

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

LUIZA DE MENEZES PIFFERO

**PAISAGEM COMO PASSAGEM:
USOS DA FOTOGRAFIA EM ALBERTO BITAR, NICK RANDS E TODD HIDO**

PORTO ALEGRE

2014



LUIZA DE MENEZES PIFFERO

**PAISAGEM COMO PASSAGEM:
USOS DA FOTOGRAFIA EM ALBERTO BITAR, NICK RANDS E TODD HIDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Maria Albani de Carvalho.

PORTO ALEGRE

2014

Luiza de Menezes Piffero

PAISAGEM COMO PASSAGEM:

Usos da fotografia em Alberto Bitar, Nick Rands e Todd Hido

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em 24 de novembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Santos (PPGAV/UFRGS)

Prof^ª. Dr^ª. Andréa Brächer (PPGCOM/UFRGS)

Prof^ª. Dr^ª. Elaine Tedesco (PPGAV/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

À Ana Albani, pelas provocações intercaladas com incentivos e café.

A Alexandre Santos e à Elaine Tedesco, pelos caminhos apontados na qualificação e na defesa desta dissertação.

À Andréa Brächer, pela leitura atenta e sugestões na fase final deste trabalho.

À minha mãe Gisele Menezes, e ao meu pai, Marco Piffero, pelo apoio e generosidade inesgotáveis.

À minha irmã, Victória Piffero, por me manter sã.

Aos meus familiares, amigos e colegas, por estarem sempre perto, mesmo que às vezes em outras cidades.

A Alberto Bitar, Nick Rands e Todd Hido, pelas paisagens.

“Do mesmo modo que o presente é esta atualidade inegociável, esta infatigável urgência de possibilidades que não se pode adiar sem perdê-las, a paisagem se desvenda para aquele que olha para frente, ela é o ponto a partir do qual se acolhe ou se recusa o que vem adiante.”

Jean-Marc Besse

RESUMO

A presente pesquisa problematiza a noção de paisagem na arte contemporânea a partir da fotografia. Para tanto, analisa trabalhos fotográficos de três artistas: *Efêmera Paisagem*, do paraense Alberto Bitar, *West Solent Coastline Rhythm*, do inglês radicado no Brasil Nick Rands, e *A Road Divided*, do americano Todd Hido. Nas obras em questão, o deslocamento é interpretado como parte fundamental do processo criativo e modo particular de vivenciar a paisagem, contribuindo para a elaboração de uma noção de paisagem como “passagem”, a partir de Nelson Brissac e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Fotografia. Paisagem. Deslocamento. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The present research problematizes the notion of contemporary landscape in photography. It does so by analyzing three photographic works by three artists: *Efêmera Paisagem*, by the Brazilian Alberto Bitar, *West Solent Coastline Rhythm*, by the Englishman Nick Rands, and *A Road Divided*, by the American Todd Hido. In these works, moving about is treated as a fundamental part of the creative process and as a particular mode of experiencing landscape, contributing to the formulation of a notion of landscape as “passage”, as from Nelson Brissac and Walter Benjamin.

Keywords: Photography. Landscape. Displacement. Contemporary Art.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - William Turner, <i>A View of the Castle of St. Michael, near Bonneville, Savoy</i> , 1812. Óleo sobre tela, 929 x 1238 mm.....	43
Imagem 2 - Gustave Le Gray, <i>Allée forestière Fontainebleau</i> , c. 1855-1857.	44
Prova em albumina a partir de negativo em colódio, 32 × 41 cm. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie	44
Imagem 3 - Johannes Vermeer, <i>Vista de Delft</i> , 1660 – 1661. Óleo sobre tela, 96.5 cm x 115.7 cm	47
Imagem 4 - Joseph Nicéphore Niépce, <i>View from the Window at Le Gras</i> , 1826. Reprodução retocada de heliografia, 14 x 20 cm.....	48
Imagem 5 - Claude Lorrain, <i>Paisagem pastoral</i> . Óleo sobre tela, 21.26 x 16.54 polegadas ...	50
Imagem 6 - Carleton Watkins, <i>Best General View Yosemite Valley</i> , 1866. Prova em albumina e prata, 41 x 52,2 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.....	50
Imagem 7 - Timothy H. O'Sullivan, <i>Head of Cañon de Chelle, Looking Down. Walls About 1,200 Feet in Height</i> , 1873. Prova em albumina e prata, 41 x 52,2 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. 20.3 x 27.6 cm (8 x 10 7/8 in.)	51
Imagem 8 - Alfred Stieglitz, <i>série Equivalentes, Sem título</i> , 1923. Impressão em gelatina de prata	53
Imagem 9 - Robert Smithson, <i>Mirror displacement on a compost heap</i> , 1969.	56
Imagem 10 - Jan Dibbets, <i>Perspective Correction (Square with two Diagonals)</i> , 1968. Fotografia em preto e branco TATE Liverpool/Private Collection.....	58
Imagem 11 - John Baldessari, <i>Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line, (Best of Thirty-Six Attempts)</i> , 1973, fotografia, 9 x 13 polegadas. Edizioni Giampaolo Prearo/Galleria Toselli, Milão.	59
Imagem 12 - Richard Long, <i>Walking a Line in Peru</i> , 1972.	61
Imagem 13 - Joel Meyerowitz, <i>Dune Grass, House, Truro</i> , 1984 fotografia, dimensões variáveis.....	69

Imagem 14 - Charles Marville, <i>Passage de l'Opéra</i> (Galerie de l'Horloge) (9º arrondissement), c. 1868. Prova em albumina de negativo em colódio. Musée Carnavalet, Paris. Image © Musée Carnavalet / Roger-Viollet.....	70
Imagem 15 - Charles Marville, <i>Passage de l'Opéra</i> (Rue Le Peletier) (9º arrondissement), c. 1868. Prova em albumina de negativo em colódio. Musée Carnavalet, Paris. Image © Musée Carnavalet / Roger-Viollet.....	72
Imagem 16 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> (visão geral), 1983 – 2004. Jato de tinta sobre papel, 30 x 260 cm.....	77
Imagem 17 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> (detalhe), 1983 - 2004. Jato de tinta sobre papel.....	77
Imagem 18 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> (detalhe), 1983 – 2004. Jato de tinta sobre papel.....	77
Imagem 19 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> (detalhe), 1983 – 2004. Jato de tinta sobre papel.....	81
Imagem 20 - Nick Rands, frame de <i>Andante</i> (10'15", COR, 2009). Vídeo animado digitalmente	84
Imagem 21 - Nick Rands, frame de <i>Hundreds and Thousands</i> (1'40", COR, 2009). Vídeo animado digitalmente	85
Imagem 22 - Nick Rands, <i>200 Torres</i> , 2007. Fotografia, 120 cm x120 cm.....	85
Imagem 23 - Nick Rands, <i>Field Systems, around the field1 flat</i> . Fotografia	86
Imagem 24 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> , detalhe, 1983 – 2004. Jato de tinta sobre papel.....	88
Imagem 25 - Nick Rands, <i>Chromalife</i> , 2008 - 2009. Jato de tinta sobre papel.....	89
Imagem 26 - Nick Rands, <i>A Gente</i> , 2011. Jato de tinta sobre papel, 100 x 100 cm	90
Imagem 27 - Poster da peregrinação à igreja St. Julien le Pauvre, em Paris, 1921 Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet	91
Imagem 28 - Tristan Tzara lê para a multidão a frente da igreja St. Julien le Pauvre, em Paris, 1921. Fotografia. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet	92
Imagem 29 - Nick Rands, <i>Clockwise Spiral Square</i> , 1996. Barro sobre parede, 160 x 160 cm	94

Imagem 30 - Richard Long, <i>Dartmoor Wind Circle</i> , 2005. Fotografia da instalação na Griffin Gallery, Santa Monica, USA	96
Imagem 31 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> , detalhe, 1983 – 2004. Jato de tinta sobre papel.....	98
Imagem 32 - Giuseppe Penone, <i>Essere fiume 6</i> , 1998. Uma pedra do rio e uma pedra de mármore carrara. Dois objetos, 36 x 50 x 63 cm cada. Fotografia do artista © Archivio Penone..	101
Imagem 33 - Hiroshi Sugimoto, <i>Seascape: Baltic Sea, near Rügen</i> , 1996. Fotografia em gelatina de prata.....	103
Imagem 34 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> , detalhe, 1983 – 2004. Jato de tinta sobre papel.....	103
Imagem 35 e 36 - Nick Rands, <i>Quatro Pinturas Esféricas</i> , 2011; (Sem título), mapa, 2011. Projeto <i>Um Quadrado no Rio Grande do Sul</i> Bolas de isopor com 90 cm cada com aplicação de barro e folha de ouro e mapa	106
Imagem 37 - Nick Rands, <i>Beach Drawings, Cork Circle</i> , 1997. Site-specific, areia, 300 cm	107
Imagem 38 - Nick Rands, <i>Pinhal da Serra lines</i> , 2012. Barro sobre tela, 30 x 30 cm	107
Imagem 39 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> (detalhe), 1983 - 2004. Jato de tinta sobre papel.....	109
Imagem 40 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> (detalhe), 1983 - 2004. Jato de tinta sobre papel.....	112
Imagem 41 - Nick Rands, <i>West Solent Coastline Rhythm</i> (detalhe), 1983 - 2004. Jato de tinta sobre papel.....	112
Imagem 42 - Alberto Bitar, <i>Efêmera Paisagem</i> (4', PB, 2007). Frame de vídeo	114
Imagem 43 - Alberto Bitar, série <i>Efêmera Paisagem</i> , <i>Sem título</i> , 2009. Jato de tinta sobre papel, 40 x 59,8 cm.....	116
Imagem 44 - Caspar David Friedrich, <i>Wanderer above the Sea of Fog</i> (1817-18) Óleo sobre tela, 95 x 75 cm Kunsthalle, Hamburg	120
Imagem 45 - Joan Fontcuberta, <i>Orogènesi: Friedrich</i> , 2002.....	121
Imagem 46 - Luiz Braga, série <i>Nightvisions</i> , 2012	122

Imagem 47 - Alberto Bitar, <i>Horizonte Artificial e um Certo Azul Profundo</i> (5', PB, 2011). Frame de vídeo	124
Imagem 48 - Alberto Bitar, série <i>Efêmera Paisagem</i> , políptico <i>Algum Silêncio</i> , 2008. Impressão jato de tinta sobre papel Premier Art, dimensões variáveis	125
Imagem 49 - Alberto Bitar, série <i>Efêmera Paisagem</i> , <i>Sem título</i> , 2009. Jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis	127
Imagem 50 - Alberto Bitar, <i>Sobre Distâncias, Incômodos e Alguma Tristeza</i> (6', COR, 2009). Frame de vídeo	131
Imagem 51 - Alberto Bitar, <i>Quase todos os dias – São Paulo</i> (11'46", COR, 2008). Filme coletivo, com direção e edição de Alberto Bitar. Frame de vídeo.....	131
Imagem 52 - Alberto Bitar, série <i>Sobre o Vazio, Completude</i> , 2010. Impressão jato de tinta sobre papel Premier Art, Photo Luster, 40 x 60 cm, 50 x 75 cm ou 100 x 150 cm.....	136
Imagem 53 - Alberto Bitar, série <i>Sobre o Vazio, Qualquer Vazio</i> (5'52", COR, 2011). Frame de vídeo	137
Imagem 54 - Alberto Bitar, série <i>Sobre o Vazio, Todo e Qualquer vazio</i> (5'55", COR, 2011). Frame de vídeo	137
Imagem 55 - Alberto Bitar, série <i>Passageiro</i> , 1997 - 2001	141
Imagem 56 - Alberto Bitar, série <i>Efêmera Paisagem</i> , <i>Sem título</i> , 2009. Jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis	142
Imagem 57 - Alberto Bitar, série <i>Efêmera Paisagem</i> , <i>Sem título</i> , 2009. Jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis	143
Imagem 58 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #7557, 2008 Prova cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas, 38 x 48 polegadas.	145
Imagem 59 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #7887, 2008. Prova cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas	146
Imagem 60 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #6237, 2008. Prova cromogênea, 20 x 24 polegadas.	147
Imagem 61 - Magritte, <i>La Condition Humaine</i> , 1933. Óleo sobre tela, Sem moldura: 100 x 81 x 1,6 cm	149

Imagem 62 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #5348, 2006. Prova cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas, 38 x 48 polegadas	153
Imagem 63 - Todd Hido, série <i>Foreclosed Homes</i> , # 1637, 2006.....	156
Imagem 64 - Todd Hido, série <i>House Hunting</i> , #2133, 1999. Prova cromogênea.....	157
Imagem 65 - Robert Frank, <i>View from Motel Window</i> , Butte, Montana, 1956. Impressão em gelatina de prata, 22,2 x 33 cm.....	159
Imagem 66 - Robert Frank, <i>Trolley</i> , <i>New Orleans</i> , 1955. Impressão de gelatina de prata, 29 x 42,4 cm.	160
Imagem 67 - Lee Friedlander, série <i>America By Car</i> , <i>Mississippi</i> , 2008.....	162
Imagem 68 - Michael Ormerod, <i>Rancher with Cows</i> . Lennox, South Dakota, 1986.....	164
Imagem 69 - Martha Rosler, <i>Rights of Passage</i> , 1995-1998.....	168
Imagem 70 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #5484, 2008. Prova Cromogênea, 38 x 48 polegadas.	173
Imagem 71 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #6242, 2008. Prova Cromogênea, 38 x 48 polegadas.	174
Imagem 72 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #6415, 2007. Prova Cromogênea, 24 x 20 polegadas, 38 x 30 polegadas ou 48 x 38 polegadas	175
Imagem 73 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #6405, 2007. Prova Cromogênea, 24 x 20 polegadas, 38 x 30 polegadas, 48 x 38 polegadas	176
Imagem 74 - Todd Hido, <i>Study for Excerpts from Silver Meadows</i> , 2013.	177
Imagem 75 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #8611, 2009. Prova Cromogênea, 24 x 20 polegadas, 38 x 30 polegadas e 48 x 38 polegadas	181
Imagem 76 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , #3515, 2005. Prova Cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas	182
Imagem 77 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , # 7409, 2008. Prova Cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas	182
Imagem 78 - Todd Hido, série <i>A Road Divided</i> , # 3114-b, 2009. Prova Cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas	183
Imagem 79 - Abbas Kiarostami, <i>Five</i> , <i>Dedicated to Ozu</i> , 2003 (five-part film). Frame de vídeo	185

Imagem 80 - Abbas Kiarostami, <i>série Roads</i> , 1989.....	186
Imagem 81 - Todd Hido, <i>série A Road Divided</i> , # 6097, 2007 Prova Cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas	188

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 UM DESLOCAMENTO QUE SIGNIFICA	20
1.2 ESTUDOS DE CASO	24
1.3 O ANALÓGICO E O DIGITAL EM BITAR, HIDO E RANDS	27
1.4 METODOLOGIA E REFERENCIAIS METODOLÓGICOS	32
2 A PAISAGEM NA FOTOGRAFIA: DA ILUSÃO À FICÇÃO.....	37
2.1 A PAISAGEM COMO CRIAÇÃO DE UM OLHAR DISTANTE DA NATUREZA E ILUDIDO.....	37
2.2 APONTAMENTOS SOBRE A PAISAGEM COMO OBJETO DA FOTOGRAFIA... 46	46
2.3 PONTUAÇÕES SOBRE PAISAGEM E FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	53
2.4 POR QUE SEPARAR A IMAGEM DA REALIDADE?	61
2.5 A FOTOGRAFIA COMO FICÇÃO.....	64
2.6 O ARTIFÍCIO COMO PONTO DE PARTIDA.....	66
2.7 AS PASSAGENS PARISIENSES DE WALTER BENJAMIN	70
3 A PAISAGEM COMO PASSAGEM DO ARTISTA PELO ESPAÇO – WEST SOLENT COASTLINE RHYTHM	76
3.1 MOVIMENTO QUE QUESTIONA	78
3.2 POESIA DO ESFORÇO FÍSICO	88
3.3 A NATUREZA MEDIADA PELO ARTIFÍCIO	99
3.4 UMA PAISAGEM DO CAMINHAR	109
4 A PAISAGEM COMO PASSAGEM DO TEMPO – EFÊMERA PAISAGEM.....	113
4.1 UMA EPIFANIA	114
4.2 A PROCURA DO DEJÀ-VU	117
4.3 COR E MOVIMENTO	121
4.4 PASSAGEM DO TEMPO COMO PERDA.....	132

5 PASSAGENS NA SUPERFÍCIE DA IMAGEM – A ROAD DIVIDED	144
5.1 A VISTA COMO PONTO DE PARTIDA.....	145
5.2 DA JANELA DO CARRO PARA A ESTRADA, UM MODO DE ESTAR E NÃO ESTAR.....	155
5.3 PASSAGENS ENTRE FOTOGRAFIA, PINTURA E CINEMA.....	172
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
6.1 CAMINHOS DA PESQUISA	189
6.2 AS PASSAGENS E A PAISAGEM DE HOJE.....	193
6.3 RELAÇÃO SEMPRE MEDIADA	197
6.4 DÚVIDA.....	198
REFERÊNCIAS	201
LIVROS E PERIÓDICOS	201
CATÁLOGOS E FOLDERES DE EXPOSIÇÕES	204
DISSERTAÇÕES E TESES	205
DOCUMENTOS ELETRÔNICOS	206
APÊNDICES	210
A – CURRÍCULO RESUMIDO DOS ARTISTAS	210
A.1 – NICK RANDS.....	210
A.2 – ALBERTO BITAR	216
A.3 – TODD HIDO	221
B – ENTREVISTAS COM OS ARTISTAS.....	227
B.1 – NICK RANDS.....	227
B.2 – ALBERTO BITAR.....	237
B.3 – TODD HIDO	254

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação se propõe a investigar formas de operar a paisagem em obras de arte que tomam a fotografia como principal material. Por material, refiro-me à distinção que o teórico André Rouillé faz entre posturas, práticas e imagens produzidas ao longo da história da arte no livro *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*. De acordo com ele, a fotografia já foi refugio, paradigma, ferramenta, vetor e, finalmente, material da arte. Ao contrário de ferramentas ou vetores, os materiais se prestam à experimentação. Nesse estágio, que desponta nos anos 1980, as fotografias são expostas sozinhas, sem elementos extrafotográficos. Seus autores são os próprios artistas, que dominam as técnicas fotográficas e apresentam imagens que frequentemente tem ótima qualidade técnica e grande porte.

Nas páginas seguintes, procura-se pensar como a fotografia de paisagem pode distanciar-se de crenças consolidadas em torno dos termos “fotografia” e “paisagem” e constituir uma obra autônoma, livre do imperativo de remeter ao espaço originalmente enquadrado pela câmera fotográfica.

Esta dissertação apresenta ênfase tanto teórica como crítica, pois suas questões centrais nasceram de um olhar atento a três trabalhos fotográficos de três artistas contemporâneos e são desenvolvidas por meio de sua análise. São eles: *Efêmera Paisagem*, do brasileiro Alberto Bitar (Belém, Brasil, 1970); *A Road Divided*, do norte-americano Todd Hido (Kent, Estados Unidos, 1968); e *West Solent Coastline Rhythm*, do inglês Nick Rands (Chester, Inglaterra, 1955; vive e trabalha em Londres e Porto Alegre desde 1998). *Efêmera Paisagem* e *A Road Divided* são séries de fotografias e *West Solent Coastline Rhythm* é um trabalho fotográfico que reúne várias fotomontagens em um papel fotográfico. Em 2003, Rands separou as fotomontagens em painéis, transformando a obra única em uma série de 24 fotomontagens – as mesmas de *WSCR*¹ –, que foi batizada de *Where the sea meets the sky*.

Entendo que *A Road Divided*, *WSCR* e *Efêmera Paisagem* investem contra a concepção de uma paisagem límpida sempre em repouso, enfatizando a falta de nitidez e o ponto de vista móvel. Ao invés de uma obra acabada, essa postura pode assinalar uma ênfase

¹ Ao longo da dissertação, por praticidade, usarei frequentemente o acrônimo *WSCR* para me referir a *West Solent Coastline Rhythm*, um recurso que o próprio artista empregou ao responder a entrevista por e-mail (entrevista disponível como o apêndice B.1).

no processo, que nos casos em questão invariavelmente envolve o deslocamento, interpretado aqui como maneira de vivenciar/ver a paisagem.

Alberto Bitar e Todd Hido fazem suas fotografias a partir do interior de carros que, no primeiro caso, está em movimento e, no segundo, está parado – em ambos, a foto é tirada através do para-brisa. Nick Rands realiza caminhadas que são interrompidas momentaneamente para que sejam produzidas as fotografias.

Contra a paisagem que na história da arte se apresentou como “verdadeira e intocada”, esses trabalhos empregam artifícios que confundem a percepção acostuada ao ilusionismo da perspectiva.

A trajetória da pesquisa desembocou na ideia de “passagem” como chave para se pensar tanto a paisagem aliada ao movimento quanto a fotografia que não é mais considerada em isolamento, mas sim em permanente relação com outros suportes da arte, principalmente o filme.

A produção de Rands, Bitar e Hido será vinculada a referenciais teóricos recentes e a alguns autores que se tornaram clássicos. Procura-se compreender o processo criativo de cada um para demonstrar as maneiras como eles trabalham a paisagem na fotografia e, a partir das mesmas, problematizar a noção de paisagem na arte contemporânea.

Antes de fazê-lo, foi preciso destacar alguns momentos históricos nos quais outros artistas deram passos entendidos como fundamentais para se pensar a paisagem na arte de hoje. Esse percurso é pautado por interesses desta pesquisa, como a valorização do processo, do deslocamento, da natureza, e o questionamento dos modos de ver vinculados à fotografia.

Ao longo dos capítulos, surgem questões teóricas decorrentes da adoção do deslocamento como processo criativo da fotografia de paisagem. Entre elas: De que forma a imagem fixa reflete esse deslocamento? Quais as implicações de assumir esse processo na imagem? É possível pensar a fotografia de paisagem como uma imagem desvinculada do espaço enquadrado pela câmera? Como uma experiência da paisagem em trânsito pode refletir-se na produção artística? Como pode o artifício ser usado por artistas para ficcionalizar a paisagem e aproximar a fotografia de outros suportes da arte?

