabalho: todas as três séries estão relacionadas com o tempo" Hiroshi Sugimoto, citado por Hans Belting. *Looking through Duchamp's Door*, art and perspective in the work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Koln. 2009. p. 94. [nossa tradução]

⁸ Hiroshi Sugimoto. *The times of my youth: images from my memory*. In: Hiroshi Sugimoto. Washington D.C.: Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute Washington. Org. Kerry Brougher and David Elliott. p. 18.

estão impregnadas em sua obra. Sugimoto admite que sua curiosidade em relação tanto à filosofia quanto à religião era praticamente nula enquanto vivia no Japão. Porém, quando chegou à Califórnia, a prática Zen estava bastante disseminada e uma vasta bibliografia dava vazão à ansiedade ocidental de compreendê-la. Longe de casa, o Zen presente na ordem do dia, tornou-se uma conexão direta com sua ancestralidade, de maneira que, tendo um mínimo de conhecimento sobre alguns dos principais preceitos do Zen⁹, é impossível olhar para *Theaters* sem associar o vazio instaurado na tela em branco do cinema a um estado contemplativo, ao esvaziamento do “eu” requisitado por essa prática. De maneira análoga, o arranjo de luz e sombra presente nas fotografias de Sugimoto revela uma sensibilidade própria ao Oriente. Um equilíbrio exercitado em todo o âmbito da cultura japonesa, singelamente revelado pelo grande escritor Junichiro Tanizaki em suas reflexões no início do século XX: *Em louvor da sombra*¹⁰ é, não por acaso, também o nome de uma das séries de nosso artista nipônico¹¹.

Em 1974, Sugimoto muda-se para Nova York e então como jovem e promissor fotógrafo entra em contato com novas possibilidades expressivas no meio fotográfico especificamente e, de maneira mais ampla, com experiências de vanguarda no campo das artes visuais. Na fotografia, os desafios recentes caminhavam na contramão de uma estrada percorrida por nomes consagrados como Walker Evans, Robert Frank e Ansel Adams, dirigindo-se para um uso mais abrangente do meio fotográfico, desde o enaltecimento da fotografia colorida ao abandono momentâneo da portabilidade oferecida pela Leicas. Do ponto de vista das artes visuais, minimalistas como Donald Judd e Dan Flavin, além de Walter De Maria e Robert Smithson, preconizavam uma união elementar

⁹ De acordo com Eugen Herrigel em seu cultuado livro, provavelmente também na Califórnia na década de 1970, *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, “a cultura japonesa e o Zen estão intimamente ligados, de maneira que as artes japonesas, a atitude espiritual do samurai, o estilo de vida nipônico e até certo ponto sua moral, sua estética e postura intelectual estão fortemente impregnados dos fundamentos do Zen”. Herrigel nos ensina ainda que o estado contemplativo exigido pelo Zen é aquele em que “não se pensa nada de definido, em que nada se projeta, aspira, deseja ou espera e que não aponta em nenhuma direção determinada, [...] esse estado, fundamentalmente livre de intenção e do eu, é o que o mestre chama de espiritual”.

¹⁰ Junichiro Tanizaki. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹¹ Em inglês *In the praise of shadows*.

entre a arte e o mundo, o trabalho tridimensional, inscrito no espaço real, anti-ilusionista e antigestual, valendo-se da matéria disponível: "a coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante"¹². Talvez, de todas as questões tratadas por esses artistas, a que mais se vincule ao pensamento de Sugimoto seja a relação de unicidade entre a arte e o mundo. E a fotografia ganha, aos olhos do artista, um sentido orgânico, de uma visão sempre presente, mesmo antes da invenção do aparato técnico, como se a visão fotográfica e a percepção que temos do mundo fossem instâncias relacionadas. Não é coincidência o fato de *Dioramas* ser a primeira série de Sugimoto. Os dioramas, assim como os bonecos de cera que dão origem às séries *Portraits* e *Dark Chambers*, representam por sua própria natureza a preexistência de um olhar fotográfico, sendo eles próprios, prescindindo do aparato da câmera, uma forma de contar uma história fotográfica do mundo, revelando a fotografia não como uma ferramenta apartada, mas como parte do mundo, formando um todo. Portanto, *Dioramas*, *Portraits* e *Dank Chambers* não deixam de expressar o interesse do artista em procurar um substrato primordialmente fotográfico em operação na mente humana.

Se o olhar contém uma percepção fotográfica inata, como quer crer Sugimoto, desde o desenvolvimento das primeiras cameras obscuras até a invenção da máquina fotográfica o homem esteve, antes de mais nada, motivado pelo desejo de parar o tempo, de estocá-lo, como um arquivo de memórias. Assumindo tal formulação, podemos então supor que as fotografias de Sugimoto aspiram devolver a essa capacidade inata sua temporalidade estendida, dilatada, de um olhar que abriga não apenas o instante, o aqui e agora, como o tempo em fluxo contínuo. Um somatório temporal de contornos imprecisos próprio à realidade que se pretende alcançar.

Dessa maneira, a tarefa de Sugimoto leva-nos novamente à frase proustiana "um pouco de tempo em estado puro". Nada é mais comum às duas obras que a experiência expandida do tempo, este que, de acordo com a filósofa Elizabeth Grosz, é "talvez a mais enigmática, a mais

¹² Donald Judd, *Objetos Específicos [1965]*, In: Escritos de Artistas, anos 60/70. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 103.

paradoxal difícil e 'irreal' de todas as formas de existência material."¹³ Isso que explica os esforços da filosofia e da ciência para tentar entendê-lo.

Seria inútil entrar nessa jornada sem o apoio de uma experiente estrada filosófica que de alguma forma já tivesse percorrido os intrincados caminhos para o entendimento do tempo. A magnitude da obra de Proust se constitui, ela mesma, em um desafio para qualquer leitor. Portanto, uma pequena parcela das obras de Henri Bergson, mais precisamente sua concepção de duração, e de Gilles Deleuze¹⁴, foi incorporada à pesquisa, ajudando a construir uma discussão profícua sobre o tempo.

Assim, o primeiro capítulo desta pesquisa está construído como um panorama da obra proustiana. Nele serão tratados os assuntos que motivam inicialmente sua escrita os quais estão também relacionados a sua configuração final; ficcional ou crítica, essa é a ambiguidade que permeia a construção dessa narrativa entrecortada e remissiva que se desenrola no próprio ritmo de uma memória que é acima de tudo precária. Como falou Beckett "o homem de boa memória nunca lembra de nada, porque nunca esquece de nada"¹⁵. A memória é, não por acaso, a espinha dorsal do romance, de onde partem suas reflexões sobre arte, realidade e ficção. O conceito de tempo explícito na obra conjuga as tensões entre um "tempo perdido" e de um "tempo redescoberto" e deve ser também considerado sob o ponto de vista de uma clivagem entre um tempo ficcional, alvo de uma cronologia atemporal, fragmentária, sujeita aos interesses do narrador, e um tempo teorizado pelo narrador, chamado de "teoria proustiana do tempo" o qual encontramos mais vigorosamente em *Le temps retrouvé*.

Em seguida, trataremos brevemente da relação paradoxal entre Proust e a fotografia: na intimidade era um grande colecionador de retratos de celebridades e amigos, cultuando também o hábito de ser fotografado pelos mais importantes estúdios da época, mas desprezava a possibilidade de considerar a fotografia como uma expressão artística.

¹³ Elizabeth Grosz. *The nick of time*. Durham: Duke University Press, 2004. p. 4.

¹⁴ Proust e os *Signos* para uma compreensão específica da obra proustiana e o conceito de "cristal do tempo", descrito em *A imagem-tempo*, para uma análise da série *Seascapes*.

¹⁵ Samuel Becket. Proust. São Paulo. Cosac & Naify, 2003. p. 29.

Entretanto, como ressaltou Brassai, em nenhum outro romance até então a fotografia havia aparecido de maneira tão recorrente como na *Recherche*: além de atestar as divergências entre a imaginação e a realidade, participando também dos grandes momentos de desencantamento vivido pelo herói, ela é a prova física dos efeitos inexoráveis da ação do tempo.

Antes de seguirmos adiante, seremos guiados pela leitura deleuziana expressa em *Proust e os Signos*. Deleuze nos ensina que, para compreender a *Recherche*, é preciso ser sensível aos signos que a compõem, é preciso saber decifrá-los e interpretá-los: "ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada é, sem dúvida, um dom"¹⁶. O filósofo estabelece uma estrutura para a compreensão da *Recherche* da qual trataremos não apenas para sustentar a análise da obra proustiana, mas para instrumentar a leitura da obra de Sugimoto; o aprendizado dos signos proposto por Deleuze também abre caminhos para a compreensão da fotografia.

Para encerrar o primeiro capítulo, recorreremos a um conteúdo específico da filosofia de Henri Bergson que trata da questão da duração. O desmembramento da composição tempo e espaço é recorrente na filosofia bergsoniana, por isso vamos nos servir dela com frequência. Suas reflexões são organizadas na tentativa de suprimir palavras e conceitos, propondo um retorno à experiência imediata, um acesso ao real sem mediações. Para isso, seu método filosófico parte da apreensão intuitiva, de uma compreensão que se desvincula de um raciocínio intelectual, objetivando alcançar o sentido pleno da duração, de um tempo fluido, qualitativo, inacessível a um entendimento racional. Tempo e memória são, a propósito, elementos-chave na filosofia bergsoniana e por isso a obra de Proust¹⁷ é frequentemente lida como a transposição, no campo da arte, de seu pensamento. Mesmo Walter Benjamin, em seu famoso texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, já havia reconhecido sua criatividade filosófica afirmando inclusive o parentesco entre a *Recherche*

¹⁶ Gilles Deleuze. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2003. p.25.

¹⁷ *Matéria e Memória* é uma das primeiras obras de Henri Bergson, escrita em 1896 e de enorme repercussão na época. A obra de Proust começou a ser escrita aproximadamente 10 anos depois, entre 1908 e 1922, e publicada entre 1913 e 1927.

e sua obra: "Pode-se considerar a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido* como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais"¹⁸. Provavelmente o elo comum entre a filosofia bergsoniano e o pensamento proustiano não passe de uma semelhança acerca de uma certa composição do passado. Notamos que na relação entre os dois pensadores há tantas diferenças quanto semelhanças; porém, como ressaltou Deleuze, ambos admitem uma "espécie de passado puro, um ser em si do passado. É verdade que, segundo Proust, este ser em si pode ser vivido, experimentado a favor de uma coincidência entre dois instantes do tempo. Mas, de acordo com Bergson, a lembrança pura ou o passado puro não são do domínio do vivido..."¹⁹. Esclarecemos desde já que não vamos tecer relações entre o tempo proustiano e o tempo bergsoniano, pois nosso projeto não ambiciona tal empreitada. Interessa-nos investigar as configurações do tempo, conceito infinitamente revisado pelos dois pensamentos, para produzir um entendimento acerca da obra fotográfica de Sugimoto.

No segundo capítulo, iniciaremos as análises das séries fotográficas de Sugimoto por *Dioramas* (1975-1999), iniciada tão logo Sugimoto chegou aos Estados Unidos. A série foi realizada no Museu Americano de História Natural, onde o artista fotografou dioramas que contêm imagens de diversas naturezas, de animais a cenas pré-históricas, entretanto uma estrutura bem menos complexa do que as gigantescas máquinas giratórias do século XIX, quando a fotografia ainda não havia sido inventada. Os dioramas fotografados por Sugimoto são reproduções feitas a partir de pesquisas arqueológicas e científicas de espécies em extinção. Como ocorre em grande parte de suas fotografias, há uma desconexão entre o referente fotográfico e a fotografia em si: as cenas criadas artificialmente no museu ganham uma nova espessura visual pelas lentes do fotógrafo, constituindo-se em um intrigante enigma para o observador.

¹⁸ Walter Benjamin. *Obras escolhidas vol. 3. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 107.

¹⁹ Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 46.

O terceiro capítulo é dedicado à série *Theaters* (1975-2001). A alusão à *camera obscura* é a primeira leitura que podemos fazer dessa série; uma luz fulgurante corta a partir de um certo ponto uma sala escura. Mas a sala escura é um cinema, um "lugar de ilusão"²⁰, como disse Hans Belting, e a luz que deveria projetar uma imagem externa se transforma na alvura que guarda as imagens, fotogramas dos filmes em exibição na tela do cinema. A primeira parte da série, na qual nos deteremos, foi fotografada em cinemas americanos construídos no auge da indústria cinematográfica de Hollywood. O procedimento fotográfico adotado caracteriza-se pela abertura do obturador da câmera fotográfica ao longo da duração de cada um dos filmes exibidos nas salas de cinema. A luz refletida na tela age não apenas como a causadora da brancura que se imprime no papel fotográfico, mas também revela o entorno de cada uma das salas de cinema. O espetáculo paradoxal produzido por *Theaters* congela o movimento do cinema livrando-se do caráter instantâneo atribuído à fotografia.

Finalmente chegamos a *Seascapes* (1980-2002), e um novo vazio se instaura. Calmas paisagens marítimas que, apesar de provocarem a ilusão de que coincidem no tempo e no espaço, distinguem-se por meio de detalhes sutis de acordo com as condições meteorológicas e o momento do dia em que foram fotografadas: Caribbean Sea (1980), Ligurian Sea (1982), Baltic Sea (1996)... Cada imagem se divide entre o céu e o mar, respeitando a mesma altura do horizonte, de maneira que, quando exibidas uma ao lado da outra, fundem-se em uma única imagem, e o mar tem finalmente a chance de ser único novamente.

Em nossas considerações finais pretendemos confrontar nossas conclusões a respeito da construção visual de Sugimoto com o contexto pós-moderno no qual está inscrita sua obra. Diante da situação radical em que o tempo ganha nova espessura e enfrenta uma realidade mais combativa do que a visão fin-de-siècle de Proust jamais poderia supor, veremos como o artista elabora sua narrativa silenciosa, crítica e pungente sobre o sentido do tempo.

20 Hans Belting. *Looking through Duchamp's Door*, art and perspective in the work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall. New York: Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln. 2009. p.92 [nossa tradução]

Introdução à obra *À la recherche du temps perdu*

A obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, é, desde a sua publicação, alvo das mais distintas análises, partindo da teoria literária, passando pela psicanálise, crítica de arte e filosofia. O sistema de relações criado pelo autor foi destacado por Walter Benjamin em *A imagem de Proust* como o "resultado de uma síntese impossível", "a começar pela estrutura, que conjuga a poesia, a memorialística, e o comentário"²¹. Tal encontro de ambiguidades é adensado pelo uso de uma narrativa entrecortada e remissiva, que confere um ritmo único à obra. A especificidade do texto proustiano é ainda acrescida pela realização, no interior do romance, de uma crítica de arte que se constitui como sua outra face, proposta que é, aliás, a instigadora inicial de sua escrita. Como amante das artes e da literatura, Proust escrevia com frequência artigos em jornais e revistas, os quais de alguma maneira esboçavam seu pensamento sobre arte e principalmente atacavam a crítica de arte tida como referência desde meados do século XIX, cujo principal representante era o renomado crítico Sainte-Beuve. A crítica feita por Sainte-Beuve virou o paradigma do que Proust refutava e o exemplo mais notório da direção contrária àquela que desejava caminhar. Seu desagravo se fundava no caráter biográfico de tais textos que se baseavam em eventos ou comportamentos ocorridos na vida dos artistas.

À obsessiva ideia de refutar o método de Sainte-Beuve, Proust correspondia com seu ímpeto de criar um método para as artes. Em *Sobre a leitura*²², prefácio escrito para o livro de John Ruskin²³, começa a

²¹ Walter Benjamin. *A Imagem de Proust. In: Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p.36.

²² Marcel Proust. *Sobre a Leitura*. São Paulo: Ed. Pontes. 1991.

²³ John Ruskin (1819 -1900) foi um dos maiores escritores ingleses do século XIX, além de desenhista, poeta e geólogo amador. Foi também um dos a tratar a questão das artes visuais e suas preferências estéticas inauguraram e determinaram um modo de ver as belas artes. Proust, além de ávido leitor de suas obras, foi tradutor de alguns livros para o francês. Em um segundo momento, Proust começa discordar frontalmente das teorias de Ruskin e aos poucos deixa de absorver sua influência. Entretanto, muitos conhecedores da obra de Ruskin afirmam haver na *Recherche* várias passagens influenciadas pelo pensamento de Ruskin.

executar uma nova configuração narrativa, que incorpora a crítica de arte ao texto ficcional. Essa simbiose entre ficção e crítica é levada adiante pelo autor também em *Contre Sainte-Beuve* e *Jean Santeuil*, até que, em 1909 decide converter todas as suas reflexões teóricas e leva às últimas consequências a ideia de criar uma tensão entre fantasia e reflexão estética, iniciando a escrita da *Recherche*. No caminho da ficção, há um diálogo aberto com as demais linguagens artísticas. Os personagens, construídos a partir de um entrecruzamento da realidade com a imaginação do autor, frequentam salões, saraus e balneários turísticos; são músicos, artistas ou escritores que incorporam os discursos e os debates de suas respectivas linguagens. Os artistas fictícios imaginários (Elstir, o pintor; Bergotte, o escritor; e Vinteuil, o músico), entram em cena para assumir um discurso metalinguístico na composição formada por Proust na qual incorporam características de vários artistas admirados pelo autor: Dostoiévski, Baudelaire, Wagner, Beethoven, Debussy, Fauré, Renoir, Monet, Whistler, Turner, Chardin, Botticelli, Rembrandt, Vermeer além de muitos outros que compõem o museu imaginário de Proust. É absolutamente desnecessário destrinchar a composição desses personagens, uma vez que, mesmo sabendo da admiração de Proust por esses artistas – a partir de citações feitas textualmente não apenas na *Recherche* mas também em seus outros textos –, não há nenhum indício que favoreça o sucesso dessa empreitada.

A *Recherche* vai além da construção de uma ficção que ambiciona a expressão de uma realidade²⁴. A obra se esquia com frequência da tendência do leitor de querer conferir a ela um caráter biográfico. Por isso, é mister entendê-la de acordo com a leitura de Benjamin:

sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu...Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”²⁵

²⁴ “Neste livro, onde não há um fato que não seja fictício, nem uma só personagem real, onde tudo foi inventado por mim segundo as necessidades do que pretendia demonstrar...” Marcel Proust. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2004. p. 128.

²⁵ Walter Benjamin. *A Imagem de Proust* In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*.v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p.37.

O tecido, usado aqui como metáfora para o texto proustiano, é a materialização da obra literária apesar de todas as limitações impostas pela linguagem a qual Proust tentou subverter. O encontro da palavra adequada para exprimir o sentimento do escritor constitui um dos embates travados no âmago da narrativa que, como consequência, não se submete a padrões nem temporais nem espaciais, apresentando-se como um fluxo inapreensível cuja cronologia respeita apenas uma memória "precária" e intermitente.

A narrativa está, portanto, sujeita às condições dessa estrondosa escrita que tenta acompanhar as ondulações de um pensamento em todas as suas idas e vindas no fluxo de sua própria temporalidade. Há na *Recherche* o sentido de um encaminhamento, da jornada do herói ao encontro de si mesmo, de sua interioridade, apesar dos obstáculos impostos pela vida, os quais, apesar de sua aparente insignificância, são a própria matéria para a arte. É importante nesse ponto ressaltar que não há para Proust o sentido de uma arte que seja pura "inspiração", mas sim "intuição" do inconsciente e do espontâneo. O termo, aplicado à criação artística, apresenta-se como subjetividade contrária à inteligência, ao pensamento racional. Ao discorrer sobre seu futuro livro, o narrador o descreve como um composto de sensações de sua própria vida em oposição a uma literatura pautada em "acontecimentos", como, por exemplo, a guerra ou o caso Dreyfus:

Meras desculpas de quem não tinha – ou já não tinha – gênio, isto é, instinto. Porque o instinto dita o dever e a inteligência fornece escusas para elidí-lo. Apenas, não as aceita a arte, onde não se registram intenções, onde o artista deve sempre obedecer a seu instinto, e é por isso, além de real acima de todas as coisas, a mais austera escola da vida, o verdadeiro Juízo Final²⁶.

²⁶ Marcel Proust. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2006. p. 159.

Dessa afirmação podemos concluir que as exigências impostas pela feitura de uma obra de arte impõe ao artista não talento ou vocação, mas um grau de envolvimento ou devoção na execução da tarefa; para o autor, tudo emana do indivíduo, de sua natureza e da própria matéria que compõe sua vida. É nesse sentido que, para Deleuze, a *Recherche* constitui a "busca de uma verdade" e nos mostra que o que há de mais verdadeiro na realidade das coisas, na memória, nas relações sociais, nas experiências sensíveis, nos amores e nas artes é o tempo enquanto multiplicidade em devir; uma temporalidade imemorial, inédita, um "jorrar do tempo". Por isso, nosso projeto persegue o entendimento das especificidades que residem no interior da duração, encontradas nas entrelinhas da obra proustiana. Cabe agora entender a formação dessa dimensão fluida que perpassa toda a *Recherche*.

O tecido do tempo em *À la Recherche du temps perdu*

A *Recherche* é preenchida por centenas de páginas dedicadas à mundanidade, à vida nos salões, às *matinées*, *soirées*, jantares e recepções, atividades em alta na Paris da metade do século XIX, que favoreciam a articulação dos meios aristocráticos e burgueses garantindo sua auto-preservação. A mundanidade, revelada tão logo se inicia a obra é, no entanto, o primeiro raio a ofuscar a visão do leitor que a tenta compreender, uma vez que ela emite sinais confusos sobre sua natureza, podendo fazer o leitor assumir que a obra é nada mais que um devaneio de superficialidades. Entretanto, com o avançar da leitura, o espaço ocupado pela mundanidade ganha novo sentido e subverte a organização do texto ao se configurar como o signo de um grande capítulo, o qual é chamado por Deleuze de "tempo perdido"²⁷. Tal configuração constitui-se como uma das etapas de um aprendizado ao qual o narrador é submetido ao longo de sua vida, por força do "*páthos da* existência terrena, que

27 Gilles Deleuze. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2003.

nunca cessa e sempre flui, que sempre nos oprime e sempre nos impele"²⁸.

O "tempo perdido" não é apenas uma prerrogativa do curso de uma vida, a do narrador; é ainda o retrato de um momento histórico que aos olhos deste é decadente, egoísta e está na iminência de uma total deteriorização dos costumes e da moral. A tudo isso, porém, o próprio narrador não está isento; ele também participa da "festa" e empreende sua jornada literária para fazer dessa matéria em franca decomposição o conteúdo espesso de sua obra.

Dessa forma, a *Recherche* informa que, no decurso do tempo, nossas experiências mudam de valor e ganham novo sentido na medida em que fazem parte de algo tão íntimo como o nosso passado, não havendo uma relação direta entre os conteúdos vividos e os sentimentos afetivos por eles exalados no presente. Não obstante, todas as tentativas de reconstrução ou de recuperação do passado, e do alcance de sua verdade, pela memória consciente não dão conta da potência que reside nesse passado. No texto proustiano, a memória consciente ou voluntária envolve dimensões significativamente restritas da realidade, ao passo que a contingência da memória involuntária traz uma "imagem da eternidade"²⁹. A tentativa de se apropriar do passado por meio de esforços contínuos está irremediavelmente fadada ao insucesso e o tempo passado perdido para sempre.

