

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

As texturas da ausência e a memória de guerra em ひろしま/hiroshima de Miyako Ishiuchi

Lucas Gibson, Universidade Federal do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0002-5940-4849>
lucascamaragibson@gmail.com

Resumo

O presente trabalho objetiva analisar a série fotográfica ひろしま/hiroshima de Miyako Ishiuchi, demonstrando como o projeto contribui para a formação de uma memória de guerra ancorada simultaneamente no individual e no coletivo. A série, iniciada em 2007, retrata objetos e vestimentas que pertenceram a pessoas atingidas pela bomba de Hiroshima e seus efeitos. Busca-se apontar como a ausência de corpos e a presença de objetos reflete de maneira singular os traços e reminiscências da guerra. Para isto, são estudadas imagens da série e são feitas comparações com outras documentações fotográficas de Hiroshima do pós-guerra. Em adição, é evidenciado o aspecto inovador das imagens de Ishiuchi a partir de suas escolhas técnicas e subjetivas, destacando como ひろしま/hiroshima possibilita a construção de um discurso que, embora com bases no passado, produz reverberações que ecoam no tempo presente.

Palavras-chave: Fotografia. Japão. Pós-Guerra. Hiroshima. Miyako Ishiuchi.

Abstract

This work aims to analyze the photographic series ひろしま/hiroshima by Miyako Ishiuchi, demonstrating how it contributes to the formation of a war memory anchored simultaneously in the individual and in the collective. The series, which began in 2007, portrays objects and clothes that belonged to people affected by the Hiroshima bomb and its effects. It seeks to point out how the absence of bodies and the presence of objects can uniquely reflect the reminiscences of war. For this, images from the series are studied and comparisons are made with other photographic documentation of post-war Hiroshima. In addition, the innovative aspect of Ishiuchi's images is evidenced from the perspective of her technical and subjective choices, highlighting how ひろしま/hiroshima enables the construction of a discourse that, even though based on the past, produces reverberations that echo in the present time.

Keywords: Photography. Japan. Postwar. Hiroshima. Miyako Ishiuchi.

Tempo, Memória e Afeto na Obra de Miyako Ishiuchi

Foi no ano de 2006, durante sua exposição da série *Mother's* no *Tokyo Metropolitan Museum of Photography*, que Miyako Ishiuchi recebeu o convite de realizar um projeto fotográfico sobre Hiroshima. O convite, que partiu da editora Shūeisha, foi visto como uma surpresa pela fotógrafa, que nunca tinha visitado a cidade até então e considerava que não havia mais o que fotografar sobre Hiroshima, em virtude da extensa documentação já realizada por outros fotógrafos (ISHIUCHI, 2008). Contudo, diante da possibilidade de desenvolver um trabalho autoral e com abordagens diferenciadas, a fotógrafa aceitou a proposta e visitou Hiroshima diversas vezes em 2007, gerando a série ひろしま/*hiroshima*, que deu origem a livros como *From Hiroshima* (2014) e ひろしま/*hiroshima* (2008) e teve imagens publicadas em múltiplos catálogos de exposições ao redor do mundo.

A série sobre a cidade nasce em uma fase em que a fotografia de Ishiuchi está mais voltada para um uso intenso da cor, depois de muitos anos trabalhando com um estilo fotográfico marcado por imagens em preto e branco e granuladas. A série *Mother's* (2000-2005) é a grande precursora deste momento; nela, Ishiuchi fotografou o corpo de sua mãe, falecida no ano 2000, e objetos que pertenceram a ela como forma de aceitar sua ausência. Sobre a série, Michiko Kasahara declarou que *Mother's* fornece o retrato de uma mãe que foi pioneira da emancipação feminina no Japão contemporâneo, sendo um projeto representativo das mudanças que ocorreram na consciência das japonesas dos tempos atuais (KASAHARA apud. SAS, 2015).

Em ひろしま/*hiroshima*, igualmente representativa deste momento, Ishiuchi visita o Memorial da Paz de Hiroshima com o objetivo de fotografar pertences de pessoas afetadas direta ou indiretamente pela bomba de Hiroshima.¹ Dos 19.000 objetos do acervo do museu, Ishiuchi escolheu itens que estiveram em contato direto com o corpo das vítimas, dando um especial enfoque a tecidos femininos² (KOBAYASHI, 2010).