Há, entretanto, uma pergunta que antecede esses questionamentos já expostos: por que pensar a paisagem, um conceito moderno, hoje? O assunto, como assinala Nelson Brissac, ao

iniciar o livro *Paisagens urbanas*, parece tremendamente anacrônico em uma época em que o horizonte mais frequente é aquele barrado pelos muros da cidade. Ainda sim, os artistas não abandonaram esse gênero, que nasceu pictórico e não parou de se expandir para outros suportes. Percebe-se que, na contemporaneidade, a paisagem ainda é usada para suscitar as mais diversas questões. Muitos buscam, entretanto, uma paisagística que esteja em sintonia com a vida urbana e algumas de suas características atuais, como a poluição visual e sonora, a escassez do tempo, a velocidade dos meios de transporte.

O que os artistas-viajantes faziam no passado, percorrendo a Terra para observar em detalhes e documentar a paisagem, hoje fazem os turistas equipados com câmeras digitais e impulsionados pelas facilidades de viajar. Nesse contexto, é crescentemente desafiante produzir uma fotografia de paisagem que se destaque nas ruas ou na internet, âmbitos carregados por imagens que competem pelo olhar.

É quase irônico que alguns artistas escolham usar justamente a fotografia para, em meio ao turbilhão cotidiano de imagens, abrir uma brecha para a atividade contemplativa. Sendo assim, não furtar-se à fotografia pode ser visto como uma maneira de dialogar com a contemporaneidade. Nas palavras de André Rouillé, “nossas sensibilidades, nossos modos de ver e nossas relações com o real” estão “profundamente impregnados” com imagens (2009, p. 341). A arte não precisa fugir da fotografia para refletir sobre essa condição. Segundo ele: “Tornando mimético o próprio material artístico – material de registro e material inscritível –, a fotografia responde a essa situação”. (2009, p. 341). Atualmente, para além do uso da técnica, os hábitos visuais vigentes assimilaram imagens híbridas, virtuais e velozes que a fotografia também passa a incorporar.

No artigo *O retorno da paisagem à geografia*, de 2001, o pesquisador português Jorge Gaspar assinala um renascimento dos estudos da paisagem em geografia, sublinhando a emergência de novas apreciações sensoriais da paisagem, que introduziram no vocabulário geográfico termos como *smellscape* (paisagem olfativa) e *soundscape* (paisagem sonora). A arte contemporânea, é claro, procede a suas investigações, e promove seu próprio alargamento do conceito de paisagem.

Na arte, a paisagem tem sido um terreno fértil para experimentações e, a despeito de preconceitos enfrentados, não deixou de exercer atração sobre os artistas. Em Porto Alegre, onde foi realizado este estudo, a vitalidade do tema pôde ser observada em exposições recentes das quais destacarei duas que tiveram especial importância para esta dissertação.

Fazer e desfazer a paisagem itinerou por Juiz de Fora, Novo Hamburgo, Ribeirão Preto e foi enfim montada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, entre 2 de março e 7 abril de 2013. Sob a curadoria da artista e professora Sandra Rey, foram reunidos trabalhos de nove artistas que, nas suas palavras, tem “a fotografia e seus desdobramentos como principal recurso técnico” (REY, 2012, p. 7) e nos quais as relações da “paisagem com o seu significante imediato – a natureza – não são unívocas, não se apresentam como equivalentes, nem tampouco se definem da mesma maneira. A proposta é alargar essas relações até o ponto em que a operação que se cumpre nessa equação de relação entre paisagem e natureza possa se esgarçar e alcançar o sujeito e a cultura”. (REY, 2012, p. 7). Quando a mostra foi inaugurada, meus estudos de caso já haviam sido definidos e foi produtivo identificar muitos pontos em comum entre eles e os artistas desta exibição, notadamente Lurdi Blauth, e sua série de gravuras *Passagens entre paisagens*, e Beatriz Rauscher, com a série *Landscape of the road*.

Neblina – a fotografia no acervo do MACRS, com curadoria de Elaine Tedesco, foi exibida na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, de 11 de junho a 20 de julho de 2014. Obras de 45 artistas foram reunidas conforme uma proposta que, segundo a curadoria, tinha “como plano de fundo os ensaios do livro *Natural:mente*, escrito por Vilém Flusser, suas divagações sobre a natureza e o que é natural ou artificialmente incorporado como natural na nossa cultura e, conseqüentemente, em nosso modo de ver, perpassado pela fotografia”. (TEDESCO, 2014). A exposição trazia inclusive um trabalho de Nick Rands bastante semelhante a *West Solent Coastline Rhythm*, intitulado *Field systems*, e outro de Alberto Bitar, um díptico da série *Efêmera Paisagem*, o que me deu uma oportunidade a mais para observá-los de perto em um contexto expositivo.

No âmbito da produção acadêmica recente e local, destaco a publicação de livros utilizados nesta dissertação, como *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin* (2010), traduzido por Daniela Kern, os dois volumes da coletânea de artigos *Paisagem em questão* publicados em 2012 e 2013, com organização de José Augusto Avancini, Vinícius Oliveira e Daniela Kern e *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas* (2010), organizado por Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern.

1.1 UM DESLOCAMENTO QUE SIGNIFICA

É certo que muito antes do surgimento da palavra “paisagem”, a viagem já estimulava a contemplação do espaço e a descoberta de novos mundos. A revolução industrial e o aumento das possibilidades de viajar impulsionaram a representação dos lugares e a poetização deles. No século 20, o surgimento do carro trouxe liberdade e individualização para esse processo, e a paisagem, cada vez mais, passou a ser vista através de uma janela, em velocidade. É dos assentos de um automóvel, um ônibus ou um trem, entre uma cidade e outra, que a maioria das pessoas vê a paisagem rural. Também na própria cidade, mais do que nunca, a paisagem urbana constitui-se de vistas em movimento.

Esta pesquisa parte da consideração de que as estratégias artísticas que enfatizam o deslocamento são particularmente instigantes e reveladoras de uma relação contemporânea com a paisagem.

Na arte contemporânea, o deslocamento é estratégia recorrente na produção de obras, mas também no campo como um todo. Ao propor o tema “Itinerários, Itinerâncias” para o 32º Panorama da Arte Brasileira², em 2011, os curadores Cauê Alves e Cristiana Tejo constataam que alguns artistas passam mais tempo fora das cidades em que vivem, em trânsito, do que em casa ou no ateliê e, dentre os vários motivos para tanto, citam “a proliferação de programas de residência, a descentralização das verbas federais para a cultura, o lançamento de diversos editais, assim como o evidente aumento do tráfego aéreo no território nacional, dado o recente crescimento econômico do país”. (ALVES e TEJO, 2011, p. 30). Itinerar, para eles, é cumprir uma trajetória na qual a ênfase está mais no processo e no percurso do que na chegada a um ponto específico.

Deslocar-se convém à arte contemporânea, pois é uma maneira de abrir-se para o imprevisível. “Toda arte é de algum modo uma viagem ou um deslocamento de sentido” (2011, p. 32), reiteram Alves e Tejo.

Procura-se aqui falar de deslocamento, pois o termo “viagem” frequentemente pressupõe o percurso que se faz em direção a um destino distante, enquanto “deslocamento” é

² A exposição, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 15 de outubro a 11 de setembro de 2011, investigou as noções de permanência e movimento, bem como certa necessidade do artista de estar sempre em movimento, seja nas itinerâncias do circuito da arte, seja fazendo da viagem um processo criativo. Alberto Bitar estava entre os artistas com trabalhos em exibição.

o próprio ato de pôr-se em movimento para ir de um lugar a outro, sem especificidades. Acredito que, para os artistas analisados nesta pesquisa, o destino não é um lugar físico, mas a própria obra. É possível, no entanto, aproveitar algumas reflexões construídas com base na concepção de viagem, afinal rumar para um lugar novo é um pretexto frequente para redescobrir a si mesmo.

O artista que caminha ou deixa-se conduzir por um veículo tendo a câmera aberta para a paisagem lembra bastante a figura do *flâneur*, a quem Walter Benjamin dedicou muitas páginas. Mencionando o passo vagaroso com que esse personagem perambulava pela capital francesa no século XIX, livre para reparar naquilo que os outros não veem, Alves e Tejo sugerem que já não há lugar para o *flâneur* na cidade do século XXI:

Entretanto, o indivíduo que habita uma grande metrópole vive em um movimento tão acelerado que é como se houvesse um achatamento do mundo. Como se a paisagem se tornasse uma tela ou um cenário em que o caminhar lento e perdido do *flâneur* já não fosse mais possível. O ócio daquele que se mistura na multidão sem destino é atropelado pelo ritmo incessante do mundo contemporâneo. Daí a necessidade de um momento reflexivo que a viagem pode proporcionar. (ALVES e TEJO, 2011, p. 33)

Sendo assim, os curadores concluem que o deslocar-se do artista frequentemente aparece como antídoto para a pressão por rapidez e imediatismo que “obscurece o tempo necessário para a elaboração da experiência e do pensamento e enfatiza o tempo da concretização do trabalho”. (ALVES e TEJO, 2011, p. 33).

Deslocar-se pelo espaço é também fazê-lo em uma duração de tempo. “Por isso o artista que viaja, que faz uma residência ou que itenera, não busca apenas um lugar inusitado, mas também um momento de suspensão na aceleração do tempo, ou seja, seus objetivos iniciais não são completamente determinados ou precisos”. (ALVES e TEJO, 2011, p. 33).

Nelson Brissac (2003) afirma que a paisagem atual é a cidade. Contudo, tendo a concordar também com Francesco Careri (2013), quanto ele acrescenta à paisagem atual os espaços vazios entre as cidades, que já não são paisagem natural e compõem uma zona sem identidade precisa.

É muito frequente o uso do termo “passagem” na tentativa de expressar essa condição intermediária do transitar. No entanto, ele costuma figurar entre outras palavras, na condição

de auxiliar. Entendo que a palavra é bastante eficiente para descrever o “entre”, o que não é uma coisa nem outra, o incerto. Passagem é o caminho que se percorre e também o próprio ato de atravessá-lo.

Ao invés de inventariar os usos da palavra “passagem”, é preciso ater-se àqueles imediatamente relacionados a esta dissertação. Depois de decidir adotar o termo neste trabalho, encontrei associações anteriores da obra de Alberto Bitar à palavra, no título de um breve texto do fotógrafo Mariano Klautau Filho, *Passagens de Alberto Bitar* (2006), incluso no catálogo para a exposição *Passageiro*, e também pela pesquisadora Natali Ikikame que afirma que as obras de Klautau, Bitar e Daniel Cruz “remetem a percepções de um tempo e espaço de passagem”, no artigo *Paisagens suspensas* (2012, p. 63). Antes, o próprio Alberto Bitar havia sugerido o termo ao nomear uma série como *Passageiro* (1997 – 2001). Em entrevista à autora desta dissertação, ele usa a palavra ao responder o que entende por “paisagem efêmera”:

É essa que está de passagem, que passou. E aí na verdade tem vários sentidos. Tem essa paisagem que já foi. Porque existiu quando eu era criança e já não existe mais porque já mudou. Tem essa paisagem que está de passagem mesmo porque está em movimento, porque é da fotografia que eu fiz em movimento, tem essa paisagem que a cada segundo está em mudança e não existe mais. Ela já é diferente. Tem tantos sentidos.³

Na bibliografia específica sobre fotografia, ressalto o empréstimo que François Soulages faz de dois versos de René Char: “O poeta deve deixar vestígios de sua passagem, não provas. Só os vestígios fazem sonhar.”⁴ O teórico, que é de fundamental importância para esta dissertação, pensa a fotografia como vestígio e, em certo momento descreve o fotógrafo como aquele que “deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista”. (SOULAGES, 2000, p. 14).

Para esta dissertação, interessa sobretudo a leitura que o filósofo brasileiro Nelson Brissac fez da paisagem contemporânea, traçando associações poéticas com os escritos de Walter Benjamin (1892 - 1940) sobre as passagens parisienses, publicados no Brasil sob o

³ Declaração de Alberto Bitar a Luiza Piffero em entrevista de 2014 (Apêndice B.2).

⁴ Trecho do texto *Les compagnos dans le jardin*, em *Les Matinaux*, Coleção Poési, e nº38 (Paris Gallimard, 1974), p. 153, citado em SOULAGES, 2000, p. 14.

título *Passagens* (2006). Esta, que é considerada a principal obra do autor alemão, é um conjunto de textos (fragmentos) destinados a integrar o projeto maior de um livro sobre a cidade de Paris no século XIX, que Benjamin desenvolveu ao longo dos 13 últimos anos de sua vida, de 1927 a 1940.

Em *Paisagens urbanas*, Brissac interessa-se pelas passagens porque elas são descritas por Benjamin como espaços que se ofereciam aos olhos dos transeuntes e detinham certa ambiguidade: não eram exterior nem interior, não pareciam pertencer ao presente, nem tampouco eram passado. Acima de tudo, eram lugares de trânsito e, de acordo com Brissac, a paisagem contemporânea é também um lugar de trânsito, um território de imbricação entre os suportes da arte.

Dado que a análise de Brissac é breve, busquei um maior entendimento das passagens diretamente em Walter Benjamin, fonte da qual pude extrair descrições das galerias e como elas se apresentavam ao *flâneur*. A relação desse personagem com a paisagem (e as passagens, em particular) perpassa os três capítulos da dissertação focados nos estudos de caso. Já a teoria de Brissac tem relação com os três artistas, mas é desenvolvida no capítulo sobre Todd Hido.

Os pensamentos de Benjamin e Brissac fornecem um alicerce teórico a partir do qual, ao longo dos capítulos, serão aprofundadas questões mais específicas da fotografia e da paisagem. Para debatê-las, convocarei diversos teóricos, dentre os quais menciono os mais utilizados a seguir.

O ponto de partida foi a observação de que os artistas empregavam artifícios para obliterar a visão dos espaços que haviam sido fotografados. As entrevistas realizadas com os autores comprovaram que suas obras não carregavam a intenção de revelar algo sobre esses lugares – poderiam ter sido criadas em muitas outras localidades. Tampouco havia uma vontade de versar sobre a natureza: a paisagem não correspondia a ela, não pretendia ser portal, mas imagem.

Para pensar a paisagem como uma imagem descolada de um local e aberta a interpretações, recorri a teorias que colocam a equivalência da fotografia com a realidade como uma crença ultrapassada.

A ruptura com o referente me levou à ideia da fotografia como ficção, argumento corroborado pelos teóricos André Rouillé, para quem a foto tem tanta relação com o real

quanto uma pintura, e Joan Fontcuberta, que insiste que a foto sempre mente. François Soulages afirma que o “real” está sempre além do alcance e que a fotografia é vestígio desse objeto inapreensível, do sujeito que fotografa e também de seu equipamento.

As abordagens mencionadas estão ligadas ao atual contexto de exposição intensa e constante a imagens eletrônicas e, principalmente, virtuais. Antônio Fatorelli também parte dessa perspectiva, e postula que um dos efeitos da mediação tecnológica crescente e complexa são fotografias que tem o artificial como ponto de partida.

Os três artistas analisados refletem essa experiência tipicamente urbana, pois empregam artifícios capazes de tornar um lugar irreconhecível a ponto de fazê-lo remeter mais a uma ideia ou a um estado de espírito do que a um espaço.

Há uma contradição no deslocamento que leva o fotógrafo até um lugar do mundo para que ele se mantenha desinteressado nele. A menos que esse deslocamento seja entendido como o propósito da ação. Quando percebi a relevância do simples “estar em movimento” para os três artistas, procurei pensar como essa condição balizava a experiência da paisagem e, conseqüentemente, as obras. Francesco Careri e Philippe Dubois foram convocados para pensar o deslocamento, respectivamente, em relação à paisagem e ao movimento na fotografia. Questões temporais inerentes a esse processo são analisadas com o amparo da teoria do anacronismo formulada por Didi-Hubermann – no capítulo sobre *West Solent Coastline Rhythm* – e da ideia da fotografia como perda elaborada por François Soulages – no capítulo sobre *Efêmera Paisagem*. Por fim, os estudos de Jacques Rancière foram imprescindíveis para refletir sobre a autonomia da obra e a postura artística que surge quando o papel do espectador é reconhecido.

1.2 ESTUDOS DE CASO

Em minha avaliação, Alberto Bitar, Nick Rands e Todd Hido conseguem abrir uma brecha no mosaico de imagens com o qual convivemos e sobressaem-se com paisagens instigantes. Para fazê-lo, não recorrem a estratégias mirabolantes, mas a ideias despretensiosas e muito bem executadas. Sendo assim, entendo que a análise de seus trabalhos pode firmá-los como exemplos de caminhos construtivos para o gênero de paisagem e contribuir para a produção artística contemporânea.

Bitar, Hido e Rands têm pleno domínio das técnicas fotográficas e esse foi um dos elementos que me ajudou a definir seus trabalhos como estudos de caso, pois eu estava interessada em obras que não apenas utilizassem a fotografia, mas estivessem inteiramente impregnadas de um pensamento fotográfico, de modo que uma análise que ressaltasse aspectos técnicos, históricos e teóricos desse suporte pudesse contribuir para a sua leitura. Entretanto, suas práticas artísticas frequentemente se estendem a outros suportes, o que leva a um uso mais livre da fotografia. Eles produzem, nas obras destacadas aqui, imagens que desafiam a percepção por não se apresentarem como paisagens nas quais o olhar é convidado a entrar sem impedimentos.

O inglês Nick Rands, que vive entre Londres e Porto Alegre, realiza obras em pintura, escultura, desenho, livro de artista, instalações, mídias digitais, fotografia e vídeo. De um suporte a outro, persistem questões vinculadas às práticas repetitivas, aos sistemas, ao tempo e ao movimento.

O brasileiro Alberto Bitar mora em Belém, no Pará, onde nasceu. Paralelamente à carreira como fotojornalista, desenvolve trabalhos autorais em fotografia e vídeo. Suas obras investigam a apreensão do movimento na imagem fixa e colocam imagens estáticas em animação. Muitas delas carregam meditações sobre a impermanência e a memória.

Trabalhando em São Francisco, na Califórnia, onde é professor universitário e artista, o americano Todd Hido dedica-se inteiramente à fotografia. Todavia, seu olhar e as técnicas que utiliza incorporam a visualidade de outros materiais, como a pintura, o desenho, o cinema, e também de fotos antigas. Nas monografias que publica, recria atmosferas de mistério a partir de cenas corriqueiras em subúrbios norte-americanos. O tratamento ao qual ele sujeita as cores confere uma artificialidade enigmática e certa estranheza às imagens.

Há muitos traços em comum nos estudos de caso desta pesquisa. Entre eles está o fato de que apresentam paisagens. Embora não mostrem lugares em detalhes, as obras em questão deixam visíveis elementos constituintes de paisagens como porções de céu, terra, mar, relevo, árvores, estradas. As figuras humanas tem presença – bastante sutil porque translúcida – apenas em algumas fotos de Nick Rands.

De cada artista foi escolhida uma série ou um trabalho de múltiplas fotografias, como *WSCR*, em vez de fotografias avulsas, porque a crítica nesta dissertação se dá principalmente a partir do processo de feitura das obras. Embora a aparência das fotografias possa variar

bastante, os métodos para obtê-las mantêm-se sempre os mesmos. Sendo assim, as obras individuais são usadas mais para falar do processo e suas repercussões estéticas do que por si mesmas.

Entendo que essas obras poderiam ter sido realizadas em qualquer lugar – não é o espaço físico que importa. Talvez por isso seja possível relativizar a importância do fato de que os artistas são naturais de países diferentes. As questões das quais eles falam transcendem culturas específicas. Como pesquisadora, interessa-me investigar ideias que mobilizam artistas independentemente de limites geográficos. Nesse sentido, são pertinentes as considerações de A.D. Coleman no artigo *The perils of pluralism: thoughts on the condition of photography at century's end* (2000). O autor especula que a humanidade pode estar se encaminhando para uma espécie de “esperanto visual” e por mais que examinar cenários regionais seja produtivo, também há mérito na tentativa de aventurar-se em considerações mais amplas.

Não quero dizer que todas as pessoas hoje “falam” a mesma linguagem visual. Cada um de nós faz interpretações errôneas das imagens regularmente. Mas quem hoje não é um cidadão global, *de facto* e a uma extensão considerável *de jure*? Qual fotógrafo no ato de fazer uma fotografia, qual observador de fotografias, é culturalmente “puro” nesta atividade? Não há um retorno a uma inocência antes da expulsão do Éden. Todos estamos contaminados pelo contato inevitável com outras culturas. Goste ou não, todos estamos começando a falar um tipo de Esperanto – não a versão “oficial” desta linguagem, mas *ad hoc* uma bricolagem, um híbrido visual e verbal em constante mutação.⁵

A Road Divided, de Todd Hido, aborda questões que transcendem fronteiras nacionais, mas também toca em temas muito relacionados à cultura americana, o que, em minha opinião, não impede uma aproximação crítica. Como lembra Coleman⁶, um observador de fora pode reparar em aspectos que um nativo descartaria como desimportantes.

⁵ Traduzido livremente do seguinte trecho: “This is not to say that everyone today “speaks” the same visual language. Each of us misinterprets images on a regular basis. But who today is not a world citizen, *de facto* and to a considerable extent *de jure*? What photographer in the act of making a picture, what looker at photographs, is culturally “pure” in that activity? There’s no returning to some prelapsarian innocence. We’re all contaminated by inevitable contact with other cultures. Like it or not, we’re all coming to speak a type of Esperanto – not the “official” version of that language, but an *ad hoc*, bricolaged, ever-changing hybrid – visually as well as verbally.” (COLEMAN, 2000, p. 5)

⁶ Coleman cita a famosa frase de Marshall McLuhan: “Whoever discovered water, it wasn’t a fish” (“Quem quer que tenha descoberto a água não era um peixe”).

Além disso, o paisagismo de artistas americanos e ingleses sempre exerceu influência sobre artistas brasileiros. Essa relação, de raízes tão profundas, é cada vez menos unidirecional. Nesta dissertação, busca-se olhar para três artistas sem preconceitos, idealizações ou hierarquias. Eles não são considerados representantes de seus países, mas artistas que continuam uma tradição ocidental comum.

Embora Todd Hido seja bastante reconhecido nos Estados Unidos, não encontrei nenhum trabalho acadêmico sobre ele em português. Na bibliografia em inglês, percebi que as atenções voltam-se mais a outros trabalhos do artista, pois quando *A Road Divided* foi publicado ele já não era uma “revelação” no circuito da arte. Cabe destacar que nesta dissertação procurei citar as contribuições mais relevantes.

Rands, Bitar e Hido têm participado de circuitos de exposição há mais de 20 anos, embora com diferentes graus de frequência. Sua presença em exposições relevantes e coleções prestigiadas, além de prêmios recebidos, os respalda como nomes importantes a serem acompanhados.