Na *Recherche* o único meio de acessar o passado é sujeitar-se ao acaso. A memória nomeada pelo autor de involuntária está oculta em objetos que tem o poder de despertá-la, se o acaso permitir. Apenas assim o passado é trazido do esquecimento e pode perder sua conotação de "tempo perdido". A memória involuntária possui um mecanismo decisivo para a estruturação do romance assim como para uma restituição do tempo perdido. Ela abriga e instaura uma contigüidade qualitativa entre dois momentos distintos, o antigo e o atual. Nenhum episódio é

28 Erich Auerbach. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Ed. 34, 2007 p. 340.

29 Gilles Deleuze. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2003. p. 16.

mais ilustrativo que o da *madeleine*³⁰ para representar essa relação. Conforme a análise deleuziana, a relação entre Combray e a *madeleine* é expressa tanto por uma relação exterior quanto pela interiorização de um contexto. Diante dos esforços empreendidos pela memória voluntária, entre Combray e a *madeleine*, há apenas uma relação exterior - falar de um não significa necessariamente lembrar da outra. Ao passo que na memória involuntária a memória abrange todo o contexto no qual está inserido o acontecimento, tornando a experiência passada inseparável de uma sensação no presente. Definitivo para esse encontro casual é o entendimento de que esse passado, como agora experimentado no presente, jamais foi vivido como presente e assim jamais foi percebido pela consciência.

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois³¹.

Assim, fica afastada qualquer dimensão restaurativa da memória involuntária, uma vez que não há a recuperação de algo perdido, mas a possibilidade de uma nova e surpreendente experiência com o passado. Após o primeiro episódio da memória involuntária em *Combray* o tema é adiado por centenas de páginas, assim como também fica prorrogada a descoberta dos motivos e do sentido de felicidade suscitado por este acaso. O retorno definitivo ao problema da memória involuntária se dá no último volume da obra, quando a teoria estética proustiana se funde com a narrativa. O herói, ao adentrar distraidamente o pátio da residência dos Guermites tropeça nas pedras irregulares do calçamento, como quando

³⁰ Essa é a mais famosa cena da *Recherche* narrada no primeiro volume da obra, *No caminho de Swann*. O herói, contrariando seu hábito, dissolve uma *madeleine* numa colher de chá e, então, a leva à boca. Nesse momento, surge um sentimento de intensa alegria provocado pelo assalto de uma memória involuntária de sua infância em *Combray*. O estado de felicidade do herói não é passível de ser explicado simplesmente pelo sabor da *madeleine*. Ao contrário, a emoção despertada parece alheia às propriedades particulares do singelo biscoito.

³¹ Walter Benjamin. *A Imagem de Proust*. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 37.

provou a *madeleine*, foi acometido por uma intensa alegria, "de cujas causas profundas adiará até então a busca"³². Logo em seguida reconheceu Veneza; que lhe devolve a sensação "outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos"³³.

Sucedem-se daí outros acontecimentos banais – o barulho provocado por uma colher, a textura de um guardanapo – que desencadeiam prazeres equivalentes ao encenarem o assalto inesperado da memória involuntária. O herói então se questiona sobre o sentido desta felicidade, experimentada em eventos que se distinguem meramente pela diferença material dos acontecimentos. Seria ingênuo acreditar que a memória involuntária encerra toda a dimensão do tempo reencontrado. Ela percorre, em um único instante, a distância que separa eventos localizados em tempos distintos, superando-a e configurando seu caráter de extratemporalidade. Mas ainda assim o acaso não é suficiente para restituir o tempo perdido, então como podemos entender a perenidade dessas sensações?

Uma primeira resposta seria a hipótese que o que verdadeiramente provoca o reconhecimento de tais encontros, "reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos"³⁴ é a autêntica disposição para percebê-los; é a decisão de não se resignar diante da incerteza, superando a ociosidade e investigando as impressões que o acaso lhe transmite.

Entretanto a memória involuntária encontra um limite no prazer que proporciona, pois ela é, "como a duração de um raio", uma imagem que se desfaz, revelando o tempo reencontrado mas ainda assim submetida ao tempo perdido. O tempo reencontrado só é finalmente alcançado pela decisão de escrever. Assim, a obra de arte configura-se como o único meio de interpretar os signos sensíveis, convertendo-os em "equivalentes espirituais".

³² Marcel Proust. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2006. p. 149.

³³ Idem. p. 149.

³⁴ Idem. p. 153.

“Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation - bruit de la fourchette et du marteau, même titre de livre, etc. - - à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence - et grâce à ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser - la durée d'un éclair - ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur³⁵

Proust e a fotografia

Guiados pelo olhar de um narrador anônimo³⁶ somos levados a percorrer o retrato de uma nobre e decadente sociedade cujo traço mais marcante é sua contínua mudança; nada lhe escapa:

Breve, o artista Tempo interpretará todos esses modelos de modo a torná-los reconhecíveis, mas não parecidos, não que

³⁵ “Tantas vezes, no curso de minha vida, a realidade me decepcionara porque no momento em que eu a percebia minha imaginação, que era o único órgão de que dispunha para desfrutar a beleza, não podia aplicar-se a ela, em virtude da lei inevitável a qual impõe que só se pode imaginar aquilo que está ausente. E eis que, de súbito, o efeito dessa dura lei foi neutralizado, suspenso por um expediente maravilhoso da natureza, que fez refletir uma sensação – ruído do garfo e do martelo, mesmo título de livro, etc. – dessa vez no passado, o que permitia à minha imaginação de saborear, e no presente onde o abalo efetivo de meus sentidos pelo ruído, o contato com o pano, etc. Tinha acrescentado aos devaneios da imaginação esses que são habitualmente desprovidos, a idéia de existência – e graças a esse subterfúgio ter permitido a mim de obter, de isolar, de imobilizar – a duração de um raio – o que jamais apreendera: um pouco de tempo em estado puro”. Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999. p. 2266. [nossa tradução]

³⁶ Até *A prisioneira*, 5o. volume de *Em Busca do tempo perdido* de acordo com a publicação da editora Globo, o narrador permanece absolutamente anônimo. É apenas nesse volume que a personagem Albertine se refere a ele como “Marcel”.

os embelezasse, mas porque os envelhecera. Esse artista trabalha, aliás, muito lentamente³⁷

Como um *travelling* cinematográfico partiremos da mais pura superficialidade contida na *Recherche*, a mundanidade, para chegar na relação mantida por Proust com a fotografia. A *belle époque* é o cenário constante por onde passam Charles Swann e Odette de Crècy, Gilberte Swann, os Guermantes, Albertine, o Barão de Charlus, Robert de Saint-Loup, Elstir, Bergotte, sr. e sra. Verdurin, Morel, Françoise e tantos outros personagens que compõem o gigantesco elenco da *Recherche*. No final do século XIX, Paris preparava-se para receber o futuro totalmente remodelada. A euforia do período é marcada pelos adventos tecnológicos recém-desenvolvidos e progressivamente incorporados ao cotidiano. Porém, apesar de os "tempos modernos" estarem frequentemente associados à sensações vertiginosas de alta velocidade, na *Recherche* em poucos momentos a modernidade se revela como algo procedente de um período renovador. Apesar de algumas passagens tratarem do advento do telefone, do avião, do trem a vapor e principalmente, com alguma freqüência, da fotografia (objeto de especial interesse), a *Recherche* não reverencia a modernidade incondicionalmente, não há um culto às suas conquistas. Mesmo sendo a resultante de uma nova linguagem literária moderna, e, dessa forma, sendo também a herdeira de tais princípios, não há um sentido de ruptura com a história, tal como empreendido pelos artistas modernos.

A fotografia, no entanto, é merecedora de atenção tanto na *Recherche*, quanto como objeto afetivo reverenciado por Proust, um aficionado pelo retrato fotográfico e assíduo frequentador dos ateliês de Pierre Petit, Photo Salomon, Photo Hermann, Photo H. Martini, Studio Nadar e Otto, todos grandes fotógrafos da época. Brassai em sua longa pesquisa sobre a relação de Proust com a fotografia, nos conta um episódio em que, ao ser avisado sobre a publicação de uma resenha de *Os Prazeres e os Dias* e sobre o desejo do editor de adicionar uma fotografia

³⁷ Marcel Proust. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2006. p. 204.

ao texto publicado, Proust logo se adianta e pergunta ao editor: "Para quando precisa de minha fotografia? Se for imediatamente, terei que enviar uma que não é boa. Se tiver uns dez dias ou pouco mais iria ao Otto fazer uma fotografia digna, não falo de mim, mas do senhor"³⁸. O prazo é então concedido e Proust lhe envia vários retratos. Apesar da importância, muitas vezes até anedótica, que a fotografia ocupa na vida de Proust, em afetos, intrigas e amizades, na *Recherche* ela aparece de forma bastante ambígua. Tendo nascido do desejo de fixar imagens fugazes, é precisamente em função dessa capacidade que o processo fotográfico rapidamente se tornou a metáfora padrão para memória durante o século XIX, mas é também em função deste estigma que a relação do escritor com a arte fotográfica parece ter ficado vacilante. Ora encontramos um enaltecimento da fotografia, o uso de um vocabulário fotográfico - e a narrativa se vale do advento próprio a essa experiência visual, de ângulos e enquadramentos - ora a experiência fotográfica é relegada a um plano inferior na sua capacidade de representar uma realidade.

Em inúmeras passagens o narrador aponta a pretensão realista da fotografia como uma imitação distante da realidade; portanto, embora onipresente na vida de Proust, na *Recherche* é relegada a um plano meramente técnico que, assim como uma pintura realista, não se aproxima da verdade. O narrador trata ainda explicitamente a fotografia de maneira análoga ao trabalho da memória voluntária, da qual diz conseguir extrair apenas imagens mortas; seja porque nenhuma emoção lhe vem à mente, seja em função de sua opacidade a qual impede que se extraia um sentido de realidade; como imagens estéreis, que se abrem para nada.

Tentava extrair da memória outros "instantâneos", notadamente os tomados em Veneza, mas esta palavra bastava para me tornar fastidiosa como uma exposição de fotografias, e não me descobria então mais gosto, mais dons para descrever o que vira outrora...³⁹ ou ainda:

³⁸ Brassai, *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005. p. 25.

³⁹ Marcel Proust. *Tempo Redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2006. p. 148.

Nosso erro está em acreditar que as coisas se apresentam habitualmente tais quais são na realidade, os nomes tais como são escritos, as pessoas tais como a fotografia e psicologia delas fornecem uma noção imóvel⁴⁰.

Mesmo que essas conclusões possam nos induzir a acreditar que Proust desprezava a fotografia, que não acreditava em sua potência como obra de arte, devemos ainda observar que em sua pesquisa Brassai afirma que a fotografia exerce uma profunda influência na obra prosutiana. Para o autor/fotógrafo a principal evidência aparece logo no início da *Recherche*, em *Combray*; o episódio da *madeleine* - quando toda a infância do narrador emerge do pequeno bolo misturado ao gosto do chá de tília - pode ser também transfigurado num momento de revelação fotográfica. Como se o chá fosse um banho de revelador para as imagens latentes guardadas na memória. Brassai lembrar que William Henry Fox Talbot em *The pencil of nature*, apontava para o fato de que a fotografia frequentemente revela coisas que o fotógrafo nem estava ciente de ver com seus olhos (sem o aparato fotográfico). O autor insiste em sua tese afirmando que o próprio narrador da *Recherche* se vale de metáforas oriunda da fotografia para falar sobre a tarefa de escritor: como o uso de palavras que descrevem procedimentos fotográficos para tratar de um passado não revelado, como um negativo que ficou guardado e nunca foi descoberto ou, *développée*.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste, Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés"⁴¹.

40 Marcel Proust. *A Fugitiva*. São Paulo: Ed. Globo, 2006. p. 147.

41 "A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e clarificada, a única vida

De maneira que o questionamento proustiano acerca de uma fotografia nunca revelada corresponde à pergunta "mas o que é uma lembrança da qual não mais recordamos?"⁴² Assim como uma "similitude atual ressuscitará uma lembrança", uma substância química dá vida à uma imagem latente. A função do revelador é idêntica em ambos os casos: transferir uma impressão do estado virtual para o estado real"⁴³.

Portanto, se a estrutura temporal da memória involuntária possui a qualidade de experimentar algo do real que não estava mais disponível no presente, mas que nele pôde se revelar instantaneamente, podemos pensar numa correspondência entre a estrutura da memória involuntária e a estrutura semiológica atribuída por Roland Barthes à fotografia – a qual é real sem ser atual em função de seu status indexial – o conhecido noema fotográfico –, o "isto foi"; a simultaneidade entre passado e presente. De maneira que temos na *Recherche* não uma apologia explícita da fotografia, nem uma relação de aderência completa, já que a memória involuntária se caracteriza justamente por sua fluidez e a fotografia, tal como teorizada por Barthes por sua imobilidade. Mas se essa pesquisa pretende afirmar que as fotografias de Sugimoto se caracterizam justamente por sua qualidade de apreensão do tempo em seu fluxo contínuo, então podemos, quem sabe, associar o movimento que encontramos na memória involuntária especificamente ao movimento encontrado nas obras de Sugimoto. Mais adiante discutiremos novamente essas questões.

Vale ainda ressaltar que mesmo Barthes tendo afirmado que a imobilidade é constitutiva da natureza da fotografia encontramos em um dos parágrafos de *A Câmara clara* o deslize de uma pequena contradição, quando observa uma fotografia de sua mãe: "pela primeira vez, a

conseqüentemente plenamente vivida, é a literatura. Essa vida que, em um sentido, habita a cada instante todos os homens tanto quanto o artista. Mas eles não a vêem, porque eles não buscam clarificá-la. E assim seu passado é encoberto de inumeráveis clichês que permanecem inúteis já que a inteligência não os revelou". Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999. p. 2284. [nossa tradução]

O tempo redescoberto. São Paulo: Ed. Globo, 2006. p. 172.

⁴² Brassai, *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005 p. 150.

⁴³ Brassai, *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005 p. 156

fotografia dava-me uma sensação tão segura como a recordação, tal como Proust sentiu quando, baixando-se um dia para se descalçar, viu bruscamente na sua memória o rosto da sua verdadeira avó 'cuja realidade viva eu encontrava pela primeira vez numa recordação involuntária e completa'⁴⁴.

Os quatro mundos dos signos - a interpretação de Gilles Deleuze

Gilles Deleuze é um dos filósofos do século XX que mais se detiveram sobre a *Recherche*. Em sua leitura singular da obra proustiana o filósofo afirma que a unidade da obra consiste no "relato de um aprendizado", ou na "busca da verdade", direcionando-a para o futuro, sentido contrário ao que a "busca de um tempo perdido" normalmente sugere. Tomaremos então como tarefa mapear os aspectos principais de seu pensamento, visando re-construir o entendimento do movimento contido na obra. A análise de Deleuze não tem por objetivo subordinar a *Recherche* a pressupostos filosóficos, sendo esse um dos motivos que mais ressaltam sua incontestável originalidade; Deleuze usa a própria terminologia da *Recherche* para construir seu pensamento sobre a obra.

A obra proustiana está articulada como uma junção de heterogeneidades: um sistema de diferenças que articulam e organizam a obra em diversos mundo manifestados por meio de signos. Esses apresentam a materialidade e a presença da diversidade de cada mundo e são emitidos por pessoas, objetos ou matéria, revelando a unidade como efeito da diferença entre os mundos. É preciso ser sensível a eles para decifrar a diversidade dos mundos, já que, cada um carrega consigo a existência de outros mundos. Deleuze reforça que em oposição ao mundo dos signos está o mundo da "expressão analítica, da escritura fonética e do pensamento racional"⁴⁵; visão que aproxima Deleuze do método

44 Roland Barthes. *A câmara clara, nota sobre a fotografia*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2009. p. 79

45 Gilles Deleuze. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária. 2003. p. 102

intuitivo bergsoniano, o qual opõe proposição analítica à intuição, conforme visto anteriormente.

Os signos se constituem ao longo da Recherche como a matéria prima do aprendizado a ser conquistado pelo herói; aprendizado este que se dará a partir da percepção dos signos; por isso Deleuze afirma a importância de ser sensível aos signos, considerando pessoas, objetos ou sensações como fonte emissoras de signos a serem decifrados. Portanto, eles não são entidades abstratas e se manifestam cotidianamente, trazendo implicado em si um sentido implícito que transcende sua significação usual. Portanto, se "o signo implica em si a heterogeneidade como relação" quando há o encontro de signos, este exalam configurações especiais que se dispõem aos nossos sentidos: o gosto de uma madeleine e a emoção de uma amor, por exemplo⁴⁶

Porém, de acordo com Proust, a busca pelo sentido dos signos independe de nossa vontade, precisamos ser surpreendidos pelo real. Por isso Deleuze nos adverte que o "o leitmotiv do Tempo redescoberto é a palavra forçar: impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar"⁴⁷. Em seguida, o filósofo nos apresenta os quatro mundos que se constituem como campos de força para os signos, os quais se "organizam em círculos ou se cruzam em certos pontos"⁴⁸.

O primeiro domínio de signos é o da mundanidade, cujos signos não remetem a coisa alguma, não indicam nada. Não há conteúdo, nem ação, apenas signos vazios que possuem valor na medida em que constituem-se como parte de um aprendizado. Os signos mundanos são os primeiros a ensinarem a expressão "tempo perdido", no sentido de "perder tempo", de se ocupar com coisas e pessoas sem importância. O segundo mundo, dos amores, é composto por signos também localizados na categoria "tempo perdido". Porém, neste caso, em seu estado mais puro, uma vez que esse mundo é abrigado pela mentira, que reforça seu caráter de nulidade e de falta de perspectiva. A contradição no amor

⁴⁶ Idem. p. 21

⁴⁷ Idem. p. 89.

⁴⁸ Idem p. 4.

decorre do fato de que quanto mais nos tornamos íntimos e compreendemos os signos do ser amado, mais nos defrontamos com mundos inacessíveis, que nos escapa. De maneira que na *Recherche* o amor se alimenta de imaginação e desilusão. Se os signos mundanos podem ser entendidos pela expressão "tempo que se perde", a linha temporal inserida nos signos amorosos está relacionada ao "tempo perdido", num ato consumado. A verdade neles se revela somente com o desaparecimento do próprio eu que ama, quando este não possui mais "nem o desejo, nem o tempo, nem a idade para amar"⁴⁹ O terceiro mundo se refere aos signos sensíveis, e são permeados por um "tempo que se redescobre" a partir da experiência vivida por esses signos. E como toda vivência proporciona um aprendizado, os signos sensíveis oferecem uma verdade. Tal revelação está associada ao poder que tem esses signos de presentificar a virtualidade do "tempo perdido". Seja pelo desejo, pela imaginação ou pela memória, os signos sensíveis possuem a qualidade de conectar sentidos para além de uma linearidade temporal, provocando relações de virtualidade, de um encontro entre passado e presente, no presente. Como exemplo mais emblemático dos signos sensíveis está o episódio da *madeleine*. A direção da arrebatadora sensação experimentada pelo herói rompe com toda cadeia associativa individual e faz com que o reencontro do passado seja uma criação, ou uma reinvenção. Ou seja, a impressão, ou a qualidade sensível percebida pelo herói parecem estar muito além das propriedades do objeto detonador de tal sensação. No caso da *madeleine*, o herói percebe como resultado do esforço de se tentar entender a origem de tal emoção a Combray ressurgida. Porém, apesar da alegria inicial proporcionada por esses signos, eles marcam também a perda irre recuperável do tempo perdido. Por isso, em seu aprendizado o herói precisa continuar seguindo na busca de um signo que seja por si só a expressão de uma eternidade e que portanto seja capaz de fornecer uma estabilidade sentimental e uma totalidade temporal. Por não concluírem o aprendizado dos mundos, os signos sensíveis fazem parte do "tempo perdido"; eles ainda não concretizaram uma descoberta, apenas indicam o caminho.

⁴⁹ Idem p.65.

Finalmente, são os signos da arte que oferecem o "tempo redescoberto", o tempo original absoluto que compreende e dota de significado todos os outros. Segundo Deleuze, sem a Arte nunca poderíamos compreender-los, nem ultrapassar o nível de interpretação que correspondia à análise da *madeleine*"⁵⁰. Nesse domínio o herói aprende que não chegará ao seu sentido mais profundo se estiver atado a associações materiais. Sem os signos da arte, os signos sensíveis, não teriam enfim se constituído num aprendizado; seu aprendizado coloca em cena conexões entre signos que não possuem à priori uma relação de semelhança.

Os signos da arte são, de acordo com Deleuze, "desmaterializados", portanto possuem um sentido "espiritual". Em sua profundidade, os signos essenciais da arte "reagem" ou completam os outros, dando-lhes um "sentido estético". Para o filósofo, é a relação que se estabelece entre tempo e arte que justifica a busca da verdade, no sentido de que o tempo, em sua multiplicidade, provoca um aprendizado e carrega respostas para uma verdade. "Procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas esta "explicação" se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo; por isso a *Recherche* é sempre temporal e a verdade sempre uma verdade do tempo"⁵¹.

Portanto, Deleuze estabelece uma cronologia própria para a *Recherche* a qual se constitui em "tempo perdido" e "tempo redescoberto". "O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde (por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana, nos amores?) E o tempo redescoberto é, antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que nos revela a imagem da eternidade; mas é também um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte"⁵². Para o filósofo, é a relação que se estabelece entre tempo e arte que possibilita a busca da

⁵⁰ Gilles Deleuze. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária. 2003. p. 13.

⁵¹ Idem. p. 16

⁵² Idem. p. 16

verdade, no sentido de que o tempo, em sua multiplicidade, provoca um aprendizado que carrega as respostas de uma verdade temporal.

O conceito de duração na filosofia de Henri Bergson

Com o intuito de deixar mais explícito no título o assunto que iremos tratar neste capítulo, a palavra "tempo" foi utilizada onde deveria estar "duração", já que é a este conceito bergsoniano que se pretende chegar. A semelhança entre as palavras "tempo" e "duração" parece aproximá-las semanticamente, o que faz com que sejam frequentemente utilizadas como sinônimos. Porém, o que há de mais fundamental no pensamento de Bergson sobre a temporalidade é justamente a distinção entre elas. Para alcançar essa compreensão, é necessário começar pelo método de precisão em filosofia para Bergson, qual seja a "intuição": de acordo com Deleuze, "poder-se-ia dizer que a duração permaneceria tão só intuitiva, no sentido ordinário dessa palavra, se não houvesse precisamente a intuição como método, no sentido propriamente bergsoniano"⁵³

Antes de passarmos ao entendimento do método intuitivo, é importante ainda esclarecer que toda a discussão acerca da duração parte do objetivo de a compreender em si, e não sua medida. De acordo com Bergson, o senso comum acostumou-se a medir o tempo pela trajetória de um movimento, por sua extensão, e nesse sentido o tempo está mais relacionado a um entendimento espacial que a uma verdade temporal, ou a uma duração real. No entanto, Deleuze nos antecipa que a intuição como método, tal como é concebida por Bergson, "já supõe a duração"⁵⁴. A intuição está relacionada diretamente a uma duração interior em um lugar onde não há refração possível, onde há apenas continuidade na dimensão mais íntima da consciência humana. Nessa esfera, a relação entre o objeto exterior e a consciência se dá imediatamente e está relacionada a uma "visão que mal se distingue do objeto visto,

⁵³ Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 8.

