REVISTA VISUAIS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Fotografia, paisagem, deslocamento: experiências contemporâneas em espaços discursivos

Alexandre Emerick Neves
Brasil. Professor de História e Teoria da Arte da Universidade Federal do Espírito Santo
Camila de Souza Silva
Brasil. Graduanda em Artes Plásticas
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

Tema recorrente na arte contemporânea, a construção de paisagens é exemplificada aqui por obras como as de Olafur Eliasson e Douglas Huebler, com apoio na ideia de construção de paisagem apresentada por Javier Maderuelo. Propomos um aprofundamento da questão com base na apropriação de imagens fotográficas por meio de deslocamentos virtuais pela web em obras como as de Corine Vionnet, sobretudo a partir da convergência dos conceitos heideggerianos de habitar e construir com o conceito de espaço discursivo da fotografia de Rosalind Krauss. Diante disso, segue como estudo de caso um projeto da artista Camila Silva intitulado **Caballos de paseo**, que tem o livro como lugar de retorno e de novas partidas para deslocamentos pelos espaços discursivos da arte contemporânea.

Palavras-chave
paisagem, fotografia, espaços discursivos, deslocamentos virtuais

Abstract

A recurring theme in contemporary art, the construction of landscapes are exemplified here by works of artists like Olafur Eliasson and Douglas Huebler, based on the idea of landscape by Javier Maderuelo. We propose a deepening of the question based on the appropriation of photographic images through virtual displacement in the web in artworks such as Corine Vionnet's work, especially from the convergence of Heidegger's concepts of living and building with the concept of discursive spaces of photography of Rosalind Krauss. Therefore, we present as a case study a project of the artist Camila Silva entitled **Caballos de paseo**, which has in the book a place of return and new departures for displacements in the discursive spaces of contemporary art.

Keywords
landscape, photography, discursive spaces, virtual displacements

Fotografias emolduradas e penduradas nas paredes geralmente assumem o regime de visibilidade do quadro de cavalete. A princípio, a questão parece residir no espaço de exposição em torno do qual o século XIX teria erigido seu discurso estético, sobretudo em relação à superfície da parede como espaço destinado a obras de arte (Krauss, 2006: 156), especialmente pinturas. De igual modo, afrescos foram decalcados dos ambientes que compunham a atmosfera de sua câmara arquitetônica, e relevos foram retalhados das estruturas que configuravam para serem expostos nas paredes dos museus à idealizada altura mediana do olhar do espectador. Para

problematizar a discussão, podemos notar como nos livros de história da arte e nos catálogos de exposição as reproduções fotográficas das obras, e não somente pinturas, mas esculturas, *assemblagens* e instalações, admitem a frontalidade da imagem pictórica e aparecem emolduradas na brancura da página como um quadro na parede. Mas Rosalind Krauss reconhece a absorção por parte da pintura de paisagem modernista de tal lógica expositiva da parede para o interior do plano plástico de representação (Krauss, 2006: 155), o que de certa forma teria impregnado o olhar fotográfico. Acrescentamos à discussão o fato de o livro admitir outras posturas em relação às fotografias. Para asseverar a questão, lembramos que Hans Belting trata da dificuldade de se documentar algumas categorias de obras contemporâneas de estruturas distintas (Belting, 2012: 117), particularmente as instalações e as obras de caráter multimidiático. Acontece que o fascinante olhar pictórico orientado pelo quadro de cavalete foi construído segundo a visão humanista do Renascimento, consolidado, radicado e refinado por séculos de tradição e maestria. Entretanto, deve-se sempre lembrar, a fotografia nasceu moderna, e seu advento, de fato, esteve alheio ao espaço discursivo da estética. Para além da discussão sobre a ampliação dos espaços discursivos da fotografia, pretendemos assinalar como a fotografia contribuiu para a disposição de espaços discursivos na arte contemporânea.

