

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Multimeios

Angela Prada de Almeida

A ESCRITA DA LUZ DE HIROSHI SUGIMOTO

Tese apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação do Instituto
de Artes da Universidade
Estadual de Campinas,
para obtenção do título
de Doutora em
Multimeios.

Orientador:

Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra.
Angela Prada de Almeida e aprovada pela Comissão
Julgadora em 21.10.2011



Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo
Orientador

Campinas - 2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

AL64e Almeida, Angela Prada de.
A escrita da luz de Hiroshi Sugimoto. / Angela Prada de Almeida. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Roberto Berton de Angelo.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Sugimoto , Hiroshi, 1948-. 2. Cultura - Japão.
3. Fotografia. 4. Realismo. 5. Retratos. I. Angelo, Roberto
Berton de, 1951-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Hiroshi Sugimoto's writing of the light

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Sugimoto , Hiroshi, 1948-.

Culture - Japan

Photography

Realism

Portraits

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Roberto Berton de Angelo [Orientador]

Michiko Okano

Paulo Cesar Castral

Luciana Mourão Arslan

Tereza Cristina Bertoncini Gonçalves

Maria Sílvia Duarte Hadler

Francisco Elinaldo Teixeira

Ana Beatriz de Paiva Costa Barroso

Data da defesa: 21-10-2011

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

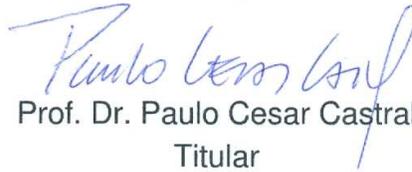
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelaDoutoranda
Ângela Prada de Almeida - RA 28994 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



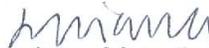
Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo
Presidente



Profa. Dra. Michiko Okano
Titular



Prof. Dr. Paulo Cesar Castral
Titular



Profa. Dra. Luciana Mourão Arslan
Titular



Profa. Dra. Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez
Titular

Agradecimentos

À todos aqueles que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Meus agradecimentos especiais para o meu orientador Prof. Dr. Robertson Berton que me ajudou a manter a calma e serenidade durante a escrita e pesquisa.

À Prof. Dra. Michiko Okano por ter me ajudado a aprender mais sobre a cultura japonesa, aos meus colegas da UNB, especialmente à Prof. Dra. Ana Beatriz pela acolhida em Brasília, à Prof. Dra. Tereza Cristina, pela gentileza e cooperação, ao Prof. Dr. Paulo Castral pela ajuda teórica, à Prof. Dra. Luciana Arslan pela parceria acadêmica e compreensão.

Aos meus pais, por todo o apoio e incentivo para que eu pudesse desenvolver e concluir este trabalho.

Resumo

Esta Tese de Doutorado tem como objetivo analisar obras do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto. Na introdução, são analisadas cinco séries de fotografias do artista: Dioramas, Portraits, Architecture, Theaters e Seascapes. A seguir, discussões sobre as séries Dioramas e Portraits são aprofundadas. O ponto de partida para os capítulos são as considerações do próprio fotógrafo sobre as obras. Nas análises, paradigmas do discurso fotográfico e características próprias da fotografia inter-relacionam-se com particularidades da cultura japonesa. No capítulo “Dioramas”, são abordados: a invenção dos Dioramas no século XIX, a construção dos Dioramas nos Museus de História Natural, visão monocular, perspectiva artificial e representação realista e, por fim, o superlativismo realista na fotografia do Diorama dos Gorilas e o congelamento do tempo nas fotografias dos Dioramas. Já no capítulo “Portraits”, discussões sobre a relação entre realismo e fotografia são retomadas, a partir da fotografia de retratos de pessoas falecidas. O discurso de articulação do real que permeia a representação de retratos é realizado à luz da presentificação de sujeitos históricos – membros da monarquia inglesa e monjes japoneses. As séries Dioramas e Portraits são formadas por múltiplas instâncias de representação, com características de formação fotográficas. As fotografias e idéias imagéticas criadas por Sugimoto sugerem conceitos teóricos e suscitam análises sobre construções culturais: maneiras de conceber a visualidade que nos cerca, a partir do olhar do fotógrafo.

Palavras-chave: Hiroshi Sugimoto, cultura japonesa, fotografia, realismo, dioramas, retratos

Abstract

This doctorate thesis aims to analyze works of Japanese photographer Hiroshi Sugimoto. In the introduction five series of photographs of the artist: Dioramas, Portraits, Architecture, Seascapes and Theaters are analyzed. Discussions about the series: Dioramas and Portraits are deepened. The starting point in the chapters are the photographer's own words about the series. In the analysis, paradigms of photographic discourse and characteristics of photography inter-relate to the particularities of Japanese culture. In the chapter "Diorama", the following topics are discussed: the invention of the Diorama in the nineteenth century, the construction of the Dioramas in the Museum of Natural History, monocular vision, artificial perspective, realistic representation, and finally, the superlative realistic representation of the Gorilla Diorama and the act of freezing time in the photographs of Dioramas. In the "Portraits" chapter, discussions about realism and photography are analysed in interrelation to portrait photography of deceased people. The sensation of reality that pervades the representation of portraits is examined in the light of materialization of historical figures - members of the English monarchy and Japanese monks.

The Dioramas and Portraits series are composed of multiple representational instances, based on photographic formation characteristics. The photographs and imagery made by Sugimoto suggest theoretical concepts and raise photographic analysis of cultural constructions, ways of conceiving the visual world that surrounds us, from the view point of the photographer.

Keywords: Hiroshi Sugimoto, photography, japanese culture, realism, dioramas, portraits.

Sumário

1. Introdução.....	1
1.1 Dioramas.....	8
1.2 Portraits.....	10
1.3 Architecture.....	15
1.4 Theaters.....	17
1.5 Seascapes	20
2. Dioramas.....	23
2.1 A invenção do diorama.....	26
2.2 Os dioramas nos Museus de História Natural.....	29
2.3 “Ver através de”.....	31
2.4 Construindo um “Diorama de Habitat Natural”.....	38
2.5 O Diorama e suas relações com a fotografia.....	45
2.5.1 A visão monocular	46
2.5.2 A perspectiva artificial.....	51
2.5.3 Realismo	56
2.5.4 O superlativo de real no Diorama dos Gorilas:	

além da visão monocular	62
2.5.4 Preservar o tempo.....	74
3. Portraits.....	77
3.1 Pressupostos teóricos do discurso fotográfico:	
sobre realismo e retratos.....	80
3.2 Portraits: realismo e retratos	83
3.3 A reencarnação do retratado	91
3.4 Estados imagéticos preservados:	
o culto aos mortos no Japão.....	95
3.5 Portraits: a memorialização da monarquia inglesa.....	102
4. Conclusão.....	105
5. Referências	109
5. 1 Documentos de acesso exclusivo na internet	113
5.2. Bibliografia	119

1. Introdução

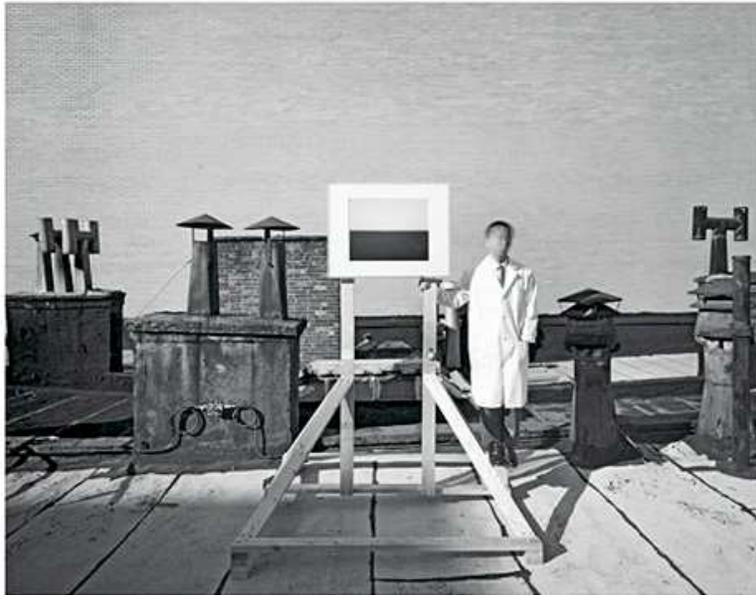


Figura 1. Hiroshi Sugimoto. Auto-retrato.
Fonte: <http://sugimoto.pulitzerarts.org/background>

Hiroshi Sugimoto, artista japonês contemporâneo, parece tomar ao pé da letra a afirmação de Phillippe Dubois (1993, p.15) sobre ser impossível pensar a fotografia deslocada de seu ato fundante, daquele que a faz ser.

Combinando influências da arte conceitual e da cultura japonesa, a arte do fotógrafo japonês se concentra nos pilares básicos da constituição do ato fotográfico. Sugimoto interpreta e, ao mesmo tempo, subverte os clássicos paradigmas do discurso fotográfico em imagens que desafiam observadores astutos a inquirir sobre a natureza da fotografia e sobre as múltiplas implicações teóricas que esse discurso carrega.

As implicações de seu fazer artístico estão concentradas no que Hans Belting (2005, p. 11) salienta como: “um terceiro parâmetro, que eu chamo de *medium* no sentido de vetor, agente, *dispositif*, como os franceses chamariam, ou suporte, ferramenta de imagens”¹.

Justamente o dispositivo, vetor ou agente a que se refere Belting é a câmera fotográfica, carregada simbolicamente das implicações discursivas construídas por inúmeros autores ao longo de séculos de representação maquínica. O dispositivo fotográfico de Hiroshi Sugimoto é internalizado. Antes de apertar qualquer botão disparador, o artista se diz assombrado por uma espécie de terceira visão - alucinações visuais que combinam conceito e tempo. Ao ser utilizada por Sugimoto, a câmera fotográfica se reveste de uma instância metafórica e imaginativa. Conceitos emergem antes das imagens. Visões se solidificam antes da exposição à luz.

Dividido entre um forte espírito tradicionalista japonês e reflexões contemporâneas que interligam obra e discurso, sua trajetória é marcada por influências provenientes dos dois lados do globo. Repartido entre Japão e Estados Unidos, entre antiguidade japonesa e arte contemporânea, contracultura americana e princípios religiosos orientais, o artista recusa rótulos. Resultaria inadequado denominá-lo “artista contemporâneo” ou “fotógrafo japonês”.

A análise atenta da obra de Sugimoto requer alguns cuidados metodológicos. Algumas deturpações são perceptíveis na análise de obras de fotógrafos oriundos de países isolados dos grandes centros ocidentais. A crença recorrente é a de que alguns fotógrafos representariam símbolos da fotografia de

¹ “A third parameter which I call medium in the sense of vector, agent, *dispositif*, as the French say, or support, host and tool of images” Belting (2005, p. 11).

um determinado país². Inversamente, quando o trabalho desses artistas alcança sucesso no ocidente, essa produção, em alguns casos, passa a ser assimilada em uma perspectiva que remete a referências internacionais, sendo dada pouca atenção às tradições e contextos culturais específicos da nacionalidade dos artistas.

Sugimoto goza de um prestígio considerável como artista internacional, dividindo-se entre duas moradias: Nova Iorque e Tóquio. O sucesso internacional do artista veio somente após sua mudança para os Estados Unidos e a maior parte dos textos já pesquisados sobre o fotógrafo privilegia análises parciais de sua obra.

Conforme a tendência apontada acima, grande parte dos pesquisadores ignora tradições e aspectos da cultura oriental que Sugimoto traz à tona em seus trabalhos e o insere dentro do arcabouço analítico heterogêneo que poderíamos denominar “arte contemporânea”. Deve-se reconhecer que existem múltiplas influências discursivas da arte conceitual, do minimalismo e das premissas do discurso fotográfico que Sugimoto trabalha com maestria; entretanto falta a atenção especial às tradições da cultura oriental inerentes a suas obras.

Para melhor compreender e fruir seu trabalho, conviria atentar, inicialmente, para algumas particularidades de sua trajetória. Sugimoto é natural de Tóquio, nascido em 1948. Após ter se formado em política pela Universidade Rikyo³, partiu para os EUA para estudar no Art Center College of Design na

² Neste sentido, alguns fotógrafos são considerados símbolos da fotografia de seus respectivos países: Manuel Alvarez Bravo – México, Martin Chambi – Peru, Alexandr Rodchenko – Rússia e Renjo Shimooka – Japão.

³ Tradicional instituição de ensino em Tóquio, fundada por missionários da Igreja Episcopal americana Para mais informações, acessar: <http://english.rikkyo.ac.jp/>

Califórnia⁴, durante a década de 70. Herdeiro do movimento de contra-cultura, Sugimoto declara ter participado ativamente dele, através da ingestão de ácido lisérgico (LSD). Visões alucinatórias parecem ter contribuído para o desenvolvimento de seu trabalho. Sugimoto se diz perturbado por uma espécie de estranhamento com o que chama de “estabilidade do mundo real através da visão”⁵.

O estranhamento e os efeitos alucinatórios experimentados foram levados a sério pelo artista. Sugimoto passou, então, a refletir sobre a forma como essas experiências poderiam ser trabalhadas por meio da fotografia - internalizando sensações visuais, fotografando conceitos⁶.

Sugimoto se mudou para Nova Iorque em 1974. Trabalhando com sua esposa em uma galeria no bairro “Soho”, Sugimoto estabeleceu-se como o principal marchand de peças orientais nos EUA. Importando e comercializando antiguidades, o artista cultivou um grande interesse pela habilidade artesanal e pela espiritualidade da arte japonesa. Muito antes de ser reconhecido como um dos principais fotógrafos contemporâneos, sua fascinação pelo passado lhe rendeu sucesso comercial como marchand.

⁴ Localizado em Pasadena, Califórnia, o “Art Center College of Design”, possui programas de estudos em arte e design. Para mais informações, acessar: www.artcenter.edu.br.

⁵ “...solidness of the world as a vision”. Podcast - Meet the artist: Hiroshi Sugimoto. Disponível em: http://hirshhorn.si.edu/educate/podcasts_rss.asp.

⁶ Não pretendemos aqui fazer apologia do uso do LSD, uma das mais potentes drogas alucinógenas existentes. Além das alucinações, o LSD pode provocar paranóia, alteração da noção temporal e espacial, confusão, pensamento desordenado, atos auto-agressivos, perda do controle emocional, euforia alternada com angústia, pânico, ansiedade, depressão, dificuldade de concentração, perturbações da memória, psicose, náuseas, dilatação das pupilas, aumento da temperatura corporal. Para maiores informações, consultar: http://www.psicologia.com.pt/instrumentos/drogas/ver_ficha.php?cod=lsd ou http://portal.saude.gov.br/saude/visualizar_texto.cfm?idtxt=273.

Após ter trabalhado durante dez anos como o principal fornecedor de peças orientais para o Metropolitan Museum de Nova Iorque, em 1995, realizou uma exposição individual no mesmo museu, com suas próprias fotografias. A experiência de marchand de antiguidades combinada com práticas fotográficas conceituais reafirmam um traço fundamental de muitos artistas japoneses: um espírito tradicionalista; práticas de culto ao passado engenhosamente combinadas com o espírito contemporâneo.

Apesar do traço de atualidade, Sugimoto recusa o rótulo de “artista contemporâneo”. Auto-denominando-se um “clássico”⁷ contra a evolução da mídia fotográfica, o artista resiste. Seu método é a fotografia analógica; seu instrumento - uma câmera de formato grande, 8X10 polegadas. Apreciador da luz natural, o fotógrafo se diz ainda atrelado aos preceitos do “método tradicional” e se recusa a utilizar qualquer fonte de luz artificial: “Sou também um anacrônico, ao invés de viver nos limites da contemporaneidade, me sinto mais à vontade na ausência do passado.”⁸ A apreciação por peças antigas ainda é mantida: Sugimoto coleciona fósseis e descreve sua fascinação por essas peças: “Os fósseis se formam de uma maneira muito parecida com a fotografia... como um registro da história.”⁹

⁷ Em um vídeo acessível através do youtube, o fotógrafo explica seu método de trabalho. Logo no início da entrevista ele ressalta que seu estúdio se assemelha a um estúdio de pintura parisiense do século XIX. Sugimoto mostra como controlar a entrada de luz lateral através das venezianas de uma janela e salienta que o método analógico embora seja um sistema extremamente difícil de ser controlado ainda é o que produz os melhores resultados. Disponível em: Art 21: Hiroshi Sugimoto.
<http://www.youtube.com/watch?v=zxqvmVhjSC4>.

⁸ “I, too, am an anachronist: rather than live at the cutting edge of the contemporary, I feel more at ease in the absent past”. A este respeito, ver:
<http://www.sugimotohiroshi.com/praise.html>.

⁹ “Fossils work almost the same way as photography...as a record of history .” Disponível em: <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip2.html#>.

Sugimoto demonstra a maneira de se fotografar um dos fósseis (“instrumentos pré-fotográficos de registro do tempo”¹⁰) de sua coleção, utilizando somente a luz natural que entra pela janela.



Figura 2. Autor desconhecido. Fotografando um fóssil.
Fonte: <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip2.html>

Colecionador de imagens da pré-história da fotografia e articulador visionário, Sugimoto combina, com seu olhar retrospectivo, conceitos contemporâneos e discussões sobre as origens da visão. A própria natureza da escrita da luz¹¹ é colocada em questão imagetivamente. O que Sugimoto efetivamente discute em seu trabalho são conceitos da fotografia, a essência do fazer fotográfico que se confunde com o ato de observar o que nos circunda.

Assim como os fósseis, seus trabalhos também oferecem registros de passagens temporais: o fotógrafo acredita representar o que denomina de “tempo

¹⁰ “pre-photography time recording device”. A este respeito ver a entrevista acessível online em: **The factor of time**. <http://sugimoto.pulitzerarts.org/interview/>.

¹¹ O químico e artista britânico Sir John Herschel (1792-1871) foi o inventor do termo “fotografia” que significa literalmente: “escrita da luz” em 1839. A este respeito ver: HERSHBERGER, Andrew. The past, present and Future of the history of photography: Interviews with Peter C. Bunnell, Gretchen Garner and Britt Salvesen. **History of Photograh**y, vol 30, n.3, autumn 2006, p.203.

exposto” (Carnegie International, 1991, p. 128). Uma das afirmações que, talvez, melhor se aplique ao seu trabalho é a de David Elliott, curador da exposição: “Hiroshi Sugimoto: end of Time”: “Em um certo sentido estes trabalhos são retratos das diferentes fisionomias da infinitude”¹².

Além das imagens que estimulam discussões sobre a natureza da fotografia, o artista surge como articulador de poderosos conceitos sobre suas obras. As “palavras de luz”¹³ de Sugimoto nos são ofertadas em entrevistas e pequenos trechos escritos. O discurso do artista é permeado por alguns equívocos de concordância e um forte sotaque nipônico. Econômico em suas declarações, as idéias imagéticas proferidas por Sugimoto sugerem conceitos. Suas fotografias suscitam análises sobre construções culturais fotográficas: nossa maneira de conceber a visualidade que nos cerca, a partir da fotografia.

A seguir, partindo das considerações do próprio fotógrafo sobre sua obra, introduziremos as imagens de sua autoria. Mais à frente iremos abordar de forma pormenorizada duas séries de fotografias pouco exploradas por pesquisadores e teóricos: Dioramas e Portraits.

As frases de autoria do fotógrafo servirão como ponto de partida para as análises a serem realizadas. A partir de discussões teóricas sobre a fotografia procuraremos inter-relacionar a estrutura conceitual das imagens de Sugimoto com particularidades da cultura japonesa.

¹² “In a sense these works are portraits of different faces of infinity.” A este respeito, ver: ELLIOT, D. **Hiroshi Sugimoto: end of time**. Disponível em: http://www.mori.art.museum/html/english/contents/press/sugimoto_20050916_e.pdf.

¹³ A expressão “palavras de luz” é utilizada por Cadava no título de sua obra: “Words of light: Theses on the photography of history” (1997) (Palavras de luz: teses sobre a fotografia da história).

Repletas de conceitos culturais, de natureza discursiva, as fotografias e palavras de Sugimoto nos levam a refletir sobre como vemos e representamos o mundo através da escrita da luz.

1.1 Dioramas

“Ao chegar em Nova Iorque em 1974, fiz passeios turísticos. Eventualmente eu visitei o Museu de História Natural onde fiz uma descoberta curiosa: os animais empalhados posicionados frente aos fundos infinitos pintados pareciam extremamente artificiais. Porém, ao fechar um dos olhos e dar uma rápida olhada, toda a perspectiva artificial desaparecia e de repente, tudo parecia muito real. Eu havia descoberto uma maneira de enxergar o mundo do mesmo jeito que uma câmera fotográfica enxerga. Por mais artificial que fosse o objeto, uma vez fotografado, é como se se tornasse real.”¹⁴

“A fotografia é um sistema de preservação de memórias. É uma máquina do tempo, de forma que, preservando a memória, preserva-se o tempo.”¹⁵

¹⁴ “Upon first arriving in New York in 1974, I did the tourist thing. Eventually I visited the Natural History Museum, where I made a curious discovery: the stuffed animals positioned before painted backdrops looked utterly fake, yet by taking a quick peek with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real. I'd found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real.” A este respeito, ver: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html.