⁵⁴ Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 7.

conhecimento que é contato e mesmo coincidência"⁵⁵. No fluxo da vida interior, está a duração que, em seu movimento contínuo e ininterrupto, é a mais pura realidade a alcançar o espírito. Pensar intuitivamente é estar no cerne da duração, é perceber o movimento, ser sensível a ele, e dessa forma engendrar a criação e a novidade que são, sobretudo, imprevisíveis e que nos colocam em contato com nossa percepção mais pura. Ou ainda, nas palavras de Bergson, intuição é "a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível. Pelo contrário, a análise é a operação que reconduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, a elementos comuns a esse objeto e a outros".⁵⁶ A simpatia seria, então, um processo de interiorização do eu exprimindo um sentimento de coincidência com o outro, sendo o encontro entre duas interioridades capaz, segundo o filósofo, de prover o absoluto. Seu entendimento acerca deste conceito tão abrangente é perfeitamente compreensível a partir de exemplos. Para tanto, ele nos convida a pensar que cada informação dada sobre uma pessoa, todos os traços que a poderiam descrever, todas as comparações possíveis feitas com outras pessoas só nos dariam signos pelos quais essa pessoa poderia ser definida. Entretanto, a partir desse conhecimento simbólico, estamos apenas formando um conhecimento do que essa pessoa tem em comum com outras, e não apreendendo aquilo que é propriamente dela. De acordo com Bergson, "aquilo que constitui sua essência não poderia ser percebido de fora, sendo, por definição, interior, nem tampouco ser expresso por símbolos", já que "apenas a coincidência com a própria pessoa me daria o absoluto"⁵⁷.

Em contrapartida temos a análise racional, que, para Bergson, está determinada a exprimir uma coisa a partir do que ela não é, como uma tradução que nunca alcançará a verdade de um texto original, impondo uma distância irrecuperável entre a coisa e o modo pelo qual a tratamos. Seu procedimento é sempre o da justaposição de ideias abstratas que geram uma recomposição artificial e ilusória que não conseguem apreender o real. Para o filósofo, os conceitos são esquemas operados

⁵⁵ Henri Bergson. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006. p. 29.

⁵⁶ Idem. p. 186.

⁵⁷ Idem. p. 186.

pela análise, por isso provocam ainda mais o nosso afastamento da verdade. Eles unificam e sistematizam o conhecimento que temos sobre as coisas e inevitavelmente nos fazem perder a multiplicidade contida no real, obrigando-nos a sacrificar nossos sentidos, nossa consciência e impedindo o conhecimento da essência do objeto em si.

Como consequência, o entendimento humano, através da inteligência, opera na imobilidade; apenas empreendendo o esforço de sua justaposição consegue construir o movimento, criando no tempo uma sucessão de posições. Tais pontos se configuram como uma busca pela fixidez, uma vez que nossas ações procuram sempre por pontos seguros, apoios para nos amparar. É por causa deste hábito que temos dificuldade em "restituir ao movimento sua mobilidade"⁵⁸. O tempo entendido como uma sucessão de partes distintas, fruto de nossa necessidade de apoios, nada acrescenta à nossa percepção e ainda revela a sua fragilidade. Ao nos induzir a uma percepção do tempo que se compõe por referências virtuais, que nada mais são do que fragmentos de instantes, a inteligência nos leva à espacialidade do tempo a qual se dá a partir da sucessão dos diversos pontos que se ligam uns aos outros.

Assim sendo, o tempo se agrupa e se alinha tão perfeitamente em passado, presente e futuro que não há lugar para uma "novidade radical" ou uma "evolução criadora". Porém, se temos a capacidade de sentir e viver a duração real, ou seja, se nos é possível esta percepção, é porque a temos em nosso espírito, em nossa vida interior, sem que, porém, possamos representá-la por imagens ou conceitos. Segundo Bergson:

[...] a vida interior é tudo isso de uma vez, variedade de qualidades, continuidade de progresso, unidade de direção. Não poderíamos representá-la por imagens. Mas poderíamos menos ainda representá-la por conceitos, isto é, por idéias abstratas, ou gerais, ou simples. Sem dúvida, nenhuma

⁵⁸ Idem. p. 11.

imagem jamais reproduzirá o sentimento original que tenho do escoamento de mim mesmo⁵⁹.

Dessa forma, o eu é nossa própria possibilidade de atingir o absoluto encontrado na duração, e é apenas por meio dele que temos a percepção do escoamento do tempo, de forma contínua. Não há dois momentos idênticos, uma vez que o momento seguinte sempre contém a lembrança do precedente. No todo da vida interior, não há estado de alma que não esteja em constante movimento e transformação, assim como não há consciência sem memória. Esta, assim constituída, é a matéria que fornece ao corpo sua mobilidade, sua duração; de maneira que é também a responsável pelo prolongamento do passado no presente, tanto porque no presente sentimos incontornavelmente a carga "sempre mais pesada" do passado, seja porque sentimos no presente nosso próprio envelhecimento. "Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas apenas instantaneidade"⁶⁰.

É importante esclarecer que a intuição bergsoniana é amiúde interpretada equivocadamente em oposição à inteligência. Contra isso, o filósofo aponta que "o trabalho habitual do pensamento é fácil e prolonga-se tanto quanto quisermos"⁶¹, ao passo que a intuição não consegue durar, pois precisa da linguagem para se expressar, não havendo, portanto, uma oposição direta entre os dois termos. É apenas por meio da inteligência que a intuição ocorrer e inevitavelmente se aloja em conceitos. Por isso, Bergson considera necessário admitir o lado prático dos conceitos, de sua operação diária na vida prática, sendo imprescindível à metafísica, para que ela seja "propriamente ela mesma"⁶², ultrapassá-los e se desvincular das amarras da linguagem. Ou pelo menos, libertar-se de conceitos rígidos, criando representações flexíveis, que possam se aproximar das formas fluidas da intuição. A crítica que Bergson faz aos filósofos que pensaram o tempo a partir das "exigências do entendimento, das necessidades da linguagem ou dos

⁵⁹Idem. p. 192.

⁶⁰ Idem. p. 208.

⁶¹ Idem. p. 33.

⁶² Idem. p. 195.

simbolismos da ciência" é a de que esses pensadores, para produzir entendimento acerca da passagem do tempo, esclareciam mais sobre uma medida para o tempo do que sobre sua duração. Como consequência, tanto a ciência quanto a filosofia trataram o tempo como uma sucessão mal empreendida e a duração como uma impossibilidade eterna de ser compreendida em sua verdade, de maneira que ficamos com dificuldade de diferenciar "a sucessão na duração verdadeira e a justaposição no tempo espacial"⁶³.

Se até agora a intuição foi vista como método, é porque havia o objetivo de se fundar uma filosofia que fosse ela mesma "um esforço para superação da humanidade do homem"⁶⁴. Mas, se para Bergson, compreender a natureza do tempo significa estar cientes da relação entre duração e invenção do novo, estamos então próximos dos domínios da arte; e se podemos considerá-la como uma tentativa de expressar a realidade de maneira mais indireta que o discurso filosófico é porque não a podemos entender racionalmente; diante da arte colocamo-nos em estado de contemplação e, assim, participamos da expressividade emotiva que a envolve. A conexão entre o não-artista e a obra se dá por meio da simpatia, efeito que é provocado nas mesmas circunstâncias em que nosso conhecimento interior caminha em direção ao absoluto, assinalando o sentimento de coincidência da obra com o eu interiorizado, processo equivalente à intuição. Ainda que Bergson tenha estabelecido uma relação estreita entre símbolo e discurso, e por isso não possamos supor que para o filósofo exista uma construção simbólica que escape à estrutura discursiva (nem a arte estaria imune de mediações), temos, por outro lado, na arte, o cumprimento de algumas das exigências conferidas à metafísica, razão pela qual o filósofo conclui que, ao estabelecer um compromisso com o espírito, a arte a ultrapassa.

"O que visa a arte, a não ser nos mostrar na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência?"⁶⁵ Para Bergson, o artista é aquele

⁶³ Idem. p. 15.

⁶⁴ Henri Bergson citado por Franklin Leopoldo e Silva. *Bergson, Intuição e discurso filosófico*: Ed. Loyola, 1994. P. 313.

⁶⁵ Idem. p. 155.

que tem a habilidade de usar toda a potencialidade de sua visão, sendo capaz de nos fazer ver aquilo que nossa percepção não nos mostra naturalmente. O poeta e o romancista, à medida que nos falam, deixam transparecer, "assim como a imagem fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual irá ser revelada"⁶⁶, uma variedade de detalhes, de sentidos, antes invisíveis à nossa percepção. Para Bergson, a pintura é a arte por excelência capaz de remontar uma visão de mundo comum a todos os homens; essa é a verdade contida nas obras dos grandes mestres, as quais, ao nos revelar algo que não havíamos percebido, nos mostram "que uma extensão das faculdades de perceber é possível".⁶⁷ A capacidade de estender nossa percepção só está disponível ao artista em função de sua distração. Apenas ele, tal como definido por Bergson, tem sua atenção dirigida para aspectos do real que são desinteressantes para o senso comum e em função disso, consegue perceber a instabilidade, a transformação e o fluxo da realidade. Ao artista é legada a percepção do movimento e a atitude de contemplação que interrompem o fluxo natural e desviam o pensamento de sua natural disposição à mundanidade. É nesse momento, em que os rumos do pensamento mudam de direção tornando-se mais contemplativos, que a intencionalidade não pragmática da consciência pode estabelecer-se, dando origem à criação e configurando-se como organização imaginativa. É a partir da permanência dessa estrutura "que se operam as configurações de imagens que estabelecem entre o sujeito e a realidade a relação de *desinteresse* que caracteriza a atitude estética".⁶⁸ Enquanto a tendência do comportamento humano, por ter sua percepção limitada à necessidade de ação; por ter sempre uma atitude interessada em relação às coisas, tem como resultante uma percepção cindida. Mesmo que a atenção possa tornar as coisas mais precisas, intensificar seu colorido, ela não pode ampliar nossa percepção, a qual é definitivamente recortada pelas necessidades da vida prática.

⁶⁶ Idem. p. 155.

⁶⁷ Idem. p. 156.

⁶⁸ Franklin Leopoldo e Silva. *Bergson, Intuição e discurso filosófico*: Ed. Loyola, 1994. p. 323.

Portanto, os impulsos que colocam a obra de arte em movimento são equivalentes àqueles que estimulam a intuição metafísica bergsoniana. Afinal, é no íntimo do ser que se irradiam tanto as proposições artísticas quanto as filosóficas; no âmbito dessa criação, a intuição se revela como verdade. O artista, em sua afinidade espontânea com a realidade, percebe despretensiosamente o mundo, condensando em sua obra o absoluto e o subjetivo. Sendo capaz de atingir o que há de mais essencial na realidade, ele pode captar a mobilidade, o fluxo da duração e o escoamento do tempo. Essa missão lhe confere a possibilidade mais próxima de captação do tempo em seu estado mais puro.

Dioramas

Earliest Human Relatives, 1994

Um casal caminha por uma planície absolutamente congelada, no espaço e no tempo. Ao fundo, um vulcão, algumas poucas árvores, animais e rastros deixados na neve. O casal é assim tão resumidamente tratado pelo desconhecimento que temos a respeito de sua origem; *Australopithecus*, *Pithecanthropus erectus*, *Homem de Neandertal*? Percebemos apenas que são bípedes eretos em meio às baixas temperaturas da era do gelo. Um passado longínquo do qual não temos registros além de pesquisas científicas e arqueológicas. Mas então, que imagens são essas? São fotografias nas quais o gelo do fundo contrasta tão perfeitamente com a cor escura do pêlo desses serem, que podemos por um instante supor que o mundo era de fato de duas cores, preto e

branco. Aos poucos, nossa consciência ataca o devaneio provocado pela imagem, nos questionando acerca de sua origem. De fato, há algo muito perturbador, e podemos dizer que a primeira atração que sentimos em relação a essa imagem, o impacto que ela exerce sobre nossa emoção, se deve ao fato dela representar uma cena que nenhum olhar, que não seu coetâneo, poderia ter visto; então como a estamos vendo agora? Ela é uma construção, uma colagem, qual é a realidade subjacente à esta ficção? Mesmo possuindo hoje um arquivo riquíssimo de imagens, não encontramos, na gaveta "realidade", nada que se pareça com essa. Até que o nome atribuído pelo artista à série, nos oferece uma singela, mas ainda assim, muito preliminar, pista. Dos dioramas feitos no século XIX aos *Dioramas* contemporâneos de Sugimoto, são muitas as entrelinhas a serem percorridas, e o convite para essa experiência é feito imediatamente pela obra. Percebemos, então, que as cenas variam temporalmente e espacialmente, e que o referente fotográfico não se restringe à pré-História; ao Paleolítico, ao Mesolítico ou ao período Devoniano, isso pouco importa; nos dando sinais de que o desconforto vai além do primitivismo temático.

As fotografias foram tiradas tão logo Sugimoto chegou, na década de 1970, aos Estados Unidos. Sugimoto nos conta as circunstâncias:

When I first arrived in New York in 1974, I visited many of the city's tourist sites, one of which was the American Museum of Natural History. I made a curious discovery while looking at the exhibition of animal dioramas: the stuffed animals

positioned before painted backdrops looked utterly fake, yet by taking a quick peek with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real. I had found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real⁶⁹.

⁶⁹ "Quando cheguei pela primeira vez em Nova York em 1974, visitei muitos dos lugares turísticos da cidade, um dos quais foi o Museu Americano de História Natural. Fiz uma descoberta curiosa quando olhava para a exposição de dioramas de animais: os animais empalhados posicionados diante de cenários pintados pareciam totalmente falsos, então espiando rapidamente com um olho fechado, toda a perspectiva desapareceu, e de repente

O depoimento de Sugimoto, acerca da composição de sua obra, nos impele a confrontar sua visão do meio fotográfico com a idéia de Roland Barthes sobre a fotografia ser “um certificado de presença”⁷⁰ portanto, de ter ela sua qualidade de autenticidade preservada - “o poder de autentificação sobrepõe-se ao de representação”⁷¹. O procedimento adotado por Sugimoto segue em sentido contrário à proposição de Barthes ao conferir à câmera fotográfica a possibilidade de ser um dispositivo de manipulação do real. De forma que, em *Dioramas*, se achávamos que nunca tínhamos visto essas imagens pré-históricas ou de animais ameaçadores que se aproximam perigosamente das lentes do fotógrafo, deveríamos estender esta certeza ao fato hipotético de estarmos ao lado de Sugimoto, no momento do disparo da foto. Também lá, no museu de História Natural, teríamos visto outra imagem. Os cenários montados no museu parecem atrevidamente falsos, constituem-se de cenas de criaturas minuciosamente representadas em seu habitat natural, porém contidas pelas paredes do museu. Nesse modelo de construção visual, os efeitos de iluminação intensificam a sensação de profundidade para aumentar o sentido de realidade do quadro tridimensional. Mas o que de fato se apresenta para o visitante do museu são seres vivos mortos, a simulação de uma existência que aspira a uma posteridade, apesar de sua irremediável opacidade. A cena, porém, ganha uma nova especificidade pelas lentes do fotógrafo.

Como já foi percebido por Belting⁷², as plantas, os animais e as pessoas, assim como todo o fundo pintado com o objetivo de dar profundidade à cena, ao serem capturados pela fotografia em preto e branco, parecem mais vivos que no museu, onde a dissimulação parece óbvia para qualquer um. A fotografia provoca ainda uma surpreendente fusão entre a tridimensionalidade das figuras e o fundo onde é pintado o

eles pareceram muito reais. Encontrei uma maneira de ver o mundo como uma câmera fotográfica. Não obstante a falsidade do assunto, uma vez fotografado, fica tão bom quanto o real”. Hiroshi Sugimoto. *Dioramas*. In: Hiroshi Sugimoto. Washington D.C.: Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute Washington. Org. Kerry Brougher and David Elliott.

⁷⁰ Roland Barthes. *A câmara clara*. Lisboa: Ed. 70, 2009. p 98.

⁷¹ Idem p. 99.

⁷² Hans Belting. *Looking through Duchamp's Door*, art and perspective in the work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Köln. 2009.

horizonte. Tivesse sido utilizada uma câmera 35mm, o resultado provavelmente teria sido equivalente ao caráter grosseiro que os dioramas têm no museu. Entretanto, Sugimoto utilizou seu equipamento analógico (modelo americano do século XIX, tipo caixa, usado em um tripé com negativos de 8 X 10 polegadas), equivalente aos mecanismos utilizados nos primórdios da fotografia, e com ele manipulou sua lente para manter a profundidade desejada; levando a imagem a beira do real, o fotógrafo manipulou seu caráter duvidoso, esse responsável por fisgar a atenção do espectador. A moldura instaurada pelo artista, ou a ausência dela, é realizada pela obliteração do entorno do museu, retirando da cena o estado de congelamento imputado pela condição de natureza morta a qual está sujeito o diorama. O corte executado pela fotografia provoca ainda uma separação entre realidade e ficção, apartando a cena representada pelo diorama do fluxo contínuo de uma temporalidade real.

Tanto *Dioramas*, quanto *Portrait* (1999), série que estende a complexidade de Dioramas ao ter como referente fotográfico bonecos de cera fotografados no museu *Madame Tussauds*, tratam de uma desconexão entre o conteúdo e sua apresentação, entre o que é visto na fotografia e nosso conhecimento da realidade. Diante de tais enigmas visuais o olhar não consegue processar até o intelecto uma certeza absoluta acerca de seu referente. Instaurada a ambigüidade provocativa, não sabemos "se estamos olhando para seres vivos ou representações sem vida"⁷³. São imagens que sustentam, nelas mesmas, um certeza indissolúvel acerca da atualidade e da aparência, a qual nosso olhar está por vezes sujeito. Localizado assim na fronteira deslizante entre significante e significado, o referente fotográfico não é o animal ou o homem pré-histórico, mas um diorama construído para representá-los. Entretanto a imagem revelada por *Dioramas* ainda não se esgota em tal descrição, ela transcende o fato de ser a mera representação de um diorama ao abrigar uma trilogia que se desdobra em "cena primordial", "diorama no Museu de História Natural" e "obra de arte".

⁷³ Hans Belting. *Looking through Duchamp's door*, art and perspective in the work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall. New York: Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln. 2009. p.85. [nossa tradução]

Com relação à "cena primordial", consideramos as imagens pré-históricas, a natureza selvagem ou plácida como um referente transposto para a linguagem cultural na qual a fotografia opera. Entretanto, persiste uma certa desconfiança na medida em que as imagens parecem oriundas de um discurso científico alheio à retórica de uma representação de valores estéticos; o recorte adotado pelo fotógrafo parece sugerir que as imagens são objetos de uma documentação visual. Poderíamos insistir em tal leitura se não conhecêssemos os procedimentos subjacentes a essa composição. Cientes de sua origem, o primitivismo temático ganha novo significado e se justifica pela intenção de aludir ao sentido de uma natureza a qual não se vincula necessariamente a um direcionamento histórico mas a uma organização própria da natureza destituída de qualquer influência/interesse social, econômico ou institucional. Não se tratando, portanto, de um tempo que é produto da história linear, mas sim da natureza cíclica, regido pelas suas próprias leis. Voltaremos a ele mais adiante em seguida, mas antes cabe examinar o que seria uma segunda camada de leitura.

Em uma nova perspectiva encontramos a própria configuração do diorama, encontrado por Sugimoto no Museu de História Natural. Este, enquanto signo, está conectado à uma história da visão ou como sugere Jonathan Crary à "questão do observador". Em *Techniques of the Observer*⁷⁴, Crary realiza uma espécie de genealogia da visão contrapondo-se a uma construção linear baseado em uma lógica evolutiva, que localiza o advento da *camera obscura* como evento inaugural e determinante para uma ansiedade que finalmente é saciada pela fotografia. Tal encadeamento determinístico desconsidera toda a complexidade intrínseca à história da visão a qual está de fato relacionada à atuação social da *camera obscura*. Para Crary, a *camera obscura* "não pode ser reduzida nem a um objeto tecnológico nem discursivo: ela era um amalgama social complexo no qual sua existência como figura textual não era nunca separada de seu uso mecânico"⁷⁵. Ele era, durante os séculos XVII e XVIII, o modelo mais recorrentemente usado para explicar

⁷⁴ Jonathan Crary. *Techniques of the Observer*. Massachusetts Institute of Technology, 1992.

⁷⁵ Idem. p. 3.

a visão humana, uma metáfora filosófica entre o mundo interior e exterior, além de modelo para a ciência ótica, e aparato técnico para uma enorme variedade de atividades culturais.

O ponto de partida para as análises do autor, e que irá conduzir nosso entendimento para contexto no qual o diorama estava localizado, é o de que independente das mutações sofridas pelo olhar, (incluindo toda as formas e transformações ocorridas na história da arte) para entender as questões que se entrelaçaram à visualidade ao longo dos séculos é preciso que se entenda o fenômeno do observador. Como sujeito inserido num sistema de convenções e limitações, o observador é o agente de um irreduzível e heterogêneo sistema de discursos e relações sociais. A própria visão, sendo inseparável do assunto observado, está atrelada a questões culturais, técnicas e institucionais trazidas pelo objeto de sua atenção; visão, aparatos óticos, percepção e expressões artísticas são constructos históricos, lugares de produção de subjetividades, inseparáveis dos sujeitos observadores.

As imagens produzidas pela *camera obscura*, principalmente nos séculos XVII e XVIII são parte de um regime perceptivo em que a visão está desvinculada das faculdades sensoriais. Como se a visão fosse a resultante de uma projeção objetiva, mecânica e transparente. O principal deslocamento no entendimento da visualidade apontado por Crary a partir do século XIX ocorre justamente por um processo de autonomia e especialização que passará a tratar a visão em sua capacidade sensorial. Como parte constitutiva de um corpo sensível, a experiência visual ganha uma nova subjetividade, deixando de ser, analogamente ao paradigma da *camera obscura*, o produto da reflexão direta de raios luminosos. Assim sendo, podemos dizer que a mudança no regime da visualidade se estabelece pela passagem de um modelo mecânico de raios e transmissões óticas, para um modelo fisiológico, no qual a imagem se forma no corpo do observador. O estatuto cambiante da visualidade humana confere à percepção imagens que perduram temporalmente; "na medida em que a observação é crescentemente atada ao corpo, no início

do século XIX, temporalidade e visão tornam-se inseparáveis"⁷⁶. No novo paradigma da visualidade o tempo passa a ter uma dupla especificidade: como elemento estral da visão e objeto de observação; em um mundo que passa a incorporar a velocidade como valor. As transformações oriundas dessa "duração" do olhar geram uma série de novos aparatos óticos, os quais, além de servirem à propósitos científicos, culturais ou de puro entretenimento, constituem-se como sintomas de uma crescente racionalização da faculdade humana da visão.