A fotografia é parte fundamental na riqueza de planos de experiência disponibilizados na arte contemporânea, particularmente em sua vertente conceitualista. Michael Archer lembra que "onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações" (Archer, 2001: 78). A obra **Projeto escultura de locais, trecho de 50 milhas, Haverhill, Massachusetts – Putney, Vermont – cidade de Nova York**, de 1968, é efetivamente um registro de deslocamento. O artista Douglas Huebler documentou uma viagem de Massachusetts a Nova York a partir de uma lista de treze locais pré-estabelecidos do percurso, como no item **3. Estrada 5 de Vermont**, ou no item **12. Pedágio de Massachusetts**, correspondentes a intervalos de 50 milhas no percurso. A cada ponto estabelecido, Huebler tira uma fotografia do caminho, mas intervém nos modos tradicionais de construção de paisagens ao estabelecer um critério mais arbitrário para o processo: aponta a máquina para o chão em um ângulo

de 90°. Além da relação com a construção da paisagem e com a ideia de deslocamento, o que também interessa à discussão que propomos neste texto é o fato das fotografias serem deixadas soltas no final do processo à disposição dos visitantes da exposição, como oferta de um tipo de manipulação familiar a qualquer um, típica dos arquivos pessoais de fotografias caseiras. É através da convergência da familiaridade do modo de lidar com o material fotográfico com o caráter estranho da documentação de uma atividade comum que se pode experimentar a proposta artística, pois, sem consentir maiores referências, a construção da paisagem alusiva ao percurso é deixada deliberadamente a cargo da imaginação do espectador. Assim, na interação com a obra, o tempo pretérito do acontecimento é somado ao tempo presente da manipulação, geratriz de associações de ideias, conexões, percursos imaginários, pois o método impessoal com que Huebler elabora o material garante um modo aberto à interpelação do espectador.

Junto à relação com a fotografia, vê-se que uma tônica de boa parte da produção artística contemporânea lida justamente com um tipo de caminhante: o artista viajante. Para além da já tradicional prática artística está a ideia de deslocamento, e acima de tudo as condições expandidas de achados e encontros. Uma questão decorrente é a retomada de tal postura artística em relação ao debate sobre o multiculturalismo e o pós-colonialismo, e não são poucas as possibilidades de escapadas despontadas pelo assunto; no entanto, parece importante neste ponto nos atermos ao fato de que "um setor crescente de criação, difusão e recepção da arte está acontecendo hoje de forma desterritorializada" (Canclini, 2009: 159). Junto a esta ideia de localização despontam questões como as de alteridade e abjeção, segundo as condições ditas pós-modernas do fazer artístico, nas quais "muitos artistas parecem impulsionados por uma ambição de habitar um lugar de afeto total e serem completamente esvaziados do afeto" (Foster, 2014: 156). Tais lugares de afeto parecem despontar na economia resultante da relação da familiaridade com objetos, coisas, lugares e eventos corriqueiros com a dificuldade com algo mais específico suscitado pelas possibilidades ampliadas de deslocamentos, uma convergência que certas obras de Guillermo Kuitca operam. Em uma série de obras, o artista argentino faz convergir um objeto familiar – a cama – com um sistema específico – o mapa – em uma associação do próximo com o longínquo, do doméstico

com o estranho, e assim, para ele, "a cama tornou-se um refúgio – um território" (Huyssen, 2014: 44). É justamente a ideia da construção de um lugar apaziguado em um espaço discursivo da arte contemporânea que nos remete ao conceito heideggeriano de habitar como "ser trazido para a paz de um abrigo" (Heidegger, 2006: 129). Portanto, diante da dilatada possibilidade de deslocamentos, restaria ao artista contemporâneo providenciar territórios para refugiar-se? Seria o convite à interação com a obra resultante uma acolhida ofertada ao espectador? As inquietações advindas de questões como estas parecem fomentar a poética de certos artistas contemporâneos, assim como o debate sobre suas produções.