¹⁵ “Photography is a system of saving memories. It's a time machine, in a way to preserve memory, to preserve time”. A este respeito, ver: References to Duchmap, interest in modernism (interviews) Interview conducted by art 21. Disponível em : www.pds.org/art21.



Figura 3. Hiroshi Sugimoto. Hyena-jackel-vulture, 1976.

Fonte:

www.sugimotohiroshi.com/diorama.html



Figura 4. Hiroshi Sugimoto. Gorillas, 1994.

Fonte: Spector, 2000.



Da esquerda para direita: (Figuras 5-7) Hiroshi Sugimoto, Cambrian Period, 1992; Hiroshi Sugimoto, Devonian Period, 1992; Hiroshi Sugimoto, Permian Period, 1992.
Fonte: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html

Nesta série, denominada Dioramas, Sugimoto fotografou cenários montados no Museu de História Natural de Nova Iorque que oferecem aos visitantes a impressão de realidade. Os Dioramas são construídos por meio de efeitos de luz, fundos pintados, animais empalhados e representam habitats naturais. Ao fotografar cenários artificiais, especialmente montados com o intuito de iludir a visão dos visitantes pelo grau de fidedignidade do que é representado, Sugimoto trabalha com o discurso do realismo da imagem fotográfica.

Aqui, o discurso do realismo compreende a própria estruturação dos cenários e uma maneira específica de enxergar o que é representado. O olhar

através da câmara fotográfica envolve estruturas de cognição. A visão monocular e a representação do espaço em perspectiva implicam na tradição de conceber o que é visto como “realidade”. Diversos autores já se debruçaram sobre esse tema. Uma maneira interessante de abordar esta discussão é confrontar as concepções da visão ocidental com as percepções dos japoneses sobre o olhar.

Os Dioramas parecem confirmar uma visão reificante e cientificista do olhar ocidental, criando imagens fixadas no tempo, estruturas de cognição voltadas para o passado, fixadas eterna e duplamente – por meio do congelamento dos cenários e também por meio da imagem fotográfica. Os cenários se travestem de um aparente naturalismo: estruturas de cognição sobre habitats selvagens, montados em um intrincado sistema de representação.

Apesar de Sugimoto fotografar cenas que nunca existiram, a máquina do tempo de inscrição automática do real parece ser um importante instrumento na constituição de saberes sobre a história natural.

1.2 Portraits

“No caso das figuras históricas, pré-fotográficas: é como se eu fosse um fotógrafo do século XVI, pronto a participar em seu processo de memorialização.”¹⁶

¹⁶ “In the case of the historical, prephotographic-era figures, it’s as if I’m a sixteenth century photographer ready to participate in their memorialization”. A este respeito, ver: BASHKOKOFF, Tracy. The exactness of the world: a conversation with Hiroshi Sugimoto. In: SPECTOR, Nancy (org). **Sugimoto: Portraits**. New York: Guggenheim Museum Publication, 2000, p. 28.

*Se esta fotografia lhe parece viva, seria melhor reconsiderar o que significa estar vivo, aqui e agora.*¹⁷



Figuras 8-14 (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Hiroshi Sugimoto, Henry VIII, 1999; Hiroshi Sugimoto, Catherine of Aragon,1999; Hiroshi Sugimoto, Anne Bolyen,1999; Hiroshi Sugimoto, Jane Seymour, 1999; Hiroshi Sugimoto, Anne of Cleves,1999; Hiroshi Sugimoto, Catherine Howard, 1999; Hiroshi Sugimoto, Catherine Paar,1999. Fonte: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections>

A ingenuidade da crença homológica entre o que é representado fotograficamente e o que existe no mundo real é também salientada por Arlindo Machado em sua obra. “A Ilusão especular”. Machado salienta que esta crença no

¹⁷ “If this photograph now appears lifelike to you, you had better reconsider what it means to be alive here and now”. A este respeito, ver: Portraits. <http://www.sugimotohiroshi.com/wax.html>

determinismo da representação fotográfica nada mais representa do que a crença em um estereótipo do real: “aquele a que nos viciou a tradição figurativa” (1984, p. 49). Foi justamente a tradição figurativa de retratos renascentistas que inspiraram Sugimoto a retratar esculturas de cera do museu londrino “Madame Tussaud’s”.

Nessa série de fotografias, Sugimoto rearticula o antigo diálogo entre a pintura e a fotografia, justamente porque as figuras de cera são elaboradas a partir de retratos pintados realizados durante o século XVI. No documento acessível online “Behind the scenes”¹⁸ no site do Museu MadameTussaud’s londrino, existem explicações esclarecendo como os artesãos do museu conseguem sugerir um alto grau de realismo na reprodução das personalidades em cera. Se a pessoa ainda estiver viva e tiver disponibilidade, suas medidas são registradas detalhadamente e várias fotografias são feitas. Se a pessoa já for falecida ou sem disponibilidade para ir até o museu, os artesãos trabalham a partir de referências imagéticas delas: fotografias ou, no caso dos membros da família real, pinturas e gravuras. O pintor retratista da corte inglesa, célebre pela arte fidedigna de retratar seus sujeitos, Hans Holbein, serviu como ponto de partida para o trabalho dos artesãos do Museu. Os retratos da família real pintados por Holbein serviram como referências imagéticas para a construção das figuras de cera das rainhas e do rei Henrique VII.

Por outro lado, os retratos de Holbein também serviram como fonte de inspiração para Sugimoto¹⁹. Sugimoto estudou nas pinturas, os efeitos de luz, assim como a linguagem de estruturação do retrato renascentista. Isolou as

¹⁸ A este respeito, ver:
www.madametussauds.com/London/About/BehindTheScenes/Default.aspx.

¹⁹ A este respeito, ver: <http://www.sugimotohiroshi.com/wax.html>

esculturas de seu local de exposição, colocando-as diante de um fundo neutro, fotografando-as com sua câmera 8X10.

Os resultados surpreendem, mais uma vez, pelo efeito de realismo. Espantosamente, o fotógrafo parece adicionar vida às figuras: as fotografias parecem evocar uma presença real. Há um poderoso argumento do discurso fotográfico que tem, no retrato, um dos maiores paradigmas da natureza realista da fotografia.

Se a fotografia, para Roland Barthes, parece impossível de ser compreendida quando deslocada de seu sujeito fundante (daquele que emana os raios de luz em direção à superfície foto-sensível); o retrato fotográfico se estruturaria pela contigüidade entre referente e representação.

Mas, no caso de retratos de esculturas de cera, os referentes originais, isto é, o rei e as rainhas que viveram durante o século XVI na Inglaterra nunca se postaram efetivamente frente às lentes de Sugimoto. O resultado imagético que se observa pode ser explicado considerando-se, no mínimo, três instâncias reprodutivas de traços fisionômicos dos referentes: a pintura, a escultura e a fotografia.

Até mesmo Walter Benjamin, que imputa à reprodutibilidade o esvaziamento simbólico da obra, enxerga nos retratos um atestado de presença. Assim se refere à fotografia de retratos: “Sua última trincheira é o rosto humano... Na expressão fugidia de um rosto de homem, as fotos antigas dão um lugar à aura por uma última vez.” (1969, p. 26).

A idéia de um referente original, de uma presença, parece assombrar fotografias daqueles já falecidos. Hans Belting (2005) sugere que os retratos dos mortos têm como função introduzir um novo status para os falecidos: seu estado imagético. É importante ressaltar que a imagem utilizada no Japão para

representar uma pessoa falecida possui um significado simbólico fundamental. Utilizadas inicialmente como peças de devoção de membros da nobreza japonesa, atualmente, fotografias são amplamente utilizadas em cerimônias funerárias ou expostas em memoriais. As fotografias de pessoas já falecidas são denominadas de *iei*, cujo significado poderíamos traduzir por: “uma figura deixada para trás neste mundo”²⁰ (Naoyuki, 2003, p. 27). Estas fotografias são fundamentais na realização de cerimônias funerárias às quais os japoneses se referem como: “um encontro face a face com o falecido” (Naoyuki, 2003, p. 27). Ressalte-se que, diferentemente de outras culturas, a imagem utilizada para representar o morto é sempre um retrato da pessoa quando viva.

Parafrazeando a famosa expressão de Roland Barthes, “aquele que era”²¹ se torna retrospectivamente presentificado através de seu retrato. A imagem nos traz de volta o sujeito: alcançamos “os que foram” por meio das suas imagens petrificadas. Contudo, subsiste uma distância intransponível entre cópia e original, referente e representação, passado e presente.

Sugimoto brinca com o espectador, ressaltando que, se estas fotografias nos parecem vivas, seria melhor reconsiderar o que significa estar vivo. Douglas Crimp (1993, p.111) explica o fascínio por esse tipo de trabalho, salientando que o desejo da representação só existe na medida em que o original é, para sempre, adiado.

²⁰ “A figure left behind in this world”

²¹ A paráfrase se refere à famosa expressão de Roland Barthes no livro “A câmara clara”: “isso foi” (1984, p. 115).

1.3 Architecture

“Eu decidi remontar o início da nossa era através da arquitetura. Estendendo a abertura na minha máquina grande formato dois pontos além do ponto do foco no infinito, sem marcação na base do trilho, a visão através da lente se tornou totalmente borrada. Eu descobri que a arquitetura superlativa sobrevive, mesmo que dissolvida: o massacre da fotografia fora de foco. Assim eu comecei a testar a erosão da arquitetura, sua durabilidade, dissolvendo muitos dos edifícios neste processo.”²²



Da esquerda para a direita (Figuras 15-17): Hiroshi Sugimoto, World Trade Center, 1997; Hiroshi Sugimoto, Chrysler Building, 1997; Hiroshi Sugimoto, S.C.Johnson Building, 2001. Fonte: www.sugimotohiroshi.com/architecture.html

²² I decided to trace the beginnings of our age via architecture. Pushing my old large-format camera's focal length out to twice-infinity – with no stops on the bellows rail, the view through the lens was an utter blurr – I discovered that superlative architecture survives, however dissolved, the onslaught of blurred photography. Thus I began erosion-testing architecture for durability, completely melting away many of the buildings in the process. Architecture. <http://www.sugimotohiroshi.com/architecture.html>

Sugimoto observa, contempla e fotografa. A contemplação de uma realidade superlativa incomodava o fotógrafo. Perturbado por o que define como: “a tangibilidade enquanto visão do mundo”²³, o fotógrafo arrisca outro tipo de palpite imagético (PODCAST – MEET THE ARTIST: HIROSHI SUGIMOTO).

O recurso de utilização do foco em vários pontos além do infinito afasta o observador dos detalhes, da “solidez” palpável, da tangibilidade do real, das marcas e particularidades inscritas sobre as formas dos edifícios. Sugimoto procura uma correspondência entre fotografia e uma espécie de visão alucinatória, além do ponto do infinito. O resultado observado se configura como um resto figurativo, sobras da solidez dos edifícios, sombras de marcos históricos da arquitetura. Ao erodir os edifícios, Sugimoto evidencia o desgaste da nossa própria visão. Neste sentido, o trabalho coloca em pauta os limites entre materialidade, observação, memória e registro. O que resta sobre o papel fotográfico é uma espécie de memória visual da estrutura do edifício: um duplo esquemático. Apenas o traço, ou a idéia original do arquiteto parecem subsistir, a fotografia aqui, evoca uma lembrança da forma.

A visão de Sugimoto reflete um conceito próprio japonês de simplicidade estética. O vocábulo “kanso” na estética japonesa significa a expressão de simplicidade. Segundo Michiko Okano: “Existe a qualidade kanso que significa simplicidade e/ou brevidade sim. É algo simples, desprovido de ornamentos: a estética do mínimo essencial.” (OKANO, **RE: Kanso** [mensagem pessoal], 2011).

Através da omissão do que é supérfluo, o significado primordial é observado. Dois pontos além do infinito, Sugimoto concentra-se na simplicidade

²³ “solidness of the world as a vision”

estética da ausência de foco. A erosão arquitetônica de Sugimoto ironiza um dos maiores cânones estéticos da fotografia: o detalhamento figurativo, a fidelidade da escrita da luz. O próprio artista afirma: “Desde a invenção da fotografia as pessoas ficaram maravilhadas com a acuidade visual da realidade registrada.”²⁴ (HIROSHI SUGIMOTO AND DEBORAH MARTIN KAO AT THE PULITZER FOUNDATION FOR THE ARTS).

Até que ponto a estrutura, a idéia do edifício sobreviveriam a um tipo de fotografia corrosiva? Aqui, a câmera fotográfica é utilizada como uma interface que testa limites. Com a eliminação do supérfluo, do detalhamento, Sugimoto aponta para o maior desgaste conceitual sofrido pela fotografia contemporânea: o do realismo fotográfico. O mundo não nos parece mais tão sólido.

1.4 Theaters

“Uma tarde eu tive uma visão quase alucinatória. A sessão de perguntas e respostas que me levou a ter a visão aconteceu a partir da seguinte questão: ‘E se eu fotografasse um filme inteiro em somente um fotograma? A resposta: Apareceria uma tela branca e brilhante...’ Logo que o filme começou, eu abri bastante o diafragma e duas horas depois, quando o filme terminou, fechei o obturador. Aquela noite eu revelei o filme e a visão explodiu atrás dos meus olhos.”²⁵

²⁴ “Since its invention people have been amazed by how accurately photography can record reality.”

²⁵ “One evening I had a near-hallucinatory vision. The question-and- answer session that led up to this vision went something like this: *Suppose you shoot a whole movie in a single frame?* And the answer: *You get a shining screen...* As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture, and two hours later when the movie finished, I clicked



Da esquerda para a direita (Figuras 18-20): U.A. Play house, 1978; Cinerama Dome, Hollywood, 1993; Cabot Street Cinema, 1978.

Fonte: <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>

A idéia de uma representação que se baseia na ausência é abordada por Sugimoto em sua próxima série: “Theaters”. Atraído por espaços de diversão popular, Sugimoto percorreu, além de museus de história natural e museus de cera, também salas de cinemas. Vestido como um turista, o fotógrafo, anonimamente, pôs-se a realizar sua pré-visão conceitual: registrar o tempo do filme.

O tempo de exposição de sua máquina fotográfica coincidia com o tempo do transcurso narrativo do filme; Sugimoto só liberava o disparador depois de transcorrido todo o conteúdo fílmico, que variava de comédias hollywoodianas (que geravam telas mais claras) a filmes poéticos de conteúdo trágico (resultando em telas mais escuras)²⁶. A ausência do traço, do registro, daquilo que se passou diante da tela nos confronta com uma perda do caráter indicial da fotografia. O índice, aqui, se dissolve em excesso luminoso, desvia o olhar do espectador da tela para um espaço que é raramente percebido, que permanece escuro enquanto nossos olhos acompanham avidamente a ilusão perceptiva de movimento.

the shutter closed. That evening, I developed the film, and the vision exploded behind my eyes.” A este respeito, ver: Theaters. <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>

²⁶ A variação de luminosidade entre as telas de filme de gêneros diferentes foi comentada em uma conversa entre Sugimoto e Hans Belting. A este respeito, ver: BELTING, H. **The theatre of Ilusion**. Disponível em: richardwoodfiled.org.uk/archive/dasbuild/corpuschristi.htm.

Regis Durand em seu texto “How to see photographically” salienta alguns conceitos específicos da imagem fotográfica: o caráter da “imagem pensamento” (1995, p. 148). Barthes analisa de maneira paralela este conceito, ao diferenciar a fotografia da imagem cinematográfica:

“Será que no cinema acrescento à imagem? Acho que não; não tenho tempo: diante da tela não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não pensatividade; donde o interesse para mim do fotograma” (1984, p. 85).

Diante da ausência de imagens sobre as telas brancas de Sugimoto, é facultado ao observador fechar os olhos: as estruturas de pensatividade permanecem. Na arte oriental uma grande importância é atribuída ao espaço vazio, uma metáfora para um silêncio necessário, uma pausa que permite o aparecimento da visão espiritual do artista: um pensamento que emerge do “entre-espaço” (OKANO, 2007, p. V). Ronaldo Entler (O CORTE FOTOGRÁFICO E A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO PELA IMAGEM FIXA), aponta que a linguagem da fotografia, desde o seu nascimento, está atrelada à tentativa de se fixar uma imagem. Neste sentido, a foto se estrutura como um signo no qual o transcurso do tempo é interrompido pelo instante fotográfico, sugerindo uma tentativa de anulação dos efeitos do tempo sobre a imagem; um congelamento do fator temporal em um espaço onde é inscrita a luminosidade.

Regis Durand (1995, p. 144) vem complementar estas observações, ao apontar que, quando tiramos uma fotografia, o instante é detido/interrompido/suspensão. Durand utiliza o verbo “arrested” para exemplificar

este ato. A tela branca representa uma interrupção no excesso de instantes, a mutabilidade silenciosa do tempo; a super-exposição de fotogramas fantasmagóricos que já efetuaram seu longo transcurso pela superfície da tela.

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

1.5 Seascapes

“Todas as vezes que eu vejo o mar eu me sinto calmamente seguro; como se estivesse visitando a minha casa ancestral; eu embarco em uma viagem visionária.”²⁷



Figuras 21-26 (da esquerda para a direita): Celtic sea, St. Agnes, 1994; Caribbean sea, Jamaica 1980; Boden sea, Uttwiel, 1993; English Channel, Étretat, 1989; North Pacific Ocean, Mount Talmapais, 1994; Bass Strait, table cape, 1997.

Fonte:<http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html>

²⁷ “Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing.” Seascape. Disponível em: <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html>

Outra criativa reflexão temporal de Sugimoto é seu trabalho sobre paisagens marítimas, que podemos traduzir por “visões do mar”. Ao se confrontar com o mar, idéias de ancestralidade, de uma visão atávica surgem para o fotógrafo. A casa ancestral de Sugimoto é a origem da fotografia de paisagem.

Condições atmosféricas, passagens de luz e sombra, gradação tonal, efeitos de luz. O cuidado na representação dos efeitos luminosos do tempo em preto e branco são pesquisas próprias do primeiro movimento artístico que simboliza a gênese da linguagem fotográfica na história da arte: o pictorialismo. Em particular no Japão, é extremamente freqüente a representação da paisagem durante o movimento pictorialista. Asai Chu publicou um texto denominado “Sashin no ichi” (Composição em fotografia) onde relaciona a predominância de fotografias de paisagem no pictorialismo japonês com a técnica de pintura tradicional japonesa *suibokuga*; grande importância é dada às formas e às gradações tonais em preto e branco. Além do esmero estético, a relação de espiritualidade do fotógrafo com as visões do mar ecoa uma tradicional percepção do artista diante da representação da natureza: a de que ela funcionaria como uma espécie de espelho que refletiria sua humanidade²⁸. A relação entre espiritualidade e contemplação da natureza talvez seja uma das características mais fundamentais da cultura japonesa. O termo “paisagem”, em japonês, pode ser traduzido por “keikan”. O termo usualmente significa paisagem, “vista” e, de

²⁸ Henri Focillon acredita que a natureza se estrutura para o artista como: “um espelho onde visualizamos a nossa humanidade”. A este respeito, consultar: Arrouye, Jean. *Dialectique paysagière*. In: **Focillon, Henri. Pour un temps**. Paris. Centre Jorge Pompidou, 1986, p. 203.

maneira mais específica, indica o ambiente visual criado a partir da relação entre o homem e a natureza²⁹.

Assim como no trabalho anterior, “Theaters,” o artista segue uma estética econômica; uma espécie de visão budista contemplativa de horizontes que permanecerão para sempre inalterados. Apesar de Sugimoto ter se deslocado para diversos continentes, postando-se solitariamente diante de diferentes visões de infinitude paisagística, colocadas lado a lado, as paisagens marítimas sugerem seqüencialidade: o mesmo mar com variações temporais. O fotógrafo denomina este trabalho de “Tempo exposto”³⁰. Leonard Shlain observa: “A seqüência é a estrutura do tempo”³¹ (1991, p. 108). Se o enquadramento permanece fixo, as linhas do horizonte seguem as variações tonais do mar, experimentando gradações na nitidez. As sutis variações tornam difusas as demarcações pré-estabelecidas entre céu e mar, tempo e espaço, artista e natureza.

Sugimoto esclarece: “Eu pensei em nossos ancestrais que viram o mar pela primeira vez e o nomearam...Sem a linguagem a separação entre o mundo interior e o exterior não precisa ser tão demarcada.”³² (1995, p. 95). Somente aquele que escreve com a luz é capaz de sonhar com tanta meta-linguagem.

²⁹ A este respeito, ver; CRANE, G.; KOJIMA, S. (Ed). **Dictionary of Japanese Art Terms**. Tokyo: Bijutsu, 1990, p. 179.

³⁰ A este respeito, consultar entrevista do artista com Lynne Cooke no catálogo: Carnegie International 1991, vol 1. Pittsburgh: Rizzoli, 1991, p. 128.

³¹ “Sequence is the backbone of time”.

³² “I thought about our ancestors who first saw the sea and gave it a name...Without language, the separation between inner and outer world need not to be so apparent.”