O diorama surge como parte dessa nova gama de aparatos representacionais que alteraram a postura do observador diante da imagem. Ao romper com o ponto de vista fixo tanto da pintura perspectiva quanto da *camera obscura*, o diorama se configura como parte de uma nova visualidade em emergência no século XIX cuja principal característica é a percepção da incorporação de uma temporalidade própria à experiência do olhar. Vale considerar que os dioramas do século XIX possuíam uma configuração ainda mais complexa do que esses encontrados por Sugimoto em Nova York. Por volta de 1790 eles ainda eram estáticos panoramas pintados, mas no início dos anos 1820 as máquinas de Louis J. M. Daguerre ganharam movimento e passam a incorporar um observador imóvel em seu interior de formato circular ou semicircular, localizando a audiência numa plataforma giratória com um panorama ao fundo. O observador, entretanto, tinha sua relativa autonomia ainda reduzida já que deveria se submeter ao tempo de duração do diorama, como um componente da máquina em movimento. Segundo Crary "a modernização do observador envolveu a adaptação do olho a uma forma racionalizada do movimento, tal mudança coincide com e somente era possível em função de uma crescente abstração de experiências óticas a partir de um referente estável"⁷⁷.

Voltando à série de Sugimoto, podemos dizer que a mudança de paradigmas visuais na qual os dioramas estão inscritos associado à temporalidade cíclica intrínseca à representação da natureza, configuram uma expansão no campo semântico da palavra história. Ao fazer uso de

⁷⁶ Idem. p. 98.

⁷⁷ Idem. p.113.

dioramas que se apresentam como vitrines de uma história natural, Sugimoto se refere a um tempo cíclico que é da natureza, mas também do mito, um tempo da vida, fluido e que movimenta a criação. Ao falar sobre esse tempo cíclico Laymert Garcia dos Santos cita o filósofo budista japonês Kenji Nishitani:

Com relação a assim chamada natureza cíclica do tempo, todas as religiões que podem ser caracterizadas em termos de *mythos* compartilham a visão de que o tempo é recorrente e a-histórico. Até mesmo dentro da própria filosofia, onde a libertação dos modos místicos de viver e de pensar supostamente representa um feito notável [...], há muitas instancias em que o tempo é considerado como cíclico. Tal noção do tempo torna-se bastante adequada quando olhamos para o universo ou para todas as coisas no universo do ponto de vista da natureza. No mundo da natureza, as quatro estações se sucedem uma à outra periodicamente, e os blocos de tempo a que chamamos meses e anos continuam recorrentes. O "tempo" da natureza, inclusive o tempo astronômico, retorna sem falha para seu ponto de partida, tempo apos tempo, seguindo o mesmo circuito ⁷⁸.

A descrição desse tempo a-histórico nos faz pensar o quanto a dicotômica presença do tempo na obra de Sugimoto não é também o reflexo de uma subjetividade que desliza entre o Oriente e o Ocidente. Entre uma cultura que tenta preservar uma relação entre o homem e a natureza e uma cultura que se desgoverna diante de uma tecnologia que domina a vida como um sistema universal. Sobre essa concepção racionalista, o artista desfere sua crítica ao tempo da história, definido com freqüência por uma abordagem progressista. O diorama como signo de resistência a um entendimento teleológico, mesmo tendo sido excluído pelo enquadramento perpetrado na fotografia, é parte do que receamos

⁷⁸ Kenji Nishitani. *Religion and nothingness* citado por Laymert Garcia dos Santos. *O tempo mítico hoje*. in: Tempo e História. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 196.

chamar de uma "história da visão". Como um referente oculto, o diorama representa uma imagem evanescente do passado. Belting, ao tratar do tempo inscrito em *Portraits*, reflete também sobre *Dioramas*:

O tempo está armazenado e acumulado nessas séries, ele obtém múltiplos significados e cruza todas as fronteiras usuais [...] esse tempo está em fluxo contínuo, desde que o tempo passado não é passado e o tempo da obra não se apresenta, mas se esconde. O que chamamos atemporal se tornou um somatório de tempos, cujos contornos estão perdido neste trabalho. Esse tempo está cancelado, e pode apenas ser representado em sua transgressão do momento"⁷⁹.

A multiplicidade temporal da qual nos fala Belting é também o que confere à série seu estatuto enigmático. Há entre *Dioramas* e diorama uma espécie de espelhamento, um *mise en abysme*: colocando "no interior de uma representação outra representação que duplica a primeira"⁸⁰. Esse jogo de espelhamento contém uma sutileza que encaminha a discussão para a expressão de uma temporalidade explicável a partir do conceito deleuziano de "cristal do tempo". Não iremos antecipar essa discussão que retornará aprofundada no capítulo dedicado à série *Seascapes*. Por enquanto, ficaremos com a discussão mais latente em *Dioramas* a qual conjuga a temporalidade da obra com a expressão de uma realidade. Se temos um paradigma literário tão elucidativo, que considera tão fortemente a relação que pretendemos aqui descrever, cabe a ele agora recorrer, para que seja finalmente possível uma descrição cristalina do tempo como essencialidade do real. Para o narrador proustiano, não há nada mais íntimo à realidade que o tempo em seu estado mais puro.

⁷⁹ Hans Belting. *Looking through Duchamp's door, art and perspective in the work of Duchamp*. Sugimoto. Jeff Wall. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Koln. 2009. p. 85. [nossa tradução]

⁸⁰ Rosalind Krauss. *O fotográfico*. p. 154.

Eu sabia entretanto não serem inteiramente desprezíveis essas verdades que a inteligência extrai diretamente da realidade, pois poderiam envolver em matéria menos pura, mas ainda permeada de espírito, as impressões que nos confere, fora do tempo, a essência comum às sensações do passado e do presente, as quais, mais preciosas, são todavia muito raras para só delas compor-se a obra de arte. Prontas para serem aproveitadas, eu sentia aglomerarem-se em torno de mim inúmeras verdades relativas às paixões, aos caracteres, aos costumes⁸¹.

Não poderíamos encerrar essa análise sem mencionar a referência artística que Duchamp representou para Sugimoto. Mesmo que esse assunto seja por si só tão vasto que demande uma nova pesquisa, pois a relação se estende tão amplamente que abarca uma quantidade muito maior de obras do que as que nos propusemos a analisar, a vinculação se estabelece cedo na carreira de Sugimoto e *Dioramas* como marco inicial já atesta essa relação. No contexto geral da obra do fotógrafo a expressão mais literal é a série *The wooden box* na qual Sugimoto confecciona, em edição limitada, miniaturas de *The large glass* e os coloca em uma caixa de madeira referindo-se inegavelmente à *Boîte-en-Valise* (1935-1941). No capítulo a seguir, no qual analisaremos a série *Theaters*, retomaremos questões que aproximam Sugimoto do pensamento duchampiano.

Com relação à *Dioramas*, há uma questão fundamental que os aproxima, o estudo da visão e da perspectiva. Duchamp estudou com afinco a perspectiva e todas as implicações na formação de um estudo da visualidade. Entretanto, como ressaltou Belting⁸², a perspectiva clássica não é um paradigma perseguido pelo artista, funcionando apenas como um modelo de representação a ser transposto, como uma fórmula cujas variáveis podem ser preenchidas com outros valores, como uma outra forma de pensar a visão. Na realidade, a investigação duchampiana vai

⁸¹ Marcel Proust. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2006. p. 174.

⁸² Hans Belting. *Looking through Duchamp's door, art and perspective in the work of Duchamp*. Sugimoto. Jeff Wall. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Köln. 2009.

além da tridimensionalidade, não se restringindo à questões como a criação de uma ilusão de realidade no plano achatado; seu verdadeiro projeto consistia na investigação do que seria uma quarta dimensão, esta pensada nos termos de uma temporalidade incluída na representação, assunto que trataremos mais adiante, no próximo capítulo. Por ora, vale comentar que o denominador comum aos dois artistas está explicitamente estruturado no que Belting chamou de meta-perspectiva, em uma linguagem própria desenvolvida tanto por Duchamp como por Sugimoto para a representar a tridimensionalidade. Afinal, no *Etant Donnés*, o que está por trás da enorme porta de madeira que não um diorama?

Theaters

Al. Ringling. Baraboo, 1995

À primeira vista um vazio absoluto, uma tela em branco que abriga todo o colorido do mundo brilha intensamente apesar dos limites do papel fotográfico - e além dele, pois o efeito do branco no centro de uma sala escura ofusca nossa visão. A tela em branco está no centro da fotografia assim como o *olhar* de um cego cujo globo parece refletir o vazio do mundo. Os sentidos, porém, daquele que não vê são aguçados promovendo informações de outras naturezas, assim como estão cheias de referências as salas onde estão as telas em branco, que ainda não sabemos de onde vêm. Percebemos então o horizonte dos vazios sucessivos: são vários, dispostos um ao lado do outro, e se parecem naquilo que configura sua vacuidade mas divergem nos múltiplos conteúdos do entorno. Os estilos arquitetônicos onde estão instaladas as

telas são ambientes que evocam o passado: góticos, renascentistas ou neoclássicos para receber a avalanche comercial a qual se tornou a indústria cinematográfica americana do pré-guerra. O tempo entra na obra pela história, pela construção de um passado em um cenário inventado para a projeção do movimento. Porém, o aparato onde será feita a projeção continua vazio, inexplicável em sua alvura artificial e enigmático em sua luminosidade. Paradoxalmente, onde a imagem deveria estar, não vemos nada além de uma luz branca; onde poderíamos esperar a escuridão de uma sala de cinema, vemos a rica arquitetura iluminada.

Dada a sua origem conceitual, para que seja possível avançar na análise da série *Theaters* é necessário um conhecimento prévio dos procedimentos que a engendram. As fotografias promovem a ilusão de um espaço vazio, entretanto, reproduzem uma projeção cinematográfica, que, em sua inteira duração, é captada pela câmera. A técnica de Sugimoto, explicada em inúmeras entrevistas⁸³, consiste na abertura do obturador da câmera, ajustado ao tempo de projeção do filme. O resultado, quando visível em sua superficialidade, é o vazio produzido pela sucessão das cenas. Subjacente a esta imagem está a possibilidade da apreensão ou suspensão do tempo pela fotografia. Operando o acúmulo da luz refletida ao longo da projeção, o artista utiliza essa própria luz, que se reflete também na decoração da parede, para captar a forma fantasmagórica da cena do cinema vazio. Assim, a imagem se forma pela apreensão de todos os pequenos *frames* que se colocam mais rapidamente do que o nosso olhar, um após o outro, compondo o que seria a narrativa cinematográfica.

Sugimoto, como ele mesmo diz, é mais um cientista do que um fotógrafo⁸⁴ que sem perder de vista sua personalidade artística, conjuga as tensões oriundas dessa dicotômica relação, arte e ciência, valendo-se daquilo que a ciência pode oferecer de mais imaterial: a luz. Assim, *Theaters* parece conter uma discussão sobre nossa realidade a qual, segundo Paul Virilio, "rompe sem dificuldade a distância entre a física e a

⁸³ Entrevista concedida a Louise Néri para a revista EXIT, no. 31, 2008.

⁸⁴ Entrevista concedida a Louise Néri para a revista EXIT, n.o 31, 2008.

metafísica"⁸⁵. Na concepção hiperrealista do autor, a desregulamentação das formas físicas provocada pelas "superfícies-suporte" na sua capacidade tanto de expor volumes inexistentes como de construir o inverso são capazes de manipular nosso "espaço-tempo". E a luz como matéria ao preencher o novo espaço assume seu valor como duração.

[...]uma duração cujo padrão seria menos o tempo que passa da história e da cronologia do que o tempo que se expõe instantaneamente; o tempo deste instante sem duração, um "tempo de exposição" (de superexposição ou subexposição) cuja existência teria sido prefigurada pelas técnicas fotográficas e cinematográficas, tempo de um CONTINUUM privado de direções físicas, em que o QUANTUM da ação (energética) e o PUNCTUM de observação (cinemática) teriam se tornado subitamente as últimas referências de uma realidade morfológica desaparecida, transferida para o eterno presente de uma relatividade cuja espessura e profundidade topológica e teleológica seriam as deste último instrumento de medida, esta velocidade da luz que é a um só tempo, sua grandeza e sua dimensão e que se propaga com a mesma velocidade em todos os azimutes... ⁸⁶

Mesmo que Virilio assuma em seus estudo um tempo instantâneo para a fotografia, podemos considerar que a subversão empreendida por Sugimoto, a qual chamamos acima de uma suspensão do tempo no âmbito da fotografia, ganha sentido nos termos de uma concepção da luz como duração. Dessa forma, a formulação de Virilio "tempo que se expõe instantaneamente", perde o sentido em *Theaters*, configurando-se como um estágio de um outra temporalidade, a do cinema. Portanto, se a superfície da tela cinematográfica é reconhecidamente um campo de manipulação do espaço-tempo, Sugimoto recorre simultaneamente ao movimento intrínseco à sucessão do fotograma e aos primórdios da técnica fotográfica, "ao tempo de exposição", para colocar em operação

⁸⁵ Paul Virilio. O Espaço crítico. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993. p. 48.

⁸⁶ Idem. p.49.

no âmbito da criação artística o CONTINUUM do qual nos fala Virilio. O interesse pelos primórdios da fotografia expressa-se pela sutil e inúmeras vezes sobreposta maneira pela qual manipula a arte em relação à ciência, e vice-versa⁸⁷. Este vínculo, expressivo e discursivo, apresentado em favor da fotografia, se auto-alimenta revelando uma realidade imaterial carregada de subjetividades.

A imagem fotográfica resultante desta operação leva o espectador à uma fronteira tênue entre ilusão e realidade, a um estado permanente de dúvida característico do trabalho de Sugimoto. O estado de suspensão paralisante desencadeado por *Theaters* impede o avanço do pensamento em sua pura racionalidade, na medida em que a fotografia, ao contrário de nossas habituais expectativas, nos oferece um vazio enigmático. Esse ponto de parada ao qual somos submetidos e do qual não conseguimos prontamente evoluir é propriamente a idéia de uma abertura na ordem do tempo, uma exigência da criação artística para que o informe e o inesperado possam ser projetados. Neste ponto, a comparação com Proust é instigante; a criação de uma temporalidade espessa, de tempos múltiplos que se entrecruzam gerando uma coincidência extratemporal é propriamente a ambição de Sugimoto. As análises que atestam a existência de uma subversão na ordem do tempo em favor da emergência de um novo espaço-tempo, de um devir inédito na obra de Proust, cabem como homologia na obra de Sugimoto. A construção de um entrecruzamento súbito entre passado e presente que a memória involuntária revela é propriamente um estado único de existência no tempo, uma suspensão que na visão de vários autores se direciona para um tempo na eternidade. É nesse sentido que a intempestiva suspensão é comparada ao prazer proporcionado pela obra de arte a qual é comparada a um sentido único de existência, capaz de proporcionar "um minuto livre de ordem do tempo".

⁸⁷ Em outra série chamada de *Conceptual Forms*, Sugimoto se vale de representações de modelos matemáticos como referentes para sua fotografia. Discutiremos mais adiante essa outra relação entre arte e ciência operada por Sugimoto.

Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para o podermos sentir, o homem livre da ordem do tempo. E é compreensível que este, em sua alegria, seja confiante, apesar do simples gosto de uma *madeleine* não parecer logicamente encerrar as causas de tal alegria, é compreensível que a palavra 'morte' perca para ele a significação; situado fora do tempo, que poderá temer do porvir?⁸⁸

Como já vimos, a obra de arte é apresentada pelo herói como um "equivalente espiritual" da experiência da memória involuntária e constitui para Deleuze um dos quatro mundos dos signos. Porém, tal realidade não é dada de imediato na obra e cabe ao herói em sua longa jornada, encontrar na arte o meio de redescobrir o tempo. A possibilidade da obra de arte de superar a insistência e a fatalidade impostas pelo tempo está associada à sua capacidade de ser fruto de uma percepção alargada e aprofundada do mundo. Como já foi dito, é justamente essa percepção, caracterizada por um estado de distração do artista, que consegue retirar do real os aspectos em que a verdade mais brilhante se apresenta. E se tanto para Proust como para Bergson não há nada de mais íntimo e essencial ao real que o tempo, que é para nós não apenas fugidio e evanescente mas sobretudo invisível, a série *Theaters* parece expressar o sentimento de coincidência com o interior da realidade e dessa forma revelar, diante de nossos olhos, o tempo fora da sua duração, a ilusão proporcionada por um excedente de realidade que só à arte é dado revelar.

Theaters é, portanto, a junção do resultado da ampliação fotográfica com os procedimentos que meticulosamente a engendraram, sugerindo que, muito além das preocupações da fotografia concernentes ao instante a matéria colocada em questão por Sugimoto é, conforme falamos, o tempo em seu contínuo devir. No entanto, é seu método fotográfico, antes de qualquer outro desdobramento, o responsável pela concepção temporal presente na obra. O turbilhão luminoso provocado

⁸⁸ Marcel Proust. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2004. p. 154.

pela abertura generosa do obturador equivale a um movimento estendido do que seria o detonador de um disparo fotográfico e dessa forma gera uma imagem que escapa à noção conhecida pelo senso comum de um tempo congelado. Todo o conhecimento técnico que envolve a produção de *Theaters* sugere o uso de técnicas que são, do ponto de vista da era digital, mais científicas do que fotográficas. Os procedimentos que conferem singularidade as imagens são, ao contrário de uma manipulação posterior computadorizada, executados no local onde são feitas as séries.

Dessa forma, Sugimoto reporta sua arte aos primórdios da fotografia, iniciada antes de ser dotada de uma consciência artística. Tal movimento empreendido pelo artista denota, assim como seu interesse pelo passado, o desprezo pela ideia de um progresso linear construído a partir de uma visão teleológica da história. Sabemos⁸⁹ que Sugimoto teve formação marxista: antes de se mudar para os Estados Unidos, estudou na Faculdade de Economia da Universidade Cristã de Rikkyo, no Japão, cujo quadro de docentes era, segundo depoimentos do próprio artista, quase completamente constituído por professores de formação marxista. Ao comentar com frequência essa parte significativa de sua educação, reforçando seu descontentamento com uma visão finalista e materialista da história, Sugimoto considera a necessidade de revisitar o passado, como parte de uma consciência ampliada sobre o presente. Concepção que se aproxima dos termos benjaminianos, tais como comentados por Olgária Matos. De acordo com a filósofa, para Benjamin:

O conhecimento histórico é conhecimento do atual que, em uma fantástica abreviação de experiências esparsas do passado, estabelece relações entre fragmento somente inteligíveis à luz do presente. Razão pela qual todo o conhecimento histórico é auto conhecimento do presente⁹⁰.

⁸⁹ Hiroshi Sugimoto. "The times of my youth: images from my memory. Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. Hiroshi Sugimoto. Prefácio de David Elliott e Ned Rifkin, ensaio do artista e textos de Kerry Brougher e David Elliott.

⁹⁰ Olgária Chaim Féres Matos. A rosa de paracelso , In Tempo e História. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992. p.244

A pesquisa empreendida por Sugimoto para alcançar os efeitos de luz e sombra conquistados em suas fotografias - vale lembrar que apenas uma pequena parcela da produção fotográfica do artista é feita com filme colorido - se insere num discurso que rejeita o aparato técnico como determinante para os resultados alcançados pela representação artística. Preferência que se estende, ainda, para o uso da luz natural, disponível no ambiente fotografado. Dessa forma, Sugimoto sustenta um discurso avesso a ideia de um progresso técnico na história da fotografia. Como já falamos, sua obra se caracteriza pela crença na ausência de um sentido linear da história, que está também ausente em uma cronologia da fotografia. Assim, além de questões que se reportam ao entendimento de uma história da visão, ou do observador, conforme tratamos em *Dioramas*, sua obra investiga as múltiplas questões que nortearam o desejo pela fixação da imagem no papel fotográfico. Não importando para isso o fato de estarem disponíveis alguns atalhos no curso formal e sistematizado de uma "evolução" técnica; sua obra só produz sentido ignorando o curso progressista. A crença nesse percurso unívoco para a fotografia ignora toda a complexidade que envolve a relação entre a realidade e a ficção, e se estivéssemos ainda acreditando nas potencialidades miméticas da fotografia, sua possibilidade de ser um espelho transparente para o mundo, estaríamos perdendo o seu poder de revelar a verdade com seus contornos imprecisos. Por tudo isso o artista desconfia do caminho estabelecido pragmaticamente e mantém, num rastro benjaminiano, a prática de revisitar o passado, de reinventá-lo. Sugimoto retira suas séries fotográficas dessa estrada sem retorno ao qualificá-las como experimentos científicos, menos por sua vocação empírica do que para livrá-las de uma classificação irreversível.

Entretanto, uma grande parte das teses contemporâneas insiste em incorporar a fotografia a uma grande narrativa da arte, buscando meios de legitimar o seu pertencimento por meio de um discurso de valores estéticos próprio à história da arte. Em *O fotográfico*, Rosalind Krauss⁹¹, executa uma primorosa análise das tentativas contemporâneas de criar para a fotografia um discurso que seja conveniente para a sua inserção

⁹¹ Rosalind Krauss *O Fotográfico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1990.

em um circuito comercial e especulativo das artes. Para a autora, a história da arte recente promove um entendimento deturpado da trajetória da fotografia. Tamanha arbitrariedade consiste em localizar um material essencialmente produzido para fins inicialmente experimentais ou científicos em uma história por onde ela não passou, pelo menos não discutindo na modernidade as mesmas questões discutidas pela pintura. Por outro lado, quando nos deparamos com a obra do fotógrafo Timothy O'Sullivan e lemos a descrição feita por Krauss em seu livro, reconhecemos sua qualidade estética e ficamos também tentados a procurar entender de onde vem nossa hesitação em reconhecê-la como arte.

A propósito de uma exposição organizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, *Before painting*, em 1981, Krauss aponta a tentativa do curador, Peter Galassi, de promover um entendimento digno do lugar ocupado por essas fotografias no século XIX e que podem também nos ajudar a responder à questão acerca de sua inserção em um circuito que não é ontologicamente seu. O argumento de Galassi está baseado na ideia de que muitas fotografias do século XIX, a despeito de servirem a fins topográficos (a grande maioria dos casos na referida exposição), já tinham em suas "estruturas internas e formais" uma consciência perspectiva que tentava "aplainar, fragmentar e produzir recobrimentos ambíguos" qualificando-se como "analíticas", em oposição à perspectiva "sintética" renascentista. Galassi pretendia afirmar que a fotografia agrupava, em suas origens, preocupações tanto técnicas quanto estéticas.

Porém, apesar de nossa capacidade retrospectiva de elaborar e conferir valores estéticos a essas fotografias, elas estão, inevitavelmente, adequando-se aos novos arquivos, sendo comprimidas em um discurso estético museológico contemporâneo que pode alimentar e sustentar as proporções tomadas pela sua valorização no mercado de arte. "Ao decidirem que o lugar da fotografia do século XIX era dentro dos museus, que a ela era possível aplicar os gêneros do discurso estético e que o modelo da história da arte muito bem lhe convinha, os especialistas

contemporâneos da fotografia foram longe demais"⁹². Submeter esse material às designações convencionais do estatuto da arte, tais como *autor, obra e gênero*, é para a autora "desmantelar o arquivo fotográfico"⁹³, submetendo a fotografia do século XIX a um conjunto de valores preestabelecidos e já consagrados em museus com o intuito de favorecer sua exibição e conseqüente comercialização.