Nenhum dos três artistas possui uma produção teórica sobre seu próprio trabalho. Embora as entrevistas tenham sido estruturadas de maneira a coletar informações sobre os processos dos artistas, fiz questão de colocar algumas perguntas para descobrir se os artistas tinham uma reflexão teórica avançada sobre suas obras. Dessa forma, foi possível observar que eles preferem reservar esses esforços a terceiros.

1.3 O ANALÓGICO E O DIGITAL EM BITAR, HIDO E RANDES

As idades dos artistas selecionados, nascidos em 1955, 1968 e 1970, bem como suas trajetórias profissionais, colocam-nos como testemunhas da transição do analógico para o digital e das discussões teóricas e práticas que acompanharam esse processo. O trabalho de Nick Rands e a série de Todd Hido foram realizados inteiramente com câmeras analógicas e a série de Alberto Bitar, com câmera digital.

Quando tenta aplicar sua teoria da fotografia como irreversível e inacabável ao digital, Soulages afirma que, na imagem digital, a ruptura de uma relação com o real é infinitamente mais fácil. Sobre a imagem digital, recorre ao que diz Couchot:

(...) é a tradução visual de uma matriz de números que simula o real – o objeto – do qual ela pode restituir uma quase infinidade de pontos de vista. É uma imagem matriz capaz de criar ela mesma – pois é intimamente solidária com os circuitos do computador e do programa que a gera – uma multiplicidade de imagens. (COUCHOT apud SOULAGES, 2000, p. 134).

Soulages lembra, entretanto, da prática de digitalizar fotografias feitas com câmeras analógicas para então trabalhá-las. É assim que procede Nick Rands ao utilizar um software de computador para sobrepor suas fotografias, compondo uma imagem só. O programa foi adotado por sua praticidade e não pela capacidade de gerar um resultado diferente, pois Rands já realizava o mesmo procedimento de maneira analógica, sobrepondo os negativos no ampliador para então revelar, em um mesmo papel, a imagem de muitas fotografias juntas.

Como o negativo, essa imagem matriz pode ser gerada por sua relação com o real: aprisiona-se opticamente uma imagem e ela é tratada digitalmente pelo cálculo. Evidentemente, passamos da lógica da marca à da simulação; mas o que nos importa aqui não são as modalidades dessa relação com o real, mas sua existência; esta permite que se fale então do irreversível, pela simples razão de que essa relação é uma relação temporal com um real temporal e, portanto, irreversível. Também como o negativo, essa imagem matriz pode ser explorada e aproveitada infinitamente; ela até reforça a dimensão do inacabável, pois o objeto posto em imagem pode ser representado sob todos os ângulos e de todas as maneiras possíveis. (SOULAGES, 2000, p. 134).

Por outro lado, Soulages reconhece que a ruptura com o real é muito mais fácil quando se lida com a imagem digital, de maneira que uma fotografia analógica digitalizada poderia ganhar autonomia em relação à imagem original e passar da esfera que “era própria de uma lógica fotográfica àquela puramente digital em que se encontram também as imagens calculadas, feitas sem nenhuma relação com um real existente” (SOULAGES, 2000, p. 134). Nesse sentido, a imagem analógica difere do digital que, para o teórico, estaria sempre em relação com o real, mesmo quando perfurado, cortado ou queimado.

Com Alberto Bitar, que utiliza somente a câmera digital, a manipulação posterior que poderia, de acordo com Soulages, romper totalmente com o real, não ocorre. As interferências mais drásticas são feitas no momento em que a fotografia é captada, com um filtro colorido que poderia ser usado em uma câmera analógica. Sendo assim, o autor não modifica seus arquivos digitais a ponto de fazê-los abandonar a lógica da fotogenicidade, conforme teorizada por Soulages.

Todd Hido, por sua vez, manipula suas fotografias em laboratório a ponto de afirmar que fotografa como um fotógrafo e revela como um pintor. Caso obtivesse os mesmos resultados estéticos por meio da manipulação com um programa de computador suas obras deixariam de ser fotografias?

Entendo que os escritos teóricos voltados à fotografia analógica podem ser utilizados para discutir as obras selecionadas nesta dissertação, pois muitas questões próprias do analógico se mantêm presentes nas mesmas. Sob diversos aspectos, elas embaralham as fronteiras entre analógico e digital. Considerando a vasta bibliografia disponível sobre fotografia analógica, avalio que restringir o referencial teórico deste trabalho à bibliografia voltada ao digital poderia ser interessante, mas lhe roubaria referenciais importantes como Rouillé e Soulages e, portanto, constituiria um trabalho completamente diverso.

Cabe salientar que este estudo não se propõe a teorizar a transição do analógico ao digital, nem alcançar uma conclusão sobre a nomenclatura correta para um e outro. Entende-se que, neste momento histórico, não há consenso sobre o termo ideal. Fontcuberta, por exemplo, emprega a expressão “fotografia digital”, mas também o questiona, fornecendo um exemplo de como a discussão é complexa:

A fotografia digital contém pouco de fotografia segundo seus padrões genealógicos. Conviria com maior rigor denominá-la “infografismo figurativo” ou “pintura digital realista”, ou talvez inventar algum termo específico, ou algum anacrônimo que pudesse se popularizar rapidamente.” (FONTCUBERTA, 2012, p 190)

O teórico Lev Manovich defende que a fotografia sem manipulação não era dominante na modernidade, mas constituía mais um uso da fotografia, que sempre coexistiu com outros. Para ele, as diferenças entre a fotografia digital e analógica seriam negligenciáveis.

Visto que o termo “fotografia” já é aplicado a tantos processos diferentes e a expressão “fotografia digital” é amplamente usada, optou-se por mantê-lo, com o amparo das considerações de Soulages. Entende-se que, nos três estudos de caso desta dissertação, as fotografias permanecem como possibilidades do negativo matricial ou, no caso do digital, da imagem original formada no sensor.

O imaginário associado à fotografia permanece importante para que se compreendam seus trabalhos. Ao mesmo tempo, as imagens digitais já são tão presentes no cotidiano urbano

que as práticas comumente relacionadas a elas, como a manipulação, podem contaminar a maneira como enxergamos qualquer fotografia. Inclusive porque, frequentemente, não é possível afirmar com certeza se a fotografia foi realizada com câmera digital ou analógica, se ela foi manipulada ou não. Mas essa afirmação pode se aplicar também a fotografias do passado. Com o digital, nasce uma nova maneira de ver, da qual uma das consequências parece ser uma crença reduzida na imagem como representação da realidade.

Em livro publicado em 2000, a pesquisadora americana Barbara Savedoff argumenta que fotografias, à primeira vista, podem ser indistinguíveis de gravuras ou desenhos, portanto o que determina uma percepção única delas não é, fundamentalmente, a sua aparência, mas as nossas crenças sobre como as imagens foram geradas. Ao acreditar que uma imagem é uma fotografia, imediatamente concedemos a ela uma conexão mais próxima aos objetos e eventos que retrata. Consequentemente, “quando uma foto altera algo familiar, é como se algo estivesse sendo revelado para nós sobre o nosso mundo”.⁷ “Nós nos sentimos estimulados a resolver o paradoxo entre o que sabemos e o que vemos, e essa compulsão está ligada ao fato de que a imagem é uma fotografia”⁸.

Para Savedoff, a fé no realismo de uma fotografia, portanto, desempenha um papel fundamental no seu impacto estético, pois afeta a maneira como respondemos às transformações que ela opera. Entretanto, as convenções de ver e interpretar estão amarradas às crenças e práticas de uma comunidade, que mudam em resposta a novas tecnologias. Em 1990, com *In our own image: the coming revolution in photography*, Fred Ritchin previa que a tecnologia digital mudaria a maneira como usaríamos fotos na mídia de massa. Em 2000, quando o digital ainda não era onipresente, Savedoff antecipava que o aumento das manipulações poderia erradicar essa crença na fotografia como uma imagem mais próxima do real do que uma pintura.

Se nós alcançarmos o ponto no qual fotografias são digitalizadas e alteradas com mais frequência do que não, a nossa fé na credibilidade das fotografias irá, inevitavelmente, mesmo que lenta e dolorosamente, enfraquecer, e uma das maiores diferenças nas nossas concepções de pinturas e fotografias poderá desaparecer.⁹

⁷ Tradução livre para o trecho: “So when a photograph defamiliarizes, it is as though something is being revealed to us about our world.” (SAVEDOFF, 2000, p. 92)

⁸ Tradução livre para o trecho: “We feel compelled to resolve this paradox of what we know and what we see, and this compulsion is linked to the fact the image is a photograph.” (SAVEDOFF, 2000, p. 104)

⁹ Tradução livre para o trecho: “If we reach a point where photographs are as commonly digitized and altered as not, our faith in the credibility of photographs will inevitably, if slowly and painfully, weaken, and one of the

Esse momento já chegou. Fontcuberta escreve em *Câmara de pandora*, lançado no Brasil em 2012: “Os retoques “corretores” ou “de ajuste” se tornaram práticas habituais, uma espécie de pós-produção de praxe e a que quase ninguém presta atenção” (FONTCUBERTA, 2012, p. 131) Esse contexto atual afeta não só a possibilidade de ver fotos como “prova” de algo, mas também a própria estética da fotografia. Os artistas passam a responder a essa situação. Pelo menos na arte, o fotógrafo conquista a liberdade de criação atribuída ao pintor, em detrimento da fascinação provocada no olhar que tenta desvendar o real por trás da fotografia. Essa mudança não precisa ser tratada como perda, e sim como transformação. O espectador de uma foto de Alberto Bitar, por exemplo, pode reconhecer uma árvore na fotografia e, ao invés de tentar adivinhar sua forma e cor originais, pensar a poesia da transformação operada. Pelo menos no âmbito da arte, a foto de uma paisagem poderia ser apreciada como ideia e não como circunstância capturada, pois se tornaria mais evidente que foi construída, e não encontrada.

Para Alberto Bitar, o fotógrafo que mais aderiu ao digital nesta pesquisa, o principal impacto está relacionado à possibilidade de trabalhar com o grão do filme fotográfico. Na década de 1990 e início da de 2000, muitos de seus trabalhos tinham uma poética estreitamente vinculada às possibilidades visuais oferecidas pelos cristais na película foto-química. Ao começar a usar a tecnologia digital, Bitar restringe a manipulação das fotografias a ajustes discretos. As maiores transformações são operadas durante o ato fotográfico.

Os procedimentos químicos permitem dar inúmeros tratamentos à fotografia, motivo pelo qual Todd Hido não os abandona. Rands situa-se no outro extremo, no qual importa menos a sofisticação da imagem e mais as crenças atreladas ao meio como ela foi obtida.

A questão aqui é partir da possibilidade de uso da linguagem fotográfica – em oposição à linguagem da programação que, segundo Soulages, estaria desvinculada com mais clareza de um real ou de um fato – para criar paisagens que nada dizem sobre os lugares que retratam, independente da sua gênese analógica ou digital. Isso equivale a afirmar a possibilidade de enxergar a fotografia como criação e não como revelação da realidade.

1.4 METODOLOGIA E REFERENCIAIS METODOLÓGICOS

No texto *Reflexões críticas: na cama com Madonna* (2004), o crítico de arte Thierry De Duve discorre sobre o problema ético inerente à leitura de uma obra. Segundo ele, para que seja ética, a relação entre crítico e obra precisa atingir um equilíbrio delicado, sem que a teoria seja sobreposta à obra. Ao crítico, compete respeitar o enigma que a obra guarda.

De Duve sublinha o caráter pessoal das suas proposições e a importância de nunca tomá-las como universais, mas também de confiar que elas não interessam unicamente ao próprio crítico.

Por fim, a adoção de uma política de transparência com relação a sua metodologia também é uma decisão ética. De acordo com o teórico, é o sentimento de afeto por uma obra que determina a sua escolha para objeto de crítica. O primeiro passo da leitura é intuitivo. O que desperta a sua curiosidade em uma obra é a sua aparência. Ele admite “pensar teoricamente de modo estético”. Após travar um diálogo com a obra em busca de uma “verdade”, ele retorna ao âmbito do estético quando dá forma a seu próprio texto. Em suma, a análise estética o conduz à reflexão, que lhe causa ainda mais prazer estético.

Minha aproximação aos trabalhos discutidos nesta dissertação também foi intuitiva, eu os conhecia antes de entrar no mestrado, porém não os havia definido como estudos de caso. Essa definição ocorreu a partir do momento em que identifiquei a importância do deslocamento para as paisagens dos três. Procurei então me aproximar mais dos artistas, visitando seus ateliês, adquirindo catálogos e visitando exposições, como a 30ª Bienal de Artes de São Paulo, em 2012, na qual uma sala foi reservada apenas aos trabalhos de Alberto Bitar, *Des / Estruturas*, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, e a já mencionada *Neblina*, entre outras.

Durante o mestrado, a metodologia de pesquisa compreendeu um estudo contínuo de livros, trabalhos acadêmicos e artigos de natureza teórica e histórica principalmente sobre fotografia, paisagem e imagem. Em artigos produzidos para as disciplinas do mestrado, esses conhecimentos foram empregados em observações críticas sobre *West Solent Coastline Rhythm*, de Nick Rands, *Efêmera Paisagem*, de Alberto Bitar e *A Road Divided*, de Todd Hido. A coleta de informações sobre cada trabalho, em um primeiro momento, deu-se a partir de publicações online e off-line. Com Todd Hido, a pesquisa foi prioritariamente na internet,

visto que havia farto material em inglês sobre ele, especialmente entrevistas e comentários críticos.

Para pensar os estudos de caso, foram convocados não apenas marcos teóricos, mas também trabalhos de momentos diversos nas carreiras de Rands, Bitar e Hido, bem como a produção crítica existente sobre eles. Obras de outros artistas que demonstravam preocupações semelhantes também foram mencionadas, quando pertinente.

As análises iniciais suscitaram dúvidas relativas ao processo de cada artista, cujas respostas não estavam disponíveis em bibliografias existentes. Sendo assim, tornou-se necessário procurá-los diretamente não apenas para obter documentos como catálogos e currículos, mas também para solicitar entrevistas detalhadas sobre as obras em análise. Ciente de que o número de perguntas seria limitado, procurei pesquisar o máximo possível antes de realizar as entrevistas e, por esse fato, esse contato ocorreu somente no último ano do mestrado.

Em 12 de dezembro de 2012, foi realizada uma visita ao ateliê de Nick Rands em Porto Alegre, ocasião na qual foi possível examinar a obra *West Solent Coastline Rhythm*, obter catálogos de exposições do artista e ainda realizar uma entrevista informal. Depois de um período de aprofundamento da pesquisa e reflexão, enviou-se uma série de perguntas por e-mail em 3 de junho de 2014, que foram respondidas em 15 de junho do mesmo ano. Em 18 de agosto de 2014, novos esclarecimentos foram solicitados também por e-mail ao artista, que os respondeu em 25 de agosto¹⁰.

O método de entrevista por e-mail foi escolhido tendo em vista os resultados obtidos pela conversa realizada com o artista ao vivo. Julgou-se que, por escrito e em inglês – língua na qual Rands preferiu responder as questões –, seria possível obter descrições mais precisas do seu processo, visto que este possui certa complexidade. As perguntas foram escritas em português, e as respostas foram dadas em inglês. Foi realizada uma tradução livre das respostas que foi devolvida ao artista para sua conferência, pois ele é fluente em português.

Para entrevistar Alberto Bitar, viajei de Porto Alegre a Belém do Pará em 28 de março de 2014 e retornei em 1º de abril de 2014. Em 29 de março visitei a casa do artista, onde pude ver suas fotografias e realizar uma entrevista, que foi gravada, totalizando 1h e 16 minutos de

¹⁰ A entrevista está disponível ao final desta dissertação, como o apêndice B.1.

duração¹¹. Na ocasião, o artista me presenteou com uma obra da série *Efêmera Paisagem* e alguns catálogos de exposições das quais participou. Além disso, por três dias, pude conhecer a Belém de Bitar, pois ele se dispôs a me apresentar à cidade. Foi uma oportunidade de familiarizar-me com a paisagem amazônica e entender melhor as transformações pelas quais ela passa na lente do artista.

A entrevista com Todd Hido, que mora na Califórnia, nos Estados Unidos, foi realizada remotamente. Depois de entrar em contato com a equipe do artista e obter seu currículo completo e biografia, enviei perguntas em inglês, por e-mail, no dia 18 de maio de 2014. As respostas chegaram também por e-mail em 21 de junho na forma como o artista preferiu respondê-las: uma amiga sua, a artista Marina Luz, leu as perguntas e ele as respondeu em voz alta. A conversa foi gravada sem interrupções em um arquivo em formato .m4a com 51 minutos e 34 segundos de duração. Ao recebê-la, transcrevi seu conteúdo¹² e o traduzi.

Não foi possível visitar Todd Hido em seu ateliê nos Estados Unidos, entretanto havia amplo material sobre ele disponível na internet, e eu já dispunha de uma fonte primária para analisar o seu trabalho, o livro *A Road Divided*, adquirido em Nova Iorque em 2011. A série foi criticada a partir desse livro, que apresenta as fotografias em excelente qualidade de impressão e tamanhos em torno de 40cm de largura por 30cm de altura (horizontais) ou 40cm de altura por 25cm de largura (verticais).

As entrevistas foram estruturadas de maneira a descobrir, em detalhes, o processo criativo dos trabalhos analisados nesta pesquisa. Também foram solicitadas algumas reflexões teóricas para determinar em que medida os autores pensaram conceitos relacionados às suas obras.

Em minha abordagem, pretendi conciliar a metodologia de De Duve com a valorização da palavra do artista, que está ausente nesse exemplo. Estabeleci um diálogo crítico com as obras sem, no entanto, privar o leitor de uma breve contextualização do trabalho no interior da produção do artista, e de algumas considerações teóricas já realizadas por outros críticos a respeito de seus trabalhos.

¹¹ Disponível ao final desta dissertação, como o apêndice B.2.

¹² A entrevista está disponível ao final desta dissertação, como o apêndice B.3, tanto a tradução como a sua versão original em inglês.

Essa abordagem e a eleição do tema desta pesquisa e seus estudos de caso tem forte relação com a minha biografia. Portanto, torna-se, como diria De Duve, um imperativo ético adotar transparência não apenas com relação à metodologia, mas também com a minha própria trajetória. No exercício da profissão de jornalista, cobrindo assuntos culturais, vim a compreender a entrevista como um dos meios mais confiáveis para conhecer as ideias e os processos criativos de artistas. A exemplo do que faz a jornalista e crítica de arte Jeanne Siegel na série de livros *Art talk*, não se pretendeu neste estudo tomar a palavra do artista como a verdade absoluta, mas estabelecer um diálogo em termos de igualdade. Buscou-se assim evitar a criação de uma retórica sem muita correspondência com a prática real do artista.

A entrevista torna o trabalho do crítico consideravelmente mais complexo, pois ele é obrigado a escutar sobre questões que fogem às suas hipóteses. Além disso, muitos artistas rejeitam classificações e conceitos. É preciso reconhecer, entretanto, que frequentemente existirá conflito na análise e interpretação de uma obra, no esforço de compreensão de pensamentos seguidamente abstratos ou sensações imprecisas.

O jornalismo, profissão que comecei a exercer em 2004, quando entrei na faculdade de comunicação, também me possibilitou o contato com fotografia jornalística e publicitária. Porém, sempre preferi praticar, de maneira amadora, uma fotografia mais livre, em cursos variados. Como viajante, pude enquadrar paisagens tão áridas quanto às do Saara e do Atacama, tão selvagens quanto às do Sul da Índia e tão urbanas quanto às de Nova Iorque. A cada viagem, um caderno também era preenchido com reflexões sobre esses lugares, que hoje reconheço como ficções construídas sobre a minha própria impossibilidade de apreendê-los.

Sempre trabalhei com jornalismo cultural. Esta dissertação foi escrita enquanto eu trabalhava como repórter da editoria de cultura do jornal Zero Hora, em Porto Alegre, cobrindo artes visuais, música, teatro, literatura, entre outros assuntos. Acredito que meu estilo de redação reflete essa experiência profissional, assim como a apuração cautelosa das informações.

O primeiro capítulo desta dissertação introduzirá uma discussão teórica sobre a paisagem a partir da fotografia, interrogando o que fotografamos quando fotografamos uma paisagem. O texto se detém ao conceito de paisagem como a construção de um olhar necessariamente distante, excluído do espaço que vê, exemplificada pela experiência do poeta Francesco Petrarca e teorizada pelo filósofo Georg Simmel. A partir da teórica Anne

Cauquelin, pensa-se como as operações que sedimentaram a equivalência da paisagem com a natureza colaboraram para a percepção da paisagem como uma ilusão. Na condição de fragmento que também é confundido com o real, a fotografia tornou-se uma ferramenta exemplar de invenção da paisagem.

Essas concepções são explanadas para então serem questionadas tanto por teóricos como Jacques Rancière, que refuta a separação entre imagem e realidade, quanto por artistas da arte conceitual e da *land art*. A partir do caminho aberto nos anos 60 e 70, mas também da condição da fotografia na arte dos anos 80, André Rouillé, Joan Fontcuberta e François Soulages embasam o pensamento da fotografia como uma ficção. Finalmente, apresenta-se a noção de paisagem na fotografia contemporânea como “passagem”, a partir do conceito que Nelson Brissac deriva de Walter Benjamin.

O segundo capítulo analisa a obra *West Solent Coastline Rhythm*, de Nick Rands, considerando o caminhar do artista como um modo de vivenciar a paisagem com o corpo todo e com o olhar sempre em movimento. A obra é tomada como resultado desse processo. Salienta-se ainda a criação de um método que funciona como mediação entre o artista e a natureza.

O terceiro capítulo pensa a fotografia de paisagem como uma imagem capaz de remeter à passagem do tempo através da sugestão de movimento em uma fotografia. Por meio da série *Efêmera Paisagem*, considera-se a paisagem não só como espaço, mas também como duração atrelada ao deslocamento. Por meio das fotos de Bitar, também será importante pensar em como o olhar do artista e a sua história pessoal, sua memória, constroem a paisagem.

O quarto e último capítulo analisa a monografia *A Road Divided*, de Todd Hido. Nas fotografias, o vidro do carro sempre aparece e é interpretado como barreira divisória e membrana que deixa passar. A intimidade do artista é confrontada com a extensão do espaço externo e a imagem permite essa passagem. A estética das fotos de Hido permite comparações com outras técnicas da arte, como gravura, pintura e cinema, conforme o sentido de passagem postulado por Brissac.