2. Dioramas

“Ao chegar em Nova Iorque em 1974, fiz passeios turísticos. Eventualmente eu visitei o Museu de História Natural onde fiz uma descoberta curiosa: os animais empalhados posicionados frente aos fundos infinitos pintados pareciam extremamente artificiais. Porém, ao fechar um dos olhos e dar uma rápida olhada, toda a perspectiva artificial desaparecia e de repente, tudo parecia muito real. Eu havia descoberto uma maneira de enxergar o mundo do mesmo jeito que uma câmera fotográfica enxerga. Por mais artificial que fosse o objeto, uma vez fotografado, é como se ele se tornasse real.”³³

“A fotografia é um sistema de preservação de memórias. É uma máquina do tempo, de forma que, preservando a memória, preserva-se o tempo.”³⁴

³³ “Upon first arriving in New York in 1974, I did the tourist thing. Eventually I visited the Natural History Museum, where I made a curious discovery: the stuffed animals positioned before painted backdrops looked utterly fake, yet by taking a quick peek with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real. I'd found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real.” A este respeito, ver: SUGIMOTO, H. Dioramas. Disponível em: < www.sugimotohiroshi.com/diorama.html >. Acesso em 03/04/2009.

³⁴ “Photography is a system of saving memories. It's a time machine, in a way to preserve memory, to preserve time”. References to Duchamp, interest in modernism Interview

Após ter se formado na Art Center College of Design, na Califórnia, Sugimoto se mudou para Nova Iorque em 1974 e, logo ao chegar, para conhecer melhor a cidade, fez passeios turísticos. Um lugar que chamou especialmente sua atenção foi o Museu de História Natural.

Sugimoto se impressionou com uma das principais atrações do Museu de História Natural de Nova Iorque: os Dioramas. Dioramas são cenários especialmente montados, utilizados contemporaneamente em Museus de História Natural, que nos dão a ilusão de realismo. No Museu de História Natural de Nova Iorque, os Dioramas são construídos através de efeitos de luz, fundos pintados e animais empalhados. Esses cenários exibem uma espécie de teatro congelado que nos coloca diante de aparições de habitats que impressionam pelo grau de realismo.

Sugimoto se tornou um freqüentador assíduo do museu. Inicialmente fotografou os Dioramas com uma câmera Nikon, formato 35mm. Sua motivação para as freqüentes visitas foi a configuração dos cenários³⁵. Atormentado pela artificialidade dos Dioramas e pelas modificações percebidas ao observá-los com um olho só, o fotógrafo decidiu levar a experiência seriamente: “A natureza da minha visão poderia ser projetada na fotografia, de tal forma que isso pudesse ser

conducted by art 21. Disponível em: <http://sugimoto.pulitzerarts.org/background/Sugimoto-Docent-Material.pdf> >.

³⁵ Em uma entrevista acessível online, Sugimoto relata à Kerry Brougher o processo de desenvolvimento deste trabalho. **Podcast - Meet the artist: Hiroshi Sugimoto**. Disponível em: http://hirshhorn.si.edu/educate/podcasts_rss.asp.

a minha arte”³⁶. Sugimoto passou a fotografar os Dioramas com uma câmera formato grande (8X10 polegadas.). A abertura do diafragma manteve-se constante: F 64. O indicador “F 64” corresponde à menor abertura de diafragma que pode ser utilizada em uma câmera de grande formato. O resultado são imagens com muita profundidade de campo e detalhes precisos em todos os planos. O termo “F 64” indica, também, o nome de um importante grupo de fotógrafos do século XX. Sugimoto se auto-denomina um dos “últimos membros do famoso clube”³⁷.

Para compensar a abertura diminuta, o tempo de exposição das fotografias tornou-se extremamente longo (em algumas tomadas, cerca de uma hora). Vestido de preto, para evitar o registro de qualquer tipo de reflexo indesejado sobre os vidros de proteção, Sugimoto utilizou durante as tomadas, uma cartolina preta sobre as áreas mais claras, compensando o tempo de exposição dos planos de fundo, para que os detalhes mais luminosos ficassem registrados.

Vejamos alguns exemplos de imagens dos Dioramas do Museu de História Natural de Nova Iorque de autoria de Sugimoto:

³⁶ “The nature of my vision can be projected into photography so I can call it my art.”

Podcast - Meet the artist: Hiroshi Sugimoto. Disponível em:

http://hirshhorn.si.edu/educate/podcasts_rss.asp.

³⁷ A este respeito, acessar: **Podcast - Meet the artist: Hiroshi Sugimoto.** Disponível em: http://hirshhorn.si.edu/educate/podcasts_rss.asp.



Figura 27. Hyena-jackel-vulture 1976.
Fonte: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html



Figura 28. Gorillas 1994.
Fonte: Spector, 2000.



Da esquerda para direita: (Figuras 29-31) Cambrian Period, 1992; Devonian Period, 1992; Permian Period, 1992.
Fonte: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html

O que nos parece indicativo de seu profundo envolvimento com os mecanismos do fazer fotográfico é que, no caso de seu primeiro trabalho autoral, Sugimoto já se debruça sobre um recurso de representação que possui uma correlação muito estreita com a fotografia. Vejamos a seguir.

2.1 A invenção do Diorama

As origens dos Dioramas datam da primeira metade do século XIX. Jacques Mande Daguerre (1789-1851) antes de se estabelecer como um dos

principais inventores da fotografia, por meio da célebre técnica do daguerreótipo, patenteou o Diorama em 1822 como um “método de exibição de imagens”³⁸

Daguerre foi montador, pintor e decorador de cenários teatrais. Profundo conhecedor de efeitos luminosos, se associou a Charles Bouton (1781 - 1853) para montar: “um monumento de exposição de efeitos da pintura (visível durante o dia) com a denominação de Diorama”³⁹ (DAGUERRE AND HIS DIORAMA IN THE 1830S: SOME FINANCIAL ANNOUNCEMENTS).

O primeiro Diorama, foi inaugurado por Daguerre e seu sócio em Paris, no bairro “Fauberg du Temple”. No local de exposição, o público, maravilhado, podia observar imagens imensas (cerca de 20X13 metros) de cenários naturais, construídos por meio de intrincados sistemas de iluminação e pintura. As pessoas ficavam sentadas em cadeiras fixas no interior de um anfiteatro, sobre uma plataforma que girava em torno de um eixo em 360 graus.

Os novos teatros de exibição de imagens de Daguerre também foram construídos na Inglaterra. Abaixo, apresentamos uma imagem que ilustra o funcionamento deste intrincado mecanismo de apresentação ilusionística:

³⁸ A designação é retirada do título do documento descritivo da patente do Diorama. A este respeito, ver: Wood, D. Arrowsmith's Patent N° 4899 : Diorama, or Method of Exhibiting Pictures. **Midley History of Photography**. Holborn, 1857. Disponível em: http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Patent_2.htm.

³⁹ “Un monument d'exposition d'effets de peinture (visible pendant le jour) sous la dénomination de Diorama”.

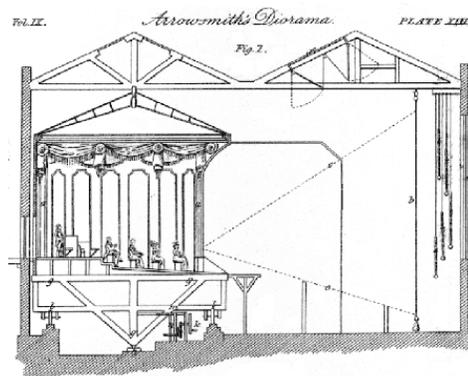


Figura 32. Plano transversal do Diorama construído em Londres.
 Fonte:www.midley.co.uk

O ilusionismo ótico era produzido através da utilização de pinturas feitas sobre material translúcido. Com a utilização de um intrincado sistema de luzes, combinando efeitos de reflexão e refração; sombras e tonalidades realísticas emergiam frente aos espectadores. A ilusão de tridimensionalidade era surpreendente.

Confortavelmente sentado, o público observava mudanças na imagem que ia variando gradativamente, simulando aspectos naturais de mudança de tempo e clima. Além de paisagens naturais, Daguerre também representou eventos históricos ocorridos durante o século XIX⁴⁰. O teatro de atrações da visão construído por Daguerre atraiu um público considerável durante o seu funcionamento. Em Paris, durante os anos mais prósperos, foram contabilizados cerca de 80.000 visitantes, resultando em um negócio bastante lucrativo no

⁴⁰ De acordo com Stephen C. Pinson, Daguerre visava prestígio político com a representação de eventos históricos. A este respeito, ver: PINSON, Stephen C. D: Daguerre, Louis Jacques Mandé (1787-1851) French painter, decorator, printmaker, entrepreneur, inventor and photographer. HANNAVY, J. **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography**, vol 1. New York: Routledge, 2007.

comércio das atrações do ilusionismo. Para a época, esse número de espectadores é consideravelmente grande.

Ironicamente, o Diorama construído por Daguerre em Paris foi destruído por um incêndio em 1839; apenas três meses após a invenção da técnica que o tornaria um dos mais famosos inventores da fotografia - o daguerreótipo⁴¹.

2.2 Os Dioramas nos Museus de História Natural

A atração pelos Dioramas foi retomada novamente ao final do século XIX por Museus de História Natural, sobretudo nos Estados Unidos. Algumas mudanças, contudo, devem ser demarcadas.

Os Dioramas, nos Museus de História Natural dos Estados Unidos, são denominados “Habitat Dioramas” (Dioramas de Habitat Natural) e combinam conhecimento científico sobre espécies do reino animal e vegetal com técnicas de reprodução de cenários naturais.

Além da reprodução de paisagens em superfícies bidimensionais, há também a introdução de elementos tridimensionais: animais empalhados, reprodução de organismos minerais e vegetais que, combinados, conferem à cena um caráter de realismo.

⁴¹ As diferentes técnicas desenvolvidas por Daguerre para o aprimoramento do Diorama tais como: a reação e a sensibilidade de diferentes materiais em relação à luz, as propriedades de materiais fosforescentes na câmera escura foram fundamentais para o desenvolvimento do Daguerreótipo. A este respeito, ver: *Ibid*, p. 365.

Assim, os Dioramas dos Museus de História Natural oferecem a seus freqüentadores uma espécie de viagem no tempo e no espaço. Os observadores, antes restritos às cadeiras, movimentam-se agora livremente, em frente aos Dioramas, devidamente protegidos por vidros transparentes.

Os “Habitat Dioramas” do Museu de História Natural de Nova Iorque são considerados como uma das principais atrações. Nos salões dos “Habitat Dioramas”, pode-se observar também a presença de peças de reprodução de animais fora dos vidros.



Figura 33. O “Whitney Memorial Hall” no Museu de História Natural de Nova Iorque exibe a vida dos pássaros do Pacífico. Fonte: <http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/gallery>



Figura 34. Salão da vida marinha. Museu de História Natural de Nova Iorque.

Fonte: <http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/gallery>



Figura 35. Salão de mamíferos africanos. Museu de História Natural de Nova Iorque. Fonte: <http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/gallery>

2.3 “Ver através de”

Steve Quinn, administrador de projetos do Museu de História Natural de Nova Iorque salienta em uma entrevista, o significado do termo “Diorama”, inventado pelo próprio Daguerre: “A palavra Diorama é derivada das expressões gregas: *dia* ‘através’ e *horama* ‘como é visto’. Portanto poderia ser traduzido como: ‘ver através de’ ”⁴² (TRANSCRIPT: HISTORY OF THE DIORAMA)

⁴² “The word *diorama* is from Greek: *dia* ‘through’ and *horama* ‘as is seen’. So it could be translated roughly as ‘to see through.’”

O significado do termo, interpretado à luz da técnica desenvolvida por Daguerre durante o século XIX, implica em uma observação da natureza **através de** mecanismos de reprodução da luz e da paisagem (grifo nosso).

Com a introdução dos Dioramas nos Museus de História Natural, a expressão “ver através de” toma novas configurações. Os cenários tridimensionais são observados **através dos** vidros – o primeiro elemento inserido entre o olhar do espectador e a reprodução da natureza. O vidro, aqui, simboliza uma interface entre o olhar e o que está guardado em seu interior – **ver através** do vidro implica uma forma específica de observação (grifo nosso).

Neste sentido, Timons Screech em sua obra “The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan” (1996, p. 134), esclarece de maneira instigante concepções da visão ocidental, ao compará-la com as idéias dos japoneses sobre como o mundo deveria ser visto. Ao comparar as duas maneiras de enxergar o mundo, ficam claras as distinções e características próprias da visão ocidental que foram rapidamente incorporadas pelos japoneses.

Screech observa que a introdução do vidro durante o Período Edo (1603 -1868) na sociedade japonesa, modificou a relação do olhar do observador com o que era observado. Olhar algo através do vidro implica um distanciamento entre observador e observado. Observar uma espécie contida no vidro reforça uma tradição ocidental do olhar, ao objetificar e tornar científico o que é observado. Alfredo Bosi em “Fenomenologia do olhar”:

“O olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa...mas nunca *exprime*. É um olho capaz de perceber, no objeto, a sua objetualidade; logo tudo tratar como objeto, não sujeito.” (1988, p. 77).

Com a introdução do vidro no Japão, Screech (1996, p. 143.) ressalta uma verdadeira mania durante o século XVIII de preservação de espécies animais

dentro de recipientes de vidro, embebidas em fluidos embalsamadores. No interior do vidro, as espécies se tornam: “permanentemente resguardadas do exterior e eternamente visíveis”.



Figura 36. Hosokawa Shigekata, 1760.

Fonte: Screech, 1996.



Figura 37. Satake Yoshiatsu (Shozan), 1778.

Fonte: Screech, 1996.

O interior do vidro simboliza um local ideal para a observação científica; em seu isolamento, a espécie se oferece para a observação racional e os estudos minuciosos. De maneira análoga, nos museus, conjuntos de peças taxidérmicas são tradicionalmente expostas no interior de cubos de vidro.

Assim, os “Dioramas de Habitat Natural” configuram-se como uma espécie de versão mais sofisticada das primeiras exposições, como a que pode ser observada a seguir:



Figura 38. Um exemplo antigo de “Habitat Coletivo”, a partir do qual o Diorama se desenvolveu. (c.1900). Museu de História Natural de Nova Iorque.

Fonte:

<http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/gallery>

Este tipo de exposição, onde as espécies animais encontram-se isoladas no interior de recipientes de vidro, foi gradativamente sendo modificada para incluir outros elementos na composição.



Figura 39. O chão da floresta.
Museu de História Natural de Nova Iorque
Fonte: <http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas>

O vidro transformou-se em uma espécie de janela, através da qual as espécies animais e as características naturais dos habitats poderiam ser observadas.

Phillip Fraley, do Museu de História Natural de Los Angeles, ressalta que os Dioramas de Habitat Natural contemporâneos são compostos por três características fundamentais: o primeiro plano (geralmente composto por reproduções de plantas e outras espécies); o elemento principal sobre o qual recai nossa atenção (reprodução de alguma espécie do reino animal ou vegetal) e, finalmente, o plano de fundo (constituído por uma pintura sobre um suporte curvo) (HABITAT VIEWS PART 1).



Figura 40. Bongo.
Salão de mamíferos africanos. Museu de
História Natural de Nova Iorque.

Fonte:
<http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas>



Figura 41. Bongo.
Fotografia de Hiroshi Sugimoto

Fonte: BROUGHER, 2010.

A introdução de elementos tridimensionais e a relação de diferentes proporções entre os planos reforçam a sensação de perspectiva. Por outro lado, os fundos pintados sobre suportes curvos permitem a livre movimentação do visitante e a observação dos Dioramas através de vários ângulos de visão.

A seguir, dois exemplos de Dioramas do Museu de História Natural (ambos do salão de mamíferos norte americanos) onde se observa claramente, o fundo pintado e o efeito de perspectiva e de tridimensionalidade.



Figura 42. Gambá e Cacomistle
Salão de Mamíferos Norte
Americanos.

Fonte:<http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/gallery>



Figura 43. Pine marten.
Salão de Mamíferos Norte
Americanos.

Fonte:<http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/gallery>

Lewis W. Bernard ressalta que os Dioramas configuram-se como uma das principais atrações do Museu de História Natural de Nova Iorque (DIORAMAS). Em uma era onde a extinção de espécies e a degradação dos ambientes naturais é constante, os Dioramas preservam animais e espaços para o público do museu: “os observadores dos ‘Habitat Dioramas’ tem a capacidade não

só de viajar por diferentes continentes, mas também, em alguns casos, de viajar no tempo”⁴³.

A questão da temporalidade é fundamental na representação dos Dioramas. As cenas representadas configuram-se como um momento temporal específico, no qual uma ação é suspensa. A preocupação pela especificidade ocorre tanto na representação das paisagens, como na reprodução dos animais. Os cenários representam locais específicos do planeta e há grande cuidado na caracterização da singularidade de cada animal representado.

2.4 Construindo um “Diorama de Habitat Natural”

A tradição no desenvolvimento dos Dioramas do Museu de História Natural de Nova Iorque data do início do século XX. O meticuloso trabalho envolve várias etapas e diversos profissionais tais como artistas plásticos, taxidermistas, cientistas e exploradores. Inicialmente são realizados esboços dos ambientes naturais que serão reproduzidos.

⁴³ “The viewer of a habitat group diorama is able to travel not only across continents, but also, in some cases, through time”. (DIORAMAS).



Figura 44. Desenhistas reproduzem esboços e maquetes dos ambientes. Ao centro, dois vigilantes munidos de espingardas, observam o ambiente. (1926).

Fonte:www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery/



Figura 45. Esboços de um desenhista/mergulhador, no fundo do Mar das Bahamas (1924).

Fonte:www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery/

Nessas imagens, observamos que os artistas trabalham reproduzindo esboços desenhados ou maquetes do ambiente natural que será reproduzido. Mas há também casos em que a reprodução do ambiente é feita a partir de fotografias⁴⁴. Nos ambientes naturais, é realizada a coleta de espécies naturais que servirão de referência.

⁴⁴ No Museu de História Natural de Los Angeles foi realizada a reprodução de um plano de fundo de um Diorama com a utilização de fotografias. Para mais detalhes, acessar: HABITAT Views Part 1 Natural History Museum Los Angeles County. Los Angeles. Vídeo. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=f3WYnNV8Yic> >

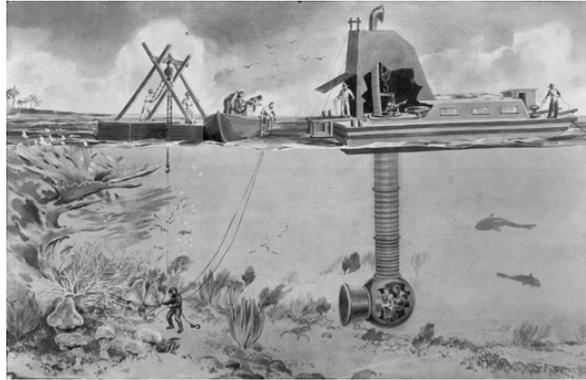


Figura 46. Barco adaptado para coletar espécies que servirão como referências para um Diorama de vida marinha (1924).
Fonte: www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery

De volta ao museu, é iniciada a construção da estrutura básica do Diorama:

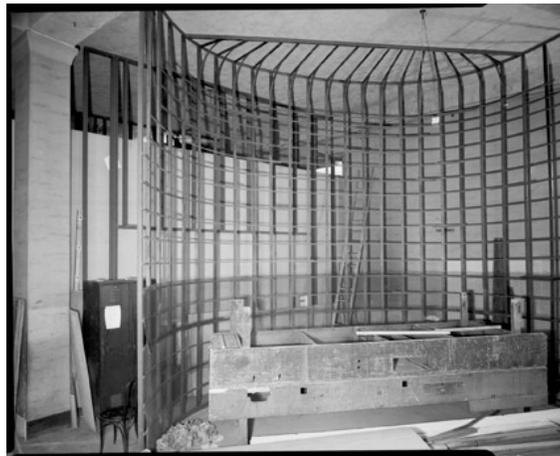


Figura 47. Estrutura curva de ferro sobre a qual será aplicada o plano de fundo do Diorama (1953).
Fonte: www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery

Para reproduzir espécies animais, taxidermistam desenvolvem um trabalho extremamente minucioso.



Figura 48. Reprodução de antílope a partir de esqueleto original.

Fonte: www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery/



Figura 49. Escultura de antílope feita a partir de esqueleto e dimensões originais do animal.

Fonte: www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery/

A reprodução dos animais leva em conta características específicas e singularidades do animal que será representado.

Para fazer uma réplica perfeita, os taxidermistas trabalham primeiramente a partir do esqueleto e das medidas realizadas sobre o animal. Uma escultura de argila é então criada sobre o esqueleto.

Sobre a escultura de barro, aplica-se um molde de “papier-mâché” que irá servir como o suporte final, sobre o qual a pele do animal será aplicada.