O aumento da participação das fotografias em grandes exposições é um eventos que se inicia nos anos de 1970, mesma década em que Sugimoto chega aos Estados Unidos. De acordo com Hans Belting, o objetivo de Sugimoto nesta época de efervescência da arte conceitual e minimalista era o de por meio da fotografia criar uma obra que expusesse uma lógica de serialidade e repetição, tornando-a uma mídia genuína para a arte conceitual⁹⁴. De certo o que mais aproxima a arte minimalista das fotografias de Sugimoto é o sentido de repetição que encontramos em suas séries. Entretanto, se a arte minimalista conduz a repetição como o sentido de uma sequência destituída de significados, inerte, e tendo as obras uma aparência francamente industrial, sem nenhum apelo à manufatura, a repetição na obra de Sugimoto assume um caráter totalmente diverso. Seu sentido não está propriamente no trabalho acabado, mas no procedimento (nesse sentido ele é conceitual!) e essa é uma questão fundamental na sua obra. A repetição assumindo um sentido, uma linguagem para expressar a potência de um pensamento.

Se sua relação com o minimalismo não ultrapassa a questão da repetição em um nível bastante precário, sua filiação conceitual é inegável e está apoiada na forte influência exercida pela obra de Marcel Duchamp. A questão é, aliás, central nas análises de Belting. A começar pelo interesse duchampiano pela perspectiva que leva o autor a ressaltar as particularidades dos pontos de vistas adotados por Sugimoto em *Theaters* e *Seascapes*. Em *Theaters* o olhar fotográfico parte da sala de projeção e não da poltrona daquele que assiste ao filme, enquanto em *Seascapes* a

⁹² Idem, p. 49.

⁹³ Idem, p. 56.

⁹⁴ Hans Belting. *Looking through Duchamp's door, art and perspective in the work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*. New York: Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln. 2009.

fotografia é tirada aproximadamente 20 metros acima do nível do mar. Belting considera que as duas séries demandam do olhar uma perspectiva que não é nunca a da ordem do dia, desafiando os limites da visualidade.

Desde o Renascimento a perspectiva foi vinculada ao olhar ocidental seguindo as prerrogativas de pressupostos clássicos que definiam os modos de representação. Tal noção, esvaziada no modernismo, quando a perspectiva deixou de ser um assunto para a arte, foi trazida novamente à tona por Duchamp. Antecipando um sentido conceitual no qual o olhar sobre a obra passa a manipular seu conceito, sua especificidade, fazendo com que a perspectiva, há pouco retomada, assumisse uma nova função. A virada conceitual proposta por Duchamp, tirando o foco do objeto e reposicionando-o no projeto, não apenas impulsiona o pós-modernismo, dando fôlego à arte conceitual, como cria uma nova ideia de perspectiva. Duchamp questionava a pretensão realista de uma arte que considerava "retiniana" e para combatê-la, seu projeto utópico converteu-se na busca de uma perspectiva que representasse o espaço tridimensional sem o aparato clássico da bidimensionalidade da tela. *The bride stripped bare by her bachelors, even* ou *The large glass* parte de seus estudos aprofundados sobre a perspectiva clássica tomando como inspiração a própria técnica renascentista de se colocar um vidro na frente da tela para simular a tridimensionalidade em uma superfície plana. Entretanto, se os grandes mestres usavam o vidro como um intermediário em seu procedimento de mimetizar uma realidade tridimensional, Duchamp fez do vidro o próprio suporte para o trabalho. Seu desejo era o produzir perspectiva no espaço real. Questionava os princípios da perspectiva clássica a qual para representar a tridimensionalidade deveria reduzi-la ao plano bidimensional. Seu objetivo real era desafiar aquilo que a ciência já havia dito ser impossível, representar a 4ª. dimensão, uma perspectiva "virtual" onde não apenas o espaço estivesse representado, mas também o tempo. De acordo com Belting, Duchamp procurou então uma "intuição de natureza conceitual" a qual o permitiu separar a "percepção da presença física do trabalho habitual de arte deslocando-a

inteiramente para o olhar"⁹⁵.

O interesse de Sugimoto por Duchamp começa no ano de 1973, quando recém-chegado aos Estados Unidos, o artista visita no Museu da Filadélfia uma grande retrospectiva sobre sua obra. Nessa ocasião Sugimoto teve pela primeira vez contato com dois dos mais importantes legados duchampianos: *The large glass* e *Étant donnés*. A questão do olhar, implícito ao trabalho duchampiano, ofereceu a Sugimoto um novo ponto de vista que lhe permitiu questionar a hegemonia do pensamento ocidental. Como referência conceitual, uma gama de novos aspectos estéticos presentes no pensamento duchampiano foram incorporados à sua obra. Em entrevista concedida à curadora Louise Néri,⁹⁶ Sugimoto destaca a influência definitiva exercida por Duchamp em seu trabalho: "Comecei a perceber o quanto Duchamp havia me influenciado na primeira vez que fui à Filadélfia e vi *The Large Glass*, provavelmente em 1975"⁹⁷. Ele não havia me impressionado tanto naquela época, mas com o desenvolvimento de minha carreira encontrei inconscientes traços dele. Esse é o truque de Duchamp".

Para Sugimoto, Duchamp possui a brilhante capacidade de representar a filosofia em termos visuais, assim como um matemático que, dada a sua genuína capacidade de pensar de maneira abstrata, é capaz de inventar uma grande fórmula que então pode ser convertida em modelo matemático. Subjacente a essas declarações está a admiração do fotógrafo em relação ao homem da Renascença, que conjuga os saberes da ciência, das artes e da religião. As relações conceituais estabelecidas entre os pensamentos de Sugimoto e de Duchamp estão também presentes em *Conceptual Forms*. Nessa série de fotografias, realizada em 2004, o artista repete o padrão preto e branco tendo como alvo modelos esculturais de plástico que materializam fórmulas matemáticas. *Conceptual Forms* é, a exemplo de um digno enigma duchampiano, mais

⁹⁵ Hans Belting. *Looking through Duchamp's Door*, art and perspective in the work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Köln. 2009. p. 47.

⁹⁶ Entrevista concedida a Louise Néri para a revista EXIT, n.º 31, 2008

⁹⁷ Encontramos aqui uma pequena divergência de datas. O artista afirma nesta entrevista ter ido à Filadélfia em 1975 e em outra, citada por Hans Belting em *Looking through Duchamp's Door*, ter visitado o Museu da Filadélfia em 1973.

um dos paradoxos que Sugimoto sutilmente oferece às nossas certezas.

Os modelos foram adquiridos na segunda metade do século XIX pela Universidade de Tóquio com a intenção de fazer frente aos progressos da ciência alcançados no Ocidente. Diante das esculturas abstratas trazidas à tona pela fotografia, temos mais uma vez nossa noção de realidade abalada. Apesar da discussão sobre os efeitos provocativos da realidade na obra de Sugimoto já terem sido discutidos em *Dioramas*, vale comentar o aspecto específico de *Conceptual Forms*, série na qual o interesse de Sugimoto pelo pensamento abstrato o leva novamente ao caminho da ciência. O referente fotográfico então em questão, além de servir ao propósito técnico específico de ser a matéria imanente da abstração matemática, objetivo alheio aos domínios da arte, converter-se, nas lentes de Sugimoto, em escultura abstrata que confirma a herança duchampiana, não somente na sua possibilidade de ser um *ready-made*, como também na sua competência em sintetizar uma imaterialidade.

Para Thomas McEvelley, "desde Duchamp qualquer *coisa* pode ser chamada de escultura designando-se como tal, e na perspectiva pós-modernista a escultura é apenas uma 'coisa', ela nem precisa de solidez material, mas pode ser uma 'coisa' imaterial"⁹⁸. Há ainda uma outra

⁹⁸ Thomas McEvelley. *Sculpture in the age of doubt*. New York. Allworth press. p. 46.

questão importante que, concomitantemente à sua vinculação ao *ready-made* aproxima o pensamento de Sugimoto à filosofia bergsoniana. De acordo com o artista, seu interesse por essas formas matemáticas se estabelecem na medida em que "elas foram feitas sem qualquer intenção artística. Foi isso que me motivou a produzir essa série fotográfica"⁹⁹. Se a questão da intencionalidade artística do objeto está no centro da discussão do ready-made ela está também relacionada ao que já falamos a respeito do enigmático encontro entre o artista e a realidade percebida desde a sua interioridade. Não pretendemos, absolutamente, com isso afirmar a existência de uma interioridade artística nos modelos matemáticos, mas sim reafirmar que o manejo da realidade pelas mãos do artista, sua capacidade de ser sensível aos signos, é que o permite deslocar tais objetos, dando-lhes novo sentido, o que vem a ser exatamente a operação duchampiana.

A ênfase dada na elaboração dos trabalhos deixa transparecer que, muito além da fotografia impressa, a obra de Sugimoto contém um tempo expandido que abriga todas as etapas do pensamento artístico. É interessante notar que essa concepção artística, tão aderente aos princípios da representação pós-moderna, podem ser compreendidos à luz da filosofia de Bergson. Quando trata do sentido do "real" e do "possível", o filósofo considera que o sentido da verdadeira duração está associado a uma "evolução criadora" e por isso abriga indefinidamente uma possibilidade criadora. Apesar de o senso comum julgar que um acontecimento não se dá sem que pudesse realizar-se, "de modo que antes de ele ser real, é preciso que ele seja possível"¹⁰⁰, a atualidade do pensamento de Bergson aponta para os dois sentidos da palavra "possibilidade". Para tanto, usa o exemplo de um músico ao compor uma sinfonia: "Sua obra era possível antes de ser real?" Se pensarmos numa acepção negativa para a palavra possível, ou seja se pensarmos, a obra é viável? Se não existem obstáculos para a sua composição, então a resposta poderia ser sim. Mas se pensarmos que se trata de uma obra de arte, a qual condensa num único instante o possível e o real, não

⁹⁹ Hiroshi Sugimoto. Citado por Hans Belting. *Looking through Duchamp's Door*. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Koln. 2009. p.124. [nossa tradução]

¹⁰⁰ Henri Bergson. *O Pensamento e o Movente*: Ed. Martins Fontes, 2006. p.15.

podemos pensar em instantes sucessivos, mas em simultaneidade. De acordo com Bergson, a convicção de que algo poderia ser concebido antes de ser produzido é uma ilusão atada ao nosso entendimento do mundo. A proposição nos interessa particularmente pela clareza com que, no início do século, o filósofo trata a obra de arte não como a resultante de uma materialidade, mas como concepção imaterial, criatividade e imaginação ocupando a preponderância da obra. Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre seu empenho, em tratar as tensões entre uma presença concreta e um valor imaterial, Sugimoto afirma estar mais interessado no processo da obra antes que a forma se materialize. "Esse é o mais maravilhoso momento, quando a imaginação dá origem a imagens"¹⁰¹.

¹⁰¹ Hans Belting. *Looking through Duchamp's Door*. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Koln. 2009. P. 70.

Seascapes

Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e "separado" ; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem "puro" em sua opacidade. O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imagem como um 'broquel de velino esticado', carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir.¹⁰²

Seascapes nos coloca diante de um silencioso espectro do vazio, de horizontes sem fim resumidos à econômica imagem do céu sobre o mar em uma composição imagética repetida compassadamente. As discretas variações nas paisagens marítimas oscilam entre momentos de intensa nebulosidade e de absoluta nitidez, entre um céu claro e luminoso e uma noite escura e tempestuosa, de maneira que a inquietude dos estados atmosféricos altera frequentemente a paisagem que se conserva desde os primórdios do mundo. A natureza, como força divina da criação, é então apresentada em seu estado puro, não mediada, intocada. Exatamente como o artesão divino, uma vez tendo organizado todo o universo, um dia ali a colocou. O agir que constantemente a modifica permaneceu estéril diante de tal ordenação. Há nessas imagens uma concepção própria da relação do homem com a natureza, um sentido de reverência e

¹⁰² Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 33.

apequenamento diante da grandiosidade de algo que não se pode entender, nem tampouco controlar. Em muitas fotografias, a linha do horizonte, em sua total virtualidade, mantém a distância entre o céu e o mar. Em outras, céu e mar parecem fundir-se, imaterialidade e materialidade, como uma única realidade em conexão intensa e sobrenatural.

Há nas fotografias de Sugimoto um estado de espírito que é antes de tudo contemplativo, condição que nos permite aproximá-lo do Romantismo e da poética do sublime. Se, como disse Burke¹⁰³, o sublime está conectado à idéia de vastidão, infinitude, luz e obscuridade remetendo-nos à esfera do magnífico ao mesmo tempo em que é permeado pela solidão, há tanto em *Seascapes* quanto nas representações românticas de Caspar David Friedrich, especialmente em *The Monk by the Sea* (1808-10), a temporalidade estendida da poética do sublime, de maneira que podemos considerar uma equivalência metafísica entre as duas obras. *The Monk by the Sea* oferece-nos uma paisagem resumida a uma faixa de areia alva, um mar escuro e um céu misterioso, onde se vê um monge absorto, um religioso que divaga acerca de

The Monk by the Sea(1809)

¹⁰³Edmund Burke. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press Inc., 1990.

pensamentos metafísicos diante da grandiosidade da natureza; o homem, portando um traje preto, irrompe no horizonte, calmo, ascético como o mundo que o envolve.

Tanto o religioso de Friedrich quanto o espectador de Sugimoto contemplam a vastidão do céu e do mar destituídos de qualquer ponto de referência, temporal ou espacial. Não há, em ambos os casos, a apreensão de um instante, mas um fluxo contínuo do pensamento, ao léu na eternidade. Em *Seascapes*, a imaterialidade do horizonte repousado nas mais diversas águas do globo terrestre oferece aos sentidos a certeza de que a natureza, única e ilimitada, abraça o universo desde tempos imemoriais. Contrariando a insidiosa passagem do tempo, o mar parece regido por uma ordenação própria, por seu próprio *crono*¹⁰⁴, constante e reservado da selvageria que assola a terra, a qual Sugimoto deixou de fora de sua imagem. *Seascapes* é o próprio tempo sem nenhuma possibilidade de reconhecimento histórico. Uma imagem que desconsidera o mundo que poderíamos localizar no tempo e no espaço. A ausência de cronologia ou historicidade, entretanto, ao mesmo tempo em que se impõe como uma abertura na ordem do tempo, traz também, com a visão do horizonte, um olhar que vaga pelo passado:

The sea we know today is probably little changed from the sea of millions of years ago when humans first gained self-awareness. Human hands have since wholly transformed the face of the land, but as yet the sea remains largely untouched in appearance¹⁰⁵.

É a partir deste sentimento de estar diante de uma realidade que conserva o frescor apesar de sua longínqua idade, que atesta a passagem

¹⁰⁴ Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze ressalta a distinção fundamental existente entre *chrono*, cronológico e *crono*, temporalidade subjetiva e mítica à qual se pretende aqui aludir. Gilles Deleuze. *A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 102.

¹⁰⁵ "O mar que conhecemos hoje é provavelmente pouco diferente do mar de milhões de anos atrás, quando os homens começavam a ganhar autoconsciência. As mãos do homem, desde então, transformaram toda a face da terra, mas o mar permanece amplamente intocável em sua aparência". Hiroshi Sugimoto citado por Hans Belting. Hans Belting *Looking through Duchamp's door*. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Köln. 2009. p.95. [nossa tradução]

do tempo sem sofrer nenhuma marca, abalo ou ruga, que o artista estrutura o seu sublime contemporâneo.

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 water and air. Living phenomena spontaneously generated from water and air in the presence of light, though that could just as easily suggest random coincidence as a Deity. Let's just say that there happened to be a planet with water and air in our solar system, and moreover at precisely the right distance from the sun for the temperatures required to coax forth life. While hardly inconceivable that at least one such planet should exist in the vast reaches of universe, we search in vain for another similar example. 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 seeing¹⁰⁶.

Nos textos em que Sugimoto fala sobre *Seascapes* há um tipo de estado que parece conter idéias relacionadas à religião xintoísta ou budista¹⁰⁷. Ou àquilo que conseguimos compreender sobre tais

¹⁰⁶ "Água e ar. Substâncias tão banais que raramente chamam atenção – porém concedem nossa própria existência. O início da vida está encoberto de mitos: E Deus criou água e ar. Fenômenos vivos gerados espontaneamente da água e do ar na presença da luz, o que poderia facilmente sugerir uma coincidência aleatória com uma divindade. Digamos que exista um planeta com água e ar em nosso sistema solar e além disso precisamente na distância correta do Sol para que seja capaz de causar as temperaturas requeridas para gerar vida. Embora seja inconcebível que ao menos um desses planetas exista na imensidão do Universo, procuramos em vão por outro exemplar semelhante. Mistério dos mistérios, água e ar estão bem ali diante de nós no mar. Toda vez que eu vejo o mar, sinto uma segurança tranquilizadora, como se estivesse visitando minha morada ancestral; eu embarco numa viagem do olhar". Hiroshi Sugimoto, *Seascapes*. Disponível em: <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html> [nossa tradução]

¹⁰⁷ "O desejo de testar limites, de quebrar barreiras, não é niilista, nem fútil, nem quixotesco, mas nasce da fertilização da estética japonesa pela moralidade budista há muitos séculos no mesmo útero que nutriu as ideias de Sugimoto sobre arte".

"The desire to test limits, to break the frame, is neither nihilistic nor futile nor quixotic, but it comes out of the fertilization of Japanese aesthetics by Buddhist morality many centuries ago in the same womb that also nurtured Sugimoto's ideas about art". David Elliott. Hiroshi Sugimoto: The face of infinity. In: *Hiroshi Sugimoto*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. p. 40. [nossa tradução]

pensamentos. Sugere também uma consciência acerca de uma transcendência, de princípios que superam os limites da própria experiência, diante de uma realidade que está além das possibilidades do conhecimento empírico e racional. Apesar de todo o conhecimento empreendido pela ciência, a origem do Universo permanece encoberta por um sentido mitológico que guarda na sua mais profunda interioridade mistérios inatingíveis pelo entendimento humano.

A fala de Sugimoto está no limite de um pensamento que insiste na permanência de "algumas zonas residuais da 'natureza', ou do 'ser', do velho, do mais velho, do arcaico"; na qual subsiste uma cultura que "ainda pode fazer alguma coisa com tal natureza e trabalhar para reformar esse 'referente'"¹⁰⁸. Um discurso que enfrenta a incapacidade pós-moderna de se voltar para a vastidão e o ilimitado. É possível que tal consciência se deva às suas próprias origens, como parte de uma cultura que guarda sua tradição como eterno subsídio para o novo. Sua resistência, porém, expressa-se por meio de um olhar atento que suspeita de quem despreza sua própria historicidade. Portanto, para investigar os mistérios que envolvem a natureza naquilo que ela tem de grandioso e inesperado, Sugimoto lança mão de um gênero que perdura desde a antiguidade até os dias atuais, ora tendo seu conteúdo esvaziado, ora como protagonista das poéticas artísticas, adequando-se à complexidade dos contextos em diversos níveis: o sublime. Antes de aprofundar qualquer aproximação estética, cabe compreender a multiplicidade de relações que podemos estabelecer entre a poética do sublime, nos seus diversos desdobramentos, e a obra de Sugimoto. Com isso, não estamos assumindo uma atitude deliberada por parte do artista de se vincular a uma ideologia específica, de retomar valores previamente estabelecidos. Sabemos que a arte contemporânea tenta manter sua liberdade em relação a esse tipo de nostalgia. Porém, é inegável o fato de que, mesmo

¹⁰⁸ Jameson contrapõe modernismo e pós-modernismo afirmando que nesse último "o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre". Ao usarmos a fala do autor para descrever uma subjetividade presente no trabalho de Sugimoto, não queremos afirmar que há um resquício, num sentido pejorativo, moderno em sua obra, mas afirmar que a atribuição das características que Jameson confere ao pós-modernismo, a busca por "deslocamos e mudanças irrevogáveis na representação dos objetos" é plenamente conciliada por Sugimoto com a presença da natureza em seu trabalho. Fredric Jameson. *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996. p.13.

transcorridos mais de dois séculos - considerando o auge do sublime no século XVIII, o homem continua sendo tomado pelos mesmos sentimentos diante do incompreensível. É sobre esse limite imposto à racionalidade, à ciência e principalmente ao desenvolvimento tecnológico que se estrutura um sublime contemporâneo. Isso explica por que, para compreender os desdobramentos dessa poética, é necessário apresentar suas origens.

Quando, em 1757, Edmund Burke publicou *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*¹⁰⁹, o conceito de sublime já circulava pela Europa e carregava uma enorme variedade de acepções, muitas vezes associado a temas religiosos. Apesar de já no século XVII¹¹⁰ apresentar uma conotação vinculada ao mundo das artes, assinalando uma tendência para expressar conteúdos de forte impacto emocional por meio da representação artística, foi apenas a partir de Burke, cuja motivação primeira era investigar e distinguir o sublime do belo, que o sublime se aproximou da dissonância, das incertezas e ambigüidades, assim como daquilo que provoca um estado de suspensão e hesitação, rompendo com antigos preceitos das poéticas e retóricas clássicas. Distinto de tais valores, o sublime romântico está vinculado poética do absoluto e associado a forças sobrenaturais e divinas¹¹¹ em oposição clara ao pensamento racionalista iluminista. A experiência do sublime segundo Burke marca o princípio de uma nova perspectiva estética que passa a abrigar em seu âmago o tema do vazio, da escuridão, do silêncio ou de tudo que contém o imprevisível. Dessa forma, temos apenas um acesso parcial e por vezes obscuro aos objetos que

¹⁰⁹ Edmund Burke. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press Inc., 1990

¹¹⁰ Em 1674, o crítico francês Nicolas Boileau traduziu pela primeira vez o texto *Do Sublime* escrito no primeiro século da era cristã por Longino. De acordo com o autor grego, a verdadeira nobreza na arte e na vida era se confrontar com o desconhecido e ameaçador; dirigia sua atenção para tudo em arte que desafiasse a capacidade de entendimento e provocasse espanto e deslumbramento.

¹¹¹ Márcio Seligmann-Silva ressalta que Burke trata o sublime também como uma manifestação do real, na medida em que ele se constitui como princípio de morte. Ou seja, “como sentimento que nasce da dor e do perigo, é despertado por fatos reais ou que sejam representados de modo extremamente realistas.” Daí o sublime sugerir a ideia de “infinitude”. Márcio Seligmann-Silva, *O Local da diferença*, editora 34, SP, 2005. É importante também notar que o conceito de sublime, já no Romantismo, era bastante variado e o de Burke não era considerado tão “sublime” (no sentido de “algo que eleva”) quanto o de Kant e de Mendelssohn. Por ora vale dizer que o sublime de Burke é considerado como determinante para o conceito de abjeto, tratada por Kristeva e adotada por vários pensadores no final do século XX.

negam à experiência perceptiva um exclusivo primado da visão. Ao abranger os demais órgãos do sentido, o sublime se coloca diante da possibilidade da dúvida. O estado de suspensão que nos faz alcançar aguça os órgãos do sentido até os limites da experiência sensível - visual, tátil ou auditiva. Burke pensa o sublime como uma situação de limite no âmago da experiência sensível, de maneira que estão relacionadas às representações desta poética imagens vertiginosas da natureza, as quais devido à sua vastidão ou obscurantismo não se conectam à ideia de belo. O filósofo estava interessado em situações que provocam uma instabilidade, que tomam de assalto o indivíduo incitando as mais diversas paixões.

Paralelo ao sublime inglês, o *Sturm und Drang* surge na Alemanha e reflete a luta do homem nórdico diante da natureza partindo da crença de que a arte é a expressão do irracional, dos sentimentos que reagem à uma realidade natural. Porém, há nessa batalha um sentido mitológico e espiritualista, pois expressa a melancolia e a angústia existencial do homem diante de uma natureza que não o assusta pelas possíveis adversidades, mas por seu mistério e pelo que representa simbolicamente. Portanto, o marco fundamental da poética do sublime no século XVIII pode ser estabelecido a partir das relações do sujeito e da natureza com o mundo.

