

A Estética da Sombra na Fotografia Contemporânea

América Cupello¹

Resumo: O presente artigo aborda a iluminação na fotografia, quando ela ocorre a partir da sombra ao invés da luz. Destaco a obra de fotógrafos contemporâneos, cujas escolhas estéticas no âmbito da iluminação cênica geram fotoperformances imantadas por uma temporalidade expandida, que suponho ocorrer na fotografia que valoriza a sombra.

Palavras-chave: sombra; tempo expandido, fotoperformance, iluminação

The Aesthetics of Shadow in Contemporary Photography

Abstract: The article deals with the issue of photographic illumination, looking at shadow instead of light. My aim is to highlight the work of contemporary photographers whose aesthetic choices in scenic lighting result in photo performances enhanced with an extended perception of time, which seems to happen in photography concerned with the importance of the shadow.

Keywords: *shadow, extended time, photo performance art, lighting*

1 Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFF. Doutora em Artes Visuais no programa de Pós-graduação/UFRJ. Mestre em Ciência da Arte/UFF. Jornalista (UFF). Professora pós-doc. IACS – Instituto de Arte e Comunicação Social (UFF), Rua Lara Vilela 126, São Domingos, Niterói–RJ, 24210-590. E-mail: americacupello@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2698-0054>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0371779936195108>, RJ, Brasil.

Não seria a fotografia essa região particular em que a sombra, a silhueta e as frestas entre dimensões vêm manifestar-se?

Desde os primórdios de sua invenção, a fotografia foi imantada por uma atmosfera de fantasmagoria, espaço repleto de sombras e luzes filtradas, da câmera escura às primeiras experiências que deram origem a fotografias realizadas sem câmera; os fotogramas. A palavra câmera, em latim, significa espaço fechado de uma casa ou construção, quarto – com que, no fundo, a câmera se parece, especialmente as câmeras na época de sua invenção (1830): caixas de madeira com lentes fixadas de um lado e material sensível à luz do lado oposto. Esse pequeno dispositivo de luzes e de sombras conjugadas no caminho da formação e fixação da imagem só foi possível devido a inúmeros experimentos e invenções, elaborados a partir do cientificismo dos pintores no aperfeiçoamento de seus esboços, particularmente nas pesquisas durante o Renascimento. O próprio sistema fotográfico propicia a abertura para o onírico. A câmera lúcida¹ e a câmera obscura, ambas anteriores ao advento da câmera fotográfica, possuem um pouco do que viria a ser a câmera fotográfica prefigurada em seu aparecimento entre as diversas descobertas de Daguerre, Niépce, Talbot e Florence.

O contraste entre luz e sombra é o que permite o aparecimento da imagem no papel, no filme, na captação lumínica do negativo digital. Relaciono a câmera obscura, o laboratório fotográfico e as câmeras aos espaços de interioridade em que o fotógrafo vivencia o aparecimento das primeiras luzes em meio às sombras, permeando o surgimento das imagens. A iluminação percebida no contraste entre luzes e sombras afeta aqueles que se aventuram na busca pela imagem em seu lócus de aparecimento, o laboratório fotográfico. Imerso em sombras, velado por cortinas densas e luzes filtradas, o fotógrafo percorre as induções e os devaneios² que ocorrem na presença da luz, da ambiência e da interioridade. O laboratório não carrega mais a vi-

1 Uma espécie de variante da câmera obscura, destinada a facilitar a realização de esboços pelos artistas, inventada pelo inglês William Hyde Wollaston (1766-1828) em 1806. Sua diferença básica da câmera obscura era o fato de a imagem não ser captada por uma caixa fechada e sim por um prisma de três ou quatro faces, que concentrava a imagem a ser decalcada diretamente sobre uma folha de papel. Apesar de menos prático do que seu predecessor, esse aparato teve entre seus usuários William Henry Fox Talbot (1800-1877), um dos inventores da fotografia. Câmera lúcida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

2 Na concepção de Gaston Bachelard (1996, p.144), o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência.

vência das sombras nem a teatralidade inerente a esse ambiente particular. Uma mesa, um computador e um programa de edição de imagens perfazem o laboratório digital. Em relação à iluminação cênica, o fotógrafo hoje dispõe dos mais avançados equipamentos e técnicas para iluminar a cena que fotografa. Refiro-me à iluminação natural conjugada com a iluminação artificial e às luzes controladas de um estúdio fotográfico. *Flashes*, refletores e moduladores de luz podem reproduzir as nuances da luz natural em todos os seus matizes, desde os focos tênues usados no *light-painting*,³ aos refletores potentes abrangendo grandes ambientes.

Apesar de todo esse aparato técnico, pode-se, entretanto, pensar metaforicamente neste ato – iluminar – levando em conta o que sombreamos e o que iluminamos quando escolhemos uma dada cena ou imagem? A iluminação fotográfica pode abranger questões teóricas?