Acontece que, para avançarmos no propósito deste texto, não podemos perder de vista como a experiência com o lugar parece carecer da mediação pela fotografia na contemporaneidade. E a atividade artística não se restringe apenas a registrar e a expressar as relações diretas com o lugar, pois afasta-se da ideia grosseira de um habitar como "sendo simplesmente um modo de comportamento humano" (Heidegger, 2006: 166). Para além da apresentação da experiência pretérita com o lugar pelo ato fotográfico, a atividade artística procura proporcionar ao espectador possibilidades de experiências atuais com o lugar a partir das disposições de recortes da paisagem, sobretudo porque "as fotos de paisagens distantes e de cidades remotas são estímulos para sonhos" (Sontag, 2004: 20-21). E quando Heidegger procura responder de que modo um habitar poderia estar fundamentado no poético, ressalta que "em lugar de agir, os poetas sonham" (Heidegger, 2006: 166), e, mais que isso, que "talvez o habitar sustente-se no poético" (Heidegger, 2006: 166), suspeição que logo se confirma nos modos como "a poesia constrói a essência do habitar" (Heidegger, 2006: 179). Em seguimento a estas assertivas podemos trazer para a discussão as obras de Olafur Eliasson, compostas precisamente por fotos de paisagens distantes, pois o artista diz-se particularmente atraído pelas áreas mais desoladas da Islândia. Tal fascínio desponta francamente na **Série Cabana**, de 2012, composta por conjuntos de fotografias centradas em uma forma particular de arquitetura vernacular. Os pequenos abrigos para os destemidos caminhantes podem ser encontrados nas montanhas longe de áreas habitadas, como recurso nos lugares mais remotos. Entretanto, estes caminhantes não comparecem às imagens de Eliasson e, com isso, parece sugestivo para o artista a eliminação de qualquer sinal de

presença individualizante para além das pequenas habitações provisórias, supostamente disponíveis a qualquer um. Os abrigos adquirem uma qualidade poética, sobretudo pelo contraste de forma e de grandeza – não somente por causa de sua aparência dissonante e sua instalação em locais desolados –, pois a proporcionalidade significativa ressalta a potência da natureza, mas também, e justamente por isso, a do homem que, mesmo diante de sua escala reduzida, mostra-se capaz de atravessá-la e até mesmo de sobrepujá-la. Tal coeficiente artístico é concebido aqui de modo aproximado à concepção do conceito de paisagem apresentada por Javier Maderuelo, segundo a qual "a paisagem é uma construção, uma elaboração mental que os homens fazem através dos fenômenos da cultura" (Maderuelo, 2006: 17), e por um exercício imagético-cultural que se apresentou gradativamente mais recorrente desde o advento da reprodução fotográfica, a saber, a repetição.

Ao aceitar que "fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta" (Sontag, 2004: 26), devemos acrescentar que os direitos sobre tais acontecimentos se expandiram para além do ato de fotografar, o que a vasta corrente apropriacionista na arte contemporânea é capaz de demonstrar. E tais possibilidades parecem acrescidas de um direito a mais, pois as tomadas apropriadas durante os deslocamentos virtuais são muitas vezes capturadas de um ambiente fotograficamente construído. Certamente a expansão do espaço discursivo operado pela fotografia na produção artística contemporânea perpassa os deslocamentos pela web, e isso se dá por uma diversidade de processos de artistas como Penelope Umbrico, que expõe lado a lado dezenas de imagens de pôr do sol colhidas em uma mídia social na obra **Suns From Flickr**, de 2006, e Corine Vionnet que, na série **Photo Opportunities**, de 2005, captura e sobrepõe centenas de imagens de um mesmo lugar ou monumento emblemático postadas por turistas na Internet. Já em meados do século XX parece que "ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto" (Sontag, 2004: 34), pois "a onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética" (Sontag, 2004: 34), sobretudo a partir da constatação de que "a necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, são

viciados" (Sontag, 2004: 34). Em respeito ao "hoje" de Sontag, em nosso "hoje" todos certamente são ainda mais viciados, ou, visto por outro viés, as gerações mais recentes parecem tão habituadas a essas experiências que *hoje* podem ser tidas como absolutamente naturais. A partir das experiências suscitadas pelos modos de deslocamentos por certas realidades construídas, seriam os deslocamentos um modo de habitar os espaços discursivos dispostos pela arte contemporânea no uso expandido da fotografia? Tais espaços discursivos seriam construídos ao serem habitados por meio dos deslocamentos? São problemas como estes que nos incitam a percorrer as paisagens construídas nos espaços discursivos da arte contemporânea através de deslocamentos virtuais e tangíveis.