2 A PAISAGEM NA FOTOGRAFIA: DA ILUSÃO À FICÇÃO

Paisagem é uma noção extremamente complexa. O termo acumula significados distintos nos campos da arte, da geografia, da filosofia, da arquitetura. Levá-lo para a fotografia não ajuda muito. O que fotografamos quando fotografamos uma paisagem? François Soulages nos responderia que o objeto a ser fotografado é incognoscível e, portanto, infotografável. A paisagem que se viu já não é a paisagem da fotografia.

Amarrar a “paisagem” e a “fotografia” a significados levaria muitas páginas e apresentaria um resultado duvidoso. Então, este capítulo primeiramente se volta para uma interpretação que se tornou hegemônica na história da arte ao longo dos últimos séculos, inclusive na fotografia: a da paisagem como construção de um olhar necessariamente distante e, forçosamente, iludido com o que vê. Algumas pontuações ao longo da história da arte são feitas com o intuito de relacionar fotografia e paisagem, e como a perspectiva determina o modo como olhamos para ambos.

Em seguida, exemplos de artistas contemporâneos serão úteis para expor questionamentos feitos, por meio da fotografia, à paisagem estruturada pela perspectiva. A partir dessas possibilidades, procura-se pensar a concepção de uma paisagem contrária a esse modelo, ou seja, a possibilidade de uma paisagem que se admita como ficção.

2.1 A PAISAGEM COMO CRIAÇÃO DE UM OLHAR DISTANTE DA NATUREZA E ILUDIDO

O termo “paisagem” pode ser associado aos vocábulos “paysage”, do francês, e “landschaft”, do alemão. Ao contrapô-los, o geógrafo Demian Garcia Castro esclarece que “a palavra alemã é mais antiga e possui um significado mais complexo que a de língua latina, associada ao renascimento e, em sua origem, às artes plásticas” (2012). Werther Holzer fornece uma definição mais precisa do termo germânico:

“Landschaft” se refere a uma associação entre sítio e os seus habitantes, ou se preferirmos, de uma associação morfológica e cultural. Talvez tenha surgido de *“Land schaffen”*, ou seja, criar a terra, produzir a terra. Esta palavra transmutada em

“*Landscape*” chegou à geografia norte-americana pelas mãos de Sauer que, cuidadosamente, enfatizava que seu sentido continua sendo o mesmo: o de formatar (*land shape*) a terra, implicando numa associação das formas físicas e culturais. (HOLZER, 1999, p.152, apud CASTRO, 2012)

Simon Schama relata que a palavra “landscape” entrou na língua inglesa no final do século XVI, procedente da Holanda. “Landschap”, por sua vez, tinha raiz germânica e, de acordo com o autor,

significava tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura. Assim, certamente não foi por acaso que nos campos alagados dos Países Baixos, cenário de uma formidável engenharia humana, uma comunidade desenvolveu a ideia de uma landschap, que, no inglês coloquial da época, se tornou landskip. (SCHAMA, 1996, p. 21)

Na Itália, conforme esclarece Schama, ambientes idílicos e pastoris com riachos e colinas eram chamados de “parerga” e constituíam os cenários dos temas típicos da mitologia clássica e das escrituras sagradas.

Ainda de acordo com Castro, “apesar de amplamente utilizada na linguagem comum de diversos países de histórias políticas e culturais absolutamente distintas, a paisagem guarda consigo o sentido de estar associada ao olhar”. (2012).

Esse olhar não é qualquer olhar, mas o olhar do homem citadino, do forasteiro. Foi ele o inventor da paisagem.

Admirador da paisagem não é o camponês, inteiramente imerso na dependência do terreno que tem de lavar, mas alguém relativamente livre, que está fora ou veio de fora, o homem culto, o poeta ou o eremita, que se subtraiu ao tecido de mediações que tornam o trabalhador num ser irremediavelmente preso à terra natal que o sustenta e que aguarda, por sua vez, este seu labor para que se torne produtiva. (SERRÃO, 2012, p. 140)

Até o Renascimento, a paisagem na cultura ocidental era apenas um elemento de ornamentação nas pinturas. Em *A Invenção da Paisagem*, a historiadora da arte Anne Cauquelin afirma que a paisagem só surge como noção, ou seja, como um conjunto estruturado dotado de regras de composição, em torno de 1415, na Holanda. (CAUQUELIN,

2007, p. 35). Essas regras são pautadas por outras duas invenções renascentistas, a moldura e a perspectiva. Para Cauquelin, esses dispositivos – acompanhados de outras operações –, com seu poder de ilusão, teriam sedimentado, ao longo de séculos, a equivalência entre paisagem e natureza.

Kenneth Clark (1961) demonstra que essa equivalência é forte o suficiente para que a pintura de paisagem seja tomada como reflexo das fases da nossa concepção da natureza. Para ele, o seu aparecimento e desenvolvimento desde a Idade Média seria parte de um ciclo no qual o espírito humano se esforça para criar harmonia com aquilo que o rodeia. Em sua opinião, na paisagem, elementos da natureza – como árvores, flores e rios – seriam recriados na imaginação para refletir estados de espírito.

A primeira experiência paisagística de que se tem notícia corrobora a noção da paisagem como a criação de um olhar distanciado que projeta sua interioridade na natureza. Seu narrador é o poeta italiano Francesco Petrarca (1304 – 1374). Em uma carta que se tornou célebre, ele apresentou o relato de sua escalada ao monte Ventoux com o objetivo de simplesmente fruir da vista que se ofereceria a partir do cume. Suas palavras indicam que, à medida que foi se aproximando do topo, os obstáculos com os quais o poeta se deparou assumiram um caráter alegórico e Petrarca se tornou consciente de que eles eram a imagem das suas fraquezas psicológicas e morais. (BESSE, 2006). Ele havia projetado desejos e aspirações naquela montanha. A decisão de escalar o monte, prática incomum na época, refletia sua própria dedicação na busca pela grandeza da alma sob a influência da simbologia cristã da ascensão.

No dia 26 de abril de 1336, Petrarca concluiu seu objetivo e pode contemplar a paisagem, profundamente comovido. Entretanto, o horizonte não se apresentou aos seus olhos como possibilidade ou esperança de uma pacificação do seu universo interior. As tensões espirituais não abandonaram o poeta que, então, recolheu-se em uma reflexão sobre a sua vida e a volubilidade dos seus desejos. Segundo o filósofo Jean-Marc Besse, Petrarca vivencia a separação entre sujeito e espaço:

O que de fato descobre Petrarca quando ele contempla a paisagem que se lhe oferece a partir do cume do Ventoux? Essencialmente o espaço, mas sob a forma mais cruel que ele pode se dar, isto é, sob a forma da distância inexpugnável, sob a aparência da distância intransponível, de um intervalo que, tanto no plano geográfico quanto no temporal, não pode ser preenchido, mas somente percorrido pelo olhar e pela

reflexão da consciência. A separação é vivida nos dois planos: o topográfico, do aqui e do ali, e o cronológico, do presente e do passado. (BESSE, 2006, p. 6)

Quando retornou da aventura, Petrarca abriu o livro das “Confissões” de Santo Agostinho e se deparou com a advertência de que a verdade não se encontra nas montanhas, planícies e mares, mas dentro da alma.

Otto Maria Carpeaux (2012) explica que a carta de Petrarca assinalou a descoberta do “sentimento da natureza” e da independência da alma, duas concepções precocemente modernas.

A experiência do poeta é simbólica de uma contradição vivida na transição para a modernidade, na qual a noção de paisagem se configura como reflexo de um novo distanciamento do indivíduo com relação ao mundo. Para Besse (2006), o dilema de Petrarca nasce da impossibilidade de conciliar dois modos de existir no espaço: um prioriza a interioridade e a espiritualidade, o outro valoriza a exterioridade, a sua posição no espaço. Portanto, a sua carta fala de um deslocamento no sentido físico, valorizado enquanto deslocamento do olhar que torna possível a experiência da paisagem, mas também de um deslocamento epistemológico, no modo de interpretar e ser no mundo.

A experiência de Petrarca talvez tenha inaugurado a tradição de pensamento que define a paisagem como a construção de um olhar distante da natureza. Quem primeiro a teorizou, séculos depois, foi o filósofo alemão Georg Simmel (1858-1918).

Em 1912, Simmel publica o pioneiro ensaio *A Filosofia da Paisagem*, no qual estabelece que a natureza é a unidade de um todo e a paisagem é fragmento. Há violência nesse movimento que destaca um fragmento da natureza, dando-lhe autonomia, pois esse pedaço permanece ligado ao todo, remetendo a ele. Simmel acredita que essa experiência de desarraigamento do sentimento de pertencer a um todo dá origem a uma frustração inerente à experiência da paisagem. O sentimento de pertencimento é substituído por uma contemplação à distância do mundo. Essa “tragédia” que, segundo o filósofo, é constitutiva tanto da paisagem quanto da própria modernidade, acompanharia inevitavelmente a individualização das formas da vida na cultura das sociedades modernas.

Que a parte de um todo se torne por sua vez um conjunto independente, que se destaque do precedente e reivindique seu direito em face dele – eis aí talvez a tragédia mais fundamental do espírito: ela alcança seu pleno efeito na época moderna, onde se apoderou da direção do processo cultural. Nas múltiplas relações nas quais se imbricam homens, grupos e produtos, se destaca diante de nós, rígido, este dualismo em virtude do qual o detalhe aspira a se tornar um todo, enquanto que o seu pertencimento a um conjunto mais amplo lhe concede apenas o papel de membro. Nós sabemos que o nosso centro está ao mesmo tempo fora e dentro de nós: por um lado, nossa pessoa e nossa obra são apenas elementos de totalidades que exigem a nossa adaptação unilateral à divisão do trabalho – e por outro lado desejamos ser e fazer conjuntos acabados que se apoiem sobre si mesmos. (...) Enquanto daí resultam conflitos e rupturas sem número de ordem social e técnica, espiritual e moral, este mesmo modelo, diante da natureza, produz a riqueza conciliante da paisagem, entidade individual, homogênea, apaziguada em si, que não obstante permanece tributária, sem contradição, do todo da natureza e da sua unidade. Mas para que nasça a paisagem é preciso inevitavelmente que a pulsação da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada à homogeneidade da natureza e que o produto especial assim criado, depois de transferido para uma camada inteiramente nova, se abra ainda, por assim dizer, à vida universal e acolha o ilimitado nos seus limites sem falhas. (SIMMEL, 1996, p. 3)

Assim, como teoriza Simmel, a experiência da paisagem para Petrarca se dá como decepção. Diante do mundo, ele não consegue abrir mão da sua individualidade e se torna dolorosamente consciente do seu isolamento. Ao final da sua ascensão, ele descobre que a montanha não tem nenhum significado alegórico e nada na paisagem pode servir à edificação do “eu”. Pela intermediação de Santo Agostinho, para quem era preciso negar o espaço exterior para realizar a grandeza da alma, Petrarca designa sua aventura como um erro. Ele se convence de que quando a alma, por curiosidade, dirige-se às coisas exteriores, ela se inclina para fora dela mesma e se perde no mundo. Petrarca vive a contradição de uma curiosidade sobre o mundo que o leva a viajar constantemente, além da insatisfação de não conseguir firmar raízes em local algum nem encontrar repouso.

Passaram-se cem anos desde que a obra pioneira de Georg Simmel alertou-nos sobre a ilusão da paisagem, mas o conceito de paisagem como projeção de um sujeito completamente excluído do espaço ainda ecoa nas ideias de críticos contemporâneos.

Assim como Simmel, Anne Cauquelin associa a paisagem à ideia de pureza, ilusão e virtualidade. No livro *A Invenção da Paisagem*, ela fornece um panorama histórico dos motivos que permitiram que esse termo se confundisse com a própria natureza. Mas após uma profunda reflexão, Cauquelin reconhece, ao final do livro, que a nossa confusão com relação à paisagem está destinada a perdurar:

A paisagem, como o sentimento de uma perfeição sem “causa”, a reflexão, no exterior de nós mesmos, de um trabalho que não sabemos ter realizado é, então, sem dúvida e por sua vez uma crítica – um limite às pretensões da inteligência. (...) não podemos evitar que, livre de vigilância, a paisagem nos diga sempre: “Eu sou a natureza”. Porque a suspensão de evidência não dura mais que um instante, o da análise.” (CAUQUELIN, 2007, p. 186 – 187)

Logo, olhar para uma paisagem ou para a fotografia de uma paisagem equivaleria a ceder, passivamente, ao seu fascínio. Tentar quebrar seu encanto seria inútil.

Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes fornece um exemplo de como essa confusão se manteria forte quando olhássemos a paisagem através de uma fotografia. É possível perceber que, mesmo um teórico para quem tudo parecia sujeito à desconstrução não consegue evitar que seus olhos procurem uma “verdade” por trás de paisagens fotografadas. Em um breve trecho do livro, ele fala de uma perspectiva extremamente pessoal sobre as paisagens que o atraem: aquelas que são “habitáveis”. O desejo de vivenciá-las o transportaria a um tempo utópico ou ainda o faria reportar-se para dentro de si: “Diante delas estaria certo de lá ter estado ou de lá dever ir”. (BARTHES, 1984, p. 64).

Barthes refere-se à fotografia como um “envelope transparente” e, a certo ponto, pergunta se a única prova de sua arte não estaria na capacidade de superar a si mesma, “anular-se como medium, não ser mais um signo, mas a coisa mesma”. (1984, p. 73). Em um trecho de *A Câmara Clara*, o teórico francês faz questão de compará-los:

A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber. (BARTHES, 1984, p. 15)

Roland Barthes afirma que a fotografia é “sempre invisível: não é ela que vemos”. (1984, p. 25). A suposta invisibilidade da fotografia leva Cauquelin a classificá-la como um instrumento de invenção da paisagem ainda mais “apropriado” do que a pintura. Se Turner poderia transformar uma intimidante montanha em uma paisagem convidativa, o fotógrafo Gustave Le Gray faria o mesmo com a floresta de Fontainebleau. Mas a fotografia se confundiria ainda mais com a contemplação paisagística, pois possibilitaria um apagamento

do artista por trás de seu trabalho. Essa operação contribuiria para naturalizar e superdimensionar a paisagem.

A câmera objetiva algo da ordem do imutável e da passagem do tempo. (...) a paisagem sempre construída e a reconstruir é concebida como suspensa em nossos pensamentos, na duração de um projeto constante, e só aparece à medida que é produzida. (CAUQUELIN, p.172)

Imagem 1 - William Turner, *A View of the Castle of St. Michael, near Bonneville, Savoy*, 1812. Óleo sobre tela, 929 x 1238 mm



Fonte: <<http://www.tate.org.uk>>
Acesso em: 18 de março de 2015

Imagem 2 - Gustave Le Gray, *Allée forestière Fontainebleau*, c. 1855-1857.
Prova em albumina a partir de negativo em colódio, 32 × 41 cm. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie



Fonte:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Le_Gray_Forest_of_Fontainebleau.jpg>

Acesso em: 18 de março de 2015

Tanto a fotografia, entendida por meio de Roland Barthes, quanto a paisagem, através dos estudos de Cauquelin, são totalidades que, contudo, apresentam-se como fragmentos de um todo e remetem a este todo. Ambos os conceitos pressupõem uma distância geográfica e temporal intransponível daquilo a que remetem. E, por meio dos seus processos, a fotografia multiplicaria a distância que o olhar já sentia da paisagem.

Seguindo a abordagem de Anne Cauquelin, poderíamos inferir que, para o artista que a fotografa, seria impossível estar na paisagem, somente vê-la, eis a distância intrínseca ao seu conceito. Dessa maneira, os artistas que trabalham com fotografia de paisagem estariam fadados a uma experiência individual marcada pelo distanciamento, pois ele habitaria tanto a relação da paisagem com a natureza quanto a da fotografia com a realidade.

No entanto, a opção pela fotografia traz consigo a necessidade de estar diante da paisagem. E, mais do que isso, o artista-fotógrafo se desloca no espaço até decidir o que fotografar. Esse deslocamento é processo criativo, é uma maneira de se relacionar com o

ambiente onde se está. Fotografa-se com todo o corpo e não somente com os olhos que pairam no ar. Ajustando e reajustando as configurações da câmera, o fotógrafo pode estabelecer uma espécie de diálogo dinâmico com a paisagem, corrigindo uma fotografia com a seguinte, mas inevitavelmente sujeito às circunstâncias do lugar onde está. Assim, enquanto o artista caminha, à procura da próxima imagem, ele estaria em relação com o espaço. Não apenas olhando-o, mas escutando seus sons, absorvendo seus cheiros, sentindo o chão sob os pés.

A fotografia não “guarda” esse momento, pois não tem capacidade de reproduzi-lo em sua totalidade. Em vez de aproximar a natureza, ela cria uma paisagem, produto alheio que é quase o seu oposto. O mero olhar dirigido à paisagem já realizaria essa operação mas, de acordo com Georg Simmel, o artista a leva às últimas consequências.

O que o artista faz – subtrair ao fluxo caótico e infinito do mundo, como imediatamente dado, um pedaço delimitado, o alcançar e o formar como unidade aquilo que até então encontra em si seu próprio sentido e cortar os fios que a ligam ao universo – é precisamente o que nós também fazemos, em dimensões menores, sem tantos princípios e de modo fragmentário, pouco seguro das suas fronteiras, quando temos a visão de uma "paisagem" no lugar de um prado e de uma casa, de um riacho e de um cortejo de nuvens. (SIMMEL, 1996, p. 4)

No período em que Georg Simmel escreveu seu ensaio, a fotografia estava longe de atingir consenso como “arte”, portanto o filósofo provavelmente se referia a suportes mais tradicionais como a pintura, o desenho ou outros.

Teria essa ilusão se tornado inerente ao olhar humano? Será mesmo que o fotógrafo de hoje não teria condições de suspender a associação entre paisagem e natureza?

No ato contínuo de fotografar e visualizar a imagem resultante, o artista se torna cada vez mais consciente das transformações que o referente sofre na imagem. O conhecimento técnico da câmera fotográfica assim como das demais operações – como a escolha de certo ângulo – fortalecem no fotógrafo a consciência de que a imagem não é reflexo, mas uma construção dele. Diversas operações separam o produto final, a fotografia, do referente.

Assim, fazer uma fotografia de paisagem pode ser uma experiência próxima à natureza, mas a fotografia em si não o será. A fotografia é ficção.

2.2 APONTAMENTOS SOBRE A PAISAGEM COMO OBJETO DA FOTOGRAFIA

A fotografia de paisagem não seria taxada de enganosa caso inexistisse uma tradição pregressa de equivalência entre paisagem e natureza.

No século XV, Leon Battista Alberti recomendava que os artistas pintassem como se enxergassem seu motivo por uma janela. Segundo Fontcuberta, essa receita para uma pintura clássica está na origem do mito da transparência da perspectiva, um legado repassado à fotografia, com quem a pintura compartilha a formação no aparato que é essencialmente o da câmara obscura do Renascimento.

A janela de Alberti funcionava como uma moldura, instaurando o enquadramento mediante o qual se tornaria possível estabelecer relações entre elementos tão distantes, como o céu, a terra e o mar.

Cauquelin teoriza que, ao fornecer limites, a janela empresta certa coerência à natureza e torna a paisagem equivalente a uma representação. Para concebê-la, delimitamos um fragmento do mundo. Ela ressalta: “pela janela é que me dou conta da paisagem”. (2007, p. 136).

Para a autora, a paisagem é uma construção mental vinculada a emoções e memórias do que já vimos no mundo. “Encontrá-la” seria, na verdade, projetar na natureza a nossa interioridade, ajustá-la às nossas expectativas e exigências culturais. Fazemos isso cotidianamente por meio de operações retóricas que passam despercebidas. “Nós emolduramos, nós nos situamos à distância, procedemos por metáforas e metonímias, contextualizamos (...) Pomos em jogo todos os recursos da linguagem”. (CAUQUELIN, 2007, p. 127). Ao longo do tempo, essas operações estabeleceram uma equivalência entre o artificial (a representação) e o real (a natureza). Somadas a elas, as técnicas de perspectiva empregadas na arte condicionaram o nosso olhar, criando a ilusão de que o espectador poderia acessar uma realidade para além do quadro.

A sedução da paisagem se completaria com o “sentimento de perfeição” (CAUQUELIN, 2007, p. 183) decorrente da adequação da natureza ao que esperamos dela, mas também do fato de ignorarmos essa operação, de acreditar que essa fruição se dá diretamente, sem intermediários – uma reivindicação de “transparência” que ganha outras camadas em uma fotografia.

Essas equivalências fizeram com que a paisagem constituísse um referente especialmente forte desde a pré-história da fotografia assim como ao longo dos séculos XIX e XX. Enquanto as pinturas históricas, de retrato e de natureza-morta ofereceriam possibilidades mais evidentes de encenação e controle da composição, valorizando o gênio do autor, a paisagem seria simplesmente “encontrada” e reconstituída com precisão.

François Chevrier (2007, p. 42) também lembra que a fotografia é herdeira da tradição de descrição precisa e intimista da pintura holandesa do século XVII assim como das *vedute*, pinturas que constituíam o testemunho de um lugar e eram frequentemente realizadas com a ajuda da câmara obscura. Segundo Chevrier, o mecenas e teórico da arte veneziano Francesco Algarotti (1712 - 1764) aconselhava os jovens pintores a usarem as imagens da câmara obscura, que ele comparava a quadros pintados “pela própria natureza”. (2007, p. 44). Essa metáfora seria aplicada à fotografia e por muito tempo contagiaria as opiniões sobre ela.

Imagem 3 - Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, 1660 – 1661. Óleo sobre tela, 96.5 cm x 115.7 cm



Fonte: <<http://www.mauritshuis.nl/en/discover/mauritshuis/masterpieces-from-the-mauritshuis/view-of-delft-92/#>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2015.

A fotografia nasceu como uma máquina capaz de reduzir as distâncias entre natureza, artista e público. Ao retratar a grandiosidade da natureza por meio de paisagens, os primeiros fotógrafos se colocavam na condição de instrumentos a serviço da beleza da natureza, cujo autor verdadeiro seria Deus. “Na fotografia oitocentista o fotógrafo se diminuiu para magnificar a cena que contempla. O afastamento indica respeito e admiração”. (ROUILLÉ, 2009, p. 146).

Fontcuberta (2010, p.19) afirma que a crença na fotografia como uma forma de a natureza representar a si mesma, uma espécie de automatismo natural, originou a noção de objetividade que até hoje fundamenta a implantação social da fotografia.