Este estudo aborda algumas questões advindas da prevalência da sombra, penumbra e/ou obscuridade na iluminação da cena fotográfica, percorrendo obras de fotógrafos que se debruçam sobre técnicas ancestrais, como o uso do laboratório analógico e o fotograma, sem, no entanto, as tornar anacrônicas. Suponho que a experiência propiciada por técnicas como o fotograma e as fotoperformances noturnas⁴ permita que o fotógrafo, imerso nas sombras e/ou no ambiente noturno, seja de algum modo afetado por essa forma peculiar de iluminar, partindo da obscuridade para editar as luzes da cena. Pode-se dizer, que esses artistas se situam entre os que experimentam outra temporalidade relativa à vivência de espaços povoados de sombras e luzes tênues numa fotografia performada pela elaboração cênica. Para refletir sobre essa temporalidade, trago o comentário de Benjamin (1985, p.96) em “Pequena história da fotografia”, a propósito dos primeiros retratos produzidos logo após a invenção da técnica fotográfica: “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante mas dentro dele”. A longa exposição dos primeiros retratos, a imobilidade necessária para captação da imagem, os procedimentos de revelação e fixação dos negativos no laboratório fotográfico

3 Técnica de iluminação fotográfica que consiste em movimentar uma fonte de luz, em um ambiente totalmente escuro ou com pouca iluminação, com a câmera digital ou analógica programada para uma longa exposição.

4 Técnicas realizadas a partir da captação lumínica por meio de velocidades baixas no obturador, como, por exemplo, *light-painting*, entre outras. Nas figuras 1 e 2 ver as obras citadas de Susan Derges e Tokihiro Sato.

sob luzes filtradas, a fotografia sem câmera são repertórios comuns ao fotógrafo junto à temporalização da fotografia no século XIX.

Benjamin (1985, p.99) refere-se ao conceito de aura⁵ que se desprende dos primeiros retratos, e aponta procedimentos que vieram da pintura⁶: “Como no *mezzo-tinto*, nas fotos de um Hill a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra”. Dubois (1993) em seu livro *O ato fotográfico* refere-se às ficções fotográficas especialmente na iconografia científica da segunda metade do século XIX, abordando em suas mitocríticas a questão da luz e da sombra na fotografia.

Segundo o autor,

A fotografia é de qualquer modo uma curiosa questão de luz, ou melhor, de circulação de luz com tudo o que isso implica de tenebroso. Acho que hoje é necessário repensar toda a fotografia no contexto de uma economia geral da luz, que concerne não apenas à fotografia, mas também, ao cinema, ao vídeo e à pintura. Partamos do mais banal. Para fazer um retrato, é claro que é necessário que o mesmo *irradie*, que a luz emane dele para atingir e *queimar*, essa “película tão sensível”, tão reativa às suas emanações que ela conservará sua impressão. Ao mesmo tempo e paradoxalmente, também é necessário que essa luz deixe de ser, se quisermos que a imagem apareça finalmente: a revelação faz-se na câmara escura.

A luz é, portanto, o que é necessário ao surgimento da imagem, mas também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro: é preciso se proteger dela tanto quanto procurá-la (DUBOIS, 1993, p.221).⁷

Abordo neste artigo a estética fotográfica que valoriza a sombra e a penumbra ao invés da luz.

5 Segundo Benjamin (1985, p.101), aura “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”.

6 Como observou Benjamin (1985) em seu texto, é importante notar procedimentos que vieram da pintura, o autor cita o *mezzo-tinto*. Acho relevante destacar a tendência pictórica denominada Tenebrismo nascida no período Barroco. Seu nome deriva de Tenebra (treva em latim), e é uma radicalização do *chiaroscuro*. No tenebrismo a luz incide diretamente na parte de destaque da pintura, ficando as outras partes e cenas no escuro (pouca iluminação). Este estilo pictórico que apresenta forte contraste entre luz e sombras, de certa forma, dialoga com a iluminação fotográfica que privilegia a penumbra e a sombra (*low key lighting*) que abordo nesse estudo.

7 É interessante notar que as imagens impressas, sejam fotografias ou gravuras, são protegidas da luz direta para que as cores e os pigmentos sejam preservados no tempo. Por isso as reservas técnicas dos museus protegem as imagens (fotografias, desenhos, pinturas) da luz direta no espaço entre as exposições, quando elas permanecem na escuridão dos depósitos no intuito de ser conservadas.

Tomo a liberdade de relacionar a estética da sombra contida no ensaio *Em louvor da sombra*, de Tanizaki (2007) com a abordagem de fotógrafos contemporâneos que optam pela iluminação cênica privilegiando luzes pontuais, denominadas iluminação *low key*,⁸ segundo os termos técnicos utilizados em fotografia e cinema. Essa iluminação resulta em cenas pontuadas por focos de luz direcionados, em um ambiente banhado por densas sombras. Uma estética que percorre diversas poéticas em obras de encenadores contemporâneos: fotógrafos, cenógrafos, profissionais de cinema e vídeo.

Segundo Casati (2001, p.16-17), “As sombras são seguramente misteriosas. De outro lado, a despeito de sua precariedade e a despeito do fato de serem tão misteriosas, as sombras são um auxílio precioso para o conhecimento”. Sugerir uma estética baseada na escuridão pode aparentar um caráter negativo numa sociedade cristã, que privilegia a luz em detrimento da sombra. Como ressalta Casati (2001, p.16), “a história da ciência é tecida com a trama da sombra”, e é a partir desse ponto de vista que o autor desenvolve uma história da sombra para demonstrar a sua importância no pensamento científico, mas também no âmbito artístico e cultural. Alinho-me ao ponto de vista de Roberto Casati (2001), mas especialmente ao pensamento do arquiteto japonês Tadao Ando (2010) e do ensaísta Junihiro Tanizaki (2007), pois ambos são referências da estética japonesa tradicional que valoriza a sombra e a penumbra, pois acredito que essa estética aplicada à iluminação fotográfica permite perceber a luz dos objetos com mais sutileza e dramaticidade. Sobre a questão de uma beleza sutil, tendo em vista o tema abordado, destaco o valor estético *Yûgen*, que tem um papel importante em diversas expressões artísticas japonesas. De acordo com Sorte Júnior (2018, p.43), “*Yûgen* refere-se a uma beleza sutil, misteriosa e escondida, que não é facilmente expressa por palavras, e deve ser inferida pelo contexto”. Esse valor nos auxilia na compreensão da estética japonesa como ressalta o autor: “Dessa forma, a beleza estética japonesa não se encontra somente no que está aparente ou visível, mas emana também daquilo que está escondido ou até mesmo perdido nas entrelinhas” (SORTE JÚNIOR, 2018, p.43).