Figura 50. Preparação de peças taxidérmicas de leões(1934).Fonte:www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery

Além dos animais, os artistas trabalham também na preparação de peças tridimensionais, reproduzindo minerais e espécies vegetais:



Figura 51. Artista trabalhando em imitação de pedra para um Diorama(1934).
Fonte:www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery



Figura 52. Ushinosuke Narahara fabricando plantas de plástico (1934).
Fonte:www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery

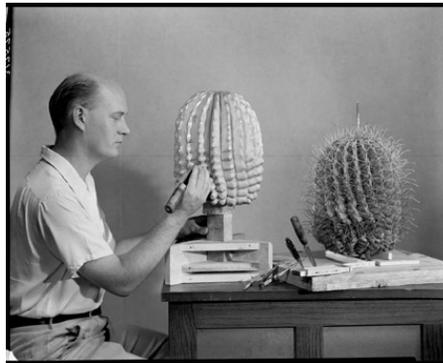


Figura 53. Carlton McKinley trabalha sobre modelo de cactus (1940).Fonte:www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery

O desenho e a pintura do fundo das paisagens reforçam a sensação de tridimensionalidade e perspectiva dos cenários:



Figura 54. James Perry Wilson desenhando o plano de fundo a partir de uma maquete (1942).
Fonte:www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery



Figura 55. Belmore Browne pintando o plano de fundo para o Diorama do Urso Marrom (1941).
Fonte:www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery

Observe-se a montagem do cenário e a colocação de cada uma das reproduções em seu devido lugar:



Figura 56. George Frederick Mason prepara o chão do Diorama de Antílopes (1942).
Fonte: www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery



Figura 57. Reginald Sayre e Tomas Newbery reconstruindo árvores gigantes (1952).
Fonte: www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery

Finalmente, são feitos os retoques finais nos cenários:



Figura 58. Raymond de Lucia pintando excrementos de pássaros (1939).
Fonte: www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery



Figura 59. William R. Leigh pinta o fundo, enquanto George Frederick Mason fixa a grama no Diorama do Bufalo Africano (1934).
Fonte: www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery

2.5 O Diorama e suas relações com a fotografia

Após todo o trabalho minucioso de diversos profissionais, o resultado combina realidade e ficção.

Para Umberto Eco (1986, p.8.), o objetivo do Diorama seria o de figurar como um substituto da realidade, com a aparência de algo mais real ainda. Em seu livro; “Travels in Hyperreality” Umberto Eco parece manifestar um certo mau humor estético, relatando sua peregrinação por espaços de entretenimento nos Estados Unidos. Eco percorre museus de arte e museus de cera onde constata a existência de uma certa mania reprodutiva, um deslumbramento dos americanos diante das réplicas realistas encontradas por todos os cantos do país. A insistência exagerada na reprodução de detalhes e na configuração da perspectiva corrobora a posição de Umberto Eco. Se, para Umberto Eco, a aparência dos cenários sugere um superlativo do real, para Hiroshi Sugimoto, a super-insistência na reprodução da realidade dos cenários também causa certo estranhamento, como já citado anteriormente⁴⁵. Mas, para Sugimoto, é justamente através da fotografia que o estranhamento se desfaz e os Dioramas adquirem a aparência de realidade. A dissimulação estética se desfaz por meio de um ato fundamental – fechar um dos olhos: “...ao fechar um dos olhos e dar uma rápida olhada, toda a perspectiva artificial desaparecia e, de repente, tudo parecia muito real.”⁴⁶Enxergando o mundo da mesma maneira que uma câmera fotográfica,

⁴⁵ Ver página 24.

⁴⁶ “...Yet by taking a quick peek with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real.” A este respeito, ver: SUGIMOTO, H. Dioramas. Disponível em: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html.

Sugimoto atesta: “Por mais artificial que fosse o objeto, uma vez fotografado, é como se ele se tornasse real.”⁴⁷ (DIORAMAS).

Em sua fala, Sugimoto aponta um conceito fundamental que interrelaciona Dioramas com a fotografia – o realismo. Para que se possa compreender sua última afirmação - a de que, uma vez fotografado, o realismo parece se instaurar nos ambientes extremamente artificiais dos Dioramas - dois conceitos presentes em seu depoimento deverão ser analisados: a visão monocular e a construção da perspectiva. Em uma primeira leitura, o depoimento do fotógrafo parece pleno de sentido. Assim, analisaremos as relações entre crenças sobre a representação da realidade e maneiras específicas de enxergar e representar o mundo. A visão monocular e a configuração em perspectiva inicialmente corroboram a argumentação de Sugimoto.

Porém, mais adiante, ao nos debruçarmos sobre o Diorama do Gorilas do Museu de História Natural de Nova Iorque, observaremos que o depoimento de Sugimoto contém algumas contradições: enxergar monocularmente um ambiente construído em perspectiva não basta. A artificialidade do Diorama subsiste.

2.5.1 A visão monocular

Quando Sugimoto relata que a aparência da realidade dos Dioramas se torna mais convincente, pelo fato de se fechar um dos olhos, ele aborda uma maneira específica de enxergar: a visão monocular.

⁴⁷ “ However fake the subject, once photographed, it's as good as real.” A este respeito, ver: SUGIMOTO, H. Dioramas. Disponível em: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html.

Todo o sistema da representação da perspectiva utilizado na construção dos Dioramas foi criado durante o Renascimento e se apoiou em um sistema geométrico objetivo que projetava o espaço tridimensional em um plano bidimensional, a partir de um único ponto.

Esse ponto configura-se justamente como um olho centralizado que define a estrutura da representação.

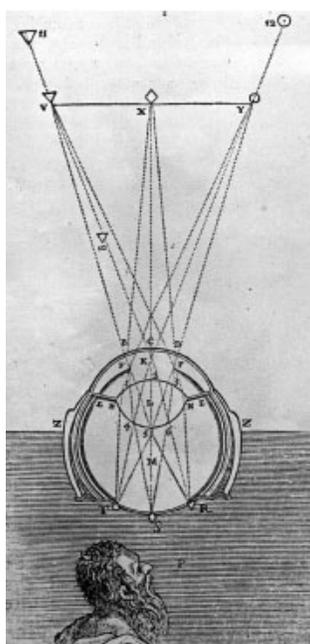
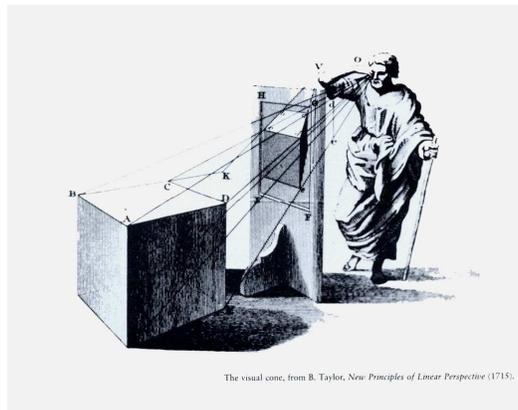


Figura 60. Ilustração da "*La Dioptrique*" de Descartes, 1637.
Fonte : <http://www.dma.ens.fr/culturemath/histoire>



The visual cone, from B. Taylor, *New Principles of Linear Perspective* (1715).

Figura 61. A construção do desenho de um cubo em perspectiva a partir da visão monocular.
 Fonte : <http://www.escholarship.org/editions/view>

Obedecendo a leis geométricas, a representação do espaço em perspectiva é traçada por meio de linhas diagonais concêntricas que convergem ao chamado “ponto de fuga” e pela distribuição de proporções em escala das figuras representadas.

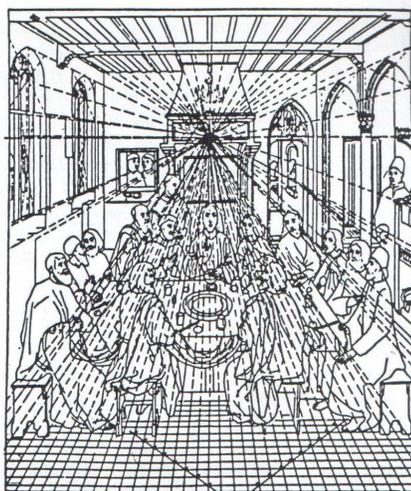


Figura 62. Estudo da perspectiva da Última Ceia de Dirk Bouts, 1464 -67.
 Fonte: Machado, 1984

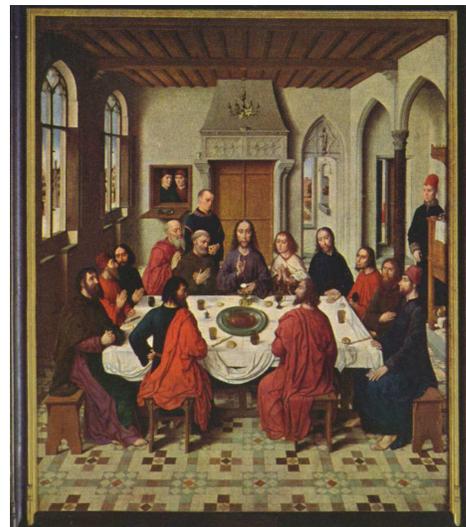


Figura 63. Última Ceia. Dirk Bouts, 1464 -67.
 Fonte: www.commons.wikimedia.org

Assim, os novos parâmetros visuais experimentados por Sugimoto, ao fechar um dos olhos, possuem uma correlação estreita com os mecanismos de representação da perspectiva.

Sugimoto deixa de enxergar de forma binocular – como enxergamos normalmente. A visão binocular, também denominada visão estereoscópica é resultado da associação de imagens de cada um dos nossos olhos, resultando em uma percepção do campo visual em três dimensões⁴⁸. A visão binocular é um mecanismo de orientação do corpo no espaço, facilitando o controle da movimentação, distância e equilíbrio. Sugimoto relata a experiência de observação dos Dioramas: “Temos dois olhos e não somente um olho portanto... se você observa os Dioramas com os dois olhos, instantaneamente, você percebe os planos como se estivesse posicionado a três metros, mas quando você fecha um dos olhos, você perde a percepção do plano de fundo”⁴⁹(PODCAST – MEET THE ARTIST: HIROSHI SUGIMOTO).

Enxergar monocularmente transforma o olho de Sugimoto em um instrumento captador da imagem análogo a um aparelho ótico, mais especificamente à lente de uma câmera.

⁴⁸ Para maiores informações sobre mecanismos de visão, consultar: MUELLER, Conrad G; RUDOLPH, Mae (Org). **Biblioteca Científica Life: Luz e Visão**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A., 1968.

⁴⁹ “We have two eyes and not just one eye, so ... if you look at the Diorama with two eyes you instantly measure the backdrops as ten feet away but when you close one eye, you lose this sense of depth.”

Assim, ao observar os Dioramas com apenas um dos olhos, a configuração do espaço toma contornos bidimensionais e, para o fotógrafo, esse tipo de configuração se torna mais próximo daquilo que ele concebe como “realidade”.

Arlindo Machado parece confirmar a tese de Sugimoto:

“A câmera fotográfica é, antes de mais nada, um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva com o efeito de “real” e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nesta técnica.” (1984, p. 66.)

As lentes e câmeras escuras são justamente os aparelhos óticos que foram desenvolvidos durante o Renascimento, de forma a reproduzir o sistema racional de configuração do espaço em perspectiva. A lente da máquina fotográfica nada mais representa do que um artefato ótico no final da linha de reprodução automática do real.

O resultado final das imagens produzidas por aparelhos resulta em uma configuração que obedece a preceitos geométricos e óticos, surpreendendo pelo grau de verossimilhança e fidedignidade do que é retratado. Existe, contudo, uma crença cultural que cerca esse tipo de mecanismo de visão, como foi bem salientado anteriormente por Arlindo Machado – o **efeito** de real da câmera fotográfica é uma atribuição conceitual, um efeito da representação monocular (grifo nosso). A inter-relação entre espaço construído em perspectiva e olhar monocular do observador é que gera o tipo de crença quase cega sobre o que se enxerga. O real parece, assim, estar muito mais presente enquanto conceito do que como uma maneira específica de enxergar.

2.5.2 A perspectiva artificial

Sugimoto insiste que, ao observar os Dioramas a perspectiva lhe parecia extremamente artificial. A seguir apresentamos técnicas comumente utilizadas na representação da perspectiva bidimensional que foram adaptadas na construção dos Dioramas, reforçando a sensação exagerada de tridimensionalidade que tanto incomodava Sugimoto, antes de fechar um dos seus olhos.

Infelizmente, a superfície bidimensional da tese talvez não seja o local perfeito para se demonstrar a tridimensionalidade marcante dos Dioramas. Uma observação *in loco*, sem a intermediação do aparelho fotográfico seria a situação ideal, neste caso. Contudo, apesar das limitações do papel enquanto suporte, trabalharemos com os recursos de que dispomos.

Para reforçar a sensação de perspectiva, deve haver diferença de proporções dos elementos nos planos: diferença de luminosidade entre os planos e falta de definição do plano de fundo (freqüentemente pintado em azul). Estas características podem ser observadas na próxima página, no Diorama que Sugimoto denomina “Hyena-Jackel-Vulture” (“Hiena, Cachorro Selvagem, Urubu”):



Figura 64. Diorama da Hiena e Urubus. Museu de História Natural de Nova Iorque. Fotografia de Brian McMorrow. Fonte: <http://www.pbase.com/bmcmorrow/a/mnh&page=all>



Figura 65. Hyena-jackel-vulture. Museu de História Natural de Nova Iorque. Fotografia de Hiroshi Sugimoto, 1976. Fonte: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html

Apesar das duas fotografias mostrarem o cenário de ângulos diferentes, as características de construção do espaço em perspectiva estão presentes em ambas as imagens.

A falta de definição dos planos de fundo é evidente – as árvores e a vegetação pintadas ao fundo contrastam com a acuidade visual dos elementos tridimensionais situados no primeiro plano. Na fotografia colorida, observa-se outro recurso utilizado: a cor azulada; acentuando a sensação de aprofundamento do espaço. Percebe-se também uma diferença de proporções entre os elementos da paisagem que vão diminuindo drasticamente de tamanho à medida que os planos se aprofundam.

Observando-se a fotografia de autoria de Sugimoto, há uma diferença radical de proporção entre o tronco da árvore situada no primeiro plano – sobre a

qual repousa um urubu, a segunda árvore, situada em um plano médio, e as árvores diminutas pintadas no plano de fundo.

Finalmente, a diferença de luminosidade mais escura no primeiro plano, mais intensa e nebulosa no plano de fundo, pode ser claramente observada nas duas imagens.

Vejamos outro Diorama:



Figura 66. Diorama dos Gorilas.
Museu de História Natural de Nova Iorque.
Fonte: http://www.supremefiction.com/theidea/jamess_publications/



Figura 67. Museu de História Natural de Nova Iorque. Fotografia de Hiroshi Sugimoto.
Fonte: Spector, 2000.

O Diorama dos Gorilas é considerado uma das representações de destaque do Museu de História Natural de Nova Iorque. O distanciamento entre os planos é reforçado pelo contraste de luminosidade e definição entre os elementos em primeiro plano - troncos e vegetação- e aqueles ao fundo (novamente em tom azulado) – animais, montanhas e nuvens.

Neste Diorama, percebemos claramente a existência de linhas diagonais concêntricas, convergindo para um ponto de fuga localizado no cume da montanha do plano de fundo.

Fayga Ostrower (2004, p. 71) ressalta que linhas diagonais traçadas na imagem, vistas em conjunto com as horizontais e as verticais introduzem a dimensão de profundidade.

Vejamos como estas linhas poderiam ser traçadas neste Diorama, abaixo:

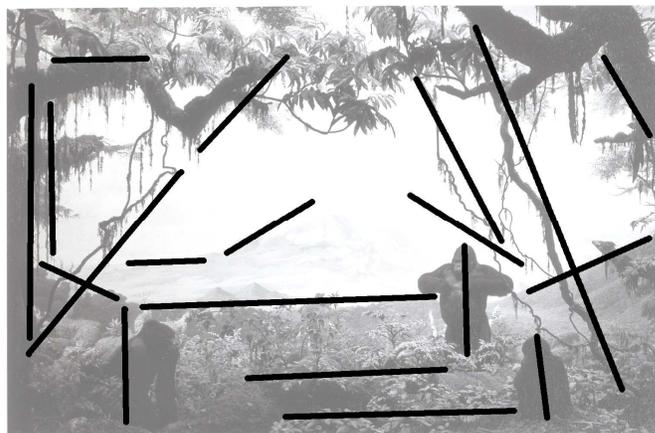


Figura 68. Linhas diagonais, horizontais e verticais traçadas sobre a fotografia de Hiroshi Sugimoto.
Fonte: Autora, 2010.

As linhas demarcadas se configuram como mais um indicador de relação de tridimensionalidade entre os elementos que compõe o diorama. De fato há uma diversidade de direções nas linhas, reforçando volume e perspectiva na cena.

Ostrower segue ressaltando que superposições e relação entre espaços “cheios/vazio” – são características espaciais próprias da tridimensionalidade.

Assim, no Diorama dos Gorilas, percebemos a relação de superposição entre um espaço que aparece repleto de elementos nos planos mais próximos ao

observador (galhos, troncos, vegetação e animais), em contraste com o plano de fundo – praticamente vazio, isolado em sua representação clara e nebulosamente indefinida.



Figura 69. Museu de História Natural de Nova Iorque. Fotografia de Hiroshi Sugimoto.
Fonte: Spector, 2000.

Observamos, nos três exemplos em confronto como a perspectiva é enfatizada nos Dioramas. Se esta observação “in loco” com os dois olhos, sugere um certo exagero ou superlativo de real, é justamente porque a visão binocular nos traz, a todo momento, a sensação de profundidade dos objetos no espaço.

Dessa forma, visão binocular combinada com o exagero representativo dos cenários resulta no caráter de artificialidade que Sugimoto percebe nos Dioramas.

Por outro lado, quando Sugimoto observa a cena através de um olho só, os planos sofrem um nivelamento. A perspectiva, então, deixa de ter um caráter de artificialidade, para se conformar à regras sistemáticas da representação bidimensional: as cenas vistas se aproximam de uma fotografia.

Assim, a visão monocular de Sugimoto, tal qual a lente de uma máquina fotográfica, organiza *verdadeiramente* o espaço diante do seu olho. Além disso, é importante salientar novamente que as espécies estão contidas no interior do vidro; os animais e a paisagem convertem-se em objetos de observação científica.

Assim, Sugimoto crê estar enxergando a realidade em perspectiva, contida dentro de um vidro, vista através de um olho, replicada através de técnicas exaustivas de reprodução. Sua fala refletiria uma certa ilusão perceptiva? Ou o fotógrafo estaria apenas reafirmando um dos maiores paradigmas da fotografia? A associação conceitual entre fotografia e realidade parece estar muito mais na mente de Sugimoto do que no resultado de sua obra.

Vejamos, no capítulo seguinte algumas outras razões pelas quais Sugimoto associa diretamente nos Dioramas, fotografia e realismo.

2.5.3 Realismo

Para compreender melhor esses conceitos, retomemos as comparações entre os modos de conceber a visão no Japão e no ocidente, de acordo com Timon Screech (1996). Screech esclarece que o olhar objetificante e científico dos ocidentais, simbolizado pela visão através de objetos óticos industrializados, parece ter modificado de maneira profunda as concepções de visão no Japão, a partir do século XVIII.



Figura 70. Kitagawa Utamaro,
Mulher olhando para caixa
mágica.
Fonte: Screech, 1996.

A visão no Japão era tradicionalmente imaginada como discursiva, movendo-se de objeto a objeto associativamente; ou passando pelo que era visto e não visto, permeada por análises históricas, artísticas e poéticas, sem ser coordenada pela lógica.

Na visão oriental, a atribuição de significado aos objetos vistos era realizada por meio de associações. Dessa forma, as coisas eram enxergadas de uma maneira empírica, em uma teia de conceitos aprendidos previamente. Assim, as investigações externas dos japoneses não eram exclusivamente oculares; não

se considerava que o que era visto se constituía uma prova ou um atestado de fato de uma determinada situação.

Michiko Okano⁵⁰ demarca que, nas artes visuais ocidentais, uma grande ênfase é dada à representação em perspectiva, utilizando-se princípios matemáticos e geométricos na construção de um espaço simétrico. O olhar japonês, diferentemente, preza a assimetria, opção na qual a construção do espaço é dinâmica, baseada nas curvas da natureza.

Contudo, cabe observar que a visão, no Japão, sofreu algumas modificações conceituais. O olhar científico ocidental, importado clandestinamente através do vidro, aparelhos óticos, tais como telescópios, microscópios, lentes e, posteriormente, a máquina fotográfica durante o período Edo (1603 -1868), no início da modernidade japonesa, era incompatível com a visão cinestésica do mundo.

O olhar ocidental, através da máquina, implica no que Screech chama de: “fixity of looking” (1996, p. 2.), (fixidez do olhar) - um certo congelamento do objeto visto, um olhar que disseca, seleciona e fixa, baseado em uma observação científica objetificante.

Os Dioramas parecem confirmar essa idéia objetificante do olhar ocidental. Já observamos que olhar através do vidro parece reafirmar esta concepção. Cada um dos animais é empalhado, tornado objeto em um cenário que é modelado para conter uma espécie de visão científica sobre como os animais, vegetação e paisagem ao redor se organizam. Os cenários são observados através do vidro.

⁵⁰OKANO, Michiko. In: Curso de extensão USP – FFLCH - Espaço e Tempo no Japão. 3/10/2009.

Placas explicativas colocadas ao lado dos Dioramas (ver figura 39), explicitando hábitos e comportamentos dos animais, parecem direcionar a visão dos espectadores para informações, também científicas, sobre o que está sendo observado. Fixada no tempo, a observação científica das espécies é oferecida ao olhar dos freqüentadores dos museus.

O olhar de Sugimoto vai além da observação através do vidro. Ao fechar um dos olhos e, posteriormente, fixar este olhar através da lente de sua máquina fotográfica, o artista reorganiza o espaço matematicamente segundo leis da perspectiva confirmando a visão cientificista e racional do que concebemos enquanto “realidade”.