O primeiro século de vida da fotografia é, no âmbito da arte, o século da pintura de paisagem. Naturalmente, a tecnologia influenciaria o novo gênero artístico e vice-versa. A primeira fotografia da história, batizada de *Point de Vue du Gras* (1826), foi uma paisagem capturada a partir da janela da casa de seu autor, Nicéphore Niépce. Até mesmo a primeira prática considerada como “fotografia artística” por André Rouillé, organizada em torno do calótipo (negativo impresso em papel), era “mais de paisagem do que de retrato”. (ROUILLÉ, 2009, p. 248).

Imagem 4 - Joseph Nicéphore Niépce, *View from the Window at Le Gras*, 1826. Reprodução retocada de heliografia, 14 x 20 cm



Fonte: <http://www.niepce-daguerre.com/le_point_de_vue_du_Gras..html>
Acesso em: 20 de janeiro de 2015

A fotografia também influenciaria a pintura a procurar a proximidade com a natureza, mas de maneira diversa. Por influência do fotógrafo Gustave Le Gray é que Charles-François Daubigny inventou a pintura ao ar livre, instalando seu ateliê num barco, em 1857. Ao abandonar o ateliê, a pintura abandonou também as convenções a ele ligadas. Distanciou-se da idealização, dos mitos e heróis, e se inseriu no aqui e no agora, aproximando-se do seu motivo. Dessa forma, aproximou-se também de alguns postulados da fotografia na sua ambição de captar o atual e o real. Essas respostas estéticas seriam retomadas e desenvolvidas pelos impressionistas, em sua busca por exprimir o “efêmero”. Eles revolucionam a maneira de pintar a paisagem, que se torna concebível sem que seus elementos estejam amarrados pela perspectiva. Trata-se de uma paisagem de luz na qual o artista está completamente inserido.

Por outro lado, a fotografia também foi contagiada pelo olhar romântico que buscava o pitoresco ou o sublime na natureza, como o do pintor francês Claude Lorrain. Em sua versão distante e idealizada, a paisagem adquiria o caráter de revelação divina, capaz de intimidar o homem por sua força hostil ou encantá-lo como uma visão do paraíso. Frequentemente as duas posturas conviviam, como, por exemplo, nas missões fotográficas encomendadas pelo governo americano entre 1860 e 1870 para obtenção de dados topográficos das quais participaram Carleton Watkins e Timothy O’Sullivan. Nelas é possível ver a convergência de interesses científicos, práticos e de considerações estéticas e teológicas. (CHEVRIER, 2007).

Imagem 5 - Claude Lorrain, *Paisagem pastoral*
Óleo sobre tela, 21.26 x 16.54 polegadas



Fonte: <<http://www.claudelorrain.org/Pastoral-Landscape.html>>
Acesso em: 18 de março de 2015

Imagem 6 - Carleton Watkins, *Best General View Yosemite Valley*, 1866. Prova em albumina e prata, 41 x 52,2 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Fonte: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/55583/carleton-watkins-yosemite-valley-from-the-best-general-view-american-1866/?artview=dor3868>>
Acesso em: 18 de março de 2015

Imagem 7 - Timothy H. O'Sullivan, *Head of Cañon de Chelle, Looking Down. Walls About 1,200 Feet in Height*, 1873, Prova em albumina e prata, 41 x 52,2 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. 20.3 x 27.6 cm (8 x 10 7/8 in.)



Fonte: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/40207/timothy-h-o'sullivan-head-of-canon-de-chelle-looking-down-walls-about-1200-feet-in-height-american-1873/>>
Acesso em: 18 de março de 2015

Durante o século XIX e na maior parte do século XX, a ênfase no objeto ou no referente é predominante na fotografia, levando-se em conta seus usos documentais nas mais diversas esferas, especialmente a ascensão do fotojornalismo.

Sempre existiram, entretanto, aqueles dispostos a explorar os potenciais criativos da fotografia e, em alguns casos, da paisagem na fotografia. As paisagens do pictorialismo¹³, por exemplo, eram mais interpretação do que documentação. De acordo com Rouillé (2009, p. 253), elas se aproximavam das pinturas da Escola de Barbizon, despidas de sinais de civilização e alheias à modernidade e, segundo Chevrier, atuavam sob a influência do impressionismo. Os pictorialistas buscavam se distinguir do grande número de fotógrafos amadores surgidos na esteira da industrialização das operações de laboratório e seu consequente barateamento. Em 1888, a Kodak lançava o bordão “aperte o botão, nós fazemos o resto”. As inovações dos pictorialistas, como a pinhole e a lente “soft focus”, talvez se baseassem na negação do fotográfico, como o diz Rouillé, mas ainda hoje influenciam a fotografia.

¹³ Rouillé o classifica como o primeiro grande movimento de arte fotográfico. Criado em 1891, em Viena, estende-se até a década de 1930.

Pensando na realidade europeia, Chevrier afirma que “os fotógrafos mais avançados dos anos 1920 e 30 exploram a natureza por fragmentos, privilegiam a natureza-morta à paisagem, pois a segunda depende demasiado dos modelos de composição pictórica”¹⁴. (CHEVRIER, 2007, p. 75-76). Renger-Patzsch, por exemplo, redescobriu a natureza pelos modelos geométricos da arte moderna. Nas pesquisas de Meidner, Moholy-Nagy e Rodchenko, é possível ver que “a paisagem clássica, ou impressionista, convertera-se em obstáculo das vanguardas e que o modelo naturalista havia sido rechaçado em benefício de uma celebração expressionista das forças conjugadas da indústria – ou do dinamismo urbano – e da vida orgânica”. (CHEVRIER, 2007, p. 85-86). As paisagens urbanas exerciam atração sobre grandes fotógrafos europeus como Atget, Brassai, Kértész, Sougez, e outros. Mesmo que eles tenham realizado fotos de ambientes não urbanos (ou parques e jardins, no caso de Atget), principalmente para reportagens turísticas, como o lembra Chevrier (p. 60), seus nomes estão fundamentalmente associados à cidade.

O alemão August Sander e o inglês Paul Nash também fotografaram paisagens rurais na Europa. Mas nos Estados Unidos, o gênero assumia um efetivo protagonismo e ecoava a clássica tradição europeia da paisagem. Mesmo com estilos bem diferentes, Edward Weston e Ansel Adams fotografavam a paisagem de maneira monumental, poética e idealizada. Pareciam deslocar para o outro lado do Atlântico, com certo atraso, a tradição iniciada por Claude Lorrain e Nicolas Poussin (séc. XVII) e retomada no Romantismo dos mestres britânicos John Constable e J.W. Turner (séc. XIX), na qual a natureza era vista como manifestação sublime.

Com Alfred Stieglitz e seus “equivalentes”, o assunto torna-se a própria fotografia como criação subjetiva.

¹⁴ As citações de François Chevrier são traduções livres a partir de trechos escritos em espanhol.

Imagem 8 - Alfred Stieglitz, *série Equivalentes*, *Sem título*, 1923.
Impressão em gelatina de prata



Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=44200>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

2.3 PONTUAÇÕES SOBRE PAISAGEM E FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Na sua busca histórica por validação entre as artes, a fotografia exerceu uma série de papéis secundários. Na classificação de Rouillé (2009),

(...) a fotografia desempenhou, alternadamente, o papel de refugio da arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com Francis Bacon e, de modo diverso, com Andy Warhol) e de vetor da arte (nas artes conceitual e corporal e na *land art*). (ROUILLÉ, 2009, p.287)

Movimentos surgidos na década de 1960 como a *land art* e as artes conceitual e corporal possibilitaram o acesso da fotografia ao campo da arte contemporânea. Para Soulages, muitas práticas desse período “alimentam as pesquisas atuais – tanto a fotografia atual quanto as das outras artes – a tal ponto que não se pode pensar a fotografia atual ocultando-as” (2003, p. 325).

Entretanto, mesmo que a fotografia fosse exposta em galerias e museus, sua posição nas obras de arte era geralmente acessória, apenas um registro automático apresentado ao lado de outros elementos como mapas, textos, esquemas, objetos. Para Rouillé (2009), a falta de um cuidado particular na composição ou no ajuste das imagens, apresentadas seguidamente em pequeno formato e em preto e branco, também comprovaria que a obra, de fato, encontraria-se em outro lugar, fora da imagem.

De acordo com o autor, as neovanguardas se servem da fotografia na década de 1960 e 1970 “como simples vetor, cujas qualidades se esgotam em sua função mínima de registrar, reproduzir, e transmitir da maneira mais neutra e transparente possível”. (ROUILLÉ, 2009, p. 316). Ela é, para o autor, rebaixada ao seu mecanismo, numa espécie de retorno ao seu nível zero e é nessa condição que os artistas lhe abrem a porta do mundo da arte contemporânea.

Na opinião de Rouillé, a fotografia responde às necessidades de artistas que, nas décadas de 1960 e 1970, constroem uma nova concepção de arte, a arte conceitual. Em seus *Parágrafos sobre a arte conceitual*, de 1967, o artista Sol LeWitt deixava claro que a aparência do trabalho não era “muito importante” e que “a Arte Conceitual só é boa quando a ideia é boa”. (LEWITT in FERREIRA e COTRIN, 2006, p. 181). A própria ideia já constituía um trabalho de arte, assim como os passos intermediários que levavam ao produto final.

Esse tipo de arte deve, então, ser apresentada com o máximo de economia de recursos. Qualquer ideia que se encaminhe melhor em duas dimensões não deveria ser realizada em três dimensões. As ideias também podem ser apresentadas por meio de números, fotografias ou palavras, ou qualquer modo que o artista escolha, sendo a forma sem importância. (LEWITT in FERREIRA e COTRIN, 2006, p. 181)

É justamente por situarem a fotografia fora do âmbito da arte que os artistas conceituais se permitiram usá-la. Em um momento no qual um forte movimento de desmaterialização¹⁵ perpassava a arte, os artistas recorriam à fotografia sabendo que a mesma não poderia ser confundida com o próprio trabalho e, portanto, o processo prevaleceria sobre o objeto.

¹⁵ Lippard, Lucy. *Seis Anos: A desmaterialização do objeto de arte, de 1966 a 1972*.

Pela sua leveza e sua fraca consistência material, pelo mínimo investimento manual que exige, pelo afastamento (que supõe) do indivíduo, pelo déficit de legitimidade que tradicionalmente a afeta, e pelo tratamento formal particular a que está submetida, a fotografia vem, no caso, satisfazer a um fenômeno artístico fundamental: o declínio do objeto em prol das atitudes e dos processos. (ROUILLÉ, 2009, p. 312)

Assim, na *land art*, na *body art* e na *performance*, são sobretudo as capacidades de transmissão da fotografia que atraem os artistas. (ROUILLÉ, 2009, p. 317). Ela possibilitaria uma contestação dos valores canônicos e dos lugares tradicionais da arte enquanto, paradoxalmente, supriria a demanda das galerias.

Como esta dissertação aborda, sobretudo, os tratamentos dados à fotografia e à paisagem, é interessante ater-se em algumas contribuições reunidas sob o rótulo de *land art* ou *earth art*. Nesse movimento, que se desenvolveu principalmente na década de 1970, a natureza torna-se o suporte da obra, que pode nascer de atitudes bastante distintas, como o simples deslocamento de um sujeito num espaço ou manipulações de grandes quantidades de materiais naturais. Rosalind Krauss concebeu um modelo teórico para essas práticas em seu artigo *Sculpture in the expanded fields*, publicado na revista *October*, em 1979, ao localizá-las entre a escultura e a arquitetura.

De acordo com Rouillé, nas obras relacionadas ao movimento, as fotos costumavam ser apresentadas entre mapas, planos e elementos da natureza. A fotografia servia bem à *land art* por sua capacidade de registrar obras efêmeras e situadas em locais inacessíveis, como a intervenção de Michael Heizer no deserto de Nevada, *Double Negative* (1969), ou os empacotamentos da costa australiana realizados por Christo. É interessante notar que, para alguns artistas, a fotografia ultrapassa a condição de um documento trivial ou vetor.

Quando Robert Smithson começou a trabalhar ao ar livre, a fotografia se tornou uma ferramenta essencial no seu processo artístico. Em 1967, ao realizar uma caminhada por sua cidade natal, produziu fotos e um mapa da paisagem, elementos que, junto a um relato de experiência, comporiam o trabalho *The Monuments of Passaic*. Nessa ocasião, a câmera em punho o ajudou a enxergar sua própria cidade sob ângulos incomuns.

Na série *Mirror Displacements* (1969), Smithson fotografou paisagens remotas onde depositava espelhos que refletiam o entorno, deslocando-o para dentro do quadro, e

produzindo uma sequência de intervenções na paisagem ora apresentadas em sala de exposição como fotografias, ora projetadas como *slideworks*.

Para Smithson, o trabalho não estava no espaço, mas era o espaço. Em séries como *Mirror Displacements* as fotografias são, ao mesmo tempo, documento e obra, tornando-se elas mesmas “displacements”, ou seja, elementos deslocados gerados a partir do reflexo da paisagem no espelho interno da câmera fotográfica.

Imagem 9 - Robert Smithson, *Mirror displacement on a compost heap*, 1969.



Fonte: <<https://www.dma.org>>
Acesso em: 30 de julho de 2014

Pela localização relativamente inacessível da maioria de seus *earthworks*, o artista confiou na fotografia e no filme como meio de mostrá-los ao público. Rouillé (2009) aponta que, na maioria dessas obras, Smithson aplicou um procedimento no qual confronta as versões em positivo e em negativo das fotografias de um mesmo local. Na opinião do teórico, esse uso quebraria a evidência documental da foto, atribuindo-lhe uma consistência temporal e uma dimensão dramática. A famosa *Spiral Jetty* (1970) ainda apresentava a particularidade

de que, para ser compreendida, exigia uma visão aérea que dificilmente seria acessível ao espectador senão por uma fotografia.

De certa maneira, a fotografia se encaixa bem com a visão de mundo de Smithson, adepto da dialética hegeliana. Ao invés de recusar o mercado da arte, Smithson o assimilava como parte de uma dicotomia: o *site* e o *non-site*. A fotografia ainda exprimiria muitas outras oposições que o artista reconhecia no mundo: ausência e presença, exterior e interior, conjunto e fragmento. Logo, não é incidental que na obra desse artista tenha se esboçado um outro uso para a fotografia – o de material para a arte contemporânea. (ROUILLÉ, 2009).

Por sua vez, Anne Cauquelin afirma que os paisagistas contemporâneos se situam entre dois termos: “um é a vertente “natureza-natureza”, que, para dizê-la, incitará à aproximação máxima da grande Natureza; o outro tomará, ao contrário, uma distância notável dessa natureza, atribuindo à paisagem a função de velá-la, de tornar seu conceito ambíguo, de mostrar a que construção mental sua percepção corresponde”. (CAUQUELIN, 2007, p. 166).

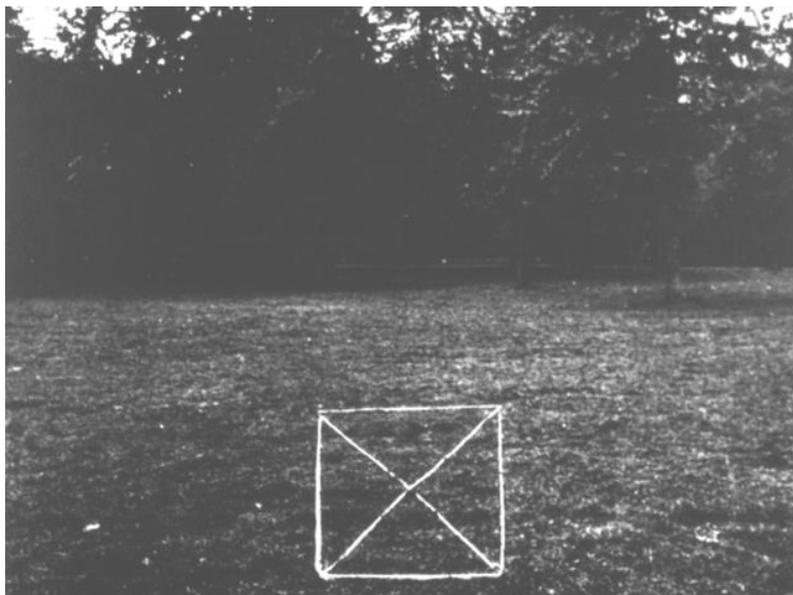
Alguns artistas associados à *land art*, ao fazerem uso da fotografia, passaram a questionar a perspectiva monocular e revelar a estrutura oculta que preside a existência da paisagem.

As *linhas* de pedras do britânico Richard Long (n. 1945), por exemplo, deveriam ser contempladas a partir de um ponto de vista específico (o da lente da câmera) para que estivessem em harmonia com os outros elementos da paisagem. Por isso mesmo, conforme informa Dubois (1993), era sempre o próprio Long que tinha o cuidado de fotografar suas construções. Para Cauquelin (2007), a atitude de Long ao traçar uma linha reta contínua acima de lagos e florestas demarcava a ordem da paisagem e a desordem da natureza. “Deste modo, aquilo que o olhar perspectivo nos dá como “evidente” na linearidade de uma construção geométrica é uma ilusão de facilidade diante da rugosidade das coisas”. (CAUQUELIN, 2007, p. 170).

Apoiando-se inteiramente na fotografia, o holandês Jan Dibbets (n. 1941) concebeu trabalhos que exploram a diferença entre o que a câmera vê e o que o olho vê, construindo assim uma contundente crítica aos mitos de autenticidade que circundam a fotografia. Sua série *Perspective Correction (square with diagonals)*, de 1968, exhibe paisagens com formas quadradas que parecem se destacar do espaço onde estão situadas porque não acompanham a distorção da perspectiva. Por meio de cálculos precisos, o artista constrói formas como, por

exemplo, trapézios, que se apresentam como quadrados na fotografia, pois foram concebidas em função da câmera.

Imagem 10 - Jan Dibbets, *Perspective Correction (Square with two Diagonals)*, 1968.
Fotografia em preto e branco
TATE Liverpool/Private Collection



Fonte: <http://media.johnwiley.com.au/product_data/excerpt/18/14051930/1405193018-83.pdf>
Acesso em: 17 de março de 2015

Dubois (1993) reforça que, nesses trabalhos, a fotografia extrapolava a função documentária, pois era de fato pensamento, “integrada à própria concepção do projeto” (p. 285), e os trabalhos que se referiam ao ponto de vista chegavam a ser elaborados em função das características do procedimento fotográfico.

Há também diversos trabalhos que confiavam em outro traço do dispositivo fotográfico, a instantaneidade. *Throwing balls in the air to get a straight line* (1972-73), de John Baldessari, apresenta fotos de bolas lançadas para o alto; *La description des nuages* (1973), de Barbara e Michael Leisgen, é a imagem de uma mulher que parece abraçar as nuvens ao fundo; *Lightning Field* (1977), de Walter de Maria, mostra raios no momento em que atingem estacas de aço instaladas em uma bacia semi-árida do Novo México; e *Tossing sticks in the air* (1981) de Andy Goldsworthy, consiste na fotografia de vários bastões no momento em que se espalhavam em feixe diante do céu.

Imagem 11 - John Baldessari, *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line, (Best of Thirty-Six Attempts)*, 1973, fotografia, 9 x 13 polegadas.
Edizioni Giampaolo Prearo/Galleria Toselli, Milão.



Fonte: <<http://www.photoeye.com/auctions/Auction.cfm?id=3575>>
Acesso em: 18 de março de 2015.

Segundo Dubois, as práticas da *land art*, assim como as da arte conceitual, corporal e do acontecimento, embora partam da representação,

sempre terminam, apesar de tudo, em primeiro lugar, por utilizar a foto como simples instrumento “de segunda mão” (documento, memória, arquivo), em seguida por integrá-la (conceber a ação em função das características do dispositivo foto), depois por se embeber, impregnar-se com sua lógica (a do traço, da impressão, da marca, etc.) e, finalmente, por inverter os papéis, por voltar à própria fotografia como prática primeira, que por sua vez tomará emprestado da lógica das artes de ação alguns de seus usos criadores (A. Rainer). (DUBOIS, 1993, p. 290)

É relevante apontar que na *land art* a paisagem era considerada em forte relação com o artista e o corpo em deslocamento. Nos Estados Unidos, os estudos de Maurice Merleau-Ponty foram publicados em 1961 e influenciaram artistas do minimalismo como Robert Morris, que elaboraram o entendimento do espaço pela fenomenologia.

Rosalind Krauss observa que, embora o vocabulário abstrato do minimalismo – movimento ao qual a *land art* costuma ser filiada – dificultasse o reconhecimento do corpo humano nas obras, “o nosso corpo e nossa experiência de nosso corpo continuam a ser o tema dessa escultura – mesmo quando uma obra é formada por várias centenas de toneladas de terra” (KRAUSS, 2007, p. 333).

Francesco Careri (2013, p. 123) afirma que as obras da *land art* eram incríveis espaços destinados ao percurso. Caminhar por elas era uma experiência estética na qual a paisagem era parte da obra.

Já os artistas ingleses, como o já mencionado Long e também Hamish Fulton, distanciam-se dos americanos pela preferência por intervenções bem mais discretas. Fulton inclusive acusaria Smithson e Heizer de faltarem com respeito à natureza. (CHEVRIER, 2007, p. 98). Em *A Four day coastal walk del norte and Humboldt Counties* (1980), o artista se atém a fotografar seus passos em longas caminhadas por regiões remotas da Califórnia. Suas ações celebravam as paisagens intocadas.

A ênfase geral da arte no processo aumentava o reconhecimento da presença corporal do artista e, para Long e Fulton, isso significava uma ênfase no caminhar. Richard Long afirma: “minha arte consiste no ato mesmo do caminhar”. (apud CARERI, 2013, p. 113). A fotografia da grama pisoteada em *A line made by walking* (1967) exibe um rastro no terreno, mas o objeto escultórico está ausente. A marca desaparecerá com o crescimento da grama e permanecerá na película fotográfica. Por outro lado, considera Careri, “é inequivocadamente o resultado da ação de um corpo e é um objeto, algo que se situa entre a escultura, uma performance e uma arquitetura da paisagem”. (CARERI, 2013, p. 113).

Imagem 12 - Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972.