8 Grandes áreas escuras são características da iluminação low-key. A fonte de luz geralmente é usada diretamente, sem modificadores de luz nos refletores, sejam flashes ou luz contínua.

É importante notar que as imagens fotográficas advindas dessa estética não são necessariamente produzidas a partir de negativos analógicos. A fotografia digital hoje possui um eficiente poder de captação em baixa luminosidade, trazendo relevante contribuição ao percorrer a “região de sombras” no negativo digital, com acuidade visual e profundidade conseguidas por meio da captação das ínfimas luzes no *set* fotográfico, graças ao desenvolvimento da óptica e dos sensores digitais nas câmeras e lentes atuais.

O ensaio do autor japonês Tanizaki (2007) vêm pontuar o gosto pela utilização das sombras, especialmente na casa japonesa tradicional. Nesse contexto, a sombra serve para acentuar a beleza das coisas. Segundo Tanizaki (2007, p.34-35),

O aposento japonês é comparável a uma pintura monocromática a *sumi*, em que os painéis *shoji* correspondem à tonalidade mais clara e o nicho *tokonoma* à mais escura. Ver um desses nichos num *zashiki* executado com bom gosto faz-me sempre admirar a capacidade dos japoneses de compreender o mistério das sombras e usar o claro-escuro com propriedade e engenho. (...) Penso que a expressão “Oriente Misterioso” usada por ocidentais designa esse tipo de sinistra quietude que caracteriza nossas sombras. Eu mesmo, quando criança, sentia indizível, enregelante pavor toda vez que olhava para o recesso do nicho no *zashiki* de casa ou de um templo, e observava esse espaço jamais alcançado diretamente por raios de sol. Onde está a chave desse mistério? Para dizer a verdade, na magia das sombras. Se a sombra originada em recessos e recantos fosse sumariamente banida, o nicho reverteria de imediato à condição de simples espaço vazio. A genialidade de nossos antepassados escureceu propositalmente um espaço vazio e conferiu ao mundo de sombras que ali se formou profundidade e sutilidade que superam qualquer mural ou peça decorativa.

A partir dessa estética aplicada ao *set* fotográfico, e ao próprio espaço expositivo, passei a refletir sobre os procedimentos e gestuais inerentes ao ato de iluminar a partir da prevalência da sombra e da penumbra. Minha pesquisa e experiência prática me levaram a perceber as questões teóricas advindas da prática laboratorial com a iluminação de objetos.

Destaco nesse campo que abrange o fotógrafo, a luz e os objetos fotografados novas percepções e questões, surgidas a partir do uso de longos tempos de exposição conjugado à experiência com ínfimos focos de iluminação (*low key lighting*). Me alinho ao pensamento de Rouillé (2009), quando se refere à fotografia criadora em contraposição à documental. O autor, analisando

a obra de Lemagny⁹, compreendeu que os caminhos da matéria, da sombra e da ficção se opõem à aceleração e à desmaterialização da fotografia documental. A *mise-en-scène*¹⁰ fotográfica permeada por longos tempos de exposição nos confronta com uma desaceleração temporal, que vou nomear contemplativa. Percebo que os espaços envolvidos em densas sombras podem funcionar como pausas e/ou silêncios no fluxo contínuo da iluminação dirigida e envolvem o fotógrafo - participe da cena que instaura – nos meandros atemporais de sua ficção. Trabalhos de artistas contemporâneos e minha própria pesquisa fotográfica com a iluminação cênica operam nessa direção estética. Hiroshi Sugimoto, Susan Derges e Tokihiro Sato, esses os autores que me apoiam no texto que segue.

O fotograma e o regime noturno da imagem

Para tratar das fantasias da “interioridade protetora” verificadas na temática da iluminação que privilegia as sombras recorro ao estudo da imaginação sob a perspectiva da dialética proposta por Gilbert Durand (1997), autor que avançou nos estudos do imaginário, pensando as suas estruturas em termos de conteúdos dinâmicos. Em seu entender, o imaginário pode ser polarizado em dois grandes regimes de imagens: o diurno e o noturno. Cabe observar que esse autor não pretende classificar as imagens, mas sim destacar as constelações de imagens de acordo com seus temperamentos e simbologias referentes. No caso deste estudo, me coloco no regime noturno, já que a temática abordada apresenta estruturas que realizam gestos de descida, os quais privilegiam imagens de transcendência, de intimidade, do centro.

A partir da experiência com o fotograma, esse teatro de sombras agenciado pelo fotógrafo no interior do laboratório, pode-se acessar o espaço fechado no qual se devaneia, com a caverna e as entradas escuras. É na exploração tátil do território das sombras que me coloco numa temporalidade lenta, como a temporalidade insetoide verificada nos temas da crisálida, da concha e das entradas escuras, percebidos na literatura de Bachelard (1998) e Durand (1997).