Myriam Sas (2015) destaca, em adição, que na trajetória de Ishiuchi um projeto acaba se conectando com o outro – desde suas primeiras imagens durante a Ocupação dos Aliados, até as cicatrizes do corpo de sua mãe, até chegar às reminiscências de Hiroshima. Uma evidente conexão de estilo entre *Mother's* e a série ひろしま/*hiroshima* pode ser vista nas figuras a seguir:

¹ Segundo a fotógrafa, a série segue em contínua produção, pois o Memorial da Paz de Hiroshima recebe novos objetos a cada ano (FRITSCH, 2018).

² De acordo com Makeda Best (2015), em outubro de 1945 pesquisadores estadunidenses chegaram ao Japão para estudar o impacto da bomba em diferentes tipos de tecidos, buscando compreender como cada material respondeu à explosão. Notou-se, também, que tecidos brancos foram menos afetados, enquanto tecidos negros e de algumas outras cores foram carbonizados ou se desintegraram. Outro ponto interessante levantado por Best é que a escassez de tecidos, principalmente os de algodão, era uma realidade do Japão durante a guerra e no imediato pós-guerra, de modo que a escolha por um enfoque nos tecidos por parte de Ishiuchi alude a questões sociais, econômicas e políticas do período da guerra.



Figura 1 (esquerda). Miyako Ishiuchi *Mother's n° 5*, 2001. Miyako Ishiuchi. Fonte: KOBAYASHI (2010, p. 88). **Figura 2** (direita). Miyako Ishiuchi, *hiroshima #65*. 2007. Doado por Masumi Segawa. Imagem do livro ひろしま/hiroshima, 2008. Miyako Ishiuchi. Fonte: ISHIUCHI (2008, p. 65).

Ishiuchi fotografou os objetos do Memorial da Paz de Hiroshima com a mesma proximidade e afeto que fotografou os objetos de sua mãe. O vestido da figura 1 possui um enquadramento semelhante ao retratado na figura 2, que pertenceu a Masumi Segawa, uma pessoa que Ishiuchi não conhecia. O motivo pelo qual a fotógrafa escolheu principalmente tecidos³ que pertenceram a mulheres em ひろしま/hiroshima parece estar conectado com as profundas lembranças que cultivou de sua genitora (KOBAYASHI, 2010). Ademais, interessante observar que o título ひろしま (hiroshima), escrito em *hiragana*, faz referência ao passado da escrita japonesa, em que tais caracteres eram utilizados primordialmente por mulheres. Tais escolhas de Ishiuchi evidenciam seu gesto de demarcar o ponto de vista da série, qual seja, o de uma mulher (BEST, 2015).

Ainda que os temas trabalhados por Ishiuchi sejam variados, diferenciando-se em conteúdo e método, é possível perceber um tópico comum entre todos eles: a representação dos efeitos visuais do tempo e sua passagem, intermediados pela memória humana (FRITSCH, 2015). Antes de analisarmos com profundidade a série ひろしま/hiroshima e suas inovações, estudaremos como se materializaram outras representações fotográficas de Hiroshima do pós-guerra, evidenciando seus objetivos, linguagens e pontos de vista sobre a tragédia.

³ Acreditamos que a preferência por tecidos na série também passa por sua formação em costura na Universidade de Tama (1966), ainda que a fotógrafa tenha abandonado o curso antes de terminá-lo.

Representações Fotográficas de Hiroshima no Japão Pós-guerra

Olhando para a história da fotografia japonesa do pós-guerra, é possível observar que o período de 1945 a 1952 foi marcado por uma forte censura por parte do Comando Supremo das Forças Aliadas à mídia, impossibilitando a publicação de imagens que denunciassem os efeitos da guerra e das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki (RICHIE, 1997). Esta proibição não se restringia à mídia impressa ou ao rádio, mas abarcava também meios como o cinema, o teatro e a pintura, embora os critérios para as artes não fossem muito precisos.⁴ Deste modo, ainda que produzidas entre o período da censura, tais imagens só puderam ser publicadas com mais liberdade a partir da assinatura do Tratado de São Francisco em abril de 1952, documento responsável por também encerrar a Ocupação dos Aliados em território japonês (RICHIE, 1997).