Fonte: <<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>>
Acesso em: 5 de julho de 2013

Fulton apresenta imagens e textos sobre a experiência do caminhar sem, no entanto, desejar representá-la. Ele “faz uma espécie de poesia geográfica nas galerias, com frases e sinais que evocam as sensações sentidas nos lugares”. (CARERI, 2013, p. 133). Careri destaca que, para Fulton, “o corpo é unicamente instrumento perceptivo, ao passo que para Long é também instrumento de desenho”. (CARERI, 2013, p. 132).

2.4 POR QUE SEPARAR A IMAGEM DA REALIDADE?

Na atualidade, a figura do espectador conquistou uma condição ativa embalada pelas discussões teóricas que valorizaram o seu papel. Roland Barthes fez parte desses debates mas, em 1980, ele ainda falava a um espectador que precisava ser alertado sobre a ilusão da imagem.

E se, ao invés de pressupor que, em uma fotografia, as pessoas sempre enxergariam o referente e seriam enganadas por ele, admitíssemos que seus olhares já estão afiados o suficiente para olhar para a imagem de uma praia e reconhecê-la como imagem? Talvez presumir uma manipulação?

Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière busca reformular o conceito de emancipação de Marx. Avalia que críticos como Guy Debord, que colocam o espetáculo como algo que aliena, uma exterioridade a conduzir o espectador para longe de si mesmo, até hoje partem dos pressupostos semeados por Platão. Para o antigo filósofo, “olhar” se opunha a “conhecer”, “aparência” era o antônimo de “verdade”, e ver era um sinônimo para absorver passivamente as imagens. Quanto mais se contempla, menos se é. A contemplação seria ruim, pois está necessariamente separada da “verdade” e sofremos com essa separação.

Na esteira dessas equivalências, a palavra “contemplar” teve sua condição de verbo e, portanto, de ação, frequentemente ignorada ao longo de milênios. Comparada a um “olho mecânico”, a câmera fotográfica herdou esses preconceitos. Inerte e neutra como o olhar, a câmera seria um lápis manuseado pela natureza¹⁶, e um instrumento incapaz de mostrar algo além do superficial. Um dos seus aspectos mais fascinantes seria essa ilusão de automatismo no qual a própria natureza (na condição de “verdade”) representaria a si mesma.

Num grande exame de consciência, Rancière viaja ao século XIX para resgatar a origem desses pressupostos. “Essa preocupação obsessiva em relação à exposição maléfica das mercadorias e das imagens e essa representação de sua vítima cega e complacente não nasceram no tempo de Barthes, Baudrillard ou Debord”, avisa Rancière. (2012, p. 46). Segundo o teórico, teriam surgido no contexto específico das revoluções científicas e urbanísticas do século XIX, quando a elite começava a ser ameaçada pelo poder do povo. A denúncia das seduções da sociedade de consumo seria uma reação da elite intelectual para reconfirmar a incapacidade do povo de lidar com as imagens.

Para Rancière, a partir dos anos 1960, a ciência crítica escrevia para abrir os olhos do espectador que tomava a imagem por realidade. O público é então instruído na arte de reconhecer a realidade além da aparência, descobrindo mensagens ocultas.

Em 1977, com *Sobre Fotografia*, Susan Sontag de fato tomava o mito da caverna como modelo para alertar sobre o perigo de olhar para a fotografia e presumir enxergar a realidade, o que Georg Simmel já havia dito sobre a paisagem no início do século XX. Para Sontag (2004), a proximidade estabelecida entre o sujeito e a natureza através da fotografia seria falsa. Em sua opinião, fotografar é uma maneira de limitar a experiência do mundo,

¹⁶ Henry Fox Talbot nomeou de *Pencil of Nature* a primeira publicação de provas fotográficas (1844-1846) (FRIZOT, 2012, p. 27).

fazê-la segura ao transferi-la para uma imagem, como um souvenir. A foto só nos mostraria o superficial, ocultando as relações complexas existentes sob a superfície da imagem.

A teoria precursora de Simmel, apesar de possuir muitos méritos, acabava por reproduzir a lógica romântica que pretendia criticar, pois, para ele, aquele que contemplasse a paisagem estaria fadado à ignorância ou à frustração. Sontag, debruçando-se sobre a fotografia fora do campo da arte, parece beber desse discurso. Avaliações como a de Sontag adentram o campo da arte, pois na década de 70 e 80 muitos artistas tomam para si a responsabilidade de desautorizar a fotografia como registro do real. A fotografia deveria então suprimir a si mesma para, ao invés de encantar o espectador, levá-lo a refletir sobre o seu contexto social, histórico, cultural. A estratégia para descortinar a ideologia por trás das imagens fotográficas era criar trabalhos que impusessem a sua condição de imagem ao espectador.

Muitos artistas realizaram esse feito com ótimos resultados num esforço para expiar a fotografia de sua culpa. De fato, eles o fizeram tão bem que o questionamento do caráter mimético da fotografia atualmente se tornou anacrônico na arte. Jean Baudrillard avisou a todos que as imagens compunham uma realidade independente, uma hiper-realidade. Não à toa, ele mesmo possui uma produção artística de antifotografias.

Nesta inversão crítica apontada por Rancière, agora os intelectuais, com ideias recicladas, voltam a subestimar os espectadores que acreditavam numa realidade por trás das imagens, distinta da aparência.

Essas atitudes aparentemente contrárias que colocam a realidade atrás da imagem ou determinam que a imagem é a única realidade possível são permeadas pela pressuposição de que contemplar é estar separado, desconectado da realidade, alienado. Mas faz mesmo sentido opor a imagem à realidade? O olhar distanciado não consegue acessar a verdade? Mas qual verdade e por que o artista é o seu divino detentor?

Seria a distância reflexiva algo necessariamente melancólico? Rancière explica que a resposta seria inevitavelmente positiva se seguissemos acreditando na “verdade” como “não separação” (2012, p.12), que é, por sua vez, dependente da concepção platônica de mimese.

Rancière examina a rede de pressupostos que permeia o trabalho de cânones da arte. Ele emerge dessa aventura questionando o jogo de equivalências entre olhar e passividade, exterioridade e separação, e oposições como imagem x realidade, atividade x passividade,

posse de si x alienação. Além disso, o autor deixa claro que era preciso reformular a questão: “O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum”. (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

Para tanto, é preciso admitir que o artista não possui a verdade nem o caminho para chegar a ela. E ainda, é preciso crer no papel do espectador e na importância da sua participação no momento de olhar para uma fotografia. Conceder que a imagem existe por si só, sem um cordão umbilical que a liga ao seu autor.

Rancière demonstra que a exigência de que a arte ponha fim à suposta separação gerada pela imagem é prejudicial e engessada. “Ser espectador é nossa condição normal”. (RANCIÈRE, 2012, p. 21). Não cabe ao artista despertar a sensibilidade amornada de um público amorfo, anônimo, de pessoas sem tempo para perceber a beleza do mundo. Os artistas tratados nesta dissertação, como se verá, trabalham com essa abordagem.

2.5 A FOTOGRAFIA COMO FICÇÃO

Joan Fontcuberta assinala que, no início da década de 1980, ocorre na prática artística da fotografia um deslocamento da ênfase no objeto à ênfase na imagem, uma alteração que implicaria posições distintas com relação à consciência artística.

Artistas como Cindy Sherman personificam, para o autor, outra atitude para com a imagem. “Com Sherman, a fotografia supõe simplesmente um registro contingente da experiência artística, desprovida em princípio de um valor autônomo e significativo em troca enquanto ilustração de um discurso artístico”. (FONTCUBERTA, 2010, p. 28).

Sherman e outros nomes da chamada Pictures Generation¹⁷ abriram caminho para que a arte contemporânea pensasse a fotografia independente do que ela mostra, dessacralizando-a. Inúmeros artistas seguiram seus passos, utilizando a fotografia para criticar os usos da imagem na modernidade e na contemporaneidade.

¹⁷ O termo se tornou um rótulo comumente usado para agrupar artistas que se apropriaram de imagens da mídia, entre eles Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, Robert Longo, David Salle, Richard Prince, Jack Goldstein e Sherrie Levine. Em 2009, Douglas Eklund curou a exposição "The Pictures Generation, 1974-84", no The Metropolitan Museum of Art. A expressão deriva da exposição "Pictures", curada por Douglas Crimp, em 1977 no Artists Space, em Nova Iorque.

André Rouillé marca a virada para a década de 1980 como o momento em que a fotografia se torna um dos principais materiais da arte contemporânea.

(...) no estágio da fotografia-material da arte, (...) as imagens são habitualmente expostas sozinhas, sem elementos extrafotográficos, e ao fim de um trabalho específico, muitas vezes importante. Enquanto a maioria dos clichês expostos nos anos 1970 não eram realizados pelos próprios artistas, a partir dos anos 1980 isso muda: os artistas dominam perfeitamente o procedimento, muitas vezes as imagens são de excelente qualidade técnica e, às vezes, de tamanho monumental. (ROUILLÉ, 2009, p. 326)

Para Rouillé, os materiais não são elementos neutros, inertes ou transparentes. Ao contrário de ferramentas ou vetores, os materiais se prestam à experimentação e podem ser combinados com outros materiais sem ser obscurecidos por eles – uma lição já esboçada nos fotogramas e fotomontagens da Nova Visão, movimento fundado em 1925 na Alemanha, mas que só seria assimilada na década de 1980.

Sabe-se que a fotografia não é um suporte passivo ou neutro, que a cópia mais exata pode esconder muitas ideologias, e que é possível transfigurar o real para se aproximar da verdade. Trabalhar com ela equivale a dizer algo.

Na passagem de instrumento para material, Rouillé observa que “os artistas livram a fotografia das sujeições funcionais e a liberam das coerções da transparência documental; ou, ainda, adotam essa transparência como uma característica pertinente; ou, por fim, eles a questionam”. (ROUILLÉ, 2009, p. 339).

Dentre os numerosos artistas que empregam a fotografia como material a fim de problematizar a noção de real, alguns prosseguem com investigações da paisagem. Com a série *Turquia*, René Sultra e Maria Barthélemy apresentam quatro grandes paisagens acrescidas de uma forma geométrica branca que quase as oculta. Ao perturbar a visão, a dupla de artistas inverte a lógica mimética da fotografia e quebra o tradicional gênero da paisagem.

Na categorização de Rouillé, os artistas como Christian Boltanski subordinam o lento e minucioso trabalho da mão a uma máquina e a um processo tecnológico como se retomassem o projeto de Marcel Duchamp de solapar as noções tradicionais de artista, talento, interioridade e intenção.

Rouillé questiona o uso de expressões como “a aderência do referente”¹⁸ ou “transparência”, descartando o argumento principal do cânone de Roland Barthes para então estabelecer que a fotografia não é índice e sim novo fato, gerador de novas relações. Ela fabrica o real. Para o teórico, “o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor diante de sua tela”. (ROUILLÉ, 2009, p. 159).

François Soulages interessa-se pela análise de Philippe Dubois de que a fotografia seria vestígio do real – um índice, sem semelhança obrigatória com o referente, mas dependente dele. Soulages, entretanto, não fala de índice ou referente, mas de um “objeto”, que seria equivalente ao “objeto transcendental” de Kant ou ao “real” de Lacan, pois seria fundamentalmente “incognoscível, inapreensível e, portanto, infotografável”. (2000, p. 99).

Demonstramos anteriormente que com o objeto a ser fotografado o teórico se confronta com um buraco negro: $O = x$; nada pode ser dito a esse respeito; a relação que existe entre esse objeto e o objeto fotográfico permanece, portanto, muito misteriosa, mesmo que a reutilização dos conceitos de Peirce – ícone, índice e símbolo – possa dar algumas pistas. (SOULAGES, 2000, p. 126)

Em uma fotografia, esse objeto estaria sempre faltando e imagem denunciaria sua perda. Essa irresolução, para Soulages, abre o caminho para que a fotografia seja ficção e arte.

2.6 O ARTIFÍCIO COMO PONTO DE PARTIDA

Segundo Fontcuberta (2012), a fotografia digital começa a ser implantada no campo da arte contemporânea em 1990. Assim como as polaroids, as fotos digitais reduzem a espera entre o momento do disparo e o momento da plasmação visível. De acordo com o teórico, as câmeras digitais suplantariam as polaroids por oferecerem custos mais reduzidos, serem fabricadas em modelos menores (com menos peso), tornariam-se mais rápidas e fariam imagens mais fáceis de se transmitir e compartilhar.

¹⁸ Quando falamos de referente nesta dissertação é na maneira como Rouillé o emprega, ou seja, em alusão ao conceito de Barthes. O segundo, por sua vez, usou a terminologia proposta pelo semiótico Charles Peirce, que descreve as diferenças entre símbolo, ícone e índice. O índice seria um signo conectado a um referente em um eixo físico, como uma digital ou uma pegada. O status referencial da fotografia, cujos primeiros defensores incluem Rosalind Krauss, seguida por Philippe Dubois, seria muitas vezes questionado ainda na década de 1980 por autores como John Tagg e Joel Snyder.

Em tom melancólico, Fontcuberta fala da experiência no laboratório fotográfico como algo impregnado de magia, lembrando a sensação de ver a imagem surgir no papel. Na sua opinião, essa “imagem latente”, “que reside entre o clique e a experiência consumada” (2012, p. 35), ainda existe no digital: “Toda imagem infográfica é armazenada em uma matriz numérica e só se torna perceptível ao olhar quando passa a suportes como a tela ou o papel. Todo arquivo digital em formato gráfico é de fato uma imagem latente”. (2012, p. 41). Uma diferença, aponta ele, é que na analógica, a foto está escondida, na digital, está fechada. Não revelamos mais fotos, mas as abrimos e as fechamos. O acesso torna-se mais livre e o tempo de espera é muito reduzido.

Frequentemente, a fotografia digital não chega ao papel, mas permanece na tela. Perde-se, nesses casos, outra dimensão importante, aquela da fotografia como um objeto que se pode segurar nas mãos, colocar em um álbum físico, encaixar em um porta-retratos.

A produção massiva de fotografias na sociedade como um todo – já não limitado às poses do filme e sim à capacidade de um cartão de memória –, acompanhada pela sua virtualização, pauta a produção artística, que responde a essa saturação.

As consequências estéticas da transição da fotografia analógica para a digital são inúmeras. Em 1992, William J. Mitchell dizia em *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (MIT Press, 1992) que, enquanto a manipulação de uma fotografia analógica é um processo trabalhoso e demorado, com a digital a manipulação torna-se praticamente banal devido à facilidade do processo. Ele também afirmava que as ferramentas computacionais para transformar a imagem são tão essenciais para o artista digital quanto pincéis e pigmentos o são para o pintor. (Mitchell apud Elkins, 2007, p. 40). Mitchell também defendia que as ampliações analógicas revelavam mais detalhes, ao passo que as digitais não mostravam nada novo, apenas quadrados de pixel. Na segunda década do século XXI, a tecnologia digital já evoluiu o suficiente para possibilitar ampliações mais nítidas a um preço mais acessível, se comparado às câmeras analógicas profissionais.

Mitchell também ressaltava que a capacidade de reproduzir uma fotografia sem perda de qualidade foi expandida com o digital, possibilitando que a “cópia” se tornasse indistinguível do “original”. No ensaio *The Paradoxes of Digital Photography*, o acadêmico Lev Manovich refuta esse ponto de vista, lembrando a frequente necessidade de comprimir arquivos para enviá-los.

Atualmente, Antônio Fatorelli diz que a tendência geral à virtualização das imagens no mundo é acompanhada da substituição da ênfase na questão do referente pela ênfase no valor autônomo e autorreferente da imagem, quando as próprias imagens constituem o lugar da experiência. “Já a virtualização por desconexão em relação a um ambiente particular impõe uma saída do aqui, do agora e do isto, que termina por relativizar o elo de dependência entre a imagem e um acontecimento singular”. (FATORELLI, 2003, p. 47).

As imagens, gradualmente, deixariam de se amparar em coordenadas de espaço e tempo para assumirem por completo a sua dimensão virtual. E à medida que conquistam essa independência, passam também a tender cada vez mais a artificializar a natureza.

Ainda segundo o argumento do pesquisador no livro *Fotografia e Viagem*, as imagens deixam de coincidir com a visão interior do autor – motivo pelo qual tantos artistas dispensam os atributos de sensibilidade e genialidade tradicionalmente atribuídos aos artistas artesãos.

No terceiro e atual momento, a questão que se coloca é a seguinte: em meio a um universo saturado de clichês, onde a realidade se apresenta de modo cada vez mais difuso através dos meios de comunicação em tempo real; onde a natureza é substituída pelo artifício e o sujeito psicológico perde sua densidade; quando tudo tende à desmaterialização, que projeto fotográfico, que imagem pode intensificar os sentidos e fazer pensar? As fotografias de Cape Cod, de Joel Meyerowitz, e as foto-instalações de Alain Fleischer orientam-se neste cenário: Meyerowitz a partir da perspectiva purista e Fleischer da orientação pluralista propõem abordagens-limite onde os únicos pontos de partida possíveis parecem ser o artifício e a simulação. (FATORELLI, 2003, p. 63)

Imagem 13 - Joel Meyerowitz, *Dune Grass, House, Truro*, 1984
fotografia, dimensões variáveis.



Fonte: <<http://www.jacksonfineart.com/joel-meyerowitz-2519.html>>
Acesso em: 18 de março de 2015

O estado desterritorializado da fotografia contemporânea estaria ligado à progressiva mobilidade que o homem adquiriu durante a modernidade. Entre 1840 e 1890, o desenvolvimento da produção industrial, dos transportes (ferrovias, vapor) e das comunicações (telégrafos, eletricidade) resultou em ritmos de vida mais acelerados, fato que acarretou maneiras distintas de ver o mundo. Rouillé reforça que, no fim do século XIX, a “perspectiva espacial, que serve desde a Renascença para descrever as coisas e suas posições no espaço, é substituída pela perspectiva temporal que privilegia movimentos e dinâmicas” (2009, p. 91). Nessa época, a cronofotografia é desenvolvida, seguida pelo cinema. Em 1890, as câmeras fotográficas já são rápidas o suficiente para registrar pessoas surpreendidas no meio de uma ação.

Antônio Fatorelli recorre a Jonathan Crary (1998) para explicar que nos séculos XVIII e XIX a relação entre percepção e objeto se torna abstrata e não visual, ocasionando um movimento de desterritorialização da visão que encontra sua contrapartida no surgimento de um observador mais móvel e flexível. Essa época marca o colapso da câmara obscura, considerada fixa e rígida. “Era necessário um observador mais móvel, funcional e produtivo,

[...] mais adequado aos novos usos do corpo e à vasta proliferação de sinais e imagens igualmente móveis e flexíveis”. (CRARY, 1998, p. 42 apud FATORELLI, 2003, p. 47).

Atualmente, as tecnologias promoveriam um novo alargamento e aprofundamento do campo visual, o que provocaria “o progressivo deslocamento da imagem de uma ancoragem geográfica ou topográfica para uma existência virtual” (FATORELLI, 2003, p. 46), acompanhada de uma tendência para a artificialização.

Se antes o artista era o mediador entre o espectador e o mundo, hoje a tecnologia é parte inevitável dessa conta e está colada ao artista. O artifício é a pista visual dessa fusão e é também o ponto de partida da fotografia atual.

2.7 AS PASSAGENS PARISIENSES DE WALTER BENJAMIN

Imagem 14 - Charles Marville, *Passage de l'Opéra (Galerie de l'Horloge)* (9^o arrondissement), c. 1868. Prova em albumina de negativo em colódio. Musée Carnavalet, Paris. Image © Musée Carnavalet / Roger-Viollet



Fonte: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/marville-paris.html>>
Acesso em: 20 de novembro de 2014

Em *Paisagens Urbanas* (2003), Nelson Brissac encontra um modelo teórico para a paisagem atual ao ler os escritos fragmentários de Walter Benjamin a respeito das passagens parisienses. As passagens são galerias cobertas de vidro erguidas principalmente no século XIX, em Paris¹⁹. Como explica Benjamin (2006), elas foram construídas a partir de ruas cujos moradores se uniram para transformar em local de comércio. As passagens atravessavam quarteirões inteiros e podiam abrigar os mais diversos negócios, como butiques, salões de limpeza (onde se escovava o pó das roupas e das botas), cafés, livrarias, tinturarias. Os perfis variavam, algumas apresentavam lojas de luxo, proibindo a entrada de indivíduos sujos, assim como o fumo e o escarro, exibiam aquários com peixes vivos, gaiolas com pássaros e ainda ofereciam assentos cômodos aos transeuntes cansados. Outras eram mais simples; na galerie d'Orleans, por exemplo, andava-se sobre terra batida.

Na primeira metade do século XX, quando Benjamin escrevia sua obra, as passagens já eram reminiscências de outra época: “Assim como as rochas do mioceno ou do eoceno carregam em si parcialmente a impressão de monstros destes períodos geológicos, situam-se hoje as passagens nas grandes cidades como cavernas com os fósseis de um animal extinto: dos consumidores da época pré-imperial do capitalismo, o último dinossauro da Europa”. (BENJAMIN, 2006, p. 582). Por isso, caminhar por elas era deixar-se conduzir “em direção a um tempo que desapareceu”. (BENJAMIN, 2006, p. 461).

Com paredes espelhadas e vitrines sedutoras (inovação parisiense), as passagens ofereciam-se aos olhos, seduzindo os passeantes a entrar nos bazares. Um de seus frequentadores mais assíduos seria o *flâneur*, personagem ocioso cuja ambição era passear e contemplar, sem consumir, misturado e destacado da multidão ao mesmo tempo. Sobre sua atitude, Benjamin considera: “Paisagem – é nisto que a cidade verdadeiramente se transforma para o *flâneur*. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus polos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto”. (BENJAMIN, 2006, p. 462). Também as passagens transformavam-se em paisagens de objetos e luzes enquadrados por espelhos e janelas.

¹⁹ Segundo Benjamin (2006), a primeira passagem foi inaugurada em Paris em 1799. Em 1840 havia em Paris aproximadamente uma centena de passagens.

Outra qualidade que Benjamin sublinha nas passagens – e considerada aqui relevante a Brissac – é que elas não apenas conduziam o transeunte da entrada à saída, mas constituíam um lugar de passagem no qual os limites entre exterior e interior não eram muito claros, afinal, para transformar a rua em galeria comercial moradias particulares eram convertidas em lojas, cujas fachadas desembocavam diretamente nas passagens. Além disso, as vidraças permitiam a entrada da luz, mas ofereciam abrigo do vento, da chuva e da neve. As passagens eram aquecidas no inverno e refrigeradas no verão. Isoladas do trânsito de carruagens e pedestres das ruas, também davam segurança e tranquilidade aos seus frequentadores. Anulavam também a escuridão quando, ao cair da noite, iluminavam-se “como aquários”.