Pacificada a familiaridade com a imagem fotográfica e com o apropriacionismo na arte recente, não cabe aqui retomarmos a discussão do *ready-made*, senão como algo solidamente estratificado no campo da arte, pois a apropriação aqui não é tão somente de imagens fotográficas como um produto cultural, como fez amplamente a *pop*, por exemplo. De fato, o que apontamos aqui é a apropriação dos caminhos que o vasto panorama imagético contemporâneo dispõe para o artista deslocar-se. A relação com o lugar dá-se por caminhos que só se fazem presentes a partir da realidade imagética contemporânea. O artista percorre caminhos disponibilizados pelo mundo que agora prescinde da atividade artística para providenciar-lhe vistas, ambientes, lugares, paisagens, mas o convida a habitá-los e reconstruí-los poeticamente pela instituição de experiências estéticas.

Como proposta de exploração de tais possibilidades de habitações poéticas, **Caballos de Paseo** é um projeto de deslocamentos virtuais cujo objetivo é traçar relações entre a habitação virtual e a real através da apropriação de imagens capturadas virtualmente. Para o processo de deslocamento e captura de imagens, a artista Camila Silva utilizou o programa de computador **Google Earth**. Disponível na rede desde de 2001, o programa permite o acesso virtual a vários lugares do mundo, bem como girar uma imagem, marcar os locais que se pretende visitar posteriormente, medir a distância entre pontos e até mesmo ter uma visão tridimensional de uma determinada localidade. As imagens são registros feitos por satélite e por carros da empresa que circulam pelos lugares. Sobre a relação entre

arte e tecnologia, Cristine Costa constata que a Internet foi a responsável "por instalar no mundo uma cultura realmente global" (Costa, 2004: 122). A possibilidade de estarmos conectados para além das fronteiras físicas é um fato mais do que assimilado e **Caballos de Paseo** somente foi possível diante dessa realidade.

O processo teve início a partir da escolha de uma localização; daí em diante, começava uma busca por imagens que, de alguma forma, remetessem à estética fotográfica da artista, com ênfase nas caracteristicas do local, no ordinário e no vulgar, que é habitado e visto, porém nem sempre é registrado. Antes de **Caballos de Paseo** se tornar um projeto com questões a serem investigadas e discutidas, a artista já tinha o hábito de divagar no **Google Earth**. Foi durante uma dessas derivas despretensiosas em um deslocamento virtual pelo Japão que ela se deparou com uma imagem que saltou aos seus olhos. Era uma espécie de garagem, cheia de pequenos vasos de flores e ferramentas relacionadas à jardinagem. A captura da imagem foi imediata, assim como a busca de outras com alguma familiaridade entre a estética fotográfica desenvolvida pela artista e o tipo de imagem que o programa proporciona.

A partir daí teve início uma série de deslocamentos virtuais aleatórios por vários países em busca de lugares que, apesar de habitados, não têm visibilidade, no sentido de não serem atrativos para o turismo por não trazerem um apelo estético, histórico ou cultural, ou ainda por constituírem cenários corriqueiros demais para serem registrados. Ao retomarmos os preceitos heideggerianos, pode-se discutir se tais visitas virtuais configuram algum modo de habitar e construir os lugares que, de tão ordinários para os habitantes locais, cabe arguir se possuem alguma latência poética para tornarem-se extraordinários simplesmente pelo fato de serem percebidos e capturados pelo olhar do artista estrangeiro. O que poderia torná-los extraordinários? Seria somente a intervenção do olhar artístico sobre a imagem? Haveria algum elemento estético ou compositivo adormecido – cor, luz, figura etc. – capaz de atrair o olhar e convidá-lo à habitação? Seriam as peculiaridades de cada lugar e de seus habitantes? Ou seria a junção dessas perguntas que, por fim, parecem não carecer de respostas, mas que, acima de tudo, funcionam como exercícios indutivos de ideias.