Na *Crítica do Juízo* (1790), Kant também se interessa pelos limites da razão. Aprofundando a mudança de foco iniciada por Burke, afirma que o sublime não deveria ser tratado como uma questão meramente formal de um fenômeno natural, como uma concepção subjetiva. Sua análise vai na direção dos impactos e das conseqüências da experiência do sublime na consciência do ser humano. Para Kant, trata-se essencialmente de uma experiência negativa dos limites; como se o sublime, agindo num plano psicológico, fosse uma maneira de falar sobre o que ocorre quando estamos diante de algo que não temos capacidade de entender e controlar. O discurso de Kant pressupõe uma supremacia da natureza, uma situação de complexidade e grandiosidade que excede qualquer habilidade humana para controlá-la ou entendê-la. A complexidade da experiência que temos de enfrentar ao entrar em contato com o sublime

exerce uma repressão de nossas propriedades imaginativas e o abismo que se coloca diante de tal esquema, entre a experiência sensível e o pensamento racional, gera a consciência da presença do inominável e do indecível. Para Kant, o sublime, ao nos colocar diante de uma falta, nos faz reconhecer nossas próprias limitações.

Ao longo dos séculos XIX e XX, outros pensadores adensaram a complexidade da poética do sublime¹¹². Porém, foi mais recentemente, nos últimos anos da década de 1940, que o conceito ganhou uma nova envergadura, em Nova York, a partir dos trabalhos dos expressionistas abstratos e, mais precisamente, na obra de Barnett Newman¹¹³: o texto *The Sublime is Now*¹¹⁴ representou um momento de rearrumação em relação a todo o entendimento do sublime na arte, gerando não apenas um sentido momentâneo, mas influenciando o contexto do pós-modernismo. O discurso proferido por Newman sustentava o objetivo de reforçar a distinção existente entre a sua geração e o modernismo europeu. Para a sua geração, de artistas ativos em Nova York nas décadas de 40 e 50, a idéia de sublime estava relacionada a uma arte que possuía uma interioridade e uma profundidade, enquanto a arte européia era vista como ainda atrelada a valores clássicos e obsoletos a respeito do belo. Para Arthur Danto, era inevitável haver nesse período em Nova York uma configuração insistentemente polarizada acerca de qualquer instância social ou política. Como não poderia deixar de ser, a retórica de Newman

¹¹² Para citarmos apenas alguns: Friedrich Schiller em *On the sublime* (1801), Friedrich Hegel em *Lectures on the philosophy of religion* (1827), Friedrich Nietzsche em *The Birth of Tragedy* (1872), além de comentadores, críticos e historiadores da arte de diversas correntes de pensamento que nas últimas décadas têm se dedicado ao assunto, como Jean-François Lyotard, Arthur Danto e Thomas McEvilley.

¹¹³ "I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art?" "Acredito que aqui na América, alguns de nós, livres do peso da cultura européia, estamos encontrando a resposta, ao negar completamente que a arte tenha qualquer preocupação com o problema do belo e onde encontrá-lo. A questão que surge agora é como, se vivemos em um tempo sem lendas ou mitos que possam ser chamados de sublime, se recusamos a admitir qualquer exaltação nas relações puras, se recusamos a viver no abstrato, como podemos criar uma arte sublime?" Barnett Newman. *The sublime is now*. In: *Art in Theory, an anthology of changing ideas*. United Kingdom: Blackwell, 2003. p. 581. [nossa tradução]

¹¹⁴ O texto de Newman (1905-1970) foi originalmente publicado pela revista *Tiger's Eye*, v. 1, n. 6, dezembro de 1948. p. 51-53.

sobre o belo e o sublime é herdeira das correntes dualistas: fascismo X socialismo, proletariado X burguesia. De forma análoga, a arte se articula no discurso do artista; entre a busca pela forma perfeita e a sua total diluição, entre a arte americana e a europeia.

Para Newman, a arte europeia foi incapaz de conceber um novo sublime, assim como também não conseguiu de fato romper com questões que perduravam desde a Renascença – o belo conectado a uma forma ideal e a uma racionalidade matemática; ao contrário, proclamava que sua geração, livre de tais paradigmas, do peso da cultura europeia, era capaz de produzir imagens reais e concretas, "possíveis de serem entendidas por qualquer um que as olhar sem as lentes nostálgicas da história".¹¹⁵

O trabalho que melhor define o momento em que a poética do sublime é evocada na pintura de Newman é *Onement I*. Para Danto é nesse momento que o Expressionismo Abstrato leva seu projeto a cabo, abandonando definitivamente qualquer pretensão mimética, legando ao sublime o caráter distintivo em relação aos artistas europeus. A propósito de *The sublime is now*, publicado por Newman, o crítico afirma: "Minha sensação é a de que na visão dele, não poderia haver um quadro sublime – essa sublimidade tornou-se disponível para as artes apenas quando eles pararam de fazer quadros e começaram a fazer pinturas"¹¹⁶. Na tensão estética entre o belo e o sublime podemos afirmar que nada prevaleceu com muita segurança. O belo, que historicamente carregou uma infinidade de qualidades estéticas, tornou-se uma expressão vulgar de aprovação. Tal esvaziamento sofreu seu pior golpe a partir do momento em que os *readymades* de Duchamp passaram a ter o status de obra de arte, alterando emblematicamente todo o discurso sobre o belo.

Por outro lado, o desafio representado pelo sublime ganhou um novo vigor: embora não tenha cunhado um sentido definitivo para o

¹¹⁵ Barnett Newman. *The sublime is now*. In: Art in Theory, an anthology of changing ideas. United Kingdom: Blackwell, 2003. p. 580. [nossa tradução]

¹¹⁶ "And my sense is that in his view, there could not be a sublime picture - that sublimity became available to visual artists only when they stopped making pictures and started making paintings" Arthur Danto. *Barnett Newman and heroic sublime*. The Nation. Artigo publicado em maio de 2002. [nossa tradução]

Onement 1 (1948)

sublime contemporâneo *The Sublime is Now* é ainda hoje referência e ponto de partida para a sua polifônica acepção. Entretanto, está claro que as questões que envolvem a discussão sobre o sublime no século XX não ganharam um arauto muito profícuo e por isso encontramos uma enorme variedade de sentidos para essa palavra. Seja herdeira do pensamento de Longino, Burke, Kant, Mendelssohn ou Schiller, a arte contemporânea se serve deste cardápio para refletir sobre as mais diversas situações que excedem a capacidade humana de um entendimento racional. Dessa maneira, se por um lado não há no mundo contemporâneo a possibilidade de empreender entendimento por meio de um pensamento secular e racionalista, por outro lado o sublime, por meio da expressão artística, acentua os paradoxos e ambiguidades que nos cercam ao possibilitar um tipo de representação que nos faz enfrentar questões que residem na categoria do indizível.

Thomas McEvelley¹¹⁷ é bastante crítico em relação aos contornos atribuídos ao sublime pós-moderno. Para o autor há uma confusão no entendimento das relações entre o belo e o sublime oriunda de um

¹¹⁷ Thomas McEvelley, *Turned Upside Down and Torn Apart*. In: *The Sublime*. Cambridge: MIT Press, 2010. p. 168.

enaltecimento histórico do belo como valor estético superior¹¹⁸, culminando numa situação que reflete o sublime pelas lentes do belo, como se o adensamento de sua complexidade poética fosse conferido pelo belo. McEvelley cita uma análise feita pelo crítico da revista *New Yorker*, Peter Schjeldahl, na qual a fusão dos conceitos de belo e sublime, ao perderem suas fronteiras originalmente distintas, provoca um esvaziamento de suas potências. “O meramente atrativo (bonito, glamoroso) e o meramente agradável (amável, deleitável) não são bonitos. Faltam-lhes os elementos de crença e o sentimento de terror que o anuncia”¹¹⁹. Ora, a experiência do medo e do terror anunciado, são características do encontro com o sublime e tradicionalmente oposta ao deleite e à satisfação provocados pelo belo. McEvelley reforça ainda que “o conceito de belo é tomado de maneira tão reverenciada nos dias de hoje – por Danto, Schjeldahl e muitos outros – porque absorveu as qualidades do sublime, para que ambos se intensifiquem e para desviar e desativar o perigo essencial do sublime”¹²⁰. A proposição do autor está ancorada em suas análises a respeito do que considera uma mudança estrutural no modernismo tardio: uma metafísica que contrapõe figura e fundo:

Esse é de fato o grande e não falado tema do modernismo tardio nas artes: o fundo vazio, a brancura do fenômeno, visto miticamente como o fim do mundo. Esse é o assunto atual da arte de Malevich a Mondrian e a Newman¹²¹.

¹¹⁸ A relação dicotômica mais evidente, que perdurou até os dias de hoje, pode ser colocada nos termos do sublime de Burke e Mendelssohn. Alemão, contemporâneo a Burke, tratava o sublime nos termos de uma manifestação do divino, do absoluto, sendo também representado como o grau mais elevado do poético; nesse sentido, haveria uma continuidade entre o belo e o sublime.

¹¹⁹ Peter Schjeldahl. *Beauty*, Art Issues, n. 33 (May/June 1994) citado por Thomas McEvelley. *Turned upside down and torn apart*. In: *The Sublime*. Cambridge: MIT Press, 2010. p. 169. [nossa tradução]

¹²⁰ Thomas McEvelley. *Turned upside down and torn apart*, 2001. In: *The Sublime*. Cambridge: MIT Press, 2010. p. 169.

¹²¹ “This was indeed the great unspoken theme of the late Modernist art: the empty ground, the blank of phenomena, viewed mythically as the end of the world. This was the actual subject matter of art from Malevich to Mondrian to Newman”. Thomas McEvelley, *Sculpture in the age of doubt*. New York: Allworth Press, 1999. p 25. [nossa tradução]

O fundo da pintura emergindo como uma nova pintura, como assunto da tela, aparece não por acaso no início do século XX, quando o temor pelo fim do mundo mescla-se ao temor pelo fim da pintura. O pós-modernismo configura-se, então, como uma tentativa de restituir à figura seu papel historicamente preponderante no quadro, de reafirmar o belo: "O pós-modernismo passou a ver o modernismo, com suas exatidões científicas e universalidades matemáticas transformando-se em um sublime devorador, como uma força essencialmente destrutiva"¹²². Portanto, mesmo que para McEvelley o sublime em sua acepção tradicional tenha se enfraquecido, sua conexão com o perigo, o temor e a reverência ao desconhecido permanece latente. Fugindo ainda de uma relação esquemática e considerando o pastiche¹²³ como presença característica da pós-modernidade, encontramos um novo sentido para o sublime. Destituído de sua dimensão transcendental apresenta-se então sob as vestes do que McEvelley chamou de "era da dúvida", um "compromisso determinado com a indeterminação"¹²⁴, de ambiguidades, decomposições e descentramentos.

Para Fredric Jameson, não podemos, portanto, nos surpreender com o fato de que "os vestígios de velhos avatares continuem vivos, prontos para serem reembalados"¹²⁵. Sob esse ponto de vista, a questão resvala para uma tensão residente no que considera o cerne da discussão pós-moderna. Enquanto vivemos um momento de eclipse radical da natureza, absolutamente destruída pelo que Ernest Mandel chamou de "capitalismo tardio", a natureza deixa de ocupar o lugar do "outro", pois ela não mais existe em sua configuração original, como um contraponto ou como definida por Heidegger, como uma "trilha no campo". Em seu lugar há uma "segunda natureza", uma esfera assumida por uma cultura que também foi alvo dos abalos decorrentes de uma nova organização

¹²² Idem. p. 26.

¹²³ Pastiche na acepção cunhada por Fredric Jameson para o objeto cultural pós-moderno. Fredric Jameson. *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

¹²⁴ Thomas McEvelley, *Sculpture in the age of doubt*. New York: Allworth Press, 1999. p. 34.

¹²⁵ Fredric Jameson. *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 16.

social, política e econômica. Tomado pelos efeitos de uma superestrutura tecnológica, o ser humano se vê na condição de um fragmento de uma totalidade inimaginável. Como consequência, a representação estética pós-moderna, "multinacional" ou de "consumo", organiza-se no sentido de uma articulação de limites, consciente da incapacidade da mente humana de representar aquilo que não consegue controlar. É essa grandiosidade que faz Jameson falar em uma "segunda natureza", a substituta de nossa experiência original na natureza como provedora de orientação.

Portanto, a poética do sublime relacionada a negação do ser em benefício de algo grandioso e desconhecido, a vastidão misteriosa e ameaçadora, a representação do vazio promovendo a dissolução da individualidade, mantém sua essência diante das especificidades do pós-modernismo, criando na representação estética uma tensão entre vida e morte. Diante de *Seascapes*, nosso entendimento opera no nível do desconhecido, porém não de um desconhecido transcendental como outrora estava a divagar o monge misterioso de Caspar David Friedrich, mas nos termos de uma desconexão espaço-temporal. No infinito criado por Sugimoto há uma compressão do tempo e do espaço que remete a uma extrapolação para um todo universal. Não obstante a atmosfera capturada em cada um dos dias, horários e lugares distintos, temos a sensação de estar sempre diante do mesmo mar. As condições climáticas não são, porém, o único meio de sanar nossas dúvidas sobre os distintos locais nos quais foram feitas essas imagens; cada fotografia é exibida com o nome do mar e do ano em que foi realizada (*Caribbean Sea* (1980), *Ligurian Sea* (1982), *Baltic Sea* (1996)...), assim apresentando uma multiplicidade fluida ao redor da Terra. A repetição das imagens, ao invés de instaurar uma monotonia visual, desenvolve um sentido que, aliado a uma noção perspectiva muito particular, suscita o sentido de infinitude. Sentido esse reforçado ainda pela rigorosa semelhança na composição das imagens, de um ponto de vista desumanizado, uma fotografia feita sempre do alto, de uma maneira que não podemos compreender. Desde 1980, Sugimoto viaja o mundo todo para fotografar as marinas, utilizando-se sempre dos mesmos procedimentos. O conceito de série é, aliás, um aspecto determinante em seu trabalho, pois ressalta o caráter

estendido da temporalidade. Se olhar uma paisagem significa apreciar a precisão da composição, a graduação tonal e o jogo de luz e sombras, a totalidade formada por *Seascapes* adensa o significado que as fotografias teriam individualmente. Quando exposta lado a lado, ganham densidade tanto pelo horizonte ampliado, como pelas tensões que se apresentam entre as imagens: variações meteorológicas, de horários, locais, expressando, assim como já vimos em *Dioramas*, um tempo cíclico da natureza.

Conforme ressaltou Belting, há em *Seascapes*, como em diversas obras de Sugimoto, claramente em *Dioramas* e *Theaters*, uma reflexão sobre a perspectiva. O horizonte, como referência para a perspectiva na tradição visual do Ocidente coloca em xeque as certezas oriundas desse legado, uma vez que em muitas imagens não podemos ver a linha que se forma no infinito, dividindo céu pois ela se configura apenas como "o intervalo entre o que é visível e o que queremos ver"¹²⁶. O artista manipula esse recurso, tão caro à história da arte e abandonado pelo modernismo, para criar um novo ponto de vista, que vai além dos cânones ocidentais da arte nos séculos XX e XXI. O horizonte com o qual nos deparamos em *Seascapes* tem a característica de um limite que ao mesmo tempo capta e dispersa o olhar; fluindo também no tempo desnorteia nossa visão.

Em vários depoimentos Sugimoto fala de sua fascinação pelo mar, de sua inquietude em relação ao passado, quando o homem, a fim de distinguir o mar do mundo, decidiu nomeá-lo. "The separation between inner world and outer world would be less clear without language"¹²⁷. Por isso, há em *Seascapes* a visão de uma natureza que perdura. Mesmo que o homem a tenha nomeado, sistematizando-a conforme sua própria lógica de pensamento a partir da linguagem, ela se manteve intacta em sua aparência. Seu ciclo diário, em todos os mares do mundo, manteve-se

¹²⁶ Hans Belting. *Looking through Duchamp's door*. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Koln. 2009. p. 100.

¹²⁷ "A separação entre o mundo interior e o mundo exterior seria menos clara sem a linguagem". Hiroshi Sugimoto. Interview with Hiroshi Sugimoto, in Thomas Kellein, *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed* (London: Thames and Hudson, 1995). Citado por Hans Belting. *Looking through Duchamp's door*. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Koln. 2009. p. 94.

inalterado, pulsando coordenadamente, dia após dia. Tal sensação, conforme falamos anteriormente, amplia-se quando o artista organiza suas imagens, exibindo-as lado a lado, emulando um ritmo para o olhar que não é especialmente próprio ao pós-modernismo. Não se pode deixar de notar que Sugimoto deu à exposição de *Seascapes*, o título de *Time Exposed* sendo essa uma nova camada poética conferida à obra. Os desdobramentos dessa reflexão se articulam em diversas direções: não apenas sobre a representação do tempo no qual se desenrola nossas vidas, mas numa metalinguagem do tempo, representada pelo tempo de exposição da imagem à câmera fotográfica. De maneira que *exposure* não deixa de ser também uma alusão à *exposition* no sentido de *exhibition*. Adensando ainda mais esse labiríntico pensamento sobre o tempo, Sugimoto submete, com frequência, *Seascapes* às intempéries meteorológicas, apresentando suas fotografias no lado de fora do museu: sujeitas às adversidades climáticas, bem como à inelutável passagem do tempo, ganham camadas de água e poeira. Uma vez que, segundo o artista: "Time is the theme of my work. All three series are related time"¹²⁸, em seguida veremos do que é composto esse tempo repetidamente alardeado por Sugimoto.

O cristal do tempo

Em *Noh such thing as time*¹²⁹ (2002), Sugimoto revela que o *leit-motiv* de seu pensamento, por meio da fotografia, é investigar os mais longínquos fragmentos da memória, seja individual, cultural ou coletiva. Seu principal objetivo é revelar a origem da existência humana que reside nessa memória. Para isso, constrói uma mitologia própria, esboçada em narrativas reveladas ao longo de seus escritos; e encontra a origem de sua existência quando finalmente se vê imerso em uma paisagem marítima:

128 Hiroshi Sugimoto. Interview with Hiroshi Sugimoto, in Thomas Kellein, *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed* (London: Thames and Hudson, 1995). Citado por Hans Belting. *Looking through Duchamp's door, art and perspective in the work of Duchamp*. Sugimoto. Jeff Wall. New York: Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln. 2009. p. 94.

129 Hiroshi Sugimoto. *Noh such thing as time*, in Hiroshi Sugimoto: *Architecture of time* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002). In: *The Sublime*. Cambridge: MIT Press, 2010.

A sea memory, I am quite sure that it's a memory of the sea. Not a cloud in the sky, a sharp-edged horizon, waves surging in endlessly from beyond. When I saw that vista, it was as if something in my infant consciousness awakened from a long dream. I looked around at my hands and feet. And then I seemed to be looking down on myself from above. As if I were there merged into that seascape. My life began from that moment¹³⁰.

Sugimoto conta ainda que anos depois, numa viagem pelo norte da costa da Itália, enquanto relembra suas memórias do mar, se viu diante de um grande cemitério, localizado no alto de uma falésia, de onde avistava o mar. Ficou hipnotizado por fotografias incrustadas em cada lápide - algumas completamente irreconhecíveis, outras, com aspectos fantasmagóricos - indicavam que aquelas pessoas haviam nascido no século XIX e provavelmente morrido no início do século XX. O artista teve então uma estranha percepção: pensou sobre a natureza daquelas imagens, como se tivessem aparecido na superfície para lhe dizer algo; na superfície lisa e vitrificada incrustada na lápide, como se os rostos dos que ali estavam enterrados tivessem aparecido gradualmente na superfície, assim como a imagem surge em um processo de revelação.

Para Sugimoto, o meio fotográfico é composto de um duplo, positivo e negativo. Como um molde feito a partir do rosto de uma pessoa viva que depois é usado para a confecção de uma máscara. Esta permanece como uma "quase vida" pelo curto período em que revela o rosto vivo. Mas a máscara não envelhece, enquanto o rosto, aos poucos muda suas feições até seu completo desaparecimento. A fotografia, com sua capacidade de guardar imagens graças ao trabalho do fixador, e tendo

¹³⁰ "Uma memória marítima, tenho quase certeza que é uma memória do mar. Nenhuma nuvem no céu, um horizonte cortante, ondas surgindo incessantemente do infinito. Quando eu via essa paisagem, era como se algo na minha consciência infantil acordasse de um longo sonho. Eu olho em volta para minhas mãos e meus pés. E então eu sinto como se estivesse olhando para mim de cima. Como se eu estivesse imerso naquela paisagem marítima. Minha vida começou naquele momento. Hiroshi Sugimoto. *Noh such thing as time*, in *Hiroshi Sugimoto: Architecture of time* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002). In: *The Sublime*. Cambridge: MIT Press, 2010. p. 205.

a garantia do "isto foi" preservada, é como a máscara que permanece inalterada. Ou como formulou Rosalind Krauss ressaltando o caráter indexial da fotografia: cada fotografia é o resultado de uma impressão física transferida por reflexos de luz em uma superfície sensível"¹³¹. As máscaras aludidas pelo artista não vêm de outro lugar a não ser do teatro Noh, uma tradição preservada há centenas de anos pelo Japão. A analogia não nega o quanto a tradição japonesa está impregnada na subjetividade do artista e é nesse sentido que a memória coletiva se faz material para o entendimento da história. A máscara, se entendida como uma camada imaterial, é também protagonista de um outro cenário; transmutada em uma invisível camada chamada Tempo, deforma as certezas antes assentadas ao recair sobre os convidados do último baile frequentado por Marcel, o protagonista da *Recherche*. Para encerrar a monumental narrativa sobre a transformadora ação do tempo, o leitor é convidado a entrar no salão da princesa de Guermantes e por meio de um "panorama"¹³² narrado por Marcel atesta uma profusão de imagens em fluxo contínuo entre passado e presente. O panorama toma a forma de um teatro de fantoches no qual para se saber a verdadeira identidade de cada personagem, é necessária uma cautelosa observação em vários planos, "pois deviam-se ver esses velhos fantoches tanto com os olhos como com a memória".¹³³ Em cada rosto um atestado surpreendente, não apenas no outro, mas na constatação de que a mudança é irrestrita.

Um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exhibir sua lanterna mágica¹³⁴.

¹³¹ Rosalind Krauss. Note on the Index. citado por Michael Fried. *Why Photography matters as art as never before*. Yale University Press, New Heaven. 2010. p. 268.

¹³² ...era o que outrora se chamava "panorama", mas um panorama dos anos, à vista não de um monumento, mas de alguém situado fora da perspectiva deformante do Tempo". Marcel Proust. *O Tempo Redescoberto*. São Paulo: Globo, 2004. p. 195.

¹³³ Idem. p. 194.

¹³⁴ Idem. p. 194.