Phillip Fraley, vice-presidente do Museu de História Natural de Los Angeles, partilha a sensação de realismo experimentada pelo olhar de Sugimoto e concebe os Dioramas como “imagens no tempo”, uma formulação que poderia, analogamente, ser aplicada a fotografias. Realismo e registro se confundem com os cenários artificiais:

“Eles realmente criaram imagens no tempo. Um tempo que não existe mais e se torna mais importante à medida que progredimos enquanto cultura. Nós nunca poderemos voltar a estes lugares e recapturar isto. Por onde você olhar hoje, espécies estão se tornando extintas... Estes se tornaram os únicos registros que temos...”⁵¹ (HABITAT VIEWS)

⁵¹ “They actually have created pictures in time, time that no longer exists, and become more important as we progress as a culture. That we are never going to be able to go back to these places and recapture that. Were you look today, species are becoming extinct... And this becomes the only record that we have...” A este respeito, ver: HABITAT views part 2 Natural History Museum Los Angeles County. Los Angeles. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3He3dhhqZmM>>.

Fraley concebe os Dioramas, enquanto registro, atestado histórico de um habitat natural, de um instante suspenso, um teatro congelado, cenas que tenham efetivamente ocorrido no passado. O cuidado na caracterização das especificidades dos animais e dos ambientes naturais reafirma esta concepção.

Todo o discurso do Diorama e o maravilhamento dos espectadores frente a esses cenários parecem estar calcados na crença fundamental de que o que é visto parece ser real.

Além dos Dioramas, a lógica do realismo parece estar correlacionada de forma necessária à imagem fotográfica. A superfície bidimensional de uma fotografia parece ser o lócus de mediação preferido entre o sujeito e o mundo real.

Se a feitura do Diorama envolve o trabalho exaustivo de muitos profissionais para se chegar a um resultado final com a aparência mais próxima possível da realidade, a fotografia traz consigo a técnica de inscrição automática do real.

Sobre a superfície do papel há uma correspondência direta entre realidade e representação. Max Bense atesta:

“Em princípio... a fotografia se distingue pelo fato de que a cada ponto da superfície-imagem corresponde um ponto que lhe é exterior... Toda fotografia exhibe – por si própria – um sistema de coincidências e, como se sabe, sobre essas coincidências repousam, em última análise, a possibilidade de experiência do mundo real.” Machado apud Max Bense (1971, p. 2005)

Teatro congelado da realidade. Réplica estática de um atestado de fato. Com a fotografia, a representação do real é reforçada pelo sistema de inscrição automática sobre a superfície do papel. Ora, a palavra “shashin” - termo utilizado

para designar fotografia na linguagem japonesa- significa literalmente: “a cópia da realidade”⁵².

Diversos autores já se debruçaram sobre este que parece ser o principal tema da fotografia. A famosa expressão de Roland Barthes: “o isso foi” (1984, p. 114.), denota a referencialidade de algo que se postou efetivamente diante da câmera fotográfica: “...na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e passado.” (BARTHES, 1984, p. 115.)

A fala de Sugimoto parece reafirmar um dos principais cânones da imagem fotográfica: o do realismo. Representação racional do espaço, conhecimento científico, correspondência direta entre objeto e imagem – observados através da lente e do vidro transformam a artificialidade exagerada da representação dos Dioramas em cópia bidimensional do “real”. No próximo item, estão expostos alguns questionamentos sobre a crença da visão monocular exposta por Sugimoto. O “naturalismo” do Diorama dos Gorilas requer uma observação mais atenta.

⁵² Kinoshita Naoyuki, no texto: “The early years of Japanese photography” explica as origens do termo “fotografia” na linguagem japonesa. A este respeito, consultar: NAOYUKI, Kinoshita. “The early years of Japanese photography”. In: TUCKER, A. *et al.* **The history of japanese photography**. New Haven and London: Yale University Press, 2003, p. 26.

2.5.4 O superlativo de real no Diorama dos Gorilas: além da visão monocular

A linguagem de cognição estruturada pelos cenários do Diorama reforça a tradição dos Teatros construídos originariamente por Daguerre: a de provocar um deslumbramento diante do que é visto, por parte dos espectadores.

Este tipo de atração em relação à visão do ambiente natural, remonta às origens da fotografia de natureza e de animais. Ao denotar o mundo, a fotografia possui como principal objetivo um caráter quase que didático – ensinando aos espectadores quais elementos integram o “real”. Os fotógrafos se constituem como testemunhas oculares dos fatos e das cenas mais surpreendentes e estruturam a imagem da natureza como um registro científico – a verdade da paisagem.

Ora, se o próprio Diretor do Museu de História Natural de Nova Iorque caracteriza os Dioramas enquanto “registro” (“Estes se tornaram os únicos registros que temos” - ver página 59), ele também parece ter sido confundido por uma espécie de *trompe-l’oeil* (efeito de ilusão de ótica) do cenário. A visão dos observadores dos Dioramas sofre uma espécie de catequização: a realidade “natural” seria constituída tal qual aparece representada pelos cenários.

Ora, a própria estruturação da linguagem fotográfica e dos credos associados a esse tipo de imagem tem um caráter didático e demonstrador. Assim como se aponta uma máquina para a realidade, apontam-se as imagens, através do dedo do fotógrafo, do cientista ou do técnico, que mostra para o observador o olhar monocular: aqui está o real.

Mas, já observamos, que este credo sobre a denotação da imagem é uma verdade fabricada, uma realidade ilusionística. Se as primeiras imagens mostradas para o público frequentador dos Teatros do Diorama eram montadas através de intrincados sistemas de ilusionismo ótico, o exaustivo trabalho dos

criadores dos Dioramas, nos Museus, também confirma uma produção sofisticada; uma montagem exaustiva do que é alçado à categoria de “realidade”.

Umberto Eco se posiciona como um observador mais crítico, enfatizando a sensação de exagero e artificialidade neste tipo de representação. Nesse sentido, ao observarmos o Diorama dos Gorilas, percebemos justamente a utilização dos clichês mais fundamentais da fotografia e da representação bidimensional. O cenário parece realizar um movimento de auto-explicação, reafirmando muitas das regras de composição utilizadas com frequência em manuais de fotografias que nos ensinam, com uma didática repetitiva, “como tirar uma boa foto”. O superlativo fotográfico se estrutura justamente como uma cena tridimensional, configurada de acordo com a visão monocular da lente.

O Dioramas dos Gorilas talvez seja a combinação ideal entre visão fotográfica e cientificismo colecionista, em um cenário artificialmente “natural”. O superlativo de real se estrutura de forma pungente nesse paraíso dos Gorilas. Ao fotografar o Diorama, Sugimoto explicita para o observador o excesso de elementos representativos.

Nesse sentido, na cena parada, temos a morte/congelamento dos animais, o fundo em perspectiva, a cena denotadora de hábitos dos primatas – uma espécie de cenário fotográfico em três dimensões, congelado para uma posteridade de frequentadores do museu. Além da exagerada tridimensionalidade, o cenário é estruturado para um olhar que observa um mundo oticamente construído. O estranhamento, contudo, surge de algumas combinações improváveis no universo da fotografia, como veremos mais adiante.

Representar um cenário natural significa uma espécie de congelamento temporal do espaço. O registro de um ambiente através da máquina fotográfica transforma o que é real em dados representativos. Já observamos as correlações

entre a preservação de espécies e a fotografia. Preservado estaticamente, o ambiente natural estrutura-se como paisagem, vista. É um ambiente propício para a observação científica. A relação entre estética e cientificismo, arte e técnica, nos parece bastante clara neste cenário; ao adquirir um caráter imagético, o ambiente natural entra em uma esfera de observação e entendimento que combinam fruição estética, conhecimento e didática científicista. Ao entrar para o universo da representação, o Gorila sai do mundo natural para se transformar em um registro.

Vejamos, a seguir, algumas correlações entre os mecanismos do fazer fotográfico e a construção do Diorama dos Gorilas.



Figura 71. Diorama dos Gorilas. Museu de História Natural de Nova Iorque. Fonte: http://www.supremefiction.com/theidea/jamess_publications/

Este Diorama é considerado justamente como uma das atrações principais do Museu de História Natural de Nova Iorque. Concebido por Carl Akeley, explorador, conservacionista, taxidermista, escultor, cinegrafista e

fotógrafo. Akeley foi uma espécie de mentor dos Dioramas do Museu de História Natural de Nova Iorque.

Suas experiências estão reunidas no livro: "In brightest Africa" (1920). O livro é uma espécie de diário de bordo, relatando todas as aventuras nas expedições em busca de espécies para compor os Dioramas do Museu de História Natural de Nova Iorque, no início da década de 20.

Na época, era comum buscar espécies "in loco" para o acervo dos Museus europeus e americanos. Inspirado pelo espírito colecionista, Akeley partiu para uma expedição ao Congo Belga, na área dos vulcões Kivu, em busca de espécies de gorilas para compor um dos mais famosos Dioramas do Museu de História Natural de Nova Iorque.

Akeley foi acompanhado por um grupo de assistentes nativos com bom conhecimento da área, para caçar, filmar e fotografar os gorilas. Apesar de experimentar um sentimento de remorso por matar gorilas (1920, p. 217), em nome da preservação científica, abateu os três animais que hoje estão em exposição no Diorama. Após o abate do animal, o time de assistentes contratado por Akeley entrava em ação, retirando a pele e os ossos do gorila para a reconfiguração taxidérmica. Para preservar os traços fisionômicos exatos dos animais abatidos, Akeley confeccionava máscaras mortuárias.

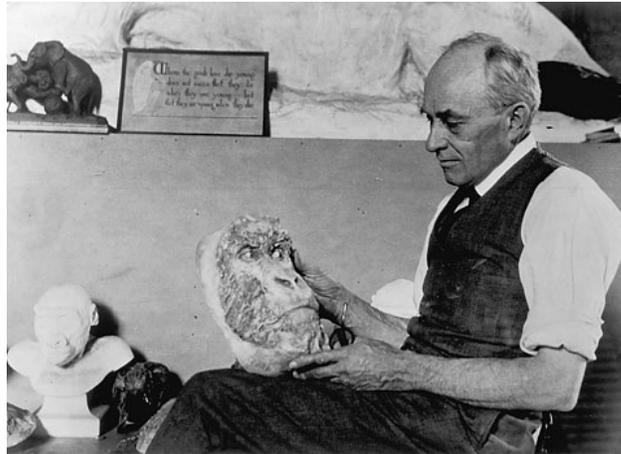


Figura 72. Carl Akeley e a máscara mortuária de um dos gorilas abatidos.
Fonte: http://www.stephencquinn.com/AFC_expedition11_archphotos.html

A questão da preservação fidedigna de cada uma das espécies era fundamental. Como já foi apontado anteriormente, as peças taxidérmicas eram formadas de uma escultura construída a partir do esqueleto e das dimensões originais do animal. Em sua saga de preservação realista, Akeley empreendia um trabalho exaustivo: fotografava o conjunto dos ossos do animal, os pés, as mãos e a cabeça, confeccionava uma máscara mortuária, preservava o cérebro, os órgãos internos e o couro do animal e registrava inúmeras medidas (1920, p. 211).

O trabalho era exaustivo, denominado por Akeley de “scientific collecting” (“coleccionismo científico”) (1920, p.211). Para uma boa preservação do animal havia a necessidade de tirar a pele, limpar, medir, preservar e fazer anotações; tudo de uma só vez.

O que nos parece interessante é o seguinte: a maneira como Akeley narra a caçada aos gorilas é extremamente parecida com a forma como descreve a filmagem e registro fotográfico dos animais (1920, p.220). A sequência básica

tanto para o registro de imagens quanto para a caça era sempre a mesma: seguir as pegadas, avistar os animais, chegar o mais próximo possível e mirar – a câmera ou a arma. O nervosismo e o assombro diante das cenas era uma constante.

Akeley aproxima o ato da caça à captura de imagens e se refere à expedição de filmagem como: “Gorilla hunt for the moving picture câmera” (1920, p.220) (“Caçada ao gorila com a câmera de movimento”). A caçada às imagens dos gorilas retira-os de seu ambiente natural para transpô-las a uma esfera representativa. Mortos, são representados em um teatro fotográfico pseudo-naturalista.

Além da coleta das quatro espécies representadas no Diorama, a expedição de Akeley tinha como objetivo principal reunir diferentes elementos para a construção do cenário. Houve uma preocupação com a seleção de um plano de fundo interessante para compor o Diorama. Akeley realizou uma filmagem em panorâmica das montanhas que compõem o plano de fundo do cenário e a reprodução em tinta foi realizada no retorno ao Museu, a partir das imagens filmadas.

A análise da composição de Akeley suscita questões intrigantes, sobretudo quando analisadas do ponto de vista da fotografia realizada por Sugimoto. Vejamos.



Figura 73. Diorama dos Gorilas. Fotografia de Hiroshi Sugimoto.
Fonte: Spector, 2000.

O resultado da composição fotografada por Sugimoto foi de uma cena que nunca existiu. O resultado imagético, na verdade, retoma uma idéia elaborada por Carl Akeley. Mesmo que Sugimoto afirme: “ Por mais artificial que fosse o objeto, uma vez fotografado, é como se ele se tornasse real.”⁵³ um certo estranhamento da visão ainda persiste. Toda a composição elaborada cuidadosamente por Akeley, mesmo quando observada monocularmente, deixa entrever características visuais que, quando reunidas, sugerem a artificialidade, o superlativo de real, como bem demarcou Umberto Eco (1986).

⁵³ “Upon first arriving in New York in 1974, I did the tourist thing. Eventually I visited the Natural History Museum, where I made a curious discovery: the stuffed animals positioned before painted backdrops looked utterly fake, yet by taking a quick peek with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real. I'd found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real.” A este respeito, ver: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html.

Sugimoto, por sua vez, em sua saga por uma fotografia que comenta seu próprio status ontológico, além de desejar enxergar toda a artificialidade do diorama monocularmente, também procura exagerar o tom de realismo reproducionista ao extremo, escolhendo a abertura de diafragma mais diminuta possível para este tipo de fotografia. O efeito é uma imagem com muita profundidade de campo e detalhes precisos, do primeiro plano ao plano de fundo. O resultado gera uma imagem totalmente incompatível com uma fotografia de gorilas em seu ambiente natural, justamente pela fidedignidade e pelo excesso de detalhamento em todos os planos. A fotografia remete a um realismo impossível, voltando-se como um comentário irônico sobre a própria impossibilidade de duplicação do real.

Kerry Broucher em seu texto “Impossible photography” (2010), ressalta um dado fundamental sobre o estranhamento visual das fotografias dos Dioramas: toda a cultura visual sobre a representação de animais ferozes se apóia em fotografias realizadas com lentes teleobjetivas.

Ora, uma das obsessões de Akeley era conseguir uma fotografia dos Gorilas de forma bem próxima. Em seu diário de expedição dizia: “I shall feel very gratified if I can get a photograph at twenty feet.” (“Seria muito gratificante se eu conseguisse fazer uma fotografia a uma distância de seis metros”). Tal proximidade de um bando de gorilas seria no mínimo perigosa⁵⁴.

⁵⁴ A pessoa que talvez tenha conseguido chegar mais perto de um bando de gorilas e que recebeu notoriedade internacional por isso foi a zoologista Dian Fossey, que cerca de meio século depois partiu em busca dos gorilas das montanhas, no mesmo local explorado por Akeley. O fato é que Fossey talvez tenha chegado perto demais, o comprometimento com a causa dos gorilas custou sua vida, tendo sido assassinada em sua cabana por um golpe de machado, a mesma arma utilizada pelos caçadores para abater gorilas.

Ao pesquisarmos na internet fontes de imagens e vídeos sobre essas criaturas, os resultados mais freqüentes são fotografias em close de rostos de gorilas, combinadas com filmagens realizadas a uma distância de segurança dos animais – em sua vasta maioria com a utilização de lentes teleobjetivas. A utilização da lente teleobjetiva gera, como resultado visual, uma menor profundidade de campo, com pouco detalhamento no plano de fundo. A maioria das fotografias encontradas ressalta closes e expressões faciais dos gorilas:



Figuras 74 – 76. Fotografias mostrando closes e expressões faciais de gorilas.
Fontes:<http://www.sciencedaily.com/releases/2004/06/040630082718.htm>
<http://www.treknature.com/gallery/Africa/Rwanda/photo38000.htm>
https://secure.audleytravel.co.uk/burma/view/C_RW_Mountain+gorilla+eating+stinging+netles_0000146062_.jpg.html

Por outro lado, encontradas de forma menos freqüente, fotografias de bando de

gorilas são realizadas com enquadramentos mais fechados, em meio a uma vegetação densa. Observamos que, em todas as fotografias abaixo, os gorilas permanecem bastante próximos:



Figuras 77 – 79. Bando de gorilas, fotografias com enquadramento mais fechado.

Fontes:[http://www. sexmovieposters.com](http://www.sexmovieposters.com)

<http://www.fanpop.com/spots/primates/images/489135/title/mountain-gorilla-family-wallpaper>

<http://www.gorillatours.co.ug/>

Ora, quando comparamos esses tipos de tomadas com a fotografia de Sugimoto, a artificialidade da composição salta aos olhos:



Figura 80. Diorama dos Gorilas. Fotografia de Hiroshi Sugimoto.
Fonte: Spector, 2000.

Ao contrário do realismo que Sugimoto advoga, a fotografia parece extremamente artificial. Justamente porque se afasta do repertório imagético, da cultura visual sobre imagens de gorilas construídas por outros fotógrafos. O enquadramento aberto, o excesso de detalhamento em todos os planos, a distância entre os animais tornam a imagem estranhamente deslocada. O artificialismo salta aos olhos, por combinar um excesso de elementos representativos improváveis que, associados, geram uma visão idílica de uma espécie de paraíso dos gorilas, completamente diversa de registros fotográficos reais.

Observemos, também, o primeiro plano – um artifício extremamente ressaltado em manuais de fotografia– a criação de uma “margem” que emoldura o espaço percebido. A folhagem, os galhos e o cipó que emolduram graciosamente

o cenário servem como elementos que direcionam nosso olhar para o que será observado. Há um cuidado estético análogo ao do drapeado das cortinas do teatro; as margens, na esfera representativa, reforçam para os observadores que o cenário é uma representação ficcional.

O fotógrafo utiliza os elementos que compõem o próprio cenário como moldura para o que será observado; o pano de abertura é a própria natureza – os galhos, troncos e folhagem emolduram a cena e dirigem o olhar do espectador para ela; o grau de “naturalismo” é ainda mais reforçado.

Se os antigos Dioramas de Daguerre, representavam a exuberância da natureza e eventos históricos, no Diorama de Sugimoto temos a conjugação dessas duas instâncias. O ambiente natural é transformado em evento histórico: a ilustração de um bando da família dos gorilas em seu ambiente paradigmático – as montanhas africanas. Em um instante congelado, “momento decisivo”, o gorila macho bate no peito. Uma das expressões claras de liderança sobre o bando e um sinal claro para o estranho que se aproxima – mantenha distância. A imagem grande angular de Sugimoto resulta num paradoxo: ela evidencia uma proximidade impossível.

A artificialidade da cena tem ainda mais um elemento: o plano de fundo. Nos escritos de Akeley, indica-se que o plano de fundo foi elaborado a partir de uma filmagem realizada em grande angular, após a morte de um gorila (1920, p. 230). Em um momento raro, a névoa que encobria com freqüência o habitat natural dos gorilas havia desaparecido. De um local de visão privilegiada, o vulcão Mikeno foi enquadrado exatamente no ponto de fuga, no centro da composição. Sobre a paisagem, Akeley descreve: “ ...uma floresta ancestral de uma

maravilhosa beleza, diferente de qualquer outra coisa que eu conheça, um verdadeiro reino encantado.”⁵⁵ (1920, p. 230).

Nesse sentido, até mesmo a paisagem no plano de fundo aparece como um excesso representativo. Justamente por se distanciar da configuração paisagística habitual da região - com frequência encoberta por uma névoa. A quimera visual fotografada por Sugimoto é de uma paisagem grandiloqüente e impossível. O Diorama dos Gorilas é, antes de mais nada, um espaço de credos sobre a própria estrutura da representação fotográfica. A natureza repousa silenciosa, os elementos representativos estão todos em seu devido lugar – da margem ao plano de fundo. A estrutura da ação é congelada, a fantasia imaginativa de um momento decisivo da natureza.

Por mais que se enxerge através do olhar da lente ou do vidro, o que é visto está cada vez mais distante do que concebemos como real. Afastado cada vez mais do realismo, Sugimoto fotografa uma quimera visual, apenas um teatro de atrações da visão, um bando de gorilas empalhados; a fantasia imaginativa de Carl Akeley.

2.5.5 Preservar o tempo

*“A fotografia é um sistema de preservação de memórias. É uma máquina do tempo, de forma que se, preservando a memória, preserva-se o tempo.”*⁵⁶

⁵⁵ “There stretched a primeval forest of marvelous beauty – in character unlike anything else I know – a veritable fairyland.”

⁵⁶ “Photography is a system of saving memories. It’s a time machine, in a way to preserve memory, to preserve time”. References to Duchmap, interest in modernism Interview

Se o realismo se configura como um dos mais fundamentais temas da ontologia da imagem fotográfica, é justamente porque, ao assumir a posição dupla associando realidade e passado, a fotografia parece fixar o tempo.