9 Rouillé refere-se a obra de Jean-Claude Lemagny, “L’ombre et le temps”(1988).

10 *Mise-en-scène* aplicada à fotografia, ou fotografia denominada *mise-en-scène* (de encenação ou construção de cena)

Quando o mundo dos objetos conhecidos se acha abolido pela escuridão, opera-se com a dimensão oculta e maleável das sombras, no fazer do laboratório fotográfico, trabalhando com o reverso dos objetos, em outro tipo de espacialidade. Dessa forma, o gesto ganha espaço, e os objetos desencarnados de sua matéria densa, interpostos entre luzes, sombras e suportes, imprimem uma nova textura que se fabrica no espetáculo tátil do fotograma – esse teatro fértil, que se faz na solidão, no silêncio, nas silhuetas entre sombras, nas irrealidades das pré-formas fotográficas.

Enquanto Christian Schad, que fazia parte do grupo Dada de Zurique, utilizava papel de escurecimento direto – um suporte pouco sensível –, o qual se podia preparar com luz reduzida e depois expor ao sol, Man Ray realizava os seus *rayographs*¹¹ na câmara escura. Só depois de reveladas e fixadas, as impressões podiam ser observadas à luz do dia. Os experimentos de Christian Schad, seguidos por Man Ray e László Moholy-Nagy, mudaram essencialmente o teor dessa técnica. O fotograma evoluiu de um processo de simples documentação, às vezes como uma alternativa ao desenho, para um processo de expressão criativa com gramática própria.

A imersão nesse espaço interiorizado deu evidência aos suportes e materiais – transparências, películas e papéis –, colocando em questão as entranhas do processo, o que provocou um redirecionamento de certas leis da fotografia a partir de mudanças de paradigmas. Entre eles, destaca-se a movimentação de fontes de luz e suportes no momento da impressão fotográfica. Essa mudança que aconteceu no terreno da “imprecisão”, ou seja, na “espessura noturna”¹² do laboratório fotográfico revela espaços lumínicos e velaturas a partir de encenações agenciadas pelo fotógrafo no interior da câmara escura. Percebo o interesse de fotógrafos contemporâneos na vivência de uma outra temporalidade característica do laboratório analógico e do fotograma. Para refletir sobre essa vivência, trago o depoimento do fotógrafo Adam Fuss em Harris (1993, pg:52): “Como descreve o próprio Fuss, sua progressão da câmera reflex para a câmera pinhole e depois para o fotograma foi um processo gradual de internali-

11 Fotogramas assim nomeados por Man Ray (1991).

12 Expressão usada por Gilbert Durand (1997, p.220) no simbolismo presente em sua tese do regime noturno da imagem.

zação – do mundo externo aproximando-se do plano do filme, e do filme, por sua vez, insinuando-se para o interior do artista e seus temas”.¹³

Essa reflexão sobre o ato fotográfico e suas gestualidades em presença da escuridão e da interioridade pode ser constatada na obra de Derges que adentra a obscuridade da paisagem para produzir seus fotogramas.

Nas águas noturnas do Rio Taw fotografias surgem como peixes

A fotógrafa Susan Derges amplia o espaço fechado do laboratório fotográfico quando resolve trabalhar com fotogramas ao ar livre. Durante a noite, iluminada apenas pela luz da lua e das estrelas e algumas vezes um *flash* de mão, ela posiciona o papel fotográfico sem contato prévio com a luz, em um suporte metálico que é mergulhado na água. Aqui, porém, não se trata do laboratório convencional. O papel virgem é colocado sob a superfície de um rio, e as exposições gravam no papel a luz captada em sua *performance* noturna (Figura 1).

Sobre a série River Taw (1997-1999) que utiliza o fotograma como um instrumento de *performance*, observam Derges, Kemp e Williams (1999, p.140):