Imagem 15 - Charles Marville, *Passage de l'Opéra* (Rue Le Peletier) (9º arrondissement), c. 1868. Prova em albumina de negativo em colódio. Musée Carnavalet, Paris. Image © Musée Carnavalet / Roger-Viollet



Fonte: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/marville-paris.html>>
Acesso em: 20 de novembro de 2014

A partir das descrições das passagens feitas por Benjamin, Brissac tece considerações sobre a paisagem contemporânea. Conforme o ponto de vista do autor brasileiro, em *Paisagens Urbanas*, a recuperação do gênero da paisagem na arte passa por narrar a cidade sem descrevê-la. Frente ao bombardeamento de mensagens da mídia, o artista deve buscar a experiência sensível, aquilo que não pode ser dito. Ou seja, um paisagismo que esteja sempre entre uma coisa e outra, entre o visível e o invisível, o passado e o presente. As passagens parisienses, acredita Brissac, são a metáfora ideal para essa nova paisagem.

A luz das lamparinas de gás, o reflexo dos espelhos e o impacto das mercadorias expostas nas vitrines confundem interior e exterior, o antigo e o moderno. Nelas o caminhante transita por lugares exóticos e épocas há muito passadas. A galeria é um dispositivo ótico. (...) As passagens servem para introduzir outros tempos e espaços. Ao modo das antigas galerias parisienses, elas nos conduzem a outras experiências das dimensões, entre o passado e o presente, o próximo e o longínquo, a pintura e a computação eletrônica. As passagens são o caminho do futuro das imagens. (BRISSAC, 2003, p. 235)

Brissac estabelece que a paisagem contemporânea é um lugar de trânsito, território de permeabilidade generalizada que não pode ser expresso em imagens simples, mas na imbricação de vários suportes. Dessa maneira, são traçadas passagens entre pintura e fotografia, “pintores que utilizam recursos do instantâneo e fotógrafos que retomam técnicas do pictorialismo” (2003, p. 233), entre cinema e escultura, o “cinema sai da tela para as formas espaciais de instalação”, entre fotografia e arquitetura, “a fotografia sai do quadro para permitir a adaptação da imagem ao espaço”. As imagens adentram os espaços, misturando-se aos objetos.

Para Brissac, há muitas modalidades de passagens. Em todas elas, o movimento é o processo, pois “não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade: o ‘entre-lugar’”. (2003, p. 236). Um modo de fazer duas imagens entrecruzarem-se é tomar essa afirmação literalmente ao realizar experimentações com a velocidade, como Brissac exemplifica, aplicar o *slow motion* em um filme para aproximá-lo à fotografia.

Para Alberto Bitar, interessa a passagem da fotografia para o cinema autorizada por recursos como o tremido e o desfocado, que incorporam à técnica a mobilidade do olho

humano e também da câmera de vídeo. Para Nick Rands, essa mesma passagem se dá pela montagem, que fabrica a ilusão de movimento a partir da combinação de fotografias.

Já nas fotos de Hido, a natureza do movimento é mais aparentada com a da pintura, pois é brincando com o ponto de vista, o enquadramento e as formas incertas que o artista provoca o olhar a percorrer as superfícies das fotografias. Porém, esse percurso também gera narrativas e remete ao cinema. Nesse ponto, parece válido para a fotografia o que Brissac coloca para a passagem entre a pintura e o cinema:

A anamorfose – que dá sentido ao trompe l’oeil – mostra também que a pintura tem, tanto quanto o cinema, relação com o movimento. De Picasso a Bacon, a pintura promove uma aceleração das formas, abolindo ponto de vista, distância, horizonte, quadro. Essa pintura remete ao cinema: os deslocamentos fazem do quadro o lugar de um mistério. O “desenquadramento” – a mudança de ângulo, a excentricidade do ponto de vista, o campo fragmentado – é, na pintura e no cinema, multiplicador. Faz a imagem transbordar. O quadro delimita o campo: aqui, porém, campo e contracampo se conectam. As fronteiras tornam-se porosas. Imagem vazante, escoando sem cessar na seguinte. (BRISSAC, 2003, p. 249)

As paisagens que se dão nas passagens entre os suportes escapam do regime perspectivo, pois “a perspectiva só conhece as coisas que pode reduzir a seus termos, que ocupam um lugar, cujo entorno pode ser definido por suas linhas.” (BRISSAC, 2003, p. 252). Cada qual a sua maneira, os três artistas desta pesquisa subvertem a perspectiva: em Bitar, a imagem fixa fissa o movimento, em Rands ela o constrói pela justaposição de fotos e, em Hido, a fotografia congela a fluidez das nuvens e do vapor, além do desmedido do céu.

Nos capítulos desta dissertação, a relação estabelecida entre as passagens parisienses e a paisagem será abordada de maneiras diferentes, mas complementares. No capítulo sobre Nick Rands, a paisagem é interpretada como passagem do artista pelo espaço, um produto da relação entre o movimento do corpo e os movimentos do ambiente que o cerca. Se o *flâneur* constrói paisagens a partir do que vê, os objetos, as luzes e os reflexos das passagens também lhe devolvem o olhar. Rands fabrica uma obra a partir de uma encruzilhada semelhante.

Em Bitar, o deslocamento também marca a relação do artista com o espaço. No entanto, para ele, o principal não é essa relação e sim usá-la como veículo de transporte para outro tempo. A paisagem, portanto, transforma-se em metáfora para a passagem do tempo, e o artista então descobre a si mesmo como passageiro, ser efêmero.

No capítulo sobre Hido, as passagens são, principalmente, encontros da fotografia com referências vindas de outras artes que, por sua vez, são possibilitados por outro tipo de passagem, esta metafórica, que lança o íntimo do artista na vastidão do espaço, circulando entre interior e exterior.

3 A PAISAGEM COMO PASSAGEM DO ARTISTA PELO ESPAÇO – WEST SOLENT COASTLINE RHYTHM

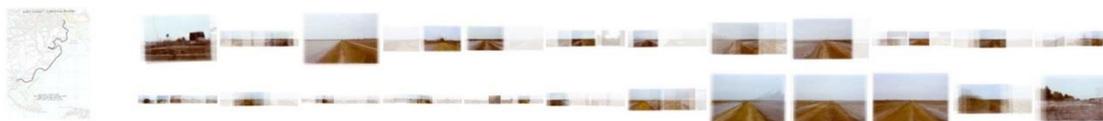
Este capítulo investiga uma maneira de operar a paisagem capaz de questionar paradigmas do gênero na fotografia e na pintura, ressaltando a importância não apenas do olho, mas do corpo do artista na relação com o espaço e na construção da paisagem, e empregando a fotografia na condição de material da obra.

Essas questões conceituais serão objeto de reflexão a partir da análise da obra *West Solent Coastline Rhythm* (1983 – 2004)²⁰, de Nick Rands (Chester – Inglaterra, 1955; vive e trabalha em Porto Alegre desde 1998). Nesse trabalho, o caminhar tem um papel importante na criação da paisagem, que é interpretado a partir dos argumentos de Francesco Careri no livro *Walkscapes*. O paralelo com Richard Long e Giuseppe Penone também será útil para pensar a relação que Nick Rands estabelece com o espaço. Para refletir sobre a temporalidade do trabalho, recorre-se às considerações de Didi-Hubermann. André Rouillé será convocado para um exame da autonomia da fotografia e sua lógica maquínica frente à dimensão orgânica do trabalho. Por fim, as fotografias presentes na obra são comparadas a vestígios, segundo o argumento de François Soulages.

Na trajetória de Nick Rands, destaca-se a grande variedade de suportes utilizados. Ele trabalha com fotografias, pinturas, esculturas, desenhos, livros de artista, instalações, mídias digitais e vídeos. Na década de 1980, depois de concluir uma pós-graduação em arte-educação, foi professor de fotografia por vários anos na Bristol University. Nesse período, realizou as fotografias que, após duas décadas nas quais expôs muitas pinturas e esculturas, seriam combinadas, resultando em *WSCR*. Depois de finalizada, a obra foi seguida por muitas outras, na década de 2000, que empregavam a fotografia com métodos semelhantes, como, por exemplo, *Field Systems*.

²⁰ No site de Nick Rands, as datas para esta obra são 1986 – 2004, porém, em entrevista (apêndice B.1), o artista diz que os dados podem estar incorretos e o mais provável é que o trabalho tenha começado em 1983 e terminado em 2004.

Imagem 16 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm* (visão geral), 1983 – 2004.
Jato de tinta sobre papel, 30 x 260 cm.



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>.
Acesso em: 27 de outubro de 2013.

Imagem 17 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm* (detalhe), 1983 - 2004
Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em 4 de novembro de 2014

Imagem 18 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm* (detalhe), 1983 – 2004
Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 27 de outubro de 2013.

3.1 MOVIMENTO QUE QUESTIONA

West Solent Coastline Rhythm (WSCR) é composta por vários conjuntos de fotografias sobrepostas na extensão de um papel (30 x 260 cm), que também exibe um mapa. O trabalho também pode ser desmembrado em 24 obras de 40 x 30 cm, assumindo então o formato de uma série fotográfica que Rands batizou como *Where the Sea Meets the Sky*. Esse também foi o nome de uma exposição na Fotogaleria, em Porto Alegre, em 2003.

A captura das fotos obedeceu a um sistema de intervalos programados concebido por Rands. Uma fotografia foi realizada a cada dez minutos em caminhadas com quatro horas de duração. O mesmo percurso foi repetido a cada 28 dias ao longo de um ano, ou seja, treze vezes. Ao final do processo, Rands possuía 312 fotografias que deram origem a 24 sobreposições de 13 fotos cada.

Sistemas de regras como esse permeiam toda a obra do artista inglês, seja em trabalhos fotográficos, pinturas, esculturas, instalações (*site-specific*) ou vídeos. Segundo o artista, sistemas o ajudam a lidar com a indecisão e a falta de tempo²¹.

Eu comecei a usar sistemas como uma maneira de definir o que fazer, ainda como um estudante. Quando eu me tornei um professor, havia menos tempo disponível para sentar no estúdio e decidir onde colocar a próxima pincelada. Então eu concebi uma maneira de trabalhar na qual muitas das decisões pudessem ser tomadas com antecedência, no ônibus, caminhando ou algo assim. Assim quando eu entrasse no estúdio, haveria menos tempo desperdiçado. (informação verbal)²²

O sistema, na visão de Rands, é portanto uma estratégia inicial para o desenvolvimento da obra. Depois de optar por unidades de medida – que podem ser minutos, passos etc. –, tudo que o artista tem a fazer é seguir o sistema e deixar-se surpreender. A obra vem a ser o resultado imprevisível de um método e não de uma seleção consciente, pois o enquadramento da fotografia é muito menos pautado pelo quê ela irá mostrar do que pelo momento em que está programada para ser feita.

²¹ Declaração de Nick Rands durante entrevista à autora desta pesquisa no dia 12 de dezembro de 2012, no ateliê do artista, em Porto Alegre.

²² Entrevista concedida por Nick Rands a Luiza Piffero em Porto Alegre, 2014. Disponível ao final desta dissertação como apêndice B.1.

Embora aplique métodos semelhantes a suportes diferentes, Rands exhibe nos trabalhos a consciência de que a opção por cada material acarreta consequências práticas e teóricas particulares. Em *West Solent Coastline Rhythm*, ele concebe um sistema para excluir qualquer escolha no momento de fotografar:

A fotografia envolve dois elementos diferentes. O “o quê” e o “quando”: para o quê você aponta a câmera e quando você pressiona o botão. Essas são as duas considerações básicas que o fotógrafo precisa fazer. O meu trabalho com fotografia tenta remover, dessas decisões, o elemento estético da escolha. Uma vista é tão boa quanto a outra, um momento é tão bom quanto o outro. Como você decide o “o quê” e o “quando”? Neste trabalho e em outros, essas duas decisões são predeterminadas antes de começar o projeto. O que aparece na imagem está realmente aberto ao acaso, baseado nesses aspectos predeterminados de qual direção apontar a lente e quando apertar o botão. Eu também fiz pinturas nas quais as decisões sobre quais marcas fazer eram predeterminadas. Em ambos os casos, a minha tarefa ao fazer o trabalho é mais como uma máquina seguindo instruções (informação verbal)²³.

Abdicar da escolha do “quando” e do “quê” ao fotografar afasta o artista de tradições hegemônicas na arte e na fotografia. Antes da arte se abrir para o acaso, abraçado pelo dadaísmo e pelo surrealismo, pintar geralmente consistia em fabricar uma obra fazendo uma escolha após a outra, contínua e lentamente. Com a fotografia, criar tornou-se selecionar em um golpe só, enquadrar. (ROUILLÉ, 2009, p. 296). A câmera dá o direito total à escolha no momento do enquadramento, porém nega a escolha no momento do registro automático.

Duchamp introduziu na arte esse princípio da seleção-registro, próprio da fotografia e contrário ao funcionamento da pintura. Com o *ready-made*, o artista deixa de ser o artesão para tornar-se quase um mágico, que aponta para os objetos do mundo e os transforma em arte. (ROUILLÉ, 2009).

Considerando que a fotografia lida com o mundo, sobre o qual não tem controle, o acaso é frequentemente um fator a ser levado em conta. Segundo Rouillé (2009), para os pintores e críticos do século XIX, essa característica era suficiente para negar as pretensões artísticas da fotografia, em nome da teoria dos sacrifícios²⁴.

²³ Entrevista concedida por Nick Rands a Luiza Piffero, em Porto Alegre, 2014 (apêndice B.1.).

²⁴ Em texto sobre o Salão de 1859, o crítico Charles Baudelaire defende que a boa pintura é baseada no que o pintor sonha e não no que vê (BAUDELAIRE, 1859, in KERN, 2010, p. 81). Para ele, a fotografia deveria servir à arte ao invés de tomar o lugar da arte, pois seria incapaz de fazer sacrifícios, ou seja, escolher o que convém e omitir o que não convém, ou estabelecer uma hierarquia entre as coisas registradas.

O panteão da fotografia hoje é ocupado por nomes como Cartier-Bresson, Elliott Erwitt e Robert Doisneau, que aceitaram totalmente essa característica da fotografia, numa atitude paradoxal de esperar o imprevisível para incorporá-lo na imagem. O pesquisador Ronaldo Entler observa que seus resultados não eram inteiramente aleatórios. Sobre o fotógrafo de rua, diz: “Ele saberá eleger dentre os fenômenos alheios (aleatórios) à sua intenção aqueles aos quais ele atribui um valor subjetivo (afetivo, estético etc.)”. (ENTLER, 1994, p. 102).

Também a eles Rands se opõe. Em *West Solent Coastline Rhythm*, todos os momentos contam, o que o coloca no extremo oposto do paradigma bressoniano do “instante decisivo”, no qual um disparo único ofereceria um resumo de um pensamento ou de um fato, dando importância ímpar a um momento – e ao fotógrafo capaz de agarrá-lo. Essa postura pode ser pensada como um afastamento deliberado porque Rands já foi professor de fotografia e estudou os textos de autores como Susan Sontag, Roland Barthes e John Berger²⁵. O conhecimento teórico possibilitou que ele se situasse com clareza no âmbito da arte sem considerar-se um fotógrafo.

²⁵ Segundo declaração do artista em conversa tida em 2012.

Imagem 19 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm* (detalhe), 1983 – 2004
Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 27 de outubro de 2013.

Caminhar ao ar livre é abrir-se ao novo a cada passo. Ao eximir-se da decisão do que fotografar, Rands torna-se receptivo ao acaso. Ronaldo Entler teoriza sobre os significados que permeiam a postura de incorporá-lo na obra: “Trata-se de reconhecer que a criação se dá através de um ato intencional, mas não apenas. Há também uma série de outras determinações que atravessam as escolhas e as intenções do artista”. (ENTLER, 2000, p. 107).

Em Rands, o acaso não é valorizado. Ele simplesmente é aceito como parte do processo porque, ao utilizar a fotografia, o artista está menos interessado em representar o que passa diante da câmera do que dialogar com o mito de que ela é capaz de fazê-lo.

No ateliê, o artista digitaliza as fotos e, usando o programa Photoshop, transforma-as em lâminas translúcidas que são colocadas uma sobre a outra. No processo de montagem, os lugares percorridos perdem quaisquer traços individuais que poderiam lhes identificar. Qualquer evento que seja captado pela fotografia por acaso perde sua importância quando a

mesma é misturada às outras imagens. Pois na fotomontagem a fotografia não é o fim, e sim um material a ser manipulado.

Debruçando-se sobre a fotomontagem digital, a pesquisadora Camila Schenkel (2007) assinala que o processo facilita a combinação de um número elevado de fotografias em comparação ao trabalho em laboratório, no qual a sobreposição manual de negativos era limitada a poucas imagens. A montagem é facilitada também pela possibilidade de controlar rigorosamente a ordem e a transparência das imagens. Schenkel²⁶ comenta que o trabalho *Where the Sea Meets the Sky* (1983 - 2003), de Nick Rands, tira proveito dessas possibilidades ao digitalizar fotografias analógicas e jogar com o efeito de transparência para diluir ou reforçar elementos.

A busca pela simultaneidade, a abdicação da fotografia como registro e a construção como princípio são posturas que integram o próprio regime da fotomontagem, presentes nas obras de precursores da técnica, como László Moholy-Nagy. Neste sentido, *WSCR* não é uma exceção. Em Rands, as fotos tornam-se camadas que comprimem a experiência do caminhar em apenas uma imagem, espécie de síntese temporal. Para Schenkel (2007, p. 94), esse “somatório de enquadramentos pode ser visto como um ato de resistência à arbitrariedade do recorte fotográfico, que isola um fragmento do espaço em um dado momento”.

Nas sobreposições, o encaixe de uma imagem sobre a outra é propositalmente impreciso. Ele deixa ver uma paisagem turva, sem contornos definidos. Nos intervalos que surgem em decorrência dessa montagem desordenada de um quadro sobre o outro, formam-se manchas onde o tempo parece correr. Elas fazem alusão aos instantes e espaços que existiram entre uma foto e outra, mas escaparam à câmera. A obra parece almejar uma fluidez contraditória construída a partir de fragmentos.

O espectador de hoje frequentemente relaciona os borrões em uma fotografia ao movimento. Mas se, como explica Entler (2007, p. 40), o “borrão se refere a um intervalo contínuo de tempo representado por meio de um intervalo contínuo de espaço”, no trabalho de Rands encontra-se uma distinção essencial: temos um tempo descontínuo registrado em espaços também descontínuos.

²⁶ No artigo *Fotomontagem: desdobramentos de um processo centenário de mestiçagem*, Camila Schenkel comenta obras de vários artistas, dedicando cerca de dois parágrafos à série *Where the sea meets the sky*, de Nick Rands. Como explicado antes, o trabalho utiliza exatamente as mesmas sobreposições fotográficas de *WSCR*, porém elas não estão reunidas em apenas uma superfície, e sim em painéis individuais.

Para o próprio Rands, seu método aproxima o trabalho mais do cinema do que da fotografia: “O que eu faço tem mais a ver com o filme. É a inversão do filme.”²⁷ O cinema também parte da descontinuidade, porém, na tela, um quadro substitui o outro 24 vezes por segundo²⁸, tão rápido que, para o olho, parece fluir sem interrupções.

Por esse ângulo, *West Solent Coastline Rhythm* funciona como a decomposição de uma caminhada cujas vistas foram isoladas e coladas como se o artista pudesse fabricar um tempo artificial como o do cinema. Seu percurso dá largos saltos no espaço e no tempo que, no entanto, parecem ser exibidos como contíguos, aos moldes da montagem cinematográfica. Segundo Aumont (2012, p. 176), a construção de um tempo sintético “foi sem dúvida um dos traços que mais levaram o cinema em direção à narratividade, em direção à ficção”. Essa distância declarada entre o filme e a realidade atrai Rands, entre um tempo construído e um tempo vivido.

Muitos vídeos de Nick Rands percorrem o mesmo caminho, partindo do outro oposto, ou seja, consistem na exibição de uma fotografia depois da outra. *Andante* (2009) é uma animação digital com 1.930 fotos produzidas a intervalos de cem passos durante uma caminhada de 2.000 passos repetida cem vezes ao longo de um ano na Avenida Lucas de Oliveira, em Porto Alegre. *Hundreds and Thousands* (2009) reedita esse procedimento usando fotos com um enquadramento mais fechado nas figuras humanas.

Em *WSCR*, a sobreposição dessas vistas, embora seja feita em ordem cronológica, é desencaixada. A densidade da imagem e suas cores se dissolvem nas bordas, onde se enxerga uma variedade de quadros desencontrados. Essa imprecisão revela a multiplicidade de enquadramentos, denunciando a descontinuidade da montagem, ou seja, ao mesmo tempo em que cria uma ilusão de movimento, é também chave para desvendar essa ilusão.

WSCR circula, sobretudo, entre o filme e a fotografia, sem encontrar abrigo definitivo em nenhuma das duas classificações. Rands chama a obra de um “trabalho fotográfico”, categoria na qual inclui diversas fotomontagens baseadas em caminhadas em ambientes urbanos – *200 Towers* (2007), entre outras –, e rurais (*Field Systems*).

Aumont (2012) ressalta que existem sequências de imagens fixas e narrativas como, por exemplo, historinhas em quadrinhos e pinturas que, até certo ponto, podem ser

²⁷ Segundo declaração do artista em conversa tida em 2012.

²⁸ Conforme o padrão analógico. No cinema digital, o número de fotogramas por segundo é geralmente de 25 ou 30.

comparadas à sequência fílmica, pelo conteúdo narrativo que veiculam. Entretanto, ele argumenta que “cada imagem inclui o tempo de modo muito indireto e codificado” (2012, p. 175). Em sua avaliação, somente a montagem fotográfica poderia comparar-se à sequência fílmica, “em razão do poder de crença ligado à *arché* fotográfica”. (AUMONT, 2012, p. 175).

Imagem 20 - Nick Rands, frame de *Andante* (10'15", COR, 2009)
Vídeo animado digitalmente



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Imagem 21 - Nick Rands, frame de *Hundreds and Thousands* (1'40", COR, 2009)
Vídeo animado digitalmente



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Imagem 22 - Nick Rands, *200 Torres*, 2007
Fotografia, 120 cm x 120 cm



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Imagem 23 - Nick Rands, Field Systems, around the field1 flat,
Fotografia



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Ronaldo Entler, no artigo *A fotografia e as representações do tempo*, aplica à fotografia algo que Hockney observou com relação à pintura: “o filme e o vídeo trazem seu tempo a nós; nós levamos nosso tempo à pintura — é uma profunda diferença que não se perderá” (HOCKNEY, 1991, p. 198, apud ENTLER, 2007, p. 45). Sobre a superfície imóvel da fotografia, estamos livres para tomar nosso tempo apreciando-a. A fotografia seria “um discurso que não impõe uma velocidade própria”. (ENTLER, 2007, p. 45).