Fig. 1 - Camila Silva, **Sem título**.
(imagem capturada através de deslocamento virtual pelo Chile, outubro de 2015)

Um ponto de partida foi escolhido para o processo de deslocamento. Pode-se identificar uma inclinação por lugares menos favorecidos, distantes, desertos, fronteiriços, assim como a costa oceânica. A primeira imagem disponibilizada pelo programa é de uma vista aérea do lugar. Aleatoriamente, e por vezes intencionalmente, é utilizado o boneco que ativa a função **Street View** – ferramenta diponibilizada pelo programa que permite uma visão do plano da rua ou de um lugar específico previamente mapeado, como em uma presença física –, o que amplia a habitação virtual no lugar com giros de 360º e outros ângulos de visão, possibilitanto um plano fotográfico similar ao real, como em uma caminhada presencial pelo lugar. A partir desse posicionamento no plano virtual, começa a busca por imagens seguindo determinações mínimas – lugares litorâneos e afastados – que passa a ser movida por um impulso mais intuitivo e desinteressado. Se as fotos de paisagens distantes são estímulos para sonhos, habitar uma paisagem distante, fotograficamente construída, desperta algo aproximado ao princípio freudiano do **uncanny**, que reside entre a estranheza e a familiaridade (Freud, 1996: 232-269). Entre idas e vindas, a busca desses lugares talvez seja o ápice do processo, que pode estender-se por semanas em um mesmo lugar, e que apesar de ser virtual e da

afirmação de que as "fantasias são tecidas sem esforço" (Heidegger, 2006: 166), a artista testemunha que tal *poiesis*, estritamente como um fazer, apresenta-se por vezes fadigoso como uma excursão física.

Como decorrência imediata, as imagens capturadas da tela do tablet resultam de uma combinação entre o ampliado uso estético da fotografia na arte contemporânea (Fried, 2008, *passim*), da estética fotográfica da artista e uma afeição pelo que foi virtualmente disponibilizado. Posteriormente, as imagens foram selecionadas, editadas e diagramadas na forma de um pequeno livro. Ainda de caráter experimental, o livreto foi pensado em consideração à potência do caráter imagético do projeto. Sua dimensão traz uma vaga alusão a um guia turístico, sendo o mesmo dividido por categorias dos lugares visitados.

A escolha do título é proveniente de uma das imagens capturadas durante o deslocamento. Trata-se de uma placa com tais dizeres na forma de uma oferta, o que agrega uma força poética ao trabalho, pois "a poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra" (Heidegger, 2006: 169). Fortuitamente remete a uma possibilidade de deslocamento que, embora guiado, se apresenta de certa forma solto, livre, quase à deriva, e certamente sem um destino precisamente definido. Como se ao folhear o livro fosse possível ir para qualquer lugar, o que a realidade virtual de fato parece prometer.

Através dos deslocamentos encontram-se pessoas pelas ruas, lugares comerciais, restaurantes, casas coloridas, roupas no varal, uma arquitetura peculiar, uma vida suburbana, vilas fantasmáticas pelo aspecto desértico, sinais de presença, vestígios, placas, um gesto qualquer, um portão aberto, a linha do horizonte, o vazio, lugares abandonados, animais em ociosidade. Afinal, que lugares são esses? Mais que defini-los ou reconhecê-los, deve-se construí-los.

Fig. 2 - Camila Silva, **Sem título**.
(imagem capturada através de deslocamento virtual pelo litoral do Chile, outubro de 2015)

O livro não deve ser pensado somente como um livro de fotografias, ou como uma plataforma de exposição das imagens provenientes do deslocamento virtual em **Caballos de Paseo**, tampouco como o lugar "da transposição de uma experiência real para outro plano, e sim de promover novas experiências reais segundo as condições oferecidas por esse plano" (Neves, 2015: 96). Trata-se de um exercício de pensamento dos planos em uma possibilidade de deslocamentos de maneira invertida: do virtual para o físico.