Dubois caracteriza a fotografia como um corte temporal: uma espécie de memória detida, suspensa no tempo. Assim, a imagem é arrancada do fluxo temporal em que se encontra imersa, para ter sua imobilidade fixada de forma permanente.

O tempo de congelamento do instante oferece os “Habitats Naturais” mumificados, fossilizados. A fixidez do olhar confunde: observação científica, congelamento do tempo e realidade.



Da esquerda para a direita (Figuras 81-83): Cambrian Period, 1992; Devonian Period, 1992; Permian Period, 1992.

Fonte: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html

Colecionador de fósseis, Sugimoto fotografou Dioramas pré-históricos. Montados a partir de conhecimentos arqueológicos e peças fossilizadas, o tempo

conducted by art 21. Disponível em: <<http://sugimoto.pulitzerarts.org/background/Sugimoto-Docent-Material.pdf>>.

preservado data cerca de 400 milhões de anos. O fotógrafo nos esclarece a relação entre fósseis e fotografia:

“Os fósseis formam-se de uma maneira muito parecida com a fotografia... como um registro da história. O acúmulo do tempo e da história torna-se o negativo da imagem. Se esse negativo for retirado, o fóssil é o lado positivo. O mesmo processo ocorre com a fotografia. Por isso tenho muita curiosidade sobre o processo artístico de imprimir as memórias do registro do tempo. Um fóssil foi criado há mais de 450 milhões de anos atrás, precisa de todo esse tempo. Mas a fotografia é instantânea. Então, para mim, a fotografia se estrutura como a fossilização do tempo”⁵⁷
(TRADITION)

A máquina de inscrição automática do real, de fossilização do tempo, parece ser o mais importante instrumento na constituição de saberes históricos da humanidade. A cognição limita-se ao que permanece representado na imagem estática. Suspenso de um fluxo temporal, eternamente fixado, o conhecimento do passado é oferecido através da imagem fotográfica. Conforme ressalta Walter Benjamin: “Somente como uma imagem de luz que nos oferece seu adeus final em um momento de lembrança, o passado pode ser detido.” (ON THE CONCEPT OF HISTORY) Fixada no tempo, a fotografia se estrutura como uma linguagem de cognição. O acesso ao mundo do conhecimento é ofertado ao sujeito através do mais intrincado processo de representação já inventado: a escrita da luz.

⁵⁷ “Fossils work almost the same way as photography...as a record of history.” The accumulation of time and history becomes a negative of the image. And this negative comes off, and the fossil is the positive side. This is the same as the action of photography. So that’s why I am very curious about the artistic stage of imprinting the memories of the time record. A fossil is made over four-hundred-fifty million years—it takes that much time. But photography, it’s instant. So, to me, photography functions as a fossilization of time”. **Tradition**. Disponível em : <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip2.html>. Acesso em: 02/04/2009.

3. Portraits

“No caso das figuras históricas, pré-fotográficas: é como se eu fosse um fotógrafo do século XVI, pronto a participar em seu processo de memorialização.”⁵⁸

“Se esta fotografia lhe parece viva, seria melhor reconsiderar o que significa estar vivo, aqui e agora.”⁵⁹

⁵⁸ “In the case of the historical, prephotographic-era figures, it’s as if I’m a sixteenth century photographer ready to participate in their memorialization”. A este respeito, ver: BASHKOKOFF, Tracy. The exactness of the world: a conversation with Hiroshi Sugimoto. In: SPECTOR, N. **Sugimoto: Portraits**. New York: Guggenheim Museum Publication, 2000, p. 28.

⁵⁹“If this photograph now appears lifelike to you, you had better reconsider what it means to be alive here and now” **Portraits**. <http://www.sugimotohiroshi.com/wax.html>

A segunda série que iremos analisar, de autoria de Sugimoto é denominada “Portraits”. As fotografias desta série são retratos de figuras de cera do museu Madame Tussaud’s localizado em Londres. Sugimoto fotografou personalidades esculpidas em cera tais como: Napoleão Bonaparte, William Shakespeare, Fidel Castro, Yasser Arafat, Rei Henrique VIII e as suas seis esposas e a rainha Elizabeth I.

A inocência da crença homológica entre o que é representado fotograficamente e o mundo real é colocada em pauta, novamente, neste trabalho. Assim como no caso dos Dioramas, esta série de Sugimoto surpreende, pelo caráter de realismo das figuras representadas. Nesse sentido, as imagens da realeza britânica suscitam um interessante debate sobre realismo, representação da realidade e retratos.

Nesta série, iremos nos concentrar de forma mais específica sobre as fotografias do rei Henrique VIII e de suas seis sucessivas esposas⁶⁰.

⁶⁰ O rei Henrique VIII foi uma das principais figuras políticas da história da monarquia inglesa. Diante da recusa do papa em anular seu casamento com sua primeira esposa, Caterina de Aragão, o rei rompeu os laços com a Igreja Católica em 1530, instaurando a Reforma Protestante na Inglaterra. Para maiores detalhes, consultar: Heilbrunn Timeline of Art History: The Reformation. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/refo/hd_refo.htm>.



Figuras 84 – 90. Fotografias de Hiroshi Sugimoto. Portraits, 1999. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Henry VIII, 1999; Catherine of Aragon, 1999; Anne Bolyen, 1999; Jane Seymour, 1999; Anne of Cleves, 1999; Catherine Howard, 1999; Catherine Paar, 1999. Fonte: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections>

Há um certo estranhamento ao observarmos estas figuras de cera, tornadas vivas pela lente da máquina fotográfica. Sugimoto parece jocosamente consciente do discurso fotográfico que enxerga, no retrato, um dos maiores paradigmas da natureza realista da fotografia: “Se estas fotografias lhe parecem reais, você talvez deva reconsiderar o que significa estar vivo aqui e agora”⁶¹.

⁶¹ A este respeito, ver: **Portraits**. Disponível em: <http://www.sugimotohiroshi.com/wax.html>

Para compreender o significado desta obra e das observações de Sugimoto, analisemos, primeiramente, a relação entre realismo e retratos fotográficos.

3.1 Pressupostos teóricos do discurso fotográfico: sobre realismo e retratos.

Uma obra que nos parece um paradigma na história do pensamento fotográfico é certamente “A Câmara Clara” de Barthes (1984). Com uma escrita em tom confessional, Barthes declara seu desejo de compreender o que é a “fotografia em si”; tomado de um desejo que denomina “ontológico” (1984, p. 12), ele quer investigar qual o gênero próprio da fotografia. Com um discurso metodológico que aborda semiótica, psicanálise e filosofia, o autor procura desvendar os mistérios de fotografias que o ferem como lanças pontiagudas⁶².

Barthes nos esclarece que a fotografia nasce historicamente como a arte da pessoa, da sua identidade, do seu caráter civil. Para o autor, um realista ferrenho, dividido entre o sujeito e suas emanções luminosas fixadas em um papel, a essência da fotografia, seu “noema” ⁶³ (1984, p. 188) está focado no sujeito: naquele que é fotografado.

⁶² Barthes desenvolve um vocabulário particular para descrever detalhes em fotografias que o pungem, que o ferem como lanças: o chamado “punctum”. Para maiores detalhes, consultar: *Ibid*, p. 46.

⁶³ O “noema” para Barthes é a própria essência da fotografia, aquilo que lhe dá singularidade em sua ciência característica.

Barthes crê fundamentalmente na emanção do sujeito em grãos de prata: a prova maior desse processo é o reencontro com sua mãe, já falecida, na fotografia do Jardim de Inverno. O encontro entre realidade e passado, a constatação do “isso foi” (1984, p. 144) estão simbolizados no retrato de uma pessoa muito querida. Vejamos as palavras do autor: “mas a fotografia do Jardim de Inverno, esta era bem essencial, ela realizava para mim, utopicamente, a ciência impossível do ser único” (1984, p. 106).

A concepção da fotografia como uma arte mimética, que relaciona a percepção de um sujeito à sua representação bidimensional, leva Barthes a estabelecer que a fotografia funcione como um “analagon” (1984, p. 128) perfeito do que ela representa: como se houvesse uma contigüidade física entre o sujeito e a sua imagem. O autor utiliza o termo “analagon” referindo-se precisamente à analogia, própria da fotografia em representar a pessoa retratada, como se a fotografia fosse: “um certificado de presença” (1984, p. 128).

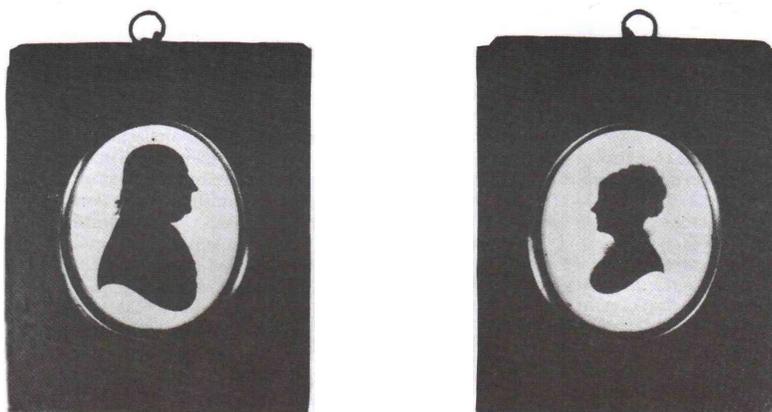
Estas observações são fundamentais na medida em que irão pautar todo o restante da obra de Barthes, culminando na constatação mais importante que Barthes faz a respeito da fotografia: que a foto traz consigo o que representa - seu referente.

Barthes somente concebe a dualidade da fotografia em termos teóricos. As duas faces: referente e representação estão coladas; os grãos de prata atestam a emanção luminosa do sujeito; do “isso foi” (1984, p.114).

O retrato parece estruturar o “noema” (1984, p. 188) da fotografia, pois evoca, através de uma superfície bidimensional, uma espécie de atestado de identidade e presença do retratado. Assim, representação e sujeito parecem inevitavelmente correlacionados, no retrato fotográfico.

Ora, se o princípio elementar da fotografia é se constituir enquanto traço, marca, impressão luminosa; a relação entre imagem e referente é dada por conexão física: uma relação de contigüidade entre aquele que emana os raios de luz em direção à câmera fotográfica e seu retrato. Essa reflexão nos remete a outra que já analisamos na página 60, a observação de Max Bense de que, sobre a superfície do papel, há uma correspondência direta entre realidade e representação.

Tal contigüidade física pode ser observada em um dispositivo de representação que antecede a fotografia de retratos e que foi extremamente popular durante o século XVIII - o dos perfis desenhados em silhueta. Cada perfil possui uma marca particular: traço fisionômico projetado sobre a superfície de inscrição da imagem.



Figuras 91- 92. Perfis silhuetados
Fonte: Dubois, 1993.

Phillippe Dubois esclarece que, devido à característica singular da formação da imagem fotográfica por conexão física, é quase que natural uma “pulsão à identificação” (1993, p. 87) entre referente e sua representação.

Satō Narihiro citado por Screech, relata o costume que viúvos europeus tinham de levar consigo imagens de silhuetas de suas esposas - “carregando-as em seus bolsos e nunca se separando delas” (NARIHIRO apud.SCREECH,1996, p. 113.) Assim, os fios invisíveis de luz que o referente irradia, formando a imagem, implicam no discurso da fotografia enquanto mimesis, confundindo pessoa e retrato.

Cumprе ressaltar que a fotografia é popularizada, sobretudo, com a indústria do retrato: uma categoria na qual uma imagem impressionada e fixada se confunde indissociavelmente com aquele que se postou diante da câmara. As leis da ótica e da química transformariam a fotografia em uma espécie de atestado de presença do retratado.

3.2 Portraits: realismo e retratos

Crucial para a construção e articulação do individualismo, a arte do retrato, popularizada pela indústria fotográfica durante o século XIX, constituiu-se como um dos principais gêneros da pintura, da gravura e da fotografia.

É interessante ressaltar que a concepção de identidade do sujeito confunde-se com o discurso sobre o retrato. Assim, um retrato se estruturaria além de uma simples representação do referente, revelando-nos a identidade daquele que é representado – fotografado, gravado ou pintado. O suporte bidimensional atestaria uma presença materializada sobre a superfície do papel ou da tela.

No caso da fotografia, observamos que a materialização da presença do retratado é reforçada por uma tradição conceitual do discurso fotográfico. Nesse sentido, a concepção de realismo do retrato fotográfico parece dupla: da

mesma forma que a aparência de cada retratado é singular; porque corresponde à individualidade de seus traços, a fotografia se estruturaria como identidade fixada sobre uma superfície bidimensional.

O retrato fotográfico se estruturaria, assim, pela contigüidade entre referente e representação - sua origem como traço indicial, inseparável do sujeito, parece fundar toda uma tradição conceitual da natureza da fotografia. A terminologia fotográfica japonesa também reforça essas concepções. Nesse sentido, Kinoshita Naoyuki (2003 , p. 27) nos explica que uma tradução direta do termo “fotografia” para a língua japonesa seria “kôga” que significa “imagem de luz”. Contudo, os japoneses preferem traduzir a palavra fotografia pelo termo “shashin” que significa literalmente: “a cópia da realidade”.

Já observamos que a fotografia, para Roland Barthes, parece impossível de ser compreendida, se for deslocada de seu sujeito fundante, daquele que emana os raios de luz em direção à superfície foto-sensível. Dessa forma, referente e imagem parecem estar “colados” um ao outro (1984, p. 15). O retrato parece estruturar o “noema” da fotografia, pois traz na superfície bidimensional a cópia da realidade, a presença real do retratado.

Porém, a crença homológica entre o retrato e pessoa pode ser compreendida além do tradicional discurso da fotografia, incluindo também outros tipos de técnicas utilizadas para retratar pessoas, incluindo gravura e pintura. Arlindo Machado traz uma interessante observação a esse respeito, ao salientar que a crença no determinismo da representação fotográfica é oriunda de um certo estereótipo do real: “aquele a que nos viciou a tradição figurativa” (1984, p. 49). Depreende-se, desta afirmação, que a crença que correlaciona realismo com representação, na verdade, é consequência de um tipo específico de reprodução da figura humana. O termo “arte figurativa” é colocado em voga após e, em contraposição, à arte abstrata. O adjetivo: “figurativo” é usado justamente para

obras de tradição realista, sobretudo no caso de figuras humanas. Ora, foi justamente a tradição figurativa de retratos renascentistas que inspirou Sugimoto a retratar as esculturas de cera do museu londrino “Madame Tussaud’s”.



Figura 93
Todas as fotografias:Hiroshi Sugimoto
Retratos,1999. Museu Guggenheim

Nesta série de fotografias, Sugimoto rearticula o antigo diálogo entre a pintura, a gravura e a fotografia, justamente porque as figuras de cera são elaboradas a partir de retratos pintados ou gravados⁶⁴.

Os artesãos do museu Madame Tussaud's conseguem atingir elevado grau de realismo na reprodução dos monarcas ingleses em cera, trabalhando a partir de referências figurativas de um “período pré-fotográfico”⁶⁵: pinturas e gravuras.

A representação de membros da família real, durante o século XVI e séculos seguintes, era tradicionalmente pintada ou gravada a partir de cópias, visto que os monarcas, raramente, posavam para retratos.

⁶⁴ No documento acessível online “Behind the scenes” no site do Museu Madame Tussaud's londrino existem explicações esclarecendo como os artesãos do museu trabalham; se a pessoa ainda está viva e tem disponibilidade, suas medidas são registradas detalhadamente e várias fotografias são feitas. Se a pessoa já é falecida ou não possui disponibilidade para ir até o museu, os artesãos trabalham a partir de referências imagéticas delas. A este respeito, ver: www.madametussauds.com/London/About/BehindTheScenes/Default.aspx.

⁶⁵ A expressão faz referência à afirmação de Sugimoto sobre os retratos: “No caso das figuras históricas, *pré-fotográficas*; é como se eu fosse um fotógrafo do século XVI, pronto a participar em seu processo de memorialização.”⁶⁵



Figuras 94 - 97

Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

1. Hiroshi Sugimoto. Anne Boleyn, 1999.
Fotografia, 4X47 pol.
Fonte: Museu Guggenheim

2. Artista desconhecido. Anne Boleyn (circa 1533-1536)
Óleo sobre tela, 543 mm x 416 mm
Fonte: National Portrait Gallery

3. John Hall, a partir de Hans Holbein, o moço.
Anne Boleyn, Século 18.
Gravura, 64 mm x 76 mm.
Fonte: National Portrait Gallery

4. Robert White, a partir de Hans Holbein, o moço.
Anne Boleyn, 1681.
Gravura, 95mm x 72mm.
Fonte: National Portrait Gallery

Analisando as quatro representações da rainha Ana Bolena, percebemos que os traços, apesar de diferentes, conferem ao resultado final da retratada uma aparência de fidedignidade. Todos os retratos seguem a tradição figurativa.

Muitas dessas representações pintadas ou gravadas se assemelham ao acabamento fotográfico, segundo David Hockney (2001), porque, em pleno século XVI, os artistas lançavam mão do aparelho ótico que conferia maior precisão e fidelidade aos traços desenhados: a câmera escura⁶⁶.

Contudo, a diversidade dos traços fisionômicos da rainha retratada nos leva a alguns questionamentos. Até que ponto as representações figurativas possuem uma relação direta com a real configuração fisionômica de Ana Bolena?

Sobre esta questão vale ressaltar uma passagem interessante.

Hans Holbein, o mais importante pintor retratista da corte do Rei Henrique VIII, célebre pela arte de retratar com extrema fidedignidade seus modelos, desempenhava a mesma função de um fotógrafo retratista. Após a morte da terceira mulher do rei em 1537, Holbein foi enviado para a Alemanha para fazer um retrato de uma potencial esposa do Rei: Ana de Cleves.

⁶⁶ Ressaltamos que a adoção do termo shashin pelos japoneses é anterior ao desenvolvimento das técnicas fotográficas no Japão e era utilizado para se referir a pinturas que eram quase reproduções exatas das coisas reais. Outros termos utilizados incluem: “shashinkyô” – espelho para copiar o real, aqui utilizado como uma tradução de câmera obscura; “eikyô” - espelho que imprime a figura humana e “chokushaeikyô” - espelho que copia diretamente a figura humana. Essa terminologia reflete a tradição da fotografia na área do retrato, morfológicamente, pois o segmento “ei”, inserido num vocábulo, remete à pessoa, ao ser humano.



Figura 98

Hiroshi Sugimoto

Ana de Cleves

1999

Fotografia

4X47 pol

Fonte: Guggenheim Collections



Figura 9

Hans Holbein

Ana de Cleves,

1539

Aquarela

65X48 cm

Fonte: Museu do Louvre

O rei ficou encantado com a graciosidade dos traços pintados por Holbein e decidiu se casar com Ana, sem conhecê-la, confiante no realismo dos traços pintados pelo artista. Preparativos foram feitos para o casamento, mas, ao se deparar com sua futura esposa pessoalmente, o rei se decepcionou e, após seis meses, o casamento foi anulado.

O grau de precisão e fidelidade na representação do retratado parecem, aqui, ser colocados em questão. A reprodução da figura de cera de Ana de Cleves no Museu Tussauds foi baseada nesse famoso retrato de Holbein.

Quais seriam as expectativas do rei frente a um retrato fotográfico? Ora, diria Roland Barthes, se o rei encontrasse sobre uma superfície bidimensional a “ciência impossível do ser único” (1984, p. 106), se a fotografia pudesse mesmo trazer consigo seu referente, não haveria possibilidade de engano por parte do rei.

Não podemos confundir imagem com pessoa representada, mas nossos olhos correm o risco de ser constantemente enganados, caso acreditem que, através da lente possam reencontrar a pessoa, identificá-la, reconhecê-la.

O discurso do realismo figurativo que permeia a imagem fotográfica é estruturado a partir de uma sensação: o que é visto pela lente adquire contornos de uma configuração entendida como “real”.

No caso das fotografias de Sugimoto, trata-se de obras baseadas em várias instâncias de reprodução. O ponto de partida foi constituído por retratos ou pinturas do original; num segundo movimento, inspiradas nesses retratos, foram elaboradas esculturas de cera; finalmente, ocorreu a intervenção do artista: a fotografia da figura representada na estátua. Assim, transfigurado em sucessivas

etapas, o referente se torna uma quimera para sempre inalcançável, pelo menos conceitualmente. Curiosamente, é sobre as fotografias que recai nosso olhar, crédulo, ávido pelo realismo.

As figuras de cera fotografadas sobre um fundo neutro nos parecem estranhamente reais. Ao olharmos para as cópias das cópias, quase acreditamos estar observando o referente original. Pequenos simulacros travestidos de ares de referente.

Na verdade, Sugimoto acaba por realizar uma subversão teórica dos conceitos tradicionais da natureza de retratos e da fotografia, apontando para a ausência das pessoas retratadas. O artista nos adverte sabiamente: “Se estas fotografias lhe parecem reais, você talvez deva reconsiderar o que significa estar vivo aqui e agora”⁶⁷.

3.3 A reencarnação do retratado

Já observamos que imagem e referente se confundem, ilusória e indissociavelmente, através dos raios de luz que formam a fotografia.