Finda a censura, instaurou-se um cenário mais propício para o desenvolvimento de projetos que tinham a documentação dos efeitos da guerra como tema central. As consequências diretas e indiretas das bombas de Hiroshima e Nagasaki, assim, foram assuntos cruciais para que fotógrafos levantassem questionamentos e debates sobre o que a Segunda Guerra Mundial representara para a sociedade japonesa.⁵

O livro *Hiroshima* (1958) de Ken Domon representa uma dessas principais documentações da cidade em seu período após o desastre. Domon foi a Hiroshima pela primeira vez em 1957, e ficou impressionado como muitas pessoas ainda sofriam com as consequências das bombas. Precursor do movimento do Realismo Fotográfico (c. 1950), Domon priorizava uma estética direta, visando a obtenção de um “legado de evidência” (MUNROE, s.d.) a partir de uma documentação objetiva da realidade, sem interferências subjetivas do fotógrafo. Em sua obra fotográfica sobre Hiroshima, buscou mostrar os efeitos da bomba ao mesmo tempo que destacava a dignidade das vítimas e a esperança de uma vida melhor, como exemplificado pela figura 3.⁶

⁴ Emily Elizabeth Cole (2015) destaca, ademais, a presença da autocensura, fruto da mencionada ausência de critérios delineados, exercendo forte influência na escolha dos editores pelo que deveriam ou não publicar.

⁵ Importante salientar que esta seção não busca apresentar todos os trabalhos fotográficos produzidos sobre Hiroshima pós-bomba. A seleção aqui posta segue critérios estritamente metodológicos e que anunciam mudanças gradativas de estilo, tendo como objetivo final a compreensão mais eficaz da linguagem escolhida por Ishiuchi.

⁶ Ainda que o Realismo Fotográfico de Domon advogasse por uma estética objetiva em teoria, sem interferências sentimentais do operador da máquina, é importante observar que a escolha de Domon por um contraste de esperança e sofrimento em Hiroshima representava, por si só, uma escolha subjetiva do fotógrafo. O apelo subjetivo também fez-se presente por parte dos fotografados (ANDRÉ, 2019). Neste sentido, compreendemos a fotografia como uma manifestação que sempre carrega em si alguma parcela de subjetividade, de modo que movimentos como o Realismo Fotográfico buscavam, na prática, uma redução de interferências e intenções manifestas do fotógrafo em suas produções.



Figura 3. Ken Domon. *Sr. e Sra. Kotani, dois que sofreram com a bomba*, 1957. Impressão em gelatina de prata, 19.1 x 28.0 cm. Imagem do livro *Hiroshima*, 1958. Ken Domon. Fonte: IIZAWA (2003, p. 228).

Após o “fim”⁷ do Realismo Fotográfico de Domon em 1954 e com a introdução do conceito de “Fotografia Subjetiva”⁸ no Japão, abre-se espaço para um momento de experimentações mais subjetivas na fotografia do pós-guerra. É neste contexto que surgem coletivos como o Grupo VIVO⁹ (1959-1961), com fotógrafos que privilegiavam uma linguagem mais experimentalista e com subjetividades mais evidentes. O fotógrafo Kikuji Kawada (1933), um dos membros

⁷ Em 1954, em uma palestra intitulada “A Essência da Fotografia Moderna”, Domon declarou que a primeira fase do Realismo Fotográfico tinha chegado ao fim, sendo necessário avançar para sua próxima etapa. Domon não esclareceu que etapa seria esta, e o Realismo Fotográfico não terminou na prática, mas a partir de 1954 mais formas de linguagem fotográfica começaram a conquistar espaços (IIZAWA, 2003).

⁸ Conceito de Otto Steinert introduzido no Japão através do artigo “A Fotografia Subjetiva dos Fotógrafos Europeus Modernos”, escrito pelo crítico Yusaku Kamekura na revista *Camera* de maio de 1954. O conceito advogava por uma permissibilidade ampla da experimentação fotográfica, sem as preocupações estritas de representações objetivas do Realismo Fotográfico, porém não as excluindo como possibilidades fotográficas. Em outras palavras, tratava-se de um conceito que abarcava a subjetividade do fotógrafo em seu sentido mais abrangente (IIZAWA, 2003).