Sob a lógica da sua forma ampliada, podemos sugerir que o livro passou da condição de suporte de leitura para uma condição de exposição e de veiculação de produção artística. E mais que isso, a **forma-livro** alcançou na produção artística contemporânea a condição de obra de arte. Como exemplos dessa condição temos a categorização do **livro de artista,** muitos dos quais ligados à fotografia, como a obra **Velázquez**, de 1996, de Waltércio Caldas; do **livro-objeto,** é o caso de **Balada**, confeccionado por Nuno Ramos em 1995; ou do **fotolivro, cujo American Photographs** de Walker Evans é um exemplar inaugural. Pensar esse formato é

pensar em sua linguagem, materialidade, dimensão, narrativa, é pensá-lo como um espaço discursivo. Deve-se, portanto, considerar não somente o que é pertinente à forma e à aparência do trabalho, mas também aos modos de manuseio e de circulação do objeto. Na convergência dos espaços discursivos da fotografia e do livro disponibilizada pela arte contemporânea em obras como **Caballos de Paseo***,* o espectador é ainda mais agraciado com plenos direitos para "interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta" (Sontag, 2004: 26), de modo a construir e habitar suas próprias narrativas.

Ainda que estivesse preocupado com as figuras literárias, Georg Lukács apresenta as diferenças entre narrar e descrever (Lukács, 1964, *passim*). Para ele, enquanto a descrição denota aspectos estáticos de contemplação, narrar apresenta um exercício dinâmico relativo à mudança. As impressões de um artista viajante, de acordo com os elementos que constituem suas impressões, podem ser mais descritivos ou insinuativos, narrativos ou demarcatórios, individualizantes ou generalizantes. Pelo modo como são dispostas em **Caballos de Paseo***,* as imagens fotográficas não são tomadas como ilustrativas de uma experiência, tampouco compõem de pronto uma narrativa, mas são percebidas como indícios suficientes para promoverem novas experiências, pois estabelecem apenas princípios de relações e não descrições pormenorizadas ou narrativas conclusivas. Ao folhear as páginas entre idas, saltos e voltas, o manipulador do livro tem a liberdade de criar suas próprias narrativas para as paisagens igualmente suas.

Os detalhes descritivos jamais buscam qualquer fidelidade à paisagem de origem e os elementos gráficos ordenadores não intuem qualquer direcionamento ao olhar, nem mesmo um posicionamento ou perspectiva frente ao mundo são estabelecidos, senão aspectos francamente ofertados como elementos a serem trabalhados livremente pelo espectador. O distanciamento e a aproximação são deliberadamente tensionados, pois no conjunto as imagens instituem uma região fronteiriça a meio termo de uma descrição pormenorizada e de uma amplitude panorâmica. Com a sugestão de pontos de referência para o olhar, entre o distanciamento e a aproximação, a questão da posição é evocadora a partir de certa cumplicidade recorrente na contemporaneidade, na qual a experiência estética expande-se como

doação, deixa o expectador livre para assinalar seus próprios caminhos segundo seus critérios pessoais, sejam eles pré-estabelecidos ou espontâneos, definitivos ou provisórios, o que leva a uma sinuosa linha de construção de afecções e sentidos cheia de descontinuidades e recomeços.

Os regimes de descrição de distintos espaços discursivos – da fotografia, da paisagem virtual e do livro – fomentam a disposição de deslocamentos – entre o vulgar, o artístico e o científico – em uma realidade a ser habitada. Talvez por meio do típico olhar de uma jovem artista do século XXI, cuidadosamente desatenta aos códigos orientadores da construção de paisagens sedimentados na história da arte e revisados pela diversidade vanguardista do século XX, **Caballos de Paseo** retoma certa atmosfera de "beleza misteriosa e silenciosa" (Krauss, 2006: 155) que o olhar estetizante do século XX reconhecia na fotografia, mas precisamente pelo acesso à vulgaridade tomada como dinâmica abertura para possíveis narrativas em espaços discursivos inusitados.

Em uma instância experimental para a execução do livreto foi levado em consideração a carga imagética que o trabalho possui. Para essa primeira experiência de deslocamento do plano virtual para o tangível, foi utilizado um método de agrupamento por similaridades, que resultou em grupos de imagens de casas, comércios e costa oceânica. O país visitado virtualmente foi o Chile, de geografia com ampla extensão costeira. A artista diz-se à princípio instigada pela curiosidade de saber que tipo de imagem encontraria, mas logo decidiu permanecer nesse país, pois fora cativada pela luz, sombra, cores e atmosfera que lhe eram proporcionadas.

