

4 IFLUÊNCIAS OCIDENTAIS

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

4.1 Duchamp

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

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

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

⁶⁶ A caixa de madeira.

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

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

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

⁶⁸ A Caixa Verde.

⁶⁹ SUQUET, 1991, pg.18.

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

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

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

⁷⁰ Imagem 13 no apêndice de fotos na página 89.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁵ O Fotógrafo cego.

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 **Minimal**

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

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

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

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

⁷⁸ Notas sobre Escultura 1-3

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

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

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

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

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

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

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

⁸¹ Objetos Específicos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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