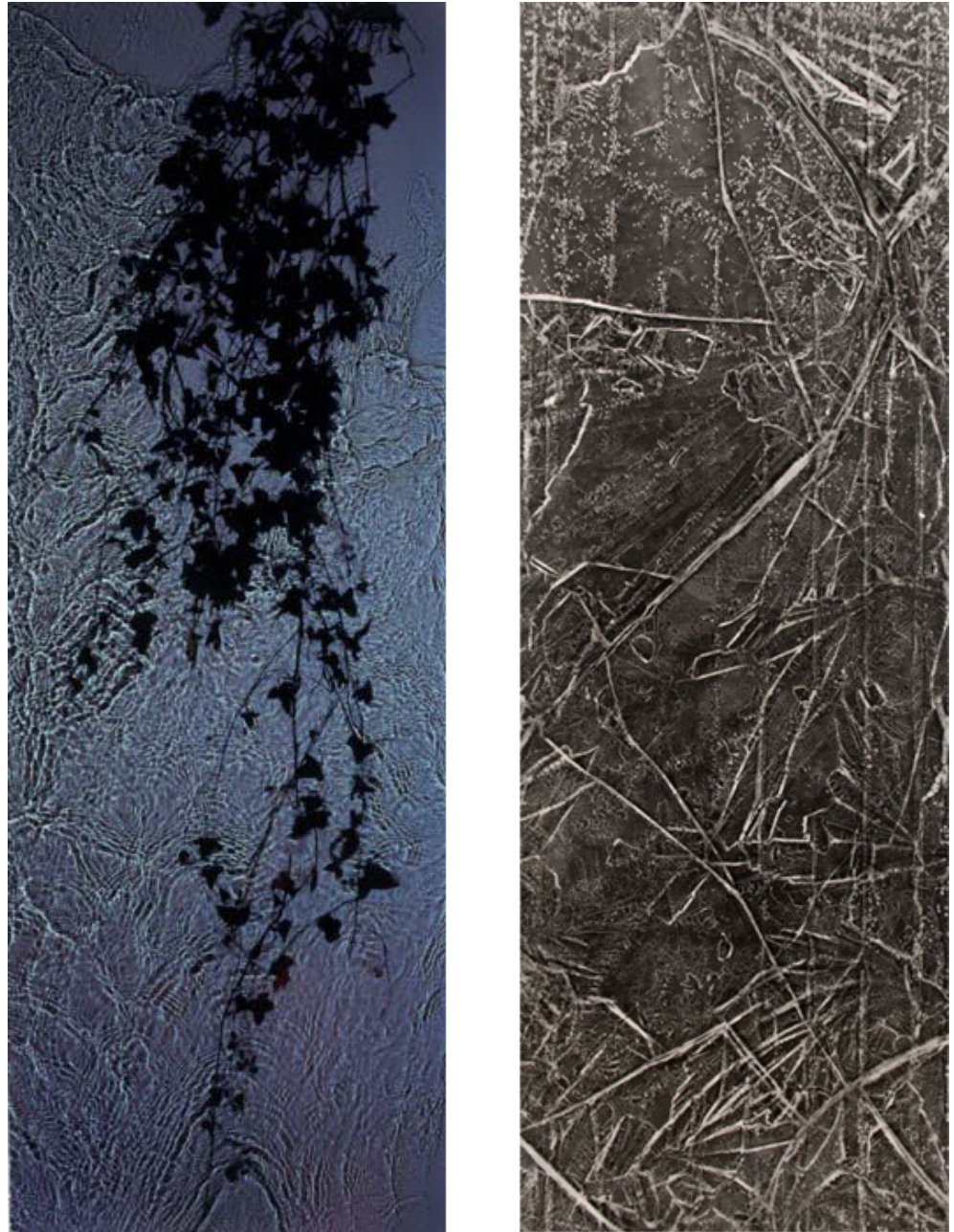
Durante a noite o rio foi usado como uma longa transparência ou negativo, e a paisagem como um enorme laboratório fotográfico. O papel fotográfico encaixado em uma moldura de alumínio é submerso logo abaixo da superfície da água e exposto a um microssegundo com um *flash light* que imprime o fluxo do rio diretamente no papel sensível à luz. Esse papel é processado normalmente no laboratório fotográfico para criar uma impressão permanente do rio no momento da exposição à luz. A luz ambiente no céu adiciona projeções de cores nas imagens *Cibachrome* (positivo cor), que abrange desde os tons de azul-profundo na lua cheia até o verde-escuro na lua nova. Folhagens e galhos de árvores posicionados acima do fluxo do rio ou em seu próprio percurso aparecem na impressão como silhuetas escuras.¹⁴

13 Tradução livre do original “As Fuss describes it, his progression from the single-lens-reflex to the pinhole camera to the photogram was a process of gradual internalization – of the outside world coming closer to the film plane and the film in turn insinuating itself into the artist and his subjects.”

14 Tradução livre do original “At night the river is used as a long transparency or negative and the landscape as a large darkroom. Photographic paper held in an aluminium slide is submerged just below the water’s surface and exposed to a microsecond of flashlight that prints the flow of the river directly onto the light sensitive paper. This is processed as normal in the darkroom to create a permanent record of the river at the time of exposure. Ambient light in the sky adds a colour

Figura 1

Susan Derges, River Taw, 1997-1999. Fotografia (fotograma em papel cibachrome), s.d. Fonte: DERGES, Susan; KEMP, Martin; WILLIAMS, Michael Hue. Susan Derges liquid form. London: Michael Hue Williams Fine Art, 1999.



Em consonância com as novas dimensões do conhecimento da era moderna, a retomada do fotograma por artistas contemporâneos vem acessar outros campos simbólicos. Os de Derges nos transportam em transcen-

cast to the Cibachrome (colour positive) images, which ranges from deep blue at full moon to dark green at new moon. Foliage and branches overhanging or trailing in the river appear in the print as dark silhouettes.”

dência a uma espécie de fotografia fundada numa metafísica fluida. Suas imagens revelam algum rastro desacelerado, que vem dizer de uma ínfima passagem no tempo, tempo esse esgarçado pela vivência noturna. Imersa na “paisagem-laboratório”, a artista produz seus fotogramas numa escala que remete ao corpo humano, e eles adquirem dimensões que os precursores dessa técnica¹⁵ jamais poderiam imaginar. A impressão feita no papel de grande formato é usada no sentido vertical e faz lembrar antigas gravuras japonesas. Seu método de trabalho induz a outra temporalidade. Leva em conta a passagem do tempo e as mudanças que ocorrem no Rio Taw a partir da vivência da artista ao longo das estações do ano. Verão, outono, inverno, primavera, passagens que forjam um calendário cromático peculiar nas relíquias fotográficas que Derges recolhe das águas – ora moventes, ora cristalizadas – em eterno fluxo. São instantes únicos, capturados como peixes, nas águas do rio. As fases da Lua, as nuances de escuridão e penumbra influenciam o resultado tonal das imagens quando a fotógrafa faz uso do processo *Cibachrome* (cor). A mudança das estações reverberam em diferentes tonalidades e texturas impressas no papel fotográfico com registros que se situam entre o documental e o fictício. Do atrito entre as águas e o papel pelo gestual da fotógrafa em suas fotoperformances noturnas surge um rio imaginário, pontuado de luz, em meio às sombras e silhuetas. A percepção do tempo se adensa e torna-se mais lenta. Assim como no laboratório fotográfico convencional, o fotógrafo acostumado a viver sua função imerso na escuridão não sente o tempo passar, e digo isso por vivência própria. As imagens, o barulho dos líquidos e da água nas banheiras com química, o vapor das luzes filtradas em âmbar e vermelho tratam de um mundo outro. Ao trazer o laboratório para a noite e as águas de um rio, a fotógrafa produz uma espécie de imersão nos momentos ambíguos e atemporais que permeiam a fabulação fotográfica. “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”, sugere Bachelard (1998, p.29).