A escolha pelo sangramento das imagens evidencia o recorte feito pelo olhar. O que a princípio importa é o que está na página, porém supõe-se existir muito mais ali do que os olhos podem ver, pois

> a imagem fotográfica adquire a força centrípeta das margens que se esforçam em reter, concentrar, individuar e recortar, e a força centrífuga do sangramento que dispersa as margens e supõe, para além da sua objetualidade, a noção de pertencimento a uma só e mesma realidade ampliada. (Neves, 2015, 96)

As imagens diagramadas uma ao lado da outra foram pensadas para promover um acúmulo de informações imagéticas até a metade do livreto, com as coordenadas geográficas de partida e término reveladas de forma sutil no centro das páginas. Um hiato para recuperar o fôlego e seguir adiante. Tanto a primeira página quanto a última apresentam informações sobre o lugar. A dimensão quilométrica do país visitado é apresentada em altura e largura, como em uma pintura. Códigos cartográficos são criados para serem decifrados à medida em que outras publicações de outros lugares forem disponibilizadas pela série que se inicia. O país visitado não é mencionado a não ser pelas informações dadas por texto, números, códigos e imagens. Decifrá-las é papel do espectador. Centralizadas nas páginas, essas informações demarcam o início, o meio e o fim da viagem virtual. As dimensões finais são de 14cm por 9,5cm, que, além de favorecerem a mobilidade e manuseio, também fazem um contraponto com a dimensão territorial visitada.

Fig. 3 - Camila Silva, **Caballos de Paseo**, 2015. Detalhe da capa do livro.

Em todos os momentos nos quais a tecnologia se faz presente em **Caballos de Paseo**, desde a captura das imagens, a diagramação, até a produção impressa do livreto, o uso de recursos tecnológicos hoje amplamente acessíveis dão o tom para a realização do projeto. Ainda para não perder seu vínculo com o deslocamento pela virtualidade

do programa, torna-se relevante o fato do livro ser impresso em um papel de baixa gramatura, criando assim um outro contraponto materializado na forma do livro: entre os recursos tecnológicos que possibilitaram o deslocamento inicial e a realidade desfavorecida dos lugares visitados, corporificado sobretudo na sutil natureza física das páginas.

Fig. 4 - Camila Silva, **Caballos de Paseo**, 2015. Detalhe do miolo do livro.

Não cabe aqui perguntar o que é ou onde está a arte, se na paisagem ou na fotografia, na web ou no livro. Neste caso, a aparição da arte deve ser buscada em alguma instância nas relações ampliadas entre a fotografia e a paisagem, nas impressões de viagem do caminhante materializadas na forma de livro, sobretudo nos caminhos forjados pelo espectador ao tornar-se manuseador. Embora assevere que seu discurso aborda um tipo paradigmático de obra de arte, Ronaldo Brito define a experiência estética como atualidade (Brito, 2005: 141). Pois é na atualidade do manuseamento do livro que se dá a presentificação da experiência com a paisagem em plena construção. Como um espaço discursivo ao mesmo tempo memorial e indutivo a novas experiências com a paisagem, **Caballos de Paseo** configura-se a partir de imagens figurativas, gráficas e textuais advindas e erigidas pelas sucessivas e incessantes experiências atualizadoras.

Referências

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BELTING, Hans. O tempo na arte multimídia e o tempo da História. In: *O fim da história da arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRITO, Ronaldo. Fato estético e imaginação histórica. In: *Experiência crítica.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ), n. 18, p. 157-165, 2009.

COSTA, Cristine. *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico.* São Paulo: Moderna, 2004.

FOSTER, Hal. *O retorno do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XVII, p. 232-269.

FRIED, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before.* New Haven: Yale University Press, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências.* Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. *Arte & Ensaios,* Rio de Janeiro (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ), n. 13, p. 154-167, 2006.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: *Ensaios sobre literatura.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: Génesis de un concepto.* Madrid: Abada Editores, 2006.

NEVES, Alexandre Emerick. O olhar entre corpos, caminhos e lugares. In: BOECHAT, Tom; NEVES, Alexandre Emerick; PINHEIRO, Elton; NEVES, Luiz Guilherme Santos; FARIAS, Herbert; LAHTERMAHER, Marcia. *Toquiotas.* Vitória: Usina de Imagem, 2015, p. 96-101.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.