⁹ O lendário grupo VIVO surge em 1959 a partir da iniciativa dos fotógrafos Eikoh Hosoe, Kikuji Kawada, Akira Sato, Akira Tanno, Shomei Tomatsu e Ikko Narahara, em virtude de suas participações na exposição *Os Olhos dos Dez*, que aconteceu em três edições nos anos de 1957, 1958 e 1959. O Grupo VIVO funcionava como um escritório cooperativo e darkroom dos participantes, que objetivavam divulgar seus trabalhos e agir como seus próprios agentes (IIZAWA, 2003). Embora cada um dos fotógrafos tivesse seus próprios temas e estilos, seus projetos compartilhavam de abordagens mais pessoais e subjetivas que a de seus predecessores. Curioso perceber como esta liberdade incomodou fotógrafos e críticos de gerações anteriores, como Natori Yonosuke, que em discussões publicadas na revista *Asahi Camera* em 1960 qualificou um dos trabalhos de Tomatsu como “nada mais que uma impressão, sem esforço algum de torná-lo compreensível para os outros” (FRITSCH, 2015, p. 47). O grupo se dissolveu em 1961.

do grupo, publica seu principal fotolivro *O Mapa*¹⁰ em 6 de agosto de 1965¹¹, exatos vinte anos após o lançamento da bomba em Hiroshima. O livro continha imagens que faziam referência às memórias da guerra e suas consequências diretas, como bandeiras japonesas ensanguentadas, garrafas de Coca-Cola e pacotes de *Lucky Strike*, evidências da intensa americanização do Japão e o desenvolvimento da sociedade de consumo. Dentre as imagens de Hiroshima que fazem parte do livro, Kawada fotografou manchas causadas pela radiação que ficavam no teto do Memorial da Paz de Hiroshima. Embora Kawada tenha sido assistente de Domon em sua documentação de *Hiroshima*, há uma grande diferença de abordagem de ambos os fotógrafos, sendo a de Kawada carregada de maior grau de subjetividade. De qualquer modo, as gerações de ambos vivenciaram a guerra de perto, fosse na juventude que se iniciava ou na tardia. A próxima geração, marcada por menos memórias de guerra, optaria por uma abordagem diferente de Hiroshima.

Um bom exemplo destas novas abordagens encontra-se no trabalho de Hiromi Tsuchida, que em 1975 iniciou um ambicioso projeto fotográfico sobre Hiroshima. O projeto incluía séries sobre monumentos da cidade, as pessoas que vivenciaram os efeitos da bomba de forma direta e indireta, e um conjunto de imagens de objetos que pertenceram a pessoas atingidas pela catástrofe (FRITSCH, 2015). O trabalho foi realizado em parceria com o museu do Memorial da Paz de Hiroshima. As fotografias de objetos, que compõem uma série de nome *Hiroshima Collection* (1982-95), são em preto e branco e tiradas em um fundo neutro, com um enquadramento aproximado. As imagens são postas de forma a lembrar um “panfleto de supermercado”, conectando a catástrofe de Hiroshima à prosperidade da vida presente, como forma de lembrar que tragédias como essa podem voltar a ocorrer um dia (FRITSCH, 2015). As imagens são acompanhadas de informações adicionais, como o lugar onde o objeto foi encontrado, a data em que o museu o adquiriu e, quando possível, o nome de seu proprietário. Há uma preocupação peculiar com a documentação de Tsuchida, que é voltada para criar uma memória de guerra com riqueza de detalhes, trazendo informações diretas e catalogadoras. A escolha pelo preto e branco e pelo fundo neutro reforçam tais ideias, objetivando uma maior imparcialidade na documentação, mas ao mesmo tempo instigando o imaginário do espectador a partir do objeto fotografado (que pertenceu a alguém com conexões com a tragédia) e do caráter narrativo da legenda.

A Luz, o Tempo e as Texturas da Ausência em ひろしま/hiroshima de Ishiuchi

Em ひろしま/hiroshima de Ishiuchi, alguns dos vestidos são fotografados no chão com luz natural, enquanto outros são fotografados dentro de uma caixa de luz, o que cria uma sensação translúcida que reforça o aspecto flutuante e

¹⁰ Inclusive, Ishiuchi declarou que *O Mapa* de Kawada foi uma das obras que a inspirou a seguir o caminho da fotografia (FRITSCH, 2015).