Em meio às sombras da noite o fotógrafo é a própria luz que emerge da escuridão

15 Como Fox Talbot, um dos inventores da fotografia, e Anna Atkins, que publicou em 1843 um dos primeiros livros com fotogramas, *British Algae*.

Tokihiro Sato elabora fotoperformances a partir da emissão de luz que seu corpo opera no interior da cena fotografada fazendo uso de lanternas e espelhos em consonância com a inscrição luminosa que ocorre no espaço-tempo do fotográfico. Nas longas exposições de Sato o tempo decorrido é o da escuridão noturna, imprimindo pontos de luz no suporte fotossensível aberto à *performance* do fotógrafo, que percorre a dimensão espacial da cena fotografada. Com formação em escultura, Sato traz para a fotografia o desejo de explorar estruturas tridimensionais no espaço. Combinando *performance*, escultura e fotografia, o artista oferece visibilidade à fantasmagoria anímica que se desprende de sua movimentação durante as longas exposições fotográficas que produz. Suas “fotorrespirações”,¹⁶ como ele mesmo denomina, possuem enorme efeito teatral. Trabalhando à noite e usando uma combinação de luz ambiente e artificial, ele realiza uma delicada dança performática com luz, como se pudesse eletrificar o espaço com sua presença; sua movimentação sutil não fica gravada na película fotográfica; ao contrário, grava-se uma ausência fantasmática por meio dos registros lumínicos de sua movimentação, que é pontuada e fixada na temporalidade da câmera. Seus aparatos se resumem ao manuseio performático de lanternas e espelhos, pontos de luz e reflexos que o artista conduz numa espécie de dança no espaço da cena fotografada.

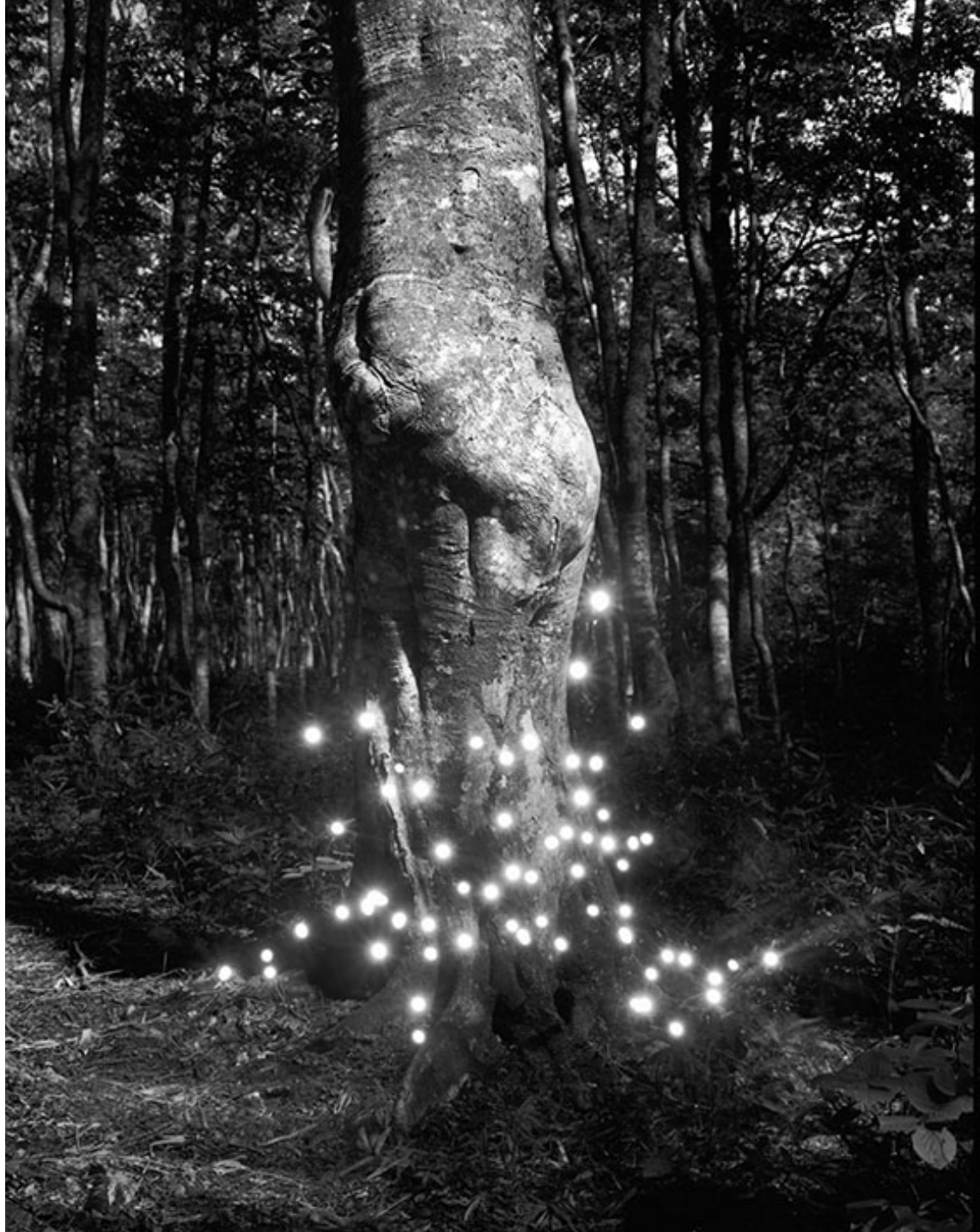
A singularidade na obra de Sato se reflete nos gestos fotográficos primordiais: revelar, sombrear, iluminar, mascarar, imprimir uma imagem, repertório que o artista tematiza a partir de seu próprio corpo, da luz e da sombra. O ser do fotógrafo está ausente como registro figural e, ao mesmo tempo, presente pela captação da luz e sua movimentação como emissão gravada no filme fotográfico. Segundo Sato, “cada trabalho é o resultado da minha relação com o espaço durante uma hora ou mais” (CHANDLER, 1991, p.17).