Esta indissociabilidade entre pessoa e imagem fotográfica parece perdurar muito além do tempo de tomada da fotografia. A imagem fixada serve como instância simbólica de um quase atestado de presença que perdura ao longo do tempo, muito além das frações de segundo do instante da tomada fotográfica.

⁶⁷ A este respeito, ver: **Portraits**. <http://www.sugimotohiroshi.com/wax.html>.

A idéia de um referente original, de uma presença congelada pela máquina fotográfica parece assombrar fotografias de épocas passadas, de retratados já falecidos. Roland Barthes, novamente, talvez seja o autor que tenha evocado esta questão de forma mais incisiva. A imagem mais fundamental de todo o livro “A Câmara Clara” é, justamente a fotografia de sua mãe falecida; sua última fotografia: “Assim remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes da sua morte...”(1984, p. 107)⁶⁸.

A relação entre a morte e a fotografia é também evocada por Walter Benjamin em seu célebre texto: “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”. (In: Velho, 1969).

Mesmo criticando a reprodutibilidade da imagem fotográfica e o esvaziamento simbólico de obras de arte oriundas de técnicas reprodutíveis, Benjamin ainda enxerga nos retratos um atestado de presença, um valor cultural:

“Não é de modo algum um acaso, o retrato ter desempenhado um papel central nos primeiros tempos da fotografia. No culto da lembrança dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor cultural da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto de homem, as fotos antigas dão um lugar à aura por uma última vez.” (1969, p. 26)

A concepção de “aura”, para Benjamin, é uma sensação de enlevo quase que religioso, frente a fenômenos naturais, obras de arte únicas, feitas diretamente pela mão do artista, obras que não são geradas por técnicas

⁶⁸ Ironicamente o autor se recusa a reproduzir esta imagem em seu livro, alegando: “Não posso mostrar a foto do jardim de inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês não seria nada além de uma foto indiferente...”. (Ibid, p. 110).

reprodutíveis, como é o caso da fotografia. Essa concepção está diretamente correlacionada com a ilusão de presença e originalidade do que se contempla.

Ocorre que, no retrato ainda subsiste esta “aura”: a sensação de observar a fotografia de pessoas falecidas parece especial – de alguma forma subsiste um valor cultural, uma espécie de pseudo-presença, a alma do retratado parece resistir.

Sugimoto salienta a importância de seu trabalho como uma espécie de culto à personalidade daqueles já falecidos:

“No caso das figuras históricas, pré-fotográficas: é como se eu fosse um fotógrafo do século XVI, pronto a participar em seu processo de memorialização”⁶⁹. (Bashkokoff, 2000, p.28)

Ao serem retratadas, as figuras históricas e pré-fotográficas de Sugimoto adquirem um novo status – um estado imagético. Hans Belting sugere que os retratos dos mortos têm justamente esta função. (TOWARD AN ANTHROPOLOGY OF THE IMAGE, 2005)

No estado imagético a reprodução fidedigna dos traços do retratado parece evocar sua presença. Na contemplação do estado imagético do falecido, entram em ação fatores como lembrança, culto, o que Sugimoto denomina de “memorialização”. Honrar o morto, prolongar sua vida, torná-lo presente através de sua imagem.

⁶⁹ “In the case of the historical, prephotographic-era figures, it’s as if I’m a sixteenth century photographer ready to participate in their memorialization”. A este respeito, ver: BASHKOKOFF, T. The exactness of the world: a conversation with Hiroshi Sugimoto. In: SPECTOR, N. **Sugimoto: Portraits**. New York: Guggenheim Museum Publication, 2000, p. 28.

As esculturas de cera de membros da monarquia inglesa, falecidos há vários séculos, confirmam a tradição de perpetuação e culto a figuras históricas no museu Madame Tussaud's. É interessante ressaltar que a escultora Marie Tussaud's também mantém, por meio de seu ofício, uma relação de perpetuação da presença dos mortos. Durante o início de sua carreira, executou diversas máscaras mortuárias de revolucionários franceses executados pela guilhotina.

Na série "Portraits", é necessário considerar que lidamos não somente com a fotografia. Como já foi dito, passamos por três instâncias imagéticas: a pintura, ou gravura, a escultura e, somente na etapa final, a fotografia.

Contudo, as diferentes formas de representação – esculturas, pinturas, gravuras ou fotografias – cumprem a mesma função: preservar para sempre a aparência dos retratados, embalando a sua importância histórica.

A sensação de realismo correlacionada diretamente com a imagem fotográfica, a etapa final no processo de "memorialização" dos referentes reforça ainda mais a presença dos mortos.

Preservar perpetuamente uma presença não é característica exclusiva da fotografia ou de seu discurso. Ao nos determos sobre as palavras de Sugimoto, que busca o que denomina de "memorialização" dos mortos, encontramos uma característica fundamental da cultura oriental: o respeito e culto aos ancestrais. Muitos séculos antes da invenção da técnica da fotografia ou da reprodução figurativa de seres humanos em pintura, gravura e cera, a prática de preservação de referentes falecidos retroage para um costume da antiguidade oriental: a mumificação de entes religiosos, na China e no Japão.

O processo de "memorialização", de culto, através da mumificação, guarda estreita relação com o culto do estado imagético. Preservados em

fotografias, os entes falecidos sofrem uma espécie de mumificação sobre uma superfície foto-sensível.

Para que possamos compreender melhor essas relações e o processo de “memorialização” que Sugimoto busca colocar em prática, através de suas fotografias, é necessário que nos debrucemos sobre alguns desses antecedentes históricos.

3.4 Estados imagéticos preservados: o culto aos mortos no Japão.

O processo de “memorialização” que Sugimoto procura, ao preservar a imagem de figuras históricas falecidas, é uma característica fundamental da cultura oriental.

Garantir presença física às figuras importantes remonta a um costume do budismo chinês na antiguidade, quando o cuidado na perpetuação dos traços fisionômicos dos mestres foi levada ao extremo: a mumificação em estátuas de laca⁷⁰. Robert Sharf (1992) aborda a mumificação de mestres budistas da escola Ch`an - os corpos eram transformados em “ícones de carne”. A expressão “ícones de carne” é formulada pelo autor a partir dos termos chineses: “chen-sem hsiang” (retrato de corpo real) e “jou-shen hsiang” (retrato de corpo/carne) (1992, p. 359)

Sharf ressalta que a tradição de perpetuação dos líderes monásticos tem origem na dinastia Chin (266 – 316 d.c.) na China e se perpetuou no Japão,

⁷⁰ A laca é uma espécie de verniz natural, uma resina obtida de plantas originárias do extremo oriente.

entre os monges budistas da seita Shingon, até meados do século XIX quando a prática foi proibida pelo governo japonês.

A seguir, alguns exemplos de múmias de monges japoneses:



Figura 100. Tetsumonkai Shoonin.
Templo Chuuren-ji
Fonte:<http://blogs.yahoo.co.jp/kqkpc197/30791635.html>



Figura 101. Tetsuryuukai Shoonin.
Temple Nangaku-ji
Fonte:<http://fudosama.blogspot.com/2006/10/sokushinbutsu.html>

De acordo com preceitos budistas, da mesma maneira que o corpo se decompõe ao longo dos anos após a morte, o espírito sofre um processo semelhante, esmaecendo-se pouco a pouco. Assim, se o corpo servia como morada do espírito, era natural que fosse preservado. Todo um tratamento especial era dado aos entes mumificados. O corpo imortalizado através de técnicas especiais de “auto-mumificação”⁷¹, continuava, mesmo após a morte,

⁷¹ No caso dos monges japoneses, a técnica de auto-mumificação consistia em uma preparação especial realizada pelo próprio monge. Durante 1000 dias, o monge deveria se alimentar somente de nozes e sementes da região. No período subsequente de mais 1000 dias, a dieta se tornava mais restritiva e se resumia a cascas de árvore e raízes. Depois disso, o monge deveria beber uma solução com seiva de lacca, extremamente venenosa. Após esta preparação o monge deveria ficar dentro de uma tumba, sentado em posição de lótus. Todos os dias o monge deveria tocar um sino, indicando que ainda estava vivo. Quando o sino cessava de tocar, o processo de mumificação fora

presente, recebendo oferendas e realizando consultas com os monges. À relíquia sagrada era oferecida comida, duas vezes ao dia, em companhia dos outros monges (SHARF, 1992).

A Dra. Gabi Greve, do Museu Daruma, que durante doze anos realizou uma peregrinação a monastérios japoneses e se sentou diante das múmias, parece evocar as palavras de Benjamin e Barthes sobre a questão da presença além da morte:

“Existe, portanto uma sobrevivência dos santos para além da morte. Eu senti uma “presença ali”, muito forte. Os rituais do Shugendo sustentam o conceito de um corpo duplo que é ao mesmo, tempo mortal e imortal, individual e social... Os ícones são também intermediários entre os vivos e sua natureza imortal. A imortalidade com este corpo se torna à prova de putrefação. Os Buddhas, os Deuses e os mortos estão vivos, ele nos observam.”
⁷² (SOKUSHINBUTSU THE LIVING MUMMIES OF JAPAN: BUDDHIST MUMMIES OF JAPAN)

A concepção de um corpo como sendo duplo é evocada por Roland Barthes, ao discorrer sobre a natureza da fotografia. Barthes encara o esforço de realidade que se imputa à imagem fotográfica, como um furor de “dar vida”, denegando um mítico mal estar de morte. Caracteriza a fotografia enquanto “um

completado. Toda esta preparação garantia a preservação dos órgãos internos do monge, retardando a putrefação de seu corpo. Para mais detalhes, consultar: Robert H. Sharf. The idolization of Enlightenment: on the mummification of Ch`an Masters in Medieval China. **History of Religions**. v. 32, n. 1, 1992. Disponível em: books.google.com.br/books?isbn=0415332265

⁷² “There is thus a survival of the Saints beyond death itself.... I smelled a very strong "presence there"... The rites of Shugendo follow the concept of a double body, being both mortal and immortal at the same time, individual and social...The icons are also an intermediary between the living and their immortal nature.... Immortality with this body becoming decay proof. The Buddha’s, the gods and deaths are with us; they watch us”

quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (1984, p. 54).

Por outro lado, a expressão utilizada por Grave: “presença ali”, remete à famosa expressão que Barthes utiliza, de forma quase que exaustiva, para se referir à fotografia: o “isso foi” (1984, p. 114). Já observamos, também, a concepção de “aura” empregada por Walter Benjamin, relacionada ao valor cultural do que é observado. A “presença ali” dos entes parece garantida pela preservação dos seus corpos.

As práticas de culto aos entes mumificados parece ter uma profunda influência sobre uma importante tradição japonesa – a homenagem aos antepassados. Apesar de muitos japoneses não se considerarem budistas, a prática budista de culto à memória dos mortos tem um papel fundamental nos lares japoneses.

A crença de que a alma da pessoa falecida resiste após a morte é fundamental para o budismo. Após a morte, o espírito da pessoa permaneceria neste mundo por 49 dias. Um ciclo de 32 anos seria necessário para que a pessoa finalmente ascendesse à comunidade dos espíritos, tornando-se finalmente um ancestral na família. (LOCK, M; HONDE, C. 1991, p.110.)

Desta maneira, após o falecimento de um ente querido, os japoneses devotam, durante muitos anos, preces e homenagens ao falecido. Preservado em seu estado imagético, mumificado através de raios de luz⁷³, a presença do falecido é garantida por sua fotografia.

⁷³ Phillipe Dubois demarca que a fotografia é a “mumificação do índice”. A este respeito, consultar: DUBOIS, P. **O ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

O culto aos falecidos dentro dos lares japoneses se concentra sobre fotografias, colocadas em altares budistas denominados “butsudans”. Fernando Hideo Tiba, descendente de avós e pai japoneses, aluno da FFLCH – USP, explica a prática:

“Ohayou Angela san

O butsudán é um altar e fica na residência, não se confunde com as imagens de Budha nos templos. Cada família possui um butsudán e é transmitido ao primogênito homem (quando houver), que ficará responsável pela continuidade da prece aos antepassados.

Por não ser budista, não sei se há alguma regra a respeito das fotos, mas acho que é apenas por costume, para se lembrar da pessoa ao orar, assim como antigamente se colocavam fotos ovaladas nas lápides em cemitérios. Só me lembro que, quando era pequeno, íamos nas missas de conhecidos de meus avós e nos butsudans havia fotos.

Na casa do meu tio há um butsudán, da família da minha mãe. Acho que eles nem sabem que o butsudán é budista, pois minha mãe não sabe. Só sabem que devem orar aos antepassados de tempos em tempos. Na verdade esse butsudán, creio eu, remonta à forma budista de oração ritual aos antepassados...” (TIBA, **RE: Cultura jap ajuda** [mensagem pessoal], 2010).

Efetivamente, o palpite final de Tiba faz sentido: há uma correlação muito estreita entre as antigas práticas budistas e o culto contemporâneo das fotografias de antepassados, nas famílias japonesas.

Já observamos que os entes mumificados eram considerados como seres presentes e vivos, realizando, inclusive, consultas com os monges. A tradição de oferenda de comidas, incensos, velas e flores é praticada tanto aos

entes mumificados quanto às fotografias dos falecidos⁷⁴ (observar figuras 79 e 80 e a figura abaixo).



Figura 102. Butsudan com fotografias de familiares falecidos de Tim Sullivan
Fonte: <http://japaninsight.wordpress.com/2009/10/02/sweet-home-atami/>

Tim Sullivan, americano que morou no Japão durante dez anos e mantém um blog sobre cultura japonesa, explica “...é uma forma de trazer a memória dos falecidos para dentro *deste* mundo”. (INTERCULTURAL TWILIGHT ZONE – CONNECTING JAPAN AND THE WEST: SWEET HOME ATAMI)

Percebe-se, portanto, que grande parte da tradição em honrar a memória dos mortos se concentra justamente sobre seu “estado imagético”, ou seja, suas fotografias.

⁷⁴ Há um vídeo disponível online <http://www.travbuddy.com/travel-blogs/13573/photos/view/21/4>, onde observa-se duas múmias do templo Kai Koji em Sakata, cidade japonesa. No primeiro plano há oferendas de velas, flores e comidas.

Os retratos fotográficos dos mortos no Japão são denominados de “iei” palavra que pode ser traduzida por: “uma figura deixada para trás neste mundo”. (NAOYUKI, 2003, p. 27). Os japoneses se referem aos funerais como: “um encontro face a face com o falecido”. A face dos mortos é representada justamente através do retrato fotográfico⁷⁵.

Uma das mais fundamentais instâncias de preservação do morto, o retrato fotográfico, cumpre a mesma função do processo de mumificação, como que embalsamando, através de raios de luz, uma presença.

A mumificação, também denominada de “retrato de corpo real ou retrato de corpo/carne” (SHARF, 1992, p. 359) parece cumprir uma função muito próxima à da câmera fotográfica: o congelamento permanente do referente, transformando-o em estátua.

A figura estática dos mortos é oferecida enquanto uma instância de contemplação, objeto de culto e “memorialização”. Preservar o morto é também uma forma de torná-lo perpetuamente vivo.

⁷⁵ Há inclusive um mercado para fotografias funerárias no Japão. Os clientes preferenciais do serviço são pessoas de idade avançada que gozam ainda de boa saúde: "Se você preparar a foto com antecedência, pode aproveitar o resto de sua vida sem preocupações" (Terukazu Mori, diretor de Kumamoto Resident Funerals). A idéia é que as fotos sejam preparadas antecipadamente, para que, após o falecimento do retratado, seus parentes não tenham que se preocupar em encontrar uma boa fotografia. Para mais informações, acessar: **Photo for funeral before you're gone** <http://www.letsjapan.markmode.com/index.php/2010/04/01/photo-for-funeral-before-youre-gone/>.

3.5 Portraits: a memorialização da monarquia inglesa.

As fotografias de Sugimoto parecem confirmar essa tradição oriental. Ao buscar uma espécie de prolongamento da vida de um ser humano, através de sua imagem, as fotografias das estátuas do museu de cera, reafirmam a tradição de prolongamento da vida dos mortos.

É interessante salientar que alguns aspectos das cerimônias funerárias de membros da família real inglesa guardam correlações estreitas com as tradições orientais analisadas.



Figuras 103 -109 (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Henry VIII, 1999; Catherine of Aragon,1999; Anne Bolyen,1999; Jane Seymour, 1999; Anne of Cleves,1999; Catherine Howard, 1999; Catherine Paar,1999.

Fonte: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections>

Hartwig Kantorowicz na obra: “The king's two bodies: a study in mediaeval political theology”, demarca que, a partir do funeral do rei inglês Edward II, em 1327, um interessante costume passa a ser praticado durante as cerimônias funerárias de monarcas ingleses: uma representação tridimensional do rei, uma efígie *ad similitudinem Regis* feita de madeira, ou de couro e vestida com as roupas da coroação passou a ser posicionada sobre o caixão (1997, p. 420).

Assim, a efígie, usada em uma cerimônia funerária de um membro da família real, representava o corpo original do rei. A primeira efígie construída foi a do rei Edward II (1284 - 1327). Edward II havia sido assassinado cerca de três meses antes de seu funeral, portanto seu corpo já se encontrava em estado de putrefação, por isso, foi decidido que, no lugar do corpo original, seria utilizado seu duplo: a efígie do rei.

Os modelos baseados na aparência dos monarcas passaram a ter um importante papel durante as cerimônias. Dentro do caixão, o corpo natural do monarca descansava, enquanto que, fora do caixão, a representação do corpo político do rei, a efígie, servia como ponto de referência para a realização da cerimônia.

Durante o funeral do rei Henrique VII, pai do rei Henrique VIII, a efígie do rosto do rei foi construída baseada em características figurativas: uma máscara mortuária feita de cera foi utilizada como modelo para a construção da efígie.

É interessante salientar que, a efígie, o corpo político do rei se traveste da noção de imortalidade, o self político do rei é imortal⁷⁶. (MC LUHAN, 1962, p. 122)

Fixar eternamente uma aparência parece um antídoto contra o fluxo ininterrupto do tempo. Neste sentido, os corpos duplos da reprodução são abordados por André Bazin em seu clássico texto: “Ontologia da imagem fotográfica” (1991). Bazin aborda o que denomina de “complexo de múmia” (BAZIN, 1991, p. 19), como uma espécie de necessidade originária do universo das artes visuais. Se a história da arte se pauta essencialmente por uma história da semelhança reprodutiva, “fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida.” (BAZIN, 1991, p. 19).

Desta forma, ao fixar-se perenemente a imagem da pessoa, salvamos o ser de sua segunda morte: a morte espiritual. Os monges japoneses, os falecidos fotografados, as efígies dos monarcas, as estátuas de cera do Museu, os referentes de Sugimoto, parecem perpetuamente salvas do transcurso do tempo.

A fotografia parece reafirmar essa necessidade de petrificação dos mais ilustres personagens. Congelando o tempo, perenizamos a forma, imprimimos a importância histórica arrancada do irremediável transcurso de sucessão do tempo. Embalsamamos, memorializados nossos sujeitos.

⁷⁶ Para maiores informações sobre a utilização das efígies na monarquia inglesa, consultar o site: <http://www.icons.org.uk/theicons/collection/westminster-abbey/features/funeral-effigies>.

4. Conclusão

Hiroshi Sugimoto internaliza sensações visuais, fotografa conceitos. Talvez por ter sido formado dentro da cultura japonesa, sua faculdade de visão inter-relaciona-se, a todo momento, com associações conceituais. A visão não se restringe somente a um fenômeno ocular, vai além, torna-se abrangente, cria elos entre idéias imagéticas e o entendimento do que é percebido; pode-se falar numa espécie de concepção empírica sobre a imagem fotográfica. O aparelho fotográfico de Sugimoto parece, assim, internalizado.

Sugimoto entende os processos conceituais da fotografia não só de forma fotográfica, mas também de forma discursiva. O referencial conceitual, as crenças sobre a estrutura da visão, nossa maneira de enxergar o mundo através da fotografia permeiam previamente as imagens, em seu discurso fotográfico. As palavras de luz de Sugimoto exploram conceitos visuais. Suas obras materializam os conceitos, transfigurando discurso em imagem fotográfica; palavras, em escrita da luz. A associação entre o aspecto mental e visual é permanentemente explicitada.

Ora, se já há um discurso pré-constituído sobre o que se entende por fotografia, por assim dizer, um certo “pensamento fotográfico”, Sugimoto apenas deixa estes conceitos mais explícitos e flexíveis, subvertendo e enriquecendo imageticamente os mais clássicos paradigmas da fotografia. As duas séries discutidas de forma mais pormenorizada durante a tese – Dioramas e Portraits – comentam o próprio status ontológico da imagem fotográfica, abordando justamente os principais paradigmas deste discurso: o realismo e a reprodutibilidade.

No trabalho de Sugimoto, a simples correspondência direta entre emanações luminosas e representação se desloca para conceitos mais

intrincados, trazendo à tona uma discussão crítica sobre formas de enxergar e conceber o mundo através do aparelho fotográfico.

Ora, muitos autores teóricos contemporâneos corroboram a argumentação visual de Sugimoto refutando os antigos discursos que concebiam a fotografia como sendo uma simples instância de reprodução automática e direta do real. Assim, a maneira de enxergar o mundo ao nosso redor se desloca. O que parece inovador no trabalho do fotógrafo é o modo como as esferas representativas observadas aparecem continuamente explicitadas.