¹¹ Embora o livro tenha sido publicado em 1965, a série de Kawada se inicia em 1960.

fantasmagórico das imagens. Para Fritsch (2015), tal procedimento causa uma sensação de desmaterialização, reforçando uma “beleza mórbida” dos vestidos, o que pode ser relacionada com a explosão atômica, que em sua potência também é capaz de desmaterializar as coisas. Ainda, a caixa de luz permite que a claridade ultrapasse através das roupas, fornecendo uma impressão de preenchimento que parecia remeter à presença dos corpos que um dia estiveram ali. A figura 4 exemplifica como o comportamento da luz nos tecidos se manifesta, criando um efeito flutuante a partir da claridade:



Figura 4. Miyako Ishiuchi. *hiroshima* #09, 2007. Doado por Ritsu Ogawa. Impressão cromogênica, 187 x 120 cm. Imagem do livro *ひろしま/hiroshima*, 2008. Miyako Ishiuchi. Fonte: ISHIUCHI (2008, p. 9).

As imagens de ひろしま/hiroshima evidenciam, assim, como os objetos individuais podem representar a memória a partir de uma ideia de ausência, fatores que estariam igualmente presentes na série de Tsuchida. Há, inclusive, objetos iguais em ambas as séries, porém retratados de maneiras muito particulares, como o mesmo vestido da figura 4:



Figura 5. Hiromi Tsuchida. *Vestido*. Doado por Ritsu Ogawa. Imagem do livro *Hiroshima*, 1985. Hiromi Tsuchida. Fonte: bakunen.com.

No dia 6 de agosto de 1945, Ritsu Ogawa, de 21 anos, estava participando de exercícios matinais no quartel general do exército, a 800 metros do hipocentro. Quando a bomba foi lançada no mesmo dia, Ogawa conseguiu se refugiar em um parque e foi resgatada por soldados, mas acabou falecendo em virtude das feridas no dia 11 de agosto (FRITSCH, 2015). Essa é a história da proprietária do vestido, que acompanha a imagem de Tsuchida em exposições. Ao olhar as imagens da mesma peça de roupa fotografada por dois artistas distintos, são percebidas diferenças inevitáveis. Possivelmente, a que mais chama atenção em um primeiro momento é que a imagem de Tsuchida é em preto e branco, enquanto a de Ishiuchi é em cor. Ambas possuem uma composição semelhante, considerando que o vestido ocupa a maior parte do quadro nas duas imagens, e ambas apresentam fundos neutros. A curadora Lena Fritsch enumera mais algumas diferenças entre as fotografias:

(...) Ishiuchi fotografou o vestido em uma caixa de luz, criando uma sensação de translucidez e leveza. (...) Tsuchida traz informações concretas sobre a dona do vestido, enquanto Ishiuchi apenas numera as fotografias, às vezes adicionando o nome de quem doou o vestido, Ogawa Ritsu. Assim, ela fornece mais espaço para a imaginação do espectador. Tsuchida documenta o vestido, conta sua história, e lembra o espectador sobre o bombardeio atômico. Ishiuchi enfatiza uma escolha diferente, “criando” Hiroshima ao invés de documentá-la. Juntos, o tecido transparente em cima da caixa de luz, o formato triangular do vestido e o movimento superior das mangas criam um sentimento de flutuação. O vestido “machucado” parece flutuar pacificamente em um espaço sem tempo (FRITSCH, 2015, p. 60).¹²

A série de Ishiuchi foi criticada por Tsuchida, que acusou a fotógrafa de “transformar a tragédia de Hiroshima em uma linda história” (FRITSCH, 2015, p. 63)¹³. Diante desta crítica, em um primeiro momento a forma de fotografar Hiroshima de Tsuchida nos remete, inevitavelmente, ao apreço pela sombra mencionado por Junichiro Tanizaki (2017), e aqui entendendo a ideia de sombra a partir de um conceito amplo e metafórico, uma presença melancólica e profunda que poderia desnudar a própria beleza de forma mais eficaz sem a distração da cor. Contudo, se pensarmos por outro lado, a série de Ishiuchi traz em seu âmago a memória de guerra a partir de múltiplas perspectivas, combinando a estética da luz, do movimento e da cor com o objetivo de criar um sentimento de atemporalidade. Em defesa desta atemporalidade e da estética evocadas pelas imagens de Ishiuchi, Fritsch declarou:

A sociedade japonesa e todos nós “lembramos” de Hiroshima de uma maneira irreal, abstrata – e a data do bombardeio atômico se transformou em uma ilha de tempo dentro de nossa percepção histórica (FRITSCH, 2015, p. 63).¹⁴

Ao fotografar as relíquias do museu como se estivessem flutuando entre a luz e o tempo, Ishiuchi cria uma atmosfera tranquila e envolta de paz. A série de Ishiuchi reforça a ideia de Hiroshima como um local simbólico, de reflexão sobre as

¹² No original, “(...) Ishiuchi photographed the dress on a light box, creating a sense of translucency and lightness. (...) Tsuchida provides concrete data about the owner of the dress, whereas Ishiuchi only numbers the photographs, sometimes adding the name of the donor of the dress, Ogawa Ritsu. As such, she leaves more room for the viewer’s imagination. Tsuchida documents the dress, tells its story, and reminds the viewer about the atomic bombing. Ishiuchi has emphasised that she chose a different approach, “creating” Hiroshima instead of documenting it.¹¹ Altogether, the transparent fabric on the light box, the triangle shape of the dress, and the upper movement of the sleeves convey a feeling of floating. The “injured” dress appears to float peacefully in a timeless space” (FRITSCH, 2015, p. 60) (tradução livre).

¹³ No original, “turns the tragedy of Hiroshima ‘into a beautiful story’” (tradução livre).

¹⁴ No original, “Japanese society and all of us today ‘remember’ Hiroshima in a rather unreal, abstract way – and the date of the atomic bombing has become an island of time within our perception of history” (tradução livre).

feridas psicológicas deixadas pela guerra. Os rasgos e queimaduras nos vestidos também podem simbolizar as complexidades que tomaram o Japão na busca por sua identidade do pós-guerra, e o que tiveram que abrir mão em nome de uma aceitação internacional mais ampla (FRITSCH, 2015).

O espaço em que os vestidos estão flutuando cria uma impressão de ausência de tempo – o cruel poder da bomba também consegue causar a sensação de que o tempo foi interrompido, reforçando a sensação de atemporalidade das imagens. Ainda que ひろしま/hiroshima seja um trabalho que evoca a memória coletiva de guerra, não se deve esquecer que as fotografias da série possuem uma dimensão muito pessoal: estes objetos e vestimentas pertenceram a pessoas específicas, com nomes, vidas e memórias autônomas, que tiveram suas vidas ceifadas de maneira direta pela bomba ou gradualmente por seus efeitos. São pessoas que não podem mais ser fotografadas, mas que aparecem de maneira personificada a partir de seus pertences, incrustados nas imagens de Ishiuchi. As pacíficas e silenciosas imagens de ひろしま/hiroshima constituem retratos dos que pereceram (FRITSCH, 2015). Neste acervo imagético há, ademais, objetos que constituem fragmentos, cujos donos não puderam ser identificados e que reforçam ainda mais o poder de aniquilação da bomba:



Figura 6. Miyako Ishiuchi. *hiroshima #35, Dente Falso*, 2007. Proprietário não identificado, 33,5 x 23 cm. Imagem do livro ひろしま/hiroshima, 2008. Miyako Ishiuchi. Fonte: ISHIUCHI (2008, p. 35).

Assim, Ishiuchi consegue evocar sentimentos múltiplos e simultâneos nos espectadores de ひろしま/hiroshima, dando ênfase à importância da memória coletiva sem tornar a memória individual um coadjuvante no processo. A empatia se fortalece com a estética das texturas, da luz e da flutuação, que fornecem a sensação de atemporalidade e permitem compreender Hiroshima no tempo presente.

Considerações Finais

Ao escrever um dos textos que acompanham o livro ひろしま/hiroshima de 2008, Ishiuchi afirmou que havia dois vestidos no livro os quais as proprietárias não foram identificadas. A fotógrafa declarou que, quando olhava para eles, podia visualizar as jovens que os vestiam, e que esses pensamentos foram os propulsores para a publicação do livro (ISHIUCHI, 2008).