Enquanto seus movimentos são gravados por meio do eco fantasmático de sua presença, durante o tempo de sua movimentação, seus desenhos e traços se dissolvem no ar. O filme fotográfico é a testemunha silente que permite a perenidade desse gesto, no limiar da imaterialidade, na ambiên-

16 Versão em português do título de sua série Photo Respiration.

Figura 2

Tokihiro Sato, Hakkoda #8, 2009. Fotografia, s.d. Fonte: <<https://hainesgallery.com/tokihiro-sato-work>>.



cia fundada durante a instauração de suas efêmeras estruturas tridimensionais, criadas e executadas diante da câmera fotográfica.

Essa gravação da matéria utilizada (no caso, a figura do fotógrafo) por meio do registro fílmico, ao mesmo tempo em que absorve a sua figura, mantém as filigranas de luz que concernem à arquitetura de seu gestual. Construir um espaço ou uma escrita com luz foi objeto de pesquisa de Moholy-Nagy (FIEDLER, 2001, p.58), que chegou a designar o fotogra-

ma como “a respiração da luz impressa na página do tempo”.¹⁷ As fotorrespirações de Sato anunciam, nesse silencioso diálogo entre escultura, fotografia e *performance*, a presença do fotógrafo que encena a própria fotografia no ato de sua construção.

Outro aspecto importante na obra de Sato é o retorno do fantasmático, que parece ser a conjunção de um tempo lento na captação e feitura da imagem com o rastro dessa exposição lenta impresso no filme, que faz emergir certos ruídos captados no filme fotográfico e que lembram as experiências e as ficções fotográficas do século XIX, como as ficções e fotografias de espectros.

Suas singulares *performances* registram os efêmeros momentos entre a luz e as trevas. Seu corpo permanece na cena, auxiliado, às vezes por um espelho (quando fotografa na luz do dia), outras vezes por uma lanterna (quando fotografa à noite e na penumbra). A extensão do corpo fotografado leva à instauração de um espaço fictício e dramático por meio da emanção de luz ou do seu reflexo. Uma presença mínima, um queimar distante de luz remete ao corpo fotografado na ambiência que o fotógrafo desenha com suas fotorrespirações.

Em louvor da sombra: Hiroshi Sugimoto

O fotógrafo Hiroshi Sugimoto nomeou a obra selecionada neste estudo justamente com o título do ensaio de Tanizaki (2007), *Em louvor da sombra*. A partir da chama de uma vela que ilumina uma noite de verão, o artista inicia essa série que traz a percepção da luz e da sombra na meditação fotográfica proposta: viver no tempo fotográfico “a vida de uma vela”, capturada enquanto sua tênue luz vibra na brisa noturna. Em sua extensa obra fotográfica, Sugimoto costuma acercar-se de temas que sugerem questões essenciais à fotografia – o tempo, a luz e a sombra – e são abordados sempre de forma minimalista, preferindo para isso os filmes em preto e branco e fazendo uso de longos tempos de exposição. O