Sugimoto não só concebe o universo ao seu redor como fotográfico, mas também procura, em estruturas que não são propriamente fotográficas, uma das mais básicas características da fotografia: seu caráter de reprodutibilidade. Assim, os Dioramas e as fotografias do Museu de cera se estruturam como registros metalingüísticos. São estruturas formadas por múltiplas instâncias de representação, com características de formação propriamente fotográficas.

Desta forma, a estrutura dos Dioramas quando analisada, apresenta características próprias do universo da fotografia: a estruturação do espaço em uma perspectiva monocular, a fidedignidade do que é representado, um momento paradigmático suspenso em ação. Há aqui, complementarmente, uma estrutura metalingüística: o Diorama tem uma estrutura profundamente fotográfica, sem ser propriamente uma fotografia. Nesse sentido, a fotografia se estrutura como uma visão paradigmática, muito antes da criação do Dioramas, determinando a maneira como o homem representa a natureza

No caso dos retratos, a relação entre representação, fidedignidade e presença, o assombro experimentado diante das fotografias de pessoas que parecem, ao mesmo tempo, vivas e mortas, reafirma a crença arraigada no realismo reprodutivo da imagem fotográfica. Mais uma vez, nossos olhos parecem

confundir, através do aparelho, a representação com quem está sendo representado.

Para Sugimoto, ao contrário de Umberto Eco, não há propriamente um enfado com a cultura de reprodutibilidade técnica. Contudo, o comentário fotográfico preserva certo grau de ironia, deslocando-se para um nível mais sofisticado.

Finda a crença cega no realismo representativo, as fotografias realizam comentários retrospectivos sobre a natureza da escrita da luz, que, há muito deixou de representar o real.

5. Referências*

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.185 p.

BASHKOKOFF, T. The exactness of the world: a conversation with Hiroshi Sugimoto. In: SPECTOR, N. (Ed.). **Sugimoto: Portraits**. New York: Guggenheim Museum Publication, 2000, p. 26.41.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense: 1991.p. 19.25.

BENJAMIN, W. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In:

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Ed.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65.87.

BROUGHER, K.; MULLER –TAM, P. **Hiroshi Sugimoto**. Ostifildern: Hatje Cantz, 2010. 400 p.

*Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CADAVA, E. **Words of light: Theses on the photography of history.** United Kingdom: Princeton University Text, 1997.173 p.

CARNEGIE INTERNATIONAL 1991, vol 1. Pittsburgh: Rizzoli, 1991. Catálogo.

CHU, Asai. "Sashin no ichi" (Composition in photography). In: SHIGUERU, A. ; TADAYASU, S. **The structure of Modern Japanese Thought.** Tokyo: Iwanami Shoten, 1989.

CRANE, G.; KOJIMA, S. (Ed). **Dictionary of Japanese Art Terms.** 2 Ed.Tokyo: Bijutsu, 1990. 413 p.

CRIMP, D. The photographic activity of post modernism. In: CRIMP, Douglas. **On the Museum's ruins.** Massachussets: MIT, 1993. p. 108.125.

DUBOIS, P. **O ato Fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.362 p.

DURAND, R. How to see photographically. In: PETRO, Patrice. **Fugitive Images: from photography to video.** Bloomington: Indiana University Press, 1995, p.141.151.

ECO, H.**Travels in Hyperreality: Essays.** 4 Ed. Orlando: Harcourt, 1986.306p.

FOCILLON, H. **Pour un temps.** Paris: Centre Jorge Pompidou, 1986. 203 p.

HANNAVY, J. **Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography,** vol 1. New York: Routledge, 2007. 1736 p.

HANS, B. Toward an Anthropology of the Image. In: WESTERMANN, M. **Anthropologies of Art**. New Haven: Yale University Press, 2005. p.11. 25.

HERSHBERGER, A. The past, present and Future of the history of photography: Interviews with Peter C. Bunnell, Gretchen Garner and Britt Salvesen. **History of Photography**, v. 30, n.3, 203-211, 2006.

HOCKNEY, D. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.460 p.

KANTOROWICZ, H. **The king's two bodies: a study in mediaeval political theology**. Princeton: Princeton University Press, 1997. 568p.

KELLEIN, T. Interview with Hiroshi Sugimoto. In: **Hiroshi Sugimoto Time Exposed**. Stuttgart: Edition Hansjorg Mayer, 1995, p. 95.

LOCK, M.; HONDE, C. Reaching consensus about death: Heart Transplants and cultural Identity in Japan. In: WEIZ, G. **Social Science Perspectives on medical Ethics**. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1991. p.99.120.

MACHADO, A. Tempos Congelado pelo obturador. In: MACHADO, A. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 43.89.

MUELLER, Conrad G; RUDOLPH, Mae (Ed). **Biblioteca Científica Life: Luz e Visão**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A., 1968.204 p.

NARIHIRO, S. Chūryō Manroku. In: Tokyo Yoshikawa Kbunkan. **Nihon Zuihitsu Taisei**. Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan, 1929.

NAOYUKI, K.. "The early years of Japanese photography". In: TUCKER, A. (Ed). **The history of japanese photography**. New Haven and London: Yale University Press, 2003.

OKANO, M. Curso de extensão Espaço e Tempo no Japão. São Paulo: USP / FFLCH, 2009.

OKANO, M. **Ma: Entre-espaço da Comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente.** 2007. 180 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

OSTROWER, F. **Universos da arte: edição comemorativa.** 24 Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. 400 p.

PINSON, Stephen C. D. Daguerre, Louis Jacques Mandé (1787-1851) French painter, decorator, printmaker, entrepreneur, inventor and photographer. In:

QUINN, Stephen Christopher. **Windows on Nature: The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History.** New York: Harry N. Abrams, 2006. 179 p.

SCREECH, T. **The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan: The lens within the Heart.** New York: Cambridge University Press, 1996. 307 p.

SPECTOR, N. **Sugimoto: Portraits.** New York: Guggenheim Museum Publication, 2000. 169 p.

SHLAIN, L. **Art & Physics: parallel visions in space, time & light.** New York; Morrow, 1991. 479 p.

VELHO, G. (Ed.). **Sociologia da Arte IV.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. 90p.

WOOD, D. Arrowsmith's Patent N^o 4899 : Diorama, or Method of Exhibiting Pictures. **Midley History of Photography**. Disponível em: http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Patent_2.htm. Acesso em: 13 mai.2009.

5.1 Documentos de acesso exclusivo na internet

AKELEY, C. E. **In brightest Africa**. New York: Garden City, 1920. 302 p. Disponível em: <http://www.archive.org/details/inbrightestafri00akel>. Acesso em 05/03/2011.

American Museum of Natural History. Diorama Gallery. Disponível em: <http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/gallery>. Acesso em: 07 out. 2010.

American Museum of Natural History. Diorama Behind the Scenes Gallery. Disponível em: <http://www.amnhshop.org/exhibitions/dioramas/behind/gallery>. Acesso em: 10 out. 2010.

Archival Photographs: Carl Akeley's Mt. Mikeno Expedition
http://www.stephencquinn.com/AFC_expedition11_archphotos.html. Acesso em: 03 out. 2008.

Art 21. Hiroshi Sugimoto. Entrevistas com Hiroshi Sugimoto. Disponível em: <http://www.pbs.org/art21/artists/sugimoto/clip2.html#>. Acesso em 19 jun. 2009.

Art 21. Hiroshi Sugimoto. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zxqvmVhjSC4>. Acesso em: 14 jun. 2009.

Art Center College of Design. Disponível em: www.artcenter.edu. Acesso em: 5 set. 2008.

Audley Burma Gallery. Mountain gorilla, Rwanda. Disponível em: https://secure.audleytravel.co.uk/burma/view/C_RW_Mountain+gorilla+eating+stinging+nettles_0000146062_.jpg.html. Acesso em 26 fev. 2010.

Behind the scenes. Discover the artistry of wax sculpting. Disponível em: www.madametussauds.com/London/About/BehindTheScenes/Default.aspx. Acesso em 22 jun. 2009.

BENJAMIN, W. **On the concept of history.** Disponível em: http://www.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.PDF. Acesso em: 03 abr. 2009.

BELTING, H. **The theatre of illusion.** Disponível em: richardwoodfiled.org.uk/archive/dasbuild/corpuschristi.htm. Acesso em: 21 jun. 2008.

BERNARD, L. W. **Dioramas.** Disponível em: <http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas>. Acesso em: 07 jan. 2010.

Brian Mc M. American Museum of Natural History. Disponível em: <http://www.pbase.com/bmcmorrow/amnh&page=all>. Acesso em: 18 nov. 2010.

Daruma Museum. Disponível em: <http://darumamuseum.blogspot.com/> Acesso em: 22 mai. 2010.

CultureMath. Ressources pour les enseignants de mathématiques Site expert des Ecoles Normales Supérieures et du Ministère de l'Education Nationale. Disponível em: <http://www.math.ens.fr/culturemath/>. Acesso em: 12 nov. 2010.

ELLIOT, D. **Hiroshi Sugimoto: end of time.** Disponível em: http://www.mori.art.museum/html/english/contents/press/sugimoto_20050916_e.pdf. Acesso em: 02 abr. 2009.

ENTLER, R. O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa.

Revista Studium, n. 18, 2004. Disponível em:

<http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html>. Acesso: 30 maio 2009.

Escholarship. University of California. Disponível em:

<http://www.escholarship.org/editions/view>. Acesso em: 14 nov 2010.

Fotografias de Gorilas. Disponível em: <http://www.sexmovieposters.com>. Acesso em: 10 dez. 2010.

Gorilla tracking Rwanda. Tracking the mountain gorillas and see the other wildlife. Disponível em:

<http://www.treknature.com/gallery/Africa/Rwanda/photo38000.htm>. Acesso em: 06 jan. 2011.

Gorilla Tours - Mountain Gorilla Trekking Trips in Uganda, Rwanda and Congo. Fotografias de gorillas. Disponível em: <http://www.gorillatours.co.ug>. Acesso em: 10 dez. 2010.

Guggenheim. Site dos Museus Guggenheim. Disponível em:

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections>. Acesso em: 09 jun. 2010.

HABITAT Views Part 1 Natural History Museum Los Angeles County.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=f3WYnNV8Yic> . Acesso em: 5 jan. 2010.

HANS, B. Toward an Anthropology of the Image. **Hans Belting: Anthropologies of Art, 2005**. Disponível em: www.kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de. Acesso em: 04 mar. 2010.

Haslam, G. **Buddhist Mummies of Japan**. Disponível em:

<http://sonic.net/~anomaly/japan/dbuddha.htm>. Acesso em: 12 mai. 2010.

Heilbrunn Timeline of Art History. Thematic Essays. The reformation.

Pesquisa cronológica, geográfica e temática da história da arte mundial em uma linha do tempo. Disponível em:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/refo/hd_refo.htm. Acesso em: 03 out. 2008.

Hiroshi Sugimoto. Site oficial de Hiroshi Sugimoto. Apresenta portfolio, biografia e bibliografia. Disponível em: <http://www.sugimotohiroshi.com/>. Acesso em: 17 fev. 2008.

Hiroshi Sugimoto interview by Deborah Martin Kao. Disponível em: <http://sugimoto.pulitzerarts.org/interview/>. Acesso em: 03 abr. 2009.

Icons: a portrait of England. Funeral effigies. Disponível em: <http://www.icons.org.uk/theicons/collection/westminster-abbey/features/funeral-effigies>. Acesso em: 15 jun. 2010.

MC LUHAN, M. **The Gutenberg galaxy.** Toronto: University of Toronto Press, 1962, p. 122. Disponível em: books.google.com.br/books?isbn=0802060412. Acesso em 22 jul. 2010.

Ministério da saúde. LSD. Disponível em:

http://portal.saude.gov.br/saude/visualizar_texto.cfm?idtxt=273. Acesso em: 19 ago. 2009.

National Portrait Gallery. Apresenta retratos dos mais ilustres personagens da história britânica. Disponível em: <http://www.npg.org.uk/>. Acesso em: 23 jun. 2010.

Hiroshi Sugimoto: end of time. Disponível em:

http://www.mori.art.museum/html/english/contents/press/sugimoto_20050916_e.pdf
f. Acesso em: 02 abr. 2009.

Mountain Gorilla Family. Fotografias de gorilas. Disponível em: <http://www.fanpop.com/spots/primates/images/489135/title/mountain-gorilla-family-wallpaper>. Acesso em: 10 dez. 2010.

OKANO, M. **RE: Kanso** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida pelo Facebook em 23 abril. 2011.

Photo for funeral before you're gone. Disponível em: <http://www.letsjapan.markmode.com/index.php/2010/04/01/photo-for-funeral-before-youre-gone/>. Acesso em: 17 abr. 2010.

Podcast. Meet the artist: Hiroshi Sugimoto. Disponível em: http://hirshhorn.si.edu/educate/podcasts_rss.asp. Acesso em: 29 mai. 2009.

Psicologia. pt: o portal dos psicólogos. Fichas sobre drogas:LSD. Disponível em: http://www.psicologia.com.pt/instrumentos/drogas/ver_ficha.php?cod=lsd
Acesso em: 19 ago. 2009.

QUEEN,S. **Transcript: history of the diorama.** Disponível em: <http://www.amnh.org/exhibitions/virtual/bison/transcripts/diorama.php>. Acesso em: 05 fev. 2009.

References to Duchamp, interest in modernism (interviews) Interview conducted by art 21. Disponível em: www.pds.org/art21. Acesso em: 19 jun. 2009.

Rikkyo University. Apresenta informações sobre a Universidade. Disponível em: <http://english.rikkyo.ac.jp/>. Acesso em: 08 mai. 2009.

Satellites Map Volcanic Home Of Africa's Endangered Gorillas. Disponível em: <http://www.sciencedaily.com/releases/2004/06/040630082718.htm>. Acesso em: 06 jan. 2011.

SHARF, R. H. The idolization of Enlightenment: on the mummification of Ch'an Masters in Medieval China. **History of Religions**. v. 32, n. 1, 1- 29,1992. Disponível em: books.google.com.br/books?isbn=0415332265. Acesso em: 14 mai. 2009.

SUGIMOTO, H. **Architecture**. Disponível em: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html. Acesso em: 05 de jun. 2008.

SUGIMOTO, H. **Dioramas**. Disponível em: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html. Acesso em: 05 de jun. 2008.

SUGIMOTO, H. **In praise of shadow**. Disponível em: www.sugimotohiroshi.com/praise.html. Acesso em: 05 de jun. 2008.

SUGIMOTO, H. **Portraits**. Disponível em: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html. Acesso em: 05 de jun. 2008.

SUGIMOTO, H. **Seascape**. Disponível em: <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html> Acesso em: 05 de jun. 2008.

SUGIMOTO, H. **Theaters**. Disponível em: www.sugimotohiroshi.com/diorama.html. Acesso em: 05 de jun. 2008.

Sokushinbutsu, the Living Mummies of Japan: Buddhist Mummies of Japan. Disponível em: <http://fudosama.blogspot.com/2006/10/sokushinbutsu.html>. Acesso em: 07 mai. 2010.

SULLIVAN, T. **Intercultural Twilight Zone.Connecting Japan and the West:**

Sweet home Atami. Disponível em:

<http://japaninsight.wordpress.com/2009/10/02/sweet-home-atami/>. Acesso em 12 mai. 2010.

TIBA,H. **RE: Cultura jap ajuda** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por angelaprada@terra.com.br em 08 jun. 2010

TIBA, H. F. **RE: Cultura jap ajuda** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por angelaprada@terra.com.br em 25 mai. 2010.

Vídeo sobre múmias japonesas. Disponível em: <http://www.travbuddy.com/travel-blogs/13573/photos/view/21/4>. Acesso em 12 mai. 2010.

Wikimedia Commons. File:Dieric Bouts 009.jpg. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_009.jpg. Acesso em: 15 nov. 2011.

WOOD, D. Daguerre and his Diorama in the 1830s: some financial announcements. **Photoresearcher**. Croydon, n.6, 1997.

Disponível em: <http://www.midley.co.uk>. Acesso em 06 abr. 2009.

5.2 Bibliografia

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. 2 ed. Lisboa: Relógio D'água, 1991.201 p.

BELLOUR, R. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.

BELTING, H. **Antropologia de la imagem**. Buenos Aires, Katz Editores, 2007. 319 p.

CALZA, G. C. **Japan Style**. New York: Phaidon Press, 2007. 303p.

CÉARD, J.; FONTAINE, M. M.; MARGOLIN, J. **Le corpus a la renaissance**. Actes Du XXX e Colloque de Tours 1987. Paris: Amateurs de Livros, 1990. 502 p.

COTTON, C. **The Photograph as Contemporary Art**. London: Thames and Hudson, 2004. 224 p.

CRARY, J. **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century**. Massachusetts: The MIT Press, 1992. 183 p.

DEXTER, E.; WESKI, T. **Cruel and Tender. The real in twentieth-century photograph**. London: Tate, 2003. 287 p.

FABRIS, A. KERN, M. L. B. **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 366p.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 82 p.

FONTCUBERTA, J. (Ed.) **Estética fotográfica una seleccion de textos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 288 p.

FOSTER, H. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge: Massachussets Institute of Technology, 1996. 293p.

FRANCASTEL, P.; FRANCASTEL, G. **El retrato**. 2 ed. Madrid: Ediciones Cátedra S. A. 1978. 236 p.

FRÉDÉRIC, L. **O Japão; dicionário e civilização**. São Paulo:Globo, 2008.1457 p.

FRIZOT, M. **A new History of photography**. 2 ed. Koln: Konemann Verlagsgesellschaft, 1998. 775 p.

GERNSHEIM, H.; GERNSHEIM, A. **A concise History of Photography**. 2 ed. London: Thames and Hudson, 1971. 305 p.

GOLDBERG, V. **Photography in Print**. 5 Ed, New Mexico: University of New Mexico, 2000 547p.

JAMESON, F. **Espaço e imagem – teorias do pós-moderno**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2004, 290 p.

Japan: an illustrated encyclopedia. Keys to the japanese heart and soul.Otowa: Kodansha International Ltd, 1996. 1927 p.

JEFFREY, I. **Photography: a concise history**. New York: Thames & Hudson. 248 p.

KRAUSS, R. A note on photography and the simulacral, In: SQUIERS, C. (org). **The critical image: essays on contemporary photography**. Seattle: Bay Press, 1990. 240 p.

MANCHANDA, C. Staging History. **History of Photography**, v. 31 n.1, 57 - 67 2007.

MARIEN, W. M. **Photography a cultural History**. New York: Prentice Hall, 2010, 560 p.

MINOWA, T. **The creativity of Contemporary Japanes artists within the context of Japanese and Western Aesthetics**. Program in art and Art

Education, Department of Art and Art professions, Doctor of Philosophy in the Steinhardt School of Education. New York University, 2005. 309 p.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1996. 139 p.

OWENS, C. **Beyond Recognition. Representation, Power and Culture**. Berkeley: University of California Press, 1992. 386 p.

PANERO, J. A Diorama's Moving Story. **The wall street journal**. New York, 17 fev. 2007. Disponível em:
http://www.supremefiction.com/theidea/2007/02/a_dioramas_movi.html. Acesso em: 17/03/2009.

PARENTE, A. (Ed) **Imagem Máquina**. A era das tecnologias do Virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008. 300 p.

PHILLIPS, C. The Judgment Seat of Photography. **October**, v. 22, 27-63, 1982.

PHILLIPS, L. **Photoplay. Obras da The Chase Manhattan Collection**. New York The Chase Manhattan Corporation, 1993. 200p.

POHLAD, M. B. Contemporary Fiction and the history of photography. **History of Photography**, v. 26 n. 3, 178 189, 2002.

POINTON, M. **Hanging the Head: Portraiture and social formation in eighteenth century England**. London: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1993. 278 p.

POMMIER, E. **Théories du Portrait: dela renaissance aux Lumieres**. Gallimard, 1998. 508 p.

REYNOLDS, G. **English Portrait Miniatures**. 2 Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.191 p.

RIEGL, A. **The Group Portraiture of Holland**. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. 393 p.

SEKULA, A. The Traffic in Photographs. **Art Journal - Photography and the Scholar/Critic**, v. 41, n. 1,15 -25, 1981.

SHOHAT, E. ; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac & Naify, 501 p.

SMAGULA, H. **Currents Contemporary Directions in the Visual Arts**. Ed 2, New Jersey: Prentice Hall. 327 p.

SONTAG, S. Evangelhos fotográficos. In: SONTAG, S. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, 178 p.

SZARKOWSKI, J. **Modos de olhar: 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art**. New York: The Museum of Modern Art, 1999. 215 p.

SZARKOWSKI, J.; QUINTALLE, A. C.; MUSSINI, M. **New Photography USA**. Parma: Instituto di Sotir, 1971, 112 p.

VIRILIO, P. **O espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1982.160p.

WELLS, L. **Photography: a critical introduction**. London and New York: Routledge. London 1997. 299p.

WESKI, T.; Liesbrock, H. **How you look at it. Photographs of the 20th Century**. United Kingdom: Thames and Hudson, 2000, 544 p.

WEST, S. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004. 256 p.

WOODALL, J. **Portraiture: Facing the Subject**. New York: Manchester University Press, 1997. 282 p.