Tempo e memória se sobrepõem em diversas camadas de leitura nas duas obras. Em Proust, o tempo é devastador e recai sobre a materialidade humana, ao passo que a obra de Sugimoto nos revela sua face mais perene: sua ação na natureza a transforma a contento, por vezes generoso, corre seu fluxo ininterrupto. Para o artista, a visão do mar sugere a eternidade do mundo, uma ancestralidade capaz de remeter aos primórdios da existência. Essas imagens, ao expressar regiões virtuais do passado, evocam o que Bergson chamou de "lembrança pura": o equivalente a um passado puro, conservado em si, cuja função principal é exibir o tempo por ele mesmo; a lembrança pura conserva-se no tempo, ela é "imperecível"¹³⁵, ontológica.

Para entendermos melhor o sentido dessa "lembrança pura" em *Seascapes*, cabe aqui explicar o uso que Deleuze faz do conceito de cristal do tempo¹³⁶. Não apenas porque a partir dele esses complexos conceitos filosóficos podem ser mais bem compreendidos, mas também porque ele mesmo representa uma síntese, um circuito de onde se vê a fundação do tempo não cronológico, uma visão do passado em si, em sua totalidade.

Deleuze recorre a Bergson para explicar as relações entre o atual e o virtual como paradigmáticas para o entendimento mais profundo sobre o tempo. A imagem atual ou a imagem-cristal e sua coalescente virtualidade se relacionam como um duplo, um reflexo, no qual o atual é sempre um presente e o virtual¹³⁷ um passado que lhe é contemporâneo. O que caracteriza esse estado do presente é seu caráter evanescente: ele é continuamente substituído por um novo estado, que não deixa de ser um novo presente. Nesse fluxo interminável, um novo presente está sempre a substituir o que deixou de sê-lo. Mas esse presente que em breve deixará de sê-lo, tornando-se passado, precisa ainda o ser ao mesmo tempo em que deixa de sê-lo. Apenas dessa maneira o passado

¹³⁵ Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 54.

¹³⁶ O conceito "cristal de tempo" é na realidade de Guattari, mas Deleuze o utiliza para melhor ilustrar sua ideia de uma imagem bifacial: atual e virtual, conceitos que por sua vez são apropriados da filosofia de Bergson.

¹³⁷ Cabe aqui assinalar, conforme explicou Pierre Lévy, que o conceito de virtual contrariamente a seu uso no senso comum, não se opõe ao real, mas ao atual, "virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes" Pierre Lévy, *O que é o virtual?* Ed. 34, 2005, São Paulo.

não será localizado numa linha cronológica como um momento estático deixado para trás pelo presente. Essa não é absolutamente a imagem que Deleuze, em sua profunda leitura da obra de Bergson, pretendeu reproduzir. Mas sim uma estrutura na qual "o passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular."¹³⁸ Por isso, Deleuze nos diz que o presente passa enquanto o passado sempre se conserva: enquanto o presente é puro devir, o passado conserva-se em si. A cisão ou duplicação entre passado e presente ocorre no fluxo de nossas vidas, e o presente, ao mesmo tempo em que se constitui como percepção no campo atual, desdobra-se em virtualidade constituindo o passado contemporâneo, o passado puro, ou a lembrança pura, cuja característica principal é não ser um antigo presente, mas coexistir com o presente que ele foi.

Dessa forma, o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, ou dito de outra maneira, o presente se lança para duas direções de naturezas distintas: em direção ao futuro e "caindo no passado"¹³⁹. "O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal"¹⁴⁰, lá está ele jorrando em sua mais pura duração, e cujas imagens, apesar de serem de naturezas distintas enquanto o presente é puro devir, o passado conserva-se em si são indiscerníveis. A imagem-cristal é, então, o ponto de indiscernibilidade entre essas duas imagens, um circuito mínimo da coalescência entre atual e virtual, cuja reversibilidade, a possibilidade de intercâmbio inerente ao duplo, é inevitável, assim como também tomamos o real pelo imaginário ou o presente pelo passado. Portanto, o que vemos no cristal "é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir"¹⁴¹.

¹³⁸ Gilles Deleuze. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 99.

¹³⁹ Idem. p. 102.

¹⁴⁰ Idem. p. 102.

¹⁴¹ Idem. p. 103.

A imagem virtual em "estado puro" não se atualiza, mas coexiste com o atual presente, do qual ela é o passado; simultaneamente, o atual presente e o passado desse presente formam, nessa relação, o menor circuito, o menos dilatado. É esse o ponto S chamado por Bergson em sua representação do cone invertido que ilustramos a seguir. Além dele, localizado no ponto mais contraído do cone, há uma diversidade infinita de secções paralelas à medida que o cone se abre: circuitos virtuais que abrigam infinitas camadas de nosso passado. Da abstração bergsoniana Deleuze conclui:

Cada atual presente não é senão o passado inteiro em seu estado mais contraído. O passado não faz passar um dos presentes sem fazer com que o outro advenha, mas ele nem passa nem advém. Eis porque, em vez de ser uma dimensão do tempo, o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões. Não se pode dizer: ele era. Ele não existe mais, ele não existe, mas insiste, consiste, é. Ele insiste como o antigo presente, ele consiste com o atual ou o novo. Ele é o em-si do tempo como fundamento último da passagem. É nesse sentido que ele forma um elemento puro, geral, a priori, de todo tempo¹⁴².

A coexistência virtual de todos os níveis ou graus de contração e distensão do cone é a duração, no mais puro sentido bergsoniano, ela pertence ao ser em si do passado, de modo que esse passado repete-se em todos os níveis, variando apenas seu estado de contração. Essa coexistência virtual de todas as camadas de passado consigo e com o atual presente conserva a lembrança pura que não deve ser confundida com a imagem-lembrança. Se o presente não cessa de passar, ele não poderia jamais ser o mesmo, por isso é novo, e por isso a lembrança se atualiza em função de um novo presente. Somente após esse "salto", que parte do ponto S do cone para algum ponto virtual no passado, a lembrança tende a se atualizar, tornando-se imagem-lembrança. Portanto, é por obra da "lembrança pura" que a "imagem lembrança" se

¹⁴² Gilles Deleuze. *Diferença e Repetição*. São Paulo. Paz e Terra, 2006. p. 85.

atualiza, tornando-se imagem, quando evocada por exigência do novo presente. O aspecto psicológico está associado ao presente, à percepção pura da matéria, ao passo que a lembrança pura não tem uma existência psicológica. Por isso lembrar é instalar-se subitamente no passado e perceber ocorre no presente, onde as coisas estão.

É preciso entender de que modo se atualiza essa virtualidade da duração, ou seja, como a lembrança pura e virtual passa a ter uma existência psicológica, tornando-se imagem-lembrança. Esse é o principal ponto que precisamos distinguir para entender *Seascapes* como uma representação ontológica do tempo, e não como uma lembrança associada a uma existência psicológica. Para tanto, é preciso admitir a existência de um passado em geral, que nunca deixa de ser e que é condição de todos os passados. Se há uma imagem lembrança em *Seascapes*, ela advém num segundo momento, depois de termos nos instalado no passado; só então a imagem passa de virtual para atual. É esse o sentido que Sugimoto parece intentar ao buscar uma representação que evoca um mundo que antecede qualquer existência humana, quando os mares, indistintamente, não haviam sido nomeados e sua condição de indiscernibilidade permanecia como condição objetiva até o surgimento da linguagem. No momento em que o homem passa a nomeá-lo, instala-se uma nova relação que suprime a reversibilidade. Apesar de a linguagem favorecer essa separação, nomeando o mundo e a natureza, *Seascapes* a restitui. Em *Seascapes* há um presente representado, ou melhor, há um antigo presente representado, porém é o passado puro que vemos na representação, e é ele que nos faz perceber o quanto o presente passa e o passado se conserva, nos dando a consciência de que

"somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso".¹⁴³ Para Deleuze, a expressão de nossa existência como interior ao tempo é exemplar na *Recherche*. A subjetividade percebida não está no presente da narrativa, mas na formação de um passado que se conserva, no tempo que se desdobra em idas e vindas formando a tessitura da obra

Resta ainda entender como é possível penetrar nesse passado que se conserva, que é contemporâneo do presente, sem o reduzir ao presente. Se *Seascapes* nos fornece a imagem desse passado puro, a partir da própria natureza que se mantém conservada, precisamos ainda saber como o resgatar, como o acessar sem deixar perder seu brilho cristalino, sua virtualidade. A resposta proustiana não deixa de ser uma leitura que vai além da teoria de Bergson sobre o tempo. Benjamin já havia dito que a obra de Proust é o relato de uma lembrança, e infinito justamente por não estar "encerrado na esfera do vivido"¹⁴⁴, mas no ato mesmo da lembrança que tece a recordação como uma nova narrativa, em num novo presente. Portanto, a memória involuntária age como a escavadeira desse passado adormecido, trazendo para o presente não uma lembrança conservada no passado, mas um passado puro que se transformará num novo presente. *Combray* deixa de fazer parte de um repertório perceptivo, de uma lembrança associada ao sabor da *madeleine*, e surge como a experiência de uma obra de arte, que não pode ser vivida em sua realidade, mas em sua verdade. Deleuze formula o pensamento proustiano da seguinte maneira: nossa memória é real porque a experimentamos no presente, e ela é ideal porque não está amarrada, atada a uma materialidade; por isso a memória involuntária é livre para presentificar um passado sem o compromisso de este ter sido um dia presente.

Deleuze esboça tanto em *Proust e os Signos* quanto em *Bergsonismo* a diferença entre o pensamento de Bergson e o de Proust. De acordo com Roberto Machado¹⁴⁵, a distinção se dá nos termos de uma

¹⁴³ Gilles Deleuze. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 103.

¹⁴⁴ Walter Benjamin. *Obras escolhidas vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 37.

¹⁴⁵ Roberto Machado. *Deleuze a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

diferença acerca do entendimento do passado. Para Bergson o passado se conserva em sua virtualidade, enquanto a questão para Proust está em como resgatar esse passado tal como ele se conserva em si. Vimos que Proust encontra na memória involuntária a chave para esse acesso; mesmo sabendo que ela é uma prerrogativa para poucos, é a única possibilidade de acesso ao passado puro, ou a "um pouco de tempo em estado puro"¹⁴⁶. Portanto, se há algo que aproxima Bergson de Proust é o entendimento de um "passado puro"; mas para Bergson esse passado puro não é do domínio do vivido, ao passo que para Proust ele pode ser vivido pelo encontro de dois instantes do tempo.

Essas ideias nos levam novamente às séries *Dioramas* e *Portraits*. Em *Portraits*, conforme já comentamos, o artista apresenta o retrato de várias personalidades cujos detalhes não nos deixam, à primeira vista, duvidar de sua realidade. As fotografias realizadas a partir de bonecos de cera, assim como os animais empalhados dos dioramas, tratam de uma virtualidade. Em ambos os casos podemos enxergar as obras como circuito espelhados, no qual o princípio de indiscernibilidade se faz presente, como uma imagem cristal em que a multiplicação provocada pelos "espelhos", vários espelhos, uma vez que os bonecos de cera são por vezes feitos a partir de imagens fotográficas ou pinturas, oculta a atualidade dos personagens. Contrapondo as séries *Dioramas* e *Portraits*

¹⁴⁶ Marcel Proust. *O tempo redescoberto*. Citado por Gilles Deleuze. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 103.

à *Sesacapes* podemos entender que a diferença fundamental entre elas se estabelece nos mesmos termos das distinções aparentes nas concepções temporais de Bergson e Proust, ou seja, na memória. Tanto em *Seascapes* quanto em *Dioramas* está presente a tentativa da representação de um tempo puro, de "um ser em si do passado" ambição já atribuída à obra de Sugimoto e presente nas três séries analisadas ao longo desta pesquisa. Contudo *Seascapes* trata da representação de um passado puro associado à memória de algo que esteve sempre presente, uma memória que é constitutiva de própria identidade do artista, enquanto *Dioramas*, se relaciona com a concepção proustiana do encontro no presente de um passado conservado, instante esse alcançado pela obra de arte. Tanto em *Seascapes* quanto em *Dioramas*, há uma superposição temporal incontrolável, um somatório de eventos que joga o espectador no centro de um labirinto temporal. A ficção sustentada por Sugimoto afasta o eminentemente real da representação para se manter no fluxo contínuo do devir, um fluxo incessante de virtualidade, de conexões temporais que insere sua obra no âmago da frase proustiana: "um pouco de tempo em estado puro".

Considerações finais

[...] I am a very craft-oriented person. But at the same time, I want to make something artistic and conceptual. In general, you know, the post-modern artist never paid attention to craftsmanship. That's something like a nineteenth-century cliché. But to me, I'm going the other way around. I really respect my craftsmanship and my hands. So even though I've lived in this postmodern time, I probably call myself a postmodern-experienced pre-postmodern modernist!¹⁴⁷

Ao longo dessa pesquisa analisamos alguns trabalhos de Hiroshi Sugimoto tendo em vista uma recorrente poética sobre o tempo. Sua obra é construída como um estado frequente de dúvida, de suspensões que, ao mesmo tempo que adensam as possibilidades de leitura, criam abismos vertiginosos para dentro do campo da arte. Optamos por um recorte específico na trajetória do artista por acreditar que as questões subjacentes a *Dioramas*, *Theaters* e *Seascapes* constituem-se como uma tríade que nos permitem pensar a complexidade da experiência do tempo em uma grande extensão. Na medida da necessidade das análises, encontramos contrapontos poéticos na literatura proustiana, de cuja fonte inesgotável de reflexões estéticas bebemos direta ou indiretamente.

Cabe agora em retrospecto pensar no contexto que corroborou a emergência desta discussão, fazendo com que o tempo ocupasse a centralidade da temática artística no âmbito de uma efêmera realidade pós-moderna, cujas características ainda em franca entropia provocam certa desconfiança. Para Paul Virilio, neste momento cambiante a configuração do tempo depende de um conjunto de relações que envolvem não apenas as ciências "humanas", mas principalmente uma "aliança das ciências, das artes, das técnicas e das discussões sobre a

¹⁴⁷ Hiroshi Sugimoto para o projeto Art21 da rede PBS (Public Broadcasting Service). Disponível em: <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip2.html>.

criação e fabricação com auxílio de computadores"¹⁴⁸. Situação que gera um estado no qual nada resta além de "representações momentâneas, representações cujas sequências se aceleram ininterruptamente, a ponto de nos fazerem perder toda referência sólida, todo parâmetro"¹⁴⁹.

Como parte desta nova realidade, estamos submersos em uma estrutura na qual o tempo encadeado em passado, presente e futuro sofreu uma compressão irremediável da qual restou apenas um eterno presente. O encurtamento do horizonte temporal alterou nossa relação com o passado, nossas expectativas em relação ao futuro e nossa experiência do presente. De maneira que uma parcela significativa das representações contemporâneas lida diretamente com a expressão desse novo estado. Concomitantemente a esse imperativo do "aqui e agora", Virilio questiona nossa condição para administrar os desdobramentos dessa realidade, atual e virtual, e que sobretudo altera nossa percepção da atividade cotidiana ao nos possibilitar interações com longas e paradoxalmente inacessíveis distâncias, em locais desconhecidos, alterando também nossa noção de espaço.

Como viver verdadeiramente se o aqui não o é mais e se tudo é agora? Como sobreviver amanhã à fusão/confusão instantânea de uma realidade que se tornou ubiquitária se decompondo em dois tempos igualmente reais: o tempo da presença aqui e agora e aquele de uma telepresença a distancia, para além do horizonte das aparências sensíveis?¹⁵⁰

Tempo e espaço são, portanto, o alvo desse desregramento que se tornou matéria para a arte contemporânea na medida em que provoca novas concepções do sentir. A extensão do mundo encurtada drasticamente graças aos impactos crescentes dos meios de comunicação, das telecomunicações e das redes sociais geram novos veículos de

¹⁴⁸ Paul Virilio. *O Espaço crítico: e as perspectivas do tempo real*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 82.

¹⁴⁹ Idem. p. 83.

¹⁵⁰ Idem. p. 103.

deslocamento: televisão, internet, Skype... Sintomaticamente, passamos a desprezar o deslocamento, o movimento no espaço, anulando não apenas as distâncias geográficas, mas o tempo em sua duração. Abolindo o tempo estamos portanto comprimindo a duração, abraçando o regime de achatamento temporal cuja resultante é um eterno presente, sem história, sem passado e sem futuro. Navegando em mares virtuais testemunhamos o apagamento/anulação das formas físicas, já que sua localização e sua forma perdem progressivamente a importância no tempo e no espaço. Como consequência, tanto a questão temporal como a espacial aviltaram-se diante da supremacia do instante presente e "real" das comunicações instantâneas. Como disse Virilio, enalteçamos os ditames do "ao vivo" mesmo que essa seja a marca de uma sociedade "sem futuro e sem passado, posto que sem extensão, sem duração, sociedade intensamente 'presente' aqui e ali, ou seja, sociedade telepresente em todo o mundo"¹⁵¹.

A subjetividade contemporânea caminha, portanto, na direção de uma nova relação com a história, com a memória e principalmente com o sentido¹⁵². Nosso ideal tecnocientífico nos faz acreditar na possibilidade de controlar o tempo em todas as direções, tanto pela ilusão de criar métodos preditivos e preventivos para o futuro quanto para assegurar total controle de nossas memórias, criando grandes "estoques" de informações que nos desoneram da responsabilidade de guardá-las. Mas se essa é a marca de nossa condição pós-moderna, o que podemos enxergar, que conclusões podemos tirar, através dessa ventania?

Peter Pál Pelbart¹⁵³ nos ajuda a entender a espessura de nossa relação com o tempo a partir de sua leitura da obra deleuziana. Deleuze leva-nos a pensar em duas abordagens distintas para o tempo, como *história* e *devir*. Regidos por horas, minutos, segundos, dias e anos, estamos inseridos numa linearidade irreparável, na concepção tradicional

¹⁵¹ Idem. p. 108.

¹⁵² Referimo-nos aqui à acepção usada por Jeanne Marie Gagnebin para explicar que "sentido" e "história" estão sempre relacionados, "ao fato, portanto, de que só há sentido na temporalidade e na caducidade". Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 42.

¹⁵³ Peter P. Pélbart. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

do tempo, a qual pode ser definida por um *tempo-história*. Para operar a distinção entre história e devir, é necessário que se engendre uma subversão na ideia de tempo a qual se distancia da visão trivial, homogênea e uniforme do *Chronos*, no entendimento grego o tempo relativo à medida, para o *Aion*, um tempo indefinido, da iminência do acontecimento, imprevisível, que jorra desmesuradamente. De acordo com Pelbart, o tempo aludido por Deleuze para explicar esse que se opõe à história nem mesmo poderia ser chamado de "tempo", pois está absolutamente "liberado de sua subordinação ao movimento centrado"¹⁵⁴. Deleuze lhe deu, igualmente, "o nome de tempo puro, mas que é também o devir na sua inocência sem centro, na sua potência de produção do falso, do desajuste, das metamorfoses, da confluência de universos ou tempos incompreensíveis"¹⁵⁵.

Seguindo a intuição deleuziana acerca da dupla face do tempo, Virilio nos oferece um novo antagonista para a concepção enraizada do *Chronos*. Como oposição ao tempo cronológico que escorre perpetuamente, Virilio busca na modernidade uma nova acepção para a temporalidade, fruto da sua própria originalidade: o "tempo da fotografia" se opõe ao "tempo que passa", configurando-se assim como "um tempo que se expõe, que 'faz superfície', um tempo de exposição que desde então substitui o tempo da sucessão clássica. O tempo da rápida tomada de imagens é, portanto, desde a sua origem, o tempo-luz"¹⁵⁶. Entretanto, Virilio não está se referindo à fotografia na acepção mais comumente usada, a do "instante" fotográfico visível na superfície do negativo, mas ao que a fotografia, como técnica de fotossensibilidade trouxe de novidade, como o fotograma, que ganhou movimento com o cinema.

Chegamos enfim ao ponto que nos permite concluir que a premissa implícita ao estudo do tempo nas fotografias de Sugimoto se desdobra em duas atitudes que permeiam sua produção. A primeira diz respeito a um discurso poético capaz de lidar com o avesso de uma tradição que insiste em pensar o tempo como uma homogeneidade submetida a uma

¹⁵⁴ Idem. p. 82.

¹⁵⁵ Idem. p. 82.

¹⁵⁶ Paul Virilio. *O Espaço crítico: e as perspectivas do tempo real*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 110.

ordenação histórica (no sentido oposto ao devir) absoluta e unívoca. E a segunda, como consequência, o desejo de conferir ao meio fotográfico temporalidades que se desamarrem da corrente que o dominou, expressando assim o sentido de subversão implícito à ideia de devir, criando suas próprias coordenadas, de um tempo flutuante, descentrado, inédito... Apesar de toda a diversidade dos modos de operação da imagem fotográfica; de Walker Evans a Rauschenberg, há uma certa conformidade com a leitura de Barthes, o supracitado "isto-foi", o qual é colocado na berlinda por Sugimoto.

Para concluir essa afirmação, gostaríamos de acrescentar algo que ilustrará nossa análise de forma quase literal. Não é pouco importante no contexto de sua obra o fato de que, durante muitos anos, a principal atividade econômica de Sugimoto foi colecionar e vender arte antiga japonesa. Conforme foi tendo sucesso na carreira de fotógrafo, foi abandonando a atividade de vendedor, mantendo-se como colecionador. Ao expandir o espectro de sua coleção, algumas de suas últimas aquisições foram 15 negativos¹⁵⁷ originais do fotógrafo inglês William Henry Fox Talbot, precursor da fotografia no século XIX. A exemplo do que já fez com a série *Time's Arrow*¹⁵⁸, o artista manipula o caráter histórico desse fragmento do passado interferindo na sua temporalidade ao lhe conferir quase 200 anos depois uma nova impressão, o status de obra de arte em pleno século XXI.

Analisar essa nova série infelizmente foge ao escopo desta pesquisa; se a mencionamos foi exclusivamente para adensar o que procuramos esclarecer durante todo trabalho; a relação inventiva de Sugimoto com o tempo e com a história. A impressão das fotografias de Talbot apontam para uma trilha benjaminiana, quando Sugimoto parece

¹⁵⁷ "I spent one whole year's income on these negatives," he says to me. "But since I will be using it to make my art, I can write it off. I am creating my art by buying another person's art. I call this art anarchism," he says with a triumphant laugh, "because I don't pay tax!" "Gastei um ano de rendimentos nesses negativos. [...] Mas desde que eu os use para fazer arte, posso amortizá-los [...]. Estou fazendo a minha arte comprando a de outra pessoa. Chamo isso de anarquismo artístico [...] porque eu não pago impostos! Disponível em: <http://www.theglobeandmail.com/news/arts/article793233.ece>. Acesso em: 20 out. 2010". [nossa tradução]

¹⁵⁸ Na série *Time's Arrow*, Sugimoto utiliza peças de sua coleção de arte antiga japonesa para nelas cravar imagens de *Seascapes*. A primeira exibição desse trabalho foi em 2003 durante a exposição *L'histoire de l'histoire*.

entender a história pelas vias de uma clássica *historia naturalis* que se remete ao sentido grego de história, como "pesquisa, informação, relatório, um termo que designa uma atividade de exploração e de descrição do real sem a pretensão de explicá-lo"¹⁵⁹, aproximando-se mais da atividade de colecionador do que da de um historiador que tenta cronologicamente estabelecer uma relação de causa e efeito entre o que considera um fato histórico. Para expressar seu sentido de tempo, Sugimoto opera novos espaços-temporais, dilatando-os; um procedimento que Deleuze chamaria de ato criativo transhistórico ou supra-histórico. A história, diz Deleuze,

[...] só é feita por aqueles que se opõem à história (e não por aqueles que se inserem nela, ou mesmo a remanejamos)[...] A história pode tentar à vontade romper seus laços com a memória; ela pode complicar os esquemas de memória, superpor e deslocar as coordenadas, sublinhar as ligações ou aprofundar os cortes: a fronteira, no entanto, não se encontra aí. A fronteira não passa entre a história e a memória, mas entre os sistemas pontuais 'história-memória' e os agenciamentos multilineares ou diagonais, que não são absolutamente o eterno, mas sim devir, um pouco de devir em estado puro, trans-histórico¹⁶⁰.