Como Ishiuchi, ao olhar as imagens da série nos colocamos a pensar quem poderia ter possuído estes objetos, para que ocasião foram comprados, se foram herdados, se eram utilizados com frequência. As fotografias de ひろしま/hiroshima, intimamente ligadas ao conceito estético do *Mono no aware*¹⁵, carregam em sua permanência e resignação o brilho intenso e vivo da memória. No fim, fotografamos para lembrar ou, paradoxalmente, para esquecer (FONTCUBERTA, 2010) – as imagens de ひろしま/hiroshima operam em ambas as zonas, pois nos mostram uma dor que traria mais alívio esquecer, mas ativam a lembrança como veículo de conscientização e manutenção da vida futura. Para além da memória e da atemporalidade, as fotografias de Miyako Ishiuchi adicionam uma carga simbólica e artística a estes objetos, possibilitando que reverberem e criem múltiplos questionamentos em espectadores de diversas épocas.

Referências

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O ogro e o demônio: a representação fotográfica da devastação nuclear em "Hiroshima", de Ken Domon (1945-1958). *Domínios da imagem*, v. 13, n. 24, p. 30-65, jan./jun. 2019.

BEST, Makeda. *Memory and survival in everyday textures: Ishiuchi Miyako's Here and Now: Atomic Bomb Artifacts, ひろしま/ Hiroshima 1945/2007*. *Critical Military Studies*, 1:2, 176-180, abr./mai. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/23337486.2015.1050265>. Acesso em: 15 out. 2021.

¹⁵ Donald Richie (2007) conceitua o *Mono no aware* a partir da ideia de aceitação da efemeridade da existência, diante de um mundo em que a mudança é apenas a única constância. O conceito carrega em si uma ideia de melancolia, mas sem excluir o apreço pela beleza da permanência. Contudo, trata-se de uma ideia de difícil definição.

COLE, Emily Elizabeth. *Towards a new way of seeing: finding reality in postwar Japanese photography, 1945-1970*. Thesis (Master of Arts) – Department of History and Graduate School of the University of Oregon, Oregon. 2015.

ENGUITA, Nuria; SAS, Miryam; YASUMI, Akihito. *The Gaze of Things: Japanese Photography in the Context of Provoke*. Madri: La Fabrica, 2019.

FRITSCH, Lena. *Ravens & Red Lipstick: Japanese Photography Since 1945*. Londres: Thames & Hudson, 2018.

FRITSCH, Lena. The Floating Dresses of Hiroshima: War Memory in Ishiuchi Miyako's Photography. In: ZOHAR, Ayelet. *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed*. Wartime Memory, Performativity and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art. Tel Aviv: Tel Aviv University Art Gallery, 2015. p. 56-63.

FONTCUBERTA, Joan. *O Beijo de Judas: Fotografia e Verdade*. Barcelona: G. Gili, 2010.

IIZAWA, Kōtarō. The Evolution of Postwar Photography. In: TUCKER, Anne et. al. *The History of Japanese Photography*. New Haven: Yale University Press, 2003. p. 208-259.

ISHIUCHI, Miyako. *ひろしま/Hiroshima*. Tokyo: Shueisha, 2008.

KOBAYASHI, Mika. *The Traces of Absent Bodies*. Foam Magazine, n. 25, p.87-90, dezembro de 2010.

MADDOX, Amanda. *Ishiuchi Miyako: Postwar Shadows*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2015.

MUNROE, Alexandra. *Postwar Japanese photography and the pursuit of consciousness*. In: Daido Moriyama: Stray Dog. S.l: s.e, s.d.

RICHE, Donald. *A tractate on Japanese aesthetics*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.

RICHE, Donald. The Occupied Arts. In: *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1997. p. 10-21.

SAS, Miryam. Second Skin. In: MADDOX, Amanda. *Ishiuchi Miyako: Postwar Shadows*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2015. p. 124-131.

SZARKOWSKI, John; YAMAGISHI, Shoji. *New Japanese Photography*. New York: The Museum of Modern Art, New York Graphic Society, 1974.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Como citar:

GIBSON, Lucas. As texturas da ausência e a memória de guerra emひろしま/hiroshima de Miyako Ishiuchi. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 286-297, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.024>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>