17 Tradução livre do original *Photograms – an objet’s breath of light impressed upon the page of time*.

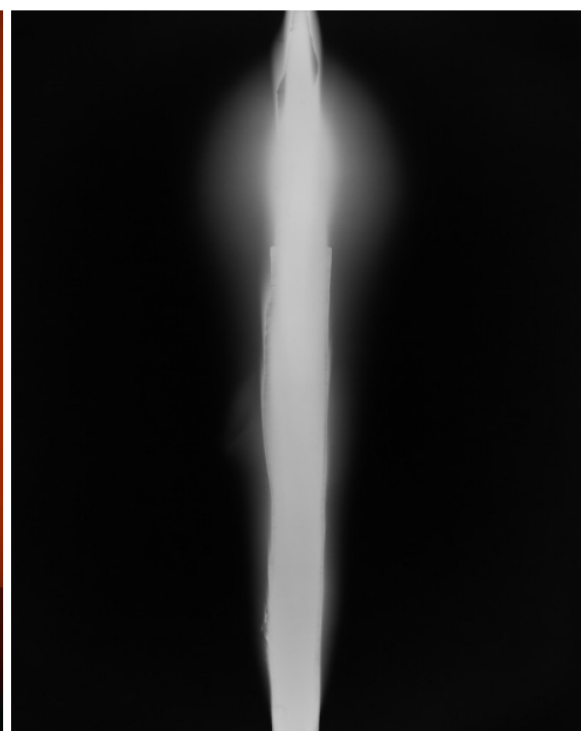
tempo, quase palpável, consoante ao gesto do fotógrafo permeado por longos períodos de exposição, reverbera em suas imagens numa atmosfera ancestral e ao mesmo tempo atemporal. Esse o caminho do fotógrafo quando está em presença da luz e da sombra, da ambiência e da interioridade procurando sem cessar a solenidade irrepitível do instante. Na série *Em louvor da sombra* não é diferente; o fotógrafo acompanha com sua câmera “a vida de uma vela”, chama tênue em contraste com as sombras noturnas. A pequena chama da vela, ao movimentar-se na duração da luz que emite, nos faz rememorar um passado imaginário, como observou Bachelard (1989, p. 11): “Então, seguindo uma das *leis mais constantes* da fantasia diante da chama, o sonhador vive em um passado que não é mais unicamente seu, no passado dos primeiros fogos do mundo”.

Figura 3

Hiroshi Sugimoto,
In praise of shadow,
1998, detalhe da instalação,
s.d., Contemporary Art KitaKyushu,
CCA Gallery.

Figura 4

Hiroshi Sugimoto,
In praise of shadow 980816, 1998.
Fotogravura, s.d.
Fonte: <<https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-44>>.



Na série, o registro da luz das velas “rasga” a impressão fotográfica, deixando o brilho esbranquiçado da luz macular o negrume do papel (Figura 4). A partir dessa série, ele realiza uma instalação fotográfica (Figura 3) para resgatar a memória da iluminação que ele presenciou ao fotografar o tempo da chama de uma vela. É interessante notar o trabalho com a luz na galeria, a qual é redesenhada para reviver a cena imersa em sombras vivenciada pelo fotógrafo. *In praise of shadows*, de Sugimoto, foi exibida

na forma de instalação no Center for Contemporary Art CCA Kitakyushu, no Japão, em 1998.

Conclusão

Assim como o *performer*, o fotógrafo está sempre em diálogo com os materiais de trabalho e é afetado por esses materiais, especialmente aqueles que tratam de potencializar a natureza dos objetos fotografados, tarefa que a iluminação na fotografia realiza, mesmo quando ilumina um ambiente a partir da sombra e da penumbra. É importante notar que a percepção do espaço tingido de sombras interfere na temporalidade fotográfica, já que tempos maiores de exposição à luz são requeridos para gravar imagens com luzes tênues, seja no estúdio, no laboratório fotográfico ou em externa; como exemplo cito as *performances* noturnas propiciadas pelas técnicas do fotograma realizadas por Derges, e as fotoperformances com luz na poética de Sato. Ao gravar a duração da chama de uma vela no filme fotográfico Sugimoto expõe de forma minimalista a percepção da passagem do tempo por meio da captação lenta da luz na cena. Como um velho filósofo, o artista diante da chama de uma vela, intui que a iluminação fotográfica é também uma questão teórica.

Assim como a fotografia convida para a luz, também convida para a escuridão, para o universo das sombras, das silhuetas, dos ruídos, do duplo. Intuir formas, “ver-entre” aparências e desaparências. Pré-formar, ocultar, deformar, revelar. Momentos ambíguos que permeiam a construção da cena fotográfica.

A percepção do espaço, por meio da luz aplicada à cena fotografada e posteriormente reencenada ao ser levada ao espaço expositivo, interfere na percepção temporal tanto do artista como do espectador. Ao adentrar na escuridão da cena que instaura, corporificando a matéria das sombras, o fotógrafo encenador internaliza, com seus gestos e vivências, uma experiência de desaceleração do tempo, propiciando com estas escolhas estéticas, espécie de pausa ou silêncio no fluxo contínuo da luz dirigida.

A intenção de reavivar essa estética tradicional que valoriza a sombra e a penumbra visa trazer a questão do teatro das aparências para a fotografia, lugar que essa imagem técnica, paradoxalmente, ocupou desde seus primórdios.

Referências

- ANDO, Tadao. Tadao Ando, arquiteto. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. A chama de uma vela. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CASATI, Roberto. A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CHANDLER, David. Make believe, contemporary photography from Japan. London: The Photographers Gallery, 1991 (catálogo da exposição).
- DERGES, Susan; KEMP, Martin; WILLIAMS, Michael Hue. Susan Derges liquid form. London: Michael Hue Williams Fine Art, 1999.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo: Papyrus, 1993.
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FIEDLER, Jeannine. Laszlo Moholy-Nagy. London: Phaidon, 2001.
- HARRIS, Melissa. On Location. New York: Aperture Foundation, 1993.
- RAY, Man. Man Ray photographs. New York: Thames and Hudson, 1991 (livro catálogo).
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SATO, Tokihiro. Site galeria. Disponível em: <<https://hainessgallery.com/tokihiro-sato-bio>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SORTE JUNIOR, W. F. A influência da estética tradicional japonesa na arquitetura de Tadao Ando. *Estudos Japoneses*, n.39, p.39-60, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i39p39-60>>.

SUGIMOTO, Hiroshi. Site do artista. Disponível em: <<https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-44>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

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

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