Por ocasião da abertura da exposição de Sugimoto no Hirshhorn Museum em Washington, o curador Kerry Brougher observa que, apesar de todo o trabalho do artista se referir à fotografia, ele a trata de um modo específico, não vinculado à sua história, mas a uma fotografia que existe antes em sua consciência, a partir de sua visão de mundo, talvez mesmo antes da fotografia ter sido inventada, sobre uma fotografia anterior à sua própria história¹⁶¹. À colocação de Kerry Brougher,

¹⁵⁹ Jeanne M. Gagnebin. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 9.

¹⁶⁰ Gilles Deleuze e Felix Guattari. *Mil Platôs: capital e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. p. 82.

¹⁶¹ Disponível em: http://hirshhorn.si.edu/dynamic/podcasts/podcast_60.mp3 [nossa tradução]

Sugimoto responde:

Eu me sinto mais como um pintor que pela primeira vez pinta a superfície de uma parede, do que como um fotógrafo, dessa forma posso projetar minha visão interior em algum tipo de superfície. Normalmente os fotógrafos tentam capturar as imagens fora de si mesmos, mas em meu caso tento projetar minha própria visão interior sobre a tela da realidade, essa é a maneira como eu vejo. Então, tão errado como eu possa ver, assim deve ser possível de ser fotografado, da maneira como eu vejo as coisas.

Assim sendo, Sugimoto leva-nos novamente ao centro de seu embate com a história, especificamente com as origens da fotografia. Passamos de "história" para "origem" tendo em vista mais uma vez o entendimento benjaminiano do termo: "o termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção"¹⁶². Pretendemos com isso afirmar que nossa análise não acompanha aquilo que convencionalmente alguns historiadores chamam de "história da fotografia"; pensamos, com as lentes de Benjamin, que Sugimoto em sua fala acaba por aludir a uma origem para a fotografia que está liberada do fluxo contínuo da história, sendo a fábula que contaremos logo adiante apenas um fragmento ruinoso do que poderíamos dizer sobre essa origem.

A resposta do artista acaba por evocar o quanto a fotografia, desde os seus primórdios, é puramente uma reflexão do contato, da proximidade, da inscrição referencial da sombra projetada em uma superfície. Tal origem possui uma temporalidade muito mais antiga do que uma "história da fotografia" poderia supor. Como dispositivo teórico a fotografia é uma operação que se relaciona primordialmente às origens da pintura. Em sua fase primitiva, mais do que uma relação mimética, a pintura já esboçava uma lógica indicial; "pela questão da presença e da

¹⁶² Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense., 1984. p. 67.

contiguidade do referente"¹⁶³. Philippe Dubois apresenta as origens do dispositivo indicial por meio de fábulas, mitos ou pela própria história, como a de Lascaux. O autor justifica que em todos os casos a "representação nasceu por contato". A resposta de Sugimoto ao curador de sua exposição parece muito próxima à fábula de Plínio contada por Dubois, das origens do desenho da sombra. A filha de um oleiro, apaixonada por um rapaz que precisa partir numa longa viagem, encontra uma maneira de conservar um traço físico de seu amado: no momento da despedida, os jovens se encontram em um quarto iluminado por uma chama que projeta na parede suas sombras, para fixar a sombra do amado, a jovem decide desenhar com carvão sua silhueta na parede.

Voltando à resposta de Sugimoto à luz da origem mitológica da representação, vemos o quanto ela reforça uma temporalidade intrínseca à obra, a qual, como afirmou o curador, se reporta aos primórdios da representação. O jogo de luz e sombras presente na fábula nos faz ver a parede como tela, ou como superfície receptora da fonte luminosa que emana de um ponto fixo na sala. Assim como a sombra do jovem se configura em indício da presença de um referente o qual finalmente será fixado, duplicado.

Entretanto, se uma análise das origens da fotografia nos remete a uma conclusão indexial, encontramos na obra de Sugimoto uma "indexialidade do tempo"¹⁶⁴, já que suas obras não capturam traços de uma realidade física, mas apreendem o fluxo contínuo do tempo. O que muitos teóricos falam sobre o corte realizado pelo ato fotográfico, sobre "o obturador que guilhotina a duração"¹⁶⁵, não encontra sentido na obra do fotógrafo. O tempo corre em fluxo contínuo; não há, em sua produção, um sentido de ruptura, assim como também não há um encadeamento sucessivo, teleológico. O desafio perseguido pelo artista é o de representar o tempo como multiplicidade pura, livrando o passado de qualquer estabilidade.

¹⁶³ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Campinas: Ed. Papirus, 1993. p. 115.

¹⁶⁴ Hans Belting. *Looking through Duchamp's door: art and perspective in the work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Köln, 2009. p. 115.

¹⁶⁵ Phillippe Dubois. *O ato fotográfico*. Campinas: Ed. Papirus, 1993. p. 163.

Se escolhemos Proust para desempenhar o papel de referência poética para a questão do tempo, é porque acreditamos que sua obra nos dá o melhor subsídio para investigar um novo intento para a construção de uma imagem pura do tempo. Quando olhamos para as imagens fotográficas de Sugimoto, procuramos "imaginações e não meras fantasias ou ilusões. Imaginações entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas"¹⁶⁶. A poética de Proust foi tomada então como paradigma de uma construção narrativa no qual o desenrolar do tempo assume as mais diversas feições, sendo elas mesmas a constituição de um relato ilimitado da memória. Como já disse Maurice Blanchot, "Proust mistura, numa mescla ora intencional, ora onírica, todas as possibilidades, todas as contradições, todas as maneiras pelas quais o tempo se torna tempo"¹⁶⁷.

Além dos recursos poéticos, a aproximação da obra proustiana permitiu também a extensão do nosso olhar sobre o tempo na direção da modernidade. Período no qual o franco desenvolvimento tecnológico legou consequências irreparáveis para a consciência humana. Um sentido permanente de insatisfação e ansiedade provocado pelos resultados gradativos do meio de produção capitalista. A partilha industrial do tempo proveniente da alienação do trabalho instaurou a ordem de um tempo inumano, a submissão a uma organização cronológica da vida. Paralelamente ao desnorreamento provocado pelo acelerado modo de vida, surgem novas expressões artísticas que tentam dar conta do sentimento de vertigem provocado pela modernidade. Ninguém melhor que Baudelaire registrou em solo explicitamente antagônico a presença do transitório e o contingente, o eterno e o imutável, "a oposição central entre tempo vazio e devorador da modernidade e o tempo pleno e

¹⁶⁶ Martin Heidegger. "Dichterisch wohnet der Menasch" (1951). In: Vorträge und Aufsätze Pfullingen: Neske, 1954, p. 181 sq. Tradução portuguesa de Márcia Sá Cavalcante Schuback: "...Poeticamente o homem habita...". In: Ensaio e conferências. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 177. Citado por Eliane Escoubas. Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas.

¹⁶⁷ Maurice Blanchot. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 15.

resplandescente de um lembrar imemorial"¹⁶⁸; formas que na literatura proustiana se traduzem pelo perecimento da memória e o desejo de conservar o passado do esquecimento. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, a compreensão proustiana da modernidade, assim como o que define sua singularidade na literatura, herança baudelariana, é uma escrita que tem não apenas a pretensão de durar, como também de inscrever a morte como consequência devastadora do tempo, "inaugurando esta relação de combate contra a morte e de convivência com ela, que caracteriza a literatura contemporânea"¹⁶⁹.

A morte é a prova mais difícil que o narrador da *Recherche* precisa enfrentar e a qual a decisão de escrever não pode remediar. Ainda que a própria construção do romance tenha buscado inventar novas temporalidades, encontrando na obra de arte a qualidade das essências atemporais, a escrita, ao colocar a seu serviço a força destruidora do tempo, revela uma relação paradoxal. Na visão de muitos autores¹⁷⁰, a nomeação da obra de arte como representação da eternidade recai numa concepção idealizada do tempo. Para Gagnebin, "o narrador se debate entre uma interpretação estética clássica, que assimila esse "fora do tempo" ao eterno, e uma concepção muito mais paradoxal, que vê aí a essência mesma do tempo, 'um pouco de tempo em estado puro'"¹⁷¹.

Do surgimento de uma estrutura original do tempo, chegamos enfim ao dilema ao qual Proust nos conduz: o sentimento de estar "um minuto livre da ordem do tempo"¹⁷². Ora, se estamos aqui investigando representações poéticas do tempo, como podemos dele nos livrar, redimi-lo? Como podemos ultrapassá-lo se ele é parte de nossa condição de existência, se nos envolve, nos permeia? Eis que então Proust nos dá novamente as pistas para nos refazermos desse momentâneo mal-estar. O instante em suspensão, "livre da ordem do tempo", advindo de um

¹⁶⁸ Jeanne M. Gagnebin. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. P. 51.

¹⁶⁹ Ibid., p. 52.

¹⁷⁰ A respeito da crítica que convencionou-se chamar de "teoria estética proustiana", ver Anne Simon. *Proust ou le réel retrouvé*. Paris: PUF, 2000.

¹⁷¹ Jeanne Marie Gagnebin. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. P. 85.

¹⁷² "Une minute affranchie de l'ordre du temps". Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999. p. 2266.. [nossa tradução]

súbito expediente da natureza, lhe faz experimentar, ao mesmo tempo no passado e no presente, uma ideia plena de existência graças à possibilidade de **"obter, de isolar, imobilizar – na duração de um raio – o que jamais apreendera: um pouco de tempo em estado puro"**¹⁷³.

Blanchot nos ajuda a entender que o paradoxo empreendido por Proust consiste em configurar o que está "fora do tempo" como a possibilidade de apreender o tempo puro. Para Proust, o extratemporal ocorre graças aos eventos que ao acaso nos fazem experimentar como um fato novo situações que pertencem ao passado. Episódios que se configuram como instantes a um tempo distantes e a outro sobrepostos, intrincados, abolindo o sentido de flecha, linearidade, ao qual nos submetemos cotidianamente. Para então, saltando de um ponto a outro (cabe aqui lembrar do cone invertido de Bergson), promovendo esse encontro único, instaurar uma vacuidade sempre em devir, "tempo puro, sem acontecimentos, vacância móvel, distância agitada, espaço interior em devir onde as estases do tempo se dispõem numa simultaneidade fascinante"¹⁷⁴. Para Blanchot, Proust alcança o próprio tempo da narrativa, assumindo que o tempo nos envolve e nos ultrapassa; estar exterior ao tempo é navegar pelo "espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos"¹⁷⁵.

Se há portanto uma semelhança poética entre as abordagens das séries de Sugimoto e da *Recherche*, esse encontro se dá pelo alargamento da experiência temporal, de onde um vazio infinito que se revela como a expressão da suspensão instantânea, porém transitória, do tempo. O narrador proustiano ao ser acometido por uma alegria intensa resultante da conjunção fortuita de dois episódios semelhantes, não obstante sua distância no tempo - a *madeleine* e *Combray*, os azulejos desiguais do batistério de São Marcos em Veneza e a pavimentação irregular de Paris - se vê diante de uma simultaneidade sensível. O percurso feito pelo herói,

¹⁷³ (...) et grâce à ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser - la durée d'un éclair - ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur". Idem. p. 2266. [nossa tradução]

¹⁷⁴ Maurice Blanchot. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.17.

¹⁷⁵ Idem. p. 17.

do “extratemporal” ao “tempo puro”, deve ser entendido como a passagem da supressão do tempo cronológico para sua transformação em um espaço-tempo, onde há “ausência móvel, sem acontecimentos que a dissimulem, sem presença que a obstrua, naquele vazio sempre em devir”¹⁷⁶.

Analogamente, vimos que Sugimoto levou às últimas consequências a possibilidade de se empreender um estado de suspensão pelo meio fotográfico, apontando uma nova possibilidade estética para um meio habituado a encontrar sentido a partir do instante congelado pelo disparador da câmera. A conquista de Sugimoto, no entanto, não reside apenas em seus procedimentos técnicos apurados e quase científicos, mas

se reflete no ato da apreciação das imagens. O que queremos afirmar é a permanência de um estado contemplativo que tradicionalmente acompanhou a história da arte e que é restituído sob a forma de dúvida¹⁷⁷. Há nas três séries uma diversidade de desdobramentos para essa temporalidade dilatada provocada por estados de ambiguidades. Em cada uma, aspectos distintos físgam nossas certezas. Seja por meio de uma realidade desestabilizada, um real que não corresponde à realidade da própria vida, seja por meio de um vazio que desafia a especificidade do próprio meio fotográfico. Ou não seria o vazio e a branquidão referentes paradoxais para a fotografia?

Assim como também é paradoxal a persistência no trabalho em preto e branco, uma mídia em extinção de acordo com o próprio artista em entrevista ao jornal *Le Monde*¹⁷⁸. Sugimoto faz uso dessa ameaça sustentando o sentido de seu trabalho na própria iminência da extinção de tais recursos. Uma insistência que tanto adensa o anacronismo que envolve sua poética como reforça seu ceticismo em relação à qualquer totalidade histórica. Em outras palavras, há uma insistente desconfiança em aderir a qualquer tipo de classificação formal: desde sua escolha por um material e um equipamento “fora de moda” até a busca por referentes

¹⁷⁶ Idem. p. 19.

¹⁷⁷ Aludo ao argumento usado por Thomas McEvelley no livro *Sculpture in the age of doubt*, no qual o autor trata do nível de certeza e dúvida que habita respectivamente a consciência moderna e pós-moderna.

¹⁷⁸ Disponível em: <http://artforum.com/new.php?pn=news&week=200602>.

cujo aparente sentido de atualidade se dissipa tão logo nos damos conta de seus procedimentos. Assim como há também o questionamento do caráter arbitrário da nomeação de cada um dos mares fotografados em *Seascapes*, deixando transparecer a constatação de que um sentido de totalidade se perdeu. Cabe aqui evocar rapidamente a relação profícua entre tempo, alegoria e história tal como discutida por Benjamin, ainda que sua complexidade ultrapasse os pretensões deste texto.

Alegoria (de *allo*, outro, e *agorein*, dizer)¹⁷⁹, desde seu entendimento pelos gregos, está associada a uma escrita cujo sentido literal não é o verdadeiro. Esse deslizamento contínuo entre significante e significado a coloca em posição diametralmente oposta ao símbolo, em termos de retórica, o que faz com que a alegoria, aos olhos de Benjamin, ocupe um papel preponderante no entendimento da modernidade. Enquanto no símbolo há uma imediatricidade de sentido, pois "ele é como um relâmpago que subitamente ilumina a noite escura"¹⁸⁰, a alegoria dispõe de uma temporalidade estendida, que afeta seu desenvolvimento no tempo e expõe a deficiência da linguagem para alcançar um sentido pleno. Por isso, a alegoria foi marginalizada durante muitos séculos e também por isso, por enxergar que em suas deficiências havia o reflexo de uma nova situação, Benjamin a reedita. E o que foi, durante muito tempo, a marca de sua fragilidade, sua arbitrariedade e sua historicidade, é na realidade a força de sua potente capacidade para expressar o inacabamento da realidade, a partir de imagens sempre renovadas, a inexistência de um sentido de eternidade e a consequente necessidade de se preservar a transitoriedade na temporalidade.

Se para Benjamin "a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente"¹⁸¹, é porque ela se vale da distância, do silêncio entre o significante e seu referente, para produzir imagens que não cessam de encontrar novos pares, que ganham novos sentidos na medida da sua própria transitoriedade. É em função dessa

¹⁷⁹ Jeanne M. Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 32.

¹⁸⁰ Walter Benjamin. Citado por Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.35.

¹⁸¹ Walter Benjamin. Citado por Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 37.

eterna mudança que a interpretação alegórica se caracteriza por um estado de fragmentação que a faz revidar a enganosa totalidade histórica. “Se a interpretação alegórica é uma forma privilegiada de saber humano, é porque ela expõe à luz do dia esta ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte, uma ligação que, somente ela, fundamenta o único saber verdadeiramente positivo do homem”¹⁸².

Considerando em profundidade nosso objeto de estudo, podemos dizer que o discurso alegórico, tão ajustado ao entendimento da modernidade, perdura agora como consequência e consciência que ganhamos do passado. Adotada para fazer frente tanto ao desaparecimento, na pós-modernidade, de uma historicidade e de uma memória coletiva, como ao surgimento de uma insistência na inovação, na transformação e nos adventos de uma salvadora era tecnológica. Implícita às retóricas de *Theaters*, *Dioramas* e *Seascapes*, encontramos a ação corrosiva do tempo e da história cujos fragmentos constituem as ruínas que dotam de sentido a obra de Sugimoto.

Para pertencer verdadeiramente a seu próprio tempo, já disse Giorgio Agamben, é preciso estar estrategicamente deslocado em relação a ele, não coincidir metodicamente e não corresponder a todas as suas pretensões. É nesse sentido, já percebido por Agamben, que entendemos a “experiência modernista pós-moderna pré-pós-moderna” de Sugimoto. A dissonância em relação ao sentimento de pertencimento ao próprio tempo não como um escape, como uma nostalgia, mas como uma suspensão, uma espera, um silêncio. E esse sim definiria o estado contemplativo daquele que observa o fluxo do movimento, que dele sabe tomar certa distância, para não se deixar mimetizar por sua própria época, perdendo assim a possibilidade de conhecê-la. “Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?”, pergunta Agamben para introduzir um novo ponto no entendimento da recepção do próprio tempo. “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”¹⁸³. Sendo o escuro a

¹⁸² Jeanne M. Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 43.

¹⁸³ Giorgio Agamben. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 62.

ausência de luz, sabemos o quanto, mesmo ausente, esta se faz inexoravelmente presente; portanto, ser sensível a seu próprio tempo exige a habilidade de não ser ofuscado ou mesmo iludido apenas pelas luzes, identificando nas sombras as sutilezas dos mistérios que a envolvem. Já dizia um velho mestre japonês: "a beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias"¹⁸⁴.

Pensamos assim que contemporâneo é aquele que, apesar da luz hiper-realista que entra pelas lentes da era digital, restaura a sutileza das sombras, dos matizes mais sutis da fotografia em preto e branco. A consciência do presente se dá assim por meio de uma percepção singular que confere ao escuro não o estatuto de uma falta, mas de uma relação entre presença e ausência, entre luz e sombra que compete ao ser no presente saber reconhecer.

¹⁸⁴ Junichiro Tanizaki. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, . p. 46.

Bibliografia

Obras de Marcel Proust

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Éditions publiée sous La direction de J.-Y. Tadié. Paris. Gallimard, 1987-1989.4v.(Bibliothèque de La Pléide).*

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann.* Trad. Mário Quintana. 23ª. ed. São Paulo: Globo, 2004. (*Em Busca do Tempo Perdido*). v.1.

_____. *À sombra das raparigas em flor.* Trad. Mário Quintana. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 2006. v.2.

_____. *O caminho de Guermantes.* Trad. Mário Quintana. 13ª. ed. São Paulo: Globo, 2006. v.3.

_____. *A Prisioneira.* Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 13ª. ed. São Paulo: Globo, 2006. v.4.

_____. *Sodoma e Gomorra.* Trad. Mário Quintana. 13ª. ed. São Paulo: Globo, 2006. v.5

_____. *A Fugitiva.* Trad. Carlos Drummond de Andrade. 11ª. ed. São Paulo: Globo, 2006. v.6

_____. *O tempo redescoberto.* Trad. Lúcia Miguel Pereira. 5ª. ed. São Paulo: Globo, 2004. v.7

_____. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura.* Trad. Haroldo Ramanzini. Pref. Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1988e.

_____. *Nas trilhas da crítica.* Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, Imaginário, 1994.

_____. Jean Santeuil. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Sobre a Leitura.* Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Pontes, 2ª. ed., 1991.

_____. *Marcel Proust: on art and literature, 1896-1919.* Trad. Sylvia Townsend Warner. 2ª. ed. Carroll & Graf Publishers, Inc, New York, 1997.

Obras Gerais

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *As flores do mal*. Trad. Juremir Machado da Silva. 1ª. ed. Sulina. 2003.

_____. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara, nota sobre a fotografia*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2009.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras Escolhidas; v. 1).

_____. *Obras Escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BELTING, Hans. *Looking through Duchamp`s door*. New York: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Koln. 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 3ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Trópicos).

_____. *Pensamento e o Movente*. 1ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006 – (Trópicos).

BRASSAI. *Proust e a Fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BURKE, Edmund *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press Inc., 1990.

CITATI, Pietro. *Proust*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRARY, Jonathan. *The techniques of the Observer*. MIT Press. 1992.

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

DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª. ed. 2003. [Trad. da 4ª. ed. atualizada, Paris: Presses Universitaires de France, 1976].

_____. *A imagem-tempo. A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles e GATTARI, Felix. *Mil Platôs: capital e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Ed. Papirus, 2009.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *O processo holometabólico em Marcel Proust*. In: *Proust, Marcel. Contre Saint-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Trad. Haroldo Hamanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 7-24.

_____. *Museu Movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____. *A propósito da crítica de Marcel Proust*. In. *Nas Trilhas da Crítica*. Trad. Plínio Augusto Coelho. Editora da Universidade de São Paulo, Editora Imaginário, 1994. P. 9-39.

GROSZ, Elizabeth. *The nick of time*. Duke University Press, 2004.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KANT, Immanuel. *Observations on the feeling of the beautiful and the sublime*. Trans. John T. Goldthwait. Berkeley: University of Califórnia Press, 1991.

_____. *Critique of Judgement*. Trans. James Creed Meredith. New York: Oxford University Press. 2007.

KRAUSS, Rosalind. *The optical Unconscious*, Cambridge , MIT Press, 1993.

_____. *O Fotográfico*. Barcelona: Ed. Mácula. Barcelona. 1990.

_____. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo. Ed. Martins Fontes. 2001.

KRISTEVA, Julia. *Proust and the Sense of Time*. Trad. Stephen Bann. Columbia University Press, New York, 1993.

MCEVILLE, Thomas. *Sculpture in the age of doubt*. New York. Allworth press.

MURPHY, Jonathan Paul. *Proust's Art": Painting, Sculpture and Writing in 'A la Recherche du temps perdu*. Oxford, UK/ New York: P. Lang, c2001.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Cézane*. In: A arte moderna: séculos XIX e XX: Ensaios Escolhidos. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

RUSKIN, John. *Bible d'Amiens*. Trad., notes et préf. Marcel Proust. Paris: Union Générale D'Editions, 1986.

_____. *Sésame et les Lys*. Trad. Et notes. M. Proust. Paris. Éditions Complexes, 1987.

SHATTUCK, Roger. *Proust's Way: A Field Guide to In Search of Lost Time*. W. W. Norton & Company Ltd., New York. 2000.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. Christina Murachco e Célio Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

suas fontes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

WILLEMART, Philippe. *Proust, Poeta e Psicanalista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.