Embora a aparência da obra incentive a analogia, não é preciso ceder ao paradigma da fotografia como instante congelado para enxergar *West Solent Coastline Rhythm* como uma sobreposição de tempos heterogêneos. Sob a luz da teoria anacrônica, a obra de arte é sempre policrônica. Essa abordagem repensa a linearidade do tempo, privilegiando um modelo de temporalidade que permite a coexistência de tempos distintos. A obra de arte, sob a lente do anacronismo, possibilitaria a fusão de temporalidades.

No livro *Diante do Tempo*, Didi-Huberman versa sobre a especificidade do tempo que constitui a obra de arte. Para ele, a imagem deflagraria diversos presentes, revelaria a memória que traz consigo que é também uma memória que continuará atravessando presentes. O seu tempo, portanto, não é linear. A obra é habitada por vários presentes ou por um presente que se reestabelece continuamente pela experiência dialética do olhar. Ver e pensar uma obra de arte seria atualizá-la: “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. (...) olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.10).

É inútil procurar em *West Solent Coastline Rhythm* traços dos momentos nos quais as fotografias foram capturadas, como se a obra pudesse corresponder às expectativas que se criaram em torno das fotografias como portas de acesso a instantes no passado.

As fotografias que constituem a obra não representam a temporalidade do referente fotografado, nem ilustram o tempo de feitura da obra, que foi muito além dos momentos isolados em que as fotos foram geradas. A montagem das fotos, contudo, incentiva uma série de percursos do olhar que, por sua vez, geram narrativas. Nesse sentido, a obra é tão policrônica como uma pintura ou um desenho.

A somatória de uma grande quantidade de fotografias, feitas em centenas de momentos diferentes, cria uma impressão de profundidade na imagem bidimensional, incentivando o olhar a atravessar as camadas e construir uma narrativa da caminhada. Na mente do espectador, o deslocamento do seu olhar pela superfície da obra se desdobraria como deslocamento imaginário do artista.

O passeio do olhar sobre *West Solent Coastline Rhythm* também pode se dar de maneira horizontal, pois o trabalho é exposto em uma comprida folha, onde os conjuntos de fotos sobrepostas são colocados lado a lado. A ideia de trajeto é então reforçada pela estruturação sequencial. E o espectador, por sua vez, também caminha pelo ambiente da exposição, acompanhando o desenrolar do trabalho.

Em ambas as experiências, as fotografias já não estão presas aos momentos inaugurais dos seus registros, pois o presente do deslocamento do olhar ganha importância na construção do sentido. A fotomontagem impõe-se como narrativa ficcional.

3.2 POESIA DO ESFORÇO FÍSICO

Imagem 24 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm*, detalhe, 1983 – 2004
Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 27 de outubro de 2013

West Solent Coastline Rhythm alude a um processo criativo muito mais vinculado ao “estar em movimento” do que ao “atingir um destino”. Nessa obra, os lugares por onde o artista passa são destituídos de quaisquer traços reconhecíveis. Portanto, seria a própria caminhada o seu assunto?

Em muitos trabalhos de Rands sobressai um interesse pelo caminhar. Obras recentes incluem a produção sistemática de fotografias em caminhadas nas quais o artista foi, aos poucos, deixando a paisagem de lado. Em *Chromalife* (2008 - 2009), figuras humanas andam sozinhas no centro das fotografias cujo entorno é formado por árvores e calçadas à beira da abstração. Em *A Gente*, de 2011, Rands partiu de fotografias para desenhar as silhuetas de diversos transeuntes. Nas galerias, as figuras são expostas sobre telas com fundo branco ou animadas em vídeos digitais.

Imagem 25 - Nick Rands, *Chromalife*, 2008 - 2009
Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 02 de janeiro de 2015

Imagem 26 - Nick Rands, *A Gente*, 2011.
Jato de tinta sobre papel, 100 x 100 cm



Fonte: <<http://www.nickrands.com> >
Acesso em: 02 de janeiro de 2015

Rands se reporta à longeva e valorizada tradição da caminhada na Inglaterra, onde existe uma enorme rede de trilhas públicas mapeadas pelos OS Explorer Maps²⁹. Na década de 1930, em reação à privatização de muitos terrenos no país, a organização The Ramblers Association³⁰ liderou uma luta para manter esses caminhos no domínio público. Já naquela época sabia-se da importância da caminhada para a saúde das pessoas e predominava um sentimento de que a paisagem pertencia a todos. Sobre essa tradição inglesa, Rands diz:

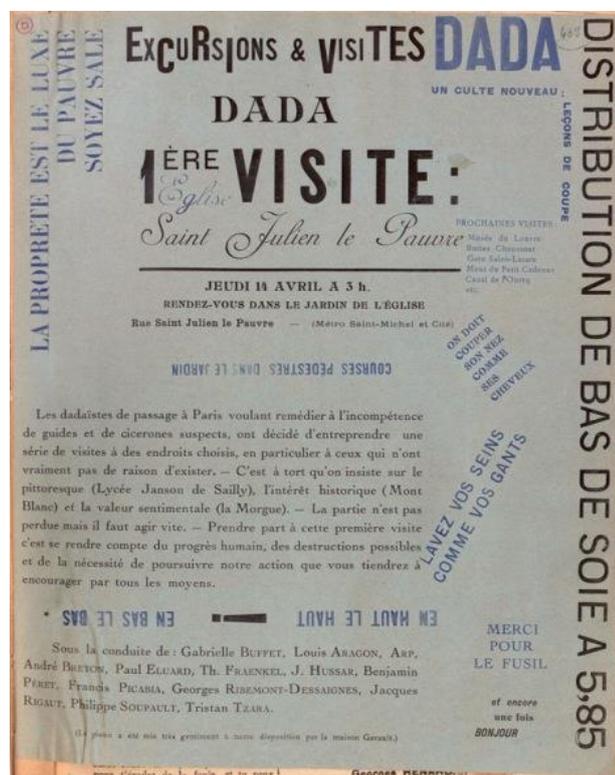
²⁹ Muito conhecidos na Grã-Bretanha, os OS Explorer Maps são produzidos pela Ordnance Survey, uma agência do governo do Reino Unido responsável pela fabricação de mapas do território, e indicam trilhas por onde se pode caminhar.

³⁰ Fundada oficialmente em 1935, The Ramblers Association é uma organização não governamental que trabalha em prol dos direitos dos caminhantes.

Eu cresci perto de um rio e desde criança tenho velejado com pequenos barcos. Talvez haja algo sobre planejar e empreender uma viagem que tenha afetado a maneira que eu escolhi para fazer fotografias. A atividade de planejar, navegar, marcar a posição de alguém, saber onde você está e onde você está indo. Quem sabe? Mas também, na Inglaterra, existe uma longa tradição da caminhada de longa distância, para a qual precisa-se de um mapa, uma bússola, e equipamento adequado para garantir uma jornada segura. Seguidamente isso precisa ser planejado com antecedência e depois verificado ao longo do caminho, que é um pouco como eu faço fotografias às vezes (informação verbal)³¹.

No livro *Walkscapes*, Francesco Careri faz um mapeamento do caminhar no âmbito da arte. Segundo ele, tudo começou em Paris, onde a tradição da *flânerie* foi elevada à operação estética pelos dadás. Tornou-se uma “forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais, e não em suportes materiais”. (CARERI, 2013, p. 74). Com a peregrinação laica à igreja Saint Julien le Pauvre, em 1921, os dadaístas lançaram-se em uma operação esteticamente consciente que não deixou rastros, exceto pela “documentação ligada à operação – os panfletos, as fotos, os artigos, as narrações”. (CARERI, 2013, p. 75).

Imagem 27 - Poster da peregrinação à igreja St. Julien le Pauvre, em Paris, 1921
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet



³¹ Entrevista concedida por Rands, Nick a Luiza Piffero. Porto Alegre, 2014.

Fonte: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>>
Acesso em: 15 de fevereiro de 2015

Imagem 28 - Tristan Tzara lê para a multidão a frente da igreja St. Julien le Pauvre, em Paris, 1921. Fotografia. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet



Fonte: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>>
Acesso em: 15 de fevereiro de 2015

Para os surrealistas, as deambulações eram uma forma de escrita automática no espaço real. Careri afirma que com Tristan Tzara, André Breton e, mais tarde, Guy Debord, o caminhar era uma expansão da literatura nas artes. Segundo o autor, o caminhar voltaria a ser uma forma estética com Richard Long, tornando-se uma expansão da escultura. Em trabalhos como *Walking a Line in Peru* (1972), o artista britânico percorria uma linha reta até gravá-la no solo. Na ausência de um objeto, a ação poderia ser vista como a descrição de uma forma no espaço.

Na década de 1970, Rands estava entre aqueles que acompanhavam as obras de Long na Inglaterra³², onde morava. A abordagem sistemática na realização de caminhadas pré-planejadas permite uma aproximação entre os dois artistas. Mas há uma diferença fundamental no uso da fotografia que eles fazem. Mesmo que Long se distinguisse pela incorporação da lógica da perspectiva em seus trabalhos, as fotos ainda serviam prioritariamente como registros do espaço transformado ou, como o nomeia Rouillé (2009), como “vetores”.

³² Conforme relatado pelo artista em conversa, em 2012.

Nos trabalhos fotográficos de Rands, por sua vez, a fotografia é o principal material e a imagem é o lugar onde as transformações do referente ocorrem. O caminhar, conforme o próprio artista explica, “é o processo para fazer alguma outra coisa, não uma arte em si mesma”³³.

Também para o artista conceitual Sol Lewitt, que Rands também admira³⁴, a fotografia interessava como um documento. Com ele, Rands compartilha a ambição por um trabalho serial, mecânico e impessoal. Contudo, distingue-se na importância que deposita tanto no corpo do artista como no objeto – visto como o objetivo do processo, e não como resultado material subordinado a uma ideia.

Segundo Rouillé, a foto era buscada tanto pelos artistas conceituais como pelos da *land art* quando o processo prevalecia sobre o objeto. Em Rands, a obra é um objeto que remete ao processo, mas o transcende. Se cada fotografia já constitui um fato novo, como teoriza Rouillé, o ato de sobrepor as fotos deixa ainda mais claro que elas jamais poderiam servir como “testemunhas” de uma ação.

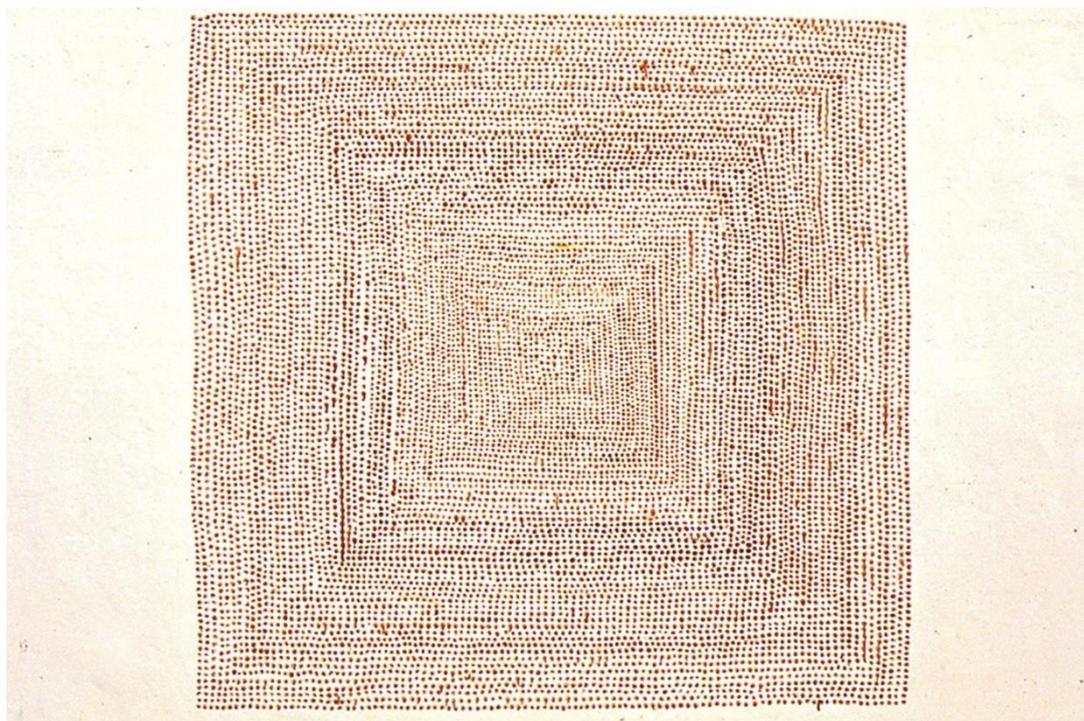
As diferenças entre o uso da fotografia pelos artistas da *land art* e por Rands podem ser associadas a uma transformação geral da condição da fotografia que ocorreu entre a década de 70 e 90. Na transição entre “vetor” e “material”, os artistas deixam de relegar as fotografias à periferia de suas obras e passam a dominar as técnicas com perfeição. “Enquanto o vetor, ou a ferramenta, fica externo a obra, o material participa dela totalmente”. (ROUILLÉ, 2009, p. 339).

Dessa forma, é preciso reconhecer a importância do caminhar para Rands, mas ele não consiste na obra, que é, em si, a fotomontagem.

³³ Entrevista concedida por Nick Rands a Luiza Piffero, em Porto Alegre, 2014. Apêndice B.1.

³⁴ Entrevista concedida por Nick Rands a Luiza Piffero, em Porto Alegre, 2014. Apêndice B.1.

Imagem 29 - Nick Rands, *Clockwise Spiral Square*, 1996
Barro sobre parede, 160 x 160 cm



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 12 de fevereiro de 2015

Frente à rigidez do método que Rands emprega na pintura, a pesquisadora Andrea Hofstaetter valoriza o resultado orgânico que elas atingem: “‘quadrado dançante’, de linhas ondulantes, que escapa da dureza da reta e da exatidão do ângulo (HOFSTAETTER, 2009, p. 106). Ela escreve sobre os trabalhos de Rands a partir do conceito psicanalítico de repetição, e neles enxerga uma forma de “dar vazão a algo que vem do corpo, que só é possível a partir de um gestual investido pelo desejo”. (HOFSTAETTER, 2009, p. 103).

A partir da declaração do artista de que não se tratam de pinturas ‘de’ alguma coisa, a pesquisadora conclui que os quadros são “registros dos movimentos do corpo, que ao repetir, imprime as variações que o mesmo gesto produz em seu deslocamento pelo espaço e no tempo”. (HOFSTAETTER, 2009, p. 108). Ainda, segundo ela, Rands “fala do movimento da mão, braço, corpo e a repetição do gesto como ‘as únicas coisas sobre as quais a gente pode ter certeza’”. (HOFSTAETTER, 2009, p. 109).

Em *WSCR*, na ausência de uma prática artesanal com materiais consistentes – a exemplo do barro que Rands utiliza em suas pinturas –, o caminhar torna-se a maneira

encontrada por Rands para envolver-se fisicamente no processo de feitura da obra. Esse caminhar não é passeio, mas uma jornada de quatro horas; é de fato trabalho, procedimento repetitivo que exige preparação (vestuário adequado em caso de chuva ou frio, por exemplo) e agendamento, visto que a atividade ocorre em datas pré-estipuladas.

Nesse trabalho, o caminhar supre a necessidade de um processo artístico que exija mais fisicamente do que mentalmente, onde a ação do corpo predomine sobre a racionalidade da decisão. Há, nesse processo, o encontro do orgânico com o mecânico na sujeição do corpo a um método repetitivo como o de uma máquina. O sistema que concebeu para criar *West Solent Coastline Rhythm* sujeita o corpo a ações reguladas em minutos, horas, dias e meses. Repetem-se os passos e a ação de capturar fotografias.

Esse sistema não está descolado de um contexto. Em uma caminhada, a paisagem que se apresenta aos olhos nunca é fixa, mas determinada a cada segundo pelo movimento do corpo sobre o solo que, com seus acidentes, também influencia a oscilação sofrida pelo olhar. Todo o corpo do fotógrafo está implicado no caminhar e fotografar, assim como no espaço no qual a ação se dá.

Novamente, uma obra de Richard Long pode ser evocada. Em *Dartmoor Wind Circle* (1985), ele representa a experiência de um percurso utilizando apenas o desenho de um círculo feito de setas que apontam as direções do vento, conforme percebidas pelo artista ao longo do caminho. A Long agradava a ideia de que o vento pudesse refletir a forma de um território. (CARERI, p. 134).

Imagem 30 - Richard Long, *Dartmoor Wind Circle*, 2005
Fotografia da instalação na Griffin Gallery, Santa Monica, USA



Fonte: <<http://www.kaynegriffincorcoran.com/artist/view/10/richard-long/>>
Acesso em: 17 de janeiro de 2015.

Em suas obras, Long confia, sobretudo, nos esforços de suas pernas, nas possibilidades de movimento do corpo que, na ausência de um aporte tecnológico torna-se, ele mesmo, uma espécie de instrumento de medida do espaço e do tempo. Careri comenta essa faceta do artista:

Por meio do corpo, Long mede as próprias percepções e variações dos agentes atmosféricos, utiliza o caminhar para perceber a mudança da direção dos ventos, da temperatura, dos sonhos. Medir significa identificar pontos, assinalá-los, alinhá-los, circunscrever espaços, alterná-los segundo um ritmo e uma direção; e também nisto Long encontra uma raiz primordial: a geometria como *medida do mundo*. (CARERI, p. 132)

Ainda que Nick Rands não pretendesse representar os lugares por onde passou e tampouco usar seu corpo para inscrever formas no espaço, há em seu trabalho uma conversa com o espaço. O corpo é também instrumento perceptivo, ciente de que o trabalho depende da sua relação com o espaço.

A captura das fotos para *WSCR* aconteceu ao longo de um trajeto percorrido a pé na costa Sul da Inglaterra. Rands dirigia por cerca de 40 minutos para chegar ao ponto de partida da caminhada, uma pequena cidade no extremo oeste do estreito de Solent, que separa a Inglaterra da Ilha de Wight. “(...) era um lugar que eu conhecia e gostava de caminhar”, comenta ele³⁵, sobre a escolha.

A caminhada começa em uma cidade e chega a uma pequena vila, onde havia um bom pub para almoçar e beber cerveja. O cenário entre os dois pontos é principalmente rural e margeado por água. Poderia estar silencioso, mas havia frequentemente o som das ondas, o canto dos pássaros e em muitas ocasiões havia na rota muitas pessoas pescando ou fazendo caminhadas semelhantes. Era sempre em um domingo, então a ideia de atividades de finais de semana estava envolvida de alguma maneira. Existiam construções em cada extremo da caminhada, mas, no meio, a vista era, principalmente, a de um horizonte distante. (informação verbal)³⁶.

A costa não é qualquer lugar, é onde dois elementos da paisagem se encontram, o mar e a terra. A vista desimpedida ainda oferece um terceiro elemento, o céu, que toca a água ou a terra na linha do horizonte. Nesse cenário, a natureza envolve os sentidos no aroma característico do mar, no barulho das ondas, no sopro da brisa. A escolha reverbera uma predileção de Rands por práticas artísticas ao ar livre que o colocam em contato direto com a natureza, mesmo trabalhando nos mais diferentes suportes.

A riqueza sensorial dessa experiência, no entanto, some na fotografia. No livro *A arte da desapareição*, Jean Baudrillard (1997, p. 32) lembra: “Criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido”.

A dimensão visual da caminhada, única que poderia ser aludida na fotografia, também é anulada, pois em *WSCR*, as imagens dos lugares percorridos foram misturadas até perderem os traços individuais que lhes identificavam.

É na sugestão de movimento, viabilizada pela fotomontagem, que Rands encontra um modo de evocar a sua experiência. Ao caminhar, ele afirma estar preocupado com uma série de ritmos, tanto aqueles que dizem respeito ao seu próprio corpo, “o ritmo de passos repetidos, de caminhadas repetidas”, quanto aqueles perceptíveis na natureza, como os ritmos

³⁵ Entrevista concedida por Nick Rands a Luiza Piffero, em Porto Alegre, 2014. Apêndice B.1.

³⁶ Entrevista concedida por Rands, Nick a Luiza Piffero, em Porto Alegre, 2014. Apêndice B.1.

“do subir e descer da maré, da declinação do sol, a mudança das estações, etc.”³⁷

Retornando ao título, é possível alcançar uma conclusão simplificada: mais do que lugares e tempos particulares, ou sistemas abstratos descolados de um contexto, o assunto de Nick Rands é certo ritmo na costa oeste do estreito de Solent.

Assim, o único ritmo que podemos perceber na obra é dado pelo próprio artista, é o ritmo de sua caminhada na beira do mar. Ele se dá na passagem do artista pelo espaço, e desse encontro restam imagens que aludem, acima de tudo, ao deslocamento de um corpo representado no espaço.

Em *WSCR* há, portanto, um jogo que se estabelece não apenas entre o corpo tratado como máquina, mas também entre corpo e paisagem, evidenciando que um não pode existir sem o outro. Por último, há o jogo entre a complexidade de um espaço vasto e a sua temporalidade, que se aproxima à ideia de “natural”, e a lógica mecânica da câmera fotográfica, ponto que será examinado a seguir.

Imagem 31 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm*, detalhe, 1983 – 2004
Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 27 de outubro de 2013.

³⁷ Entrevista concedida por Rands, Nick a Luiza Piffero, em Porto Alegre, 2014. Apêndice B.1.

3.3 A NATUREZA MEDIADA PELO ARTIFÍCIO

Rands privilegia a simplicidade e a economia de meios em seus trabalhos. O material empregado costuma ser aquele que está a sua disposição, natural ou industrializado. Já utilizou óleo automotivo, fuligem e alcatrão. Depois de uma experiência como professor em Botsuana, no Sul da África, Rands incorporou a terra em suas obras³⁸. “Foi lá que eu me tornei mais consciente de usar materiais acessíveis no local para fazer arte, vendo casas locais construídas e decoradas com lama dos leitos dos rios locais. E também cerâmica feita do mesmo material.”³⁹

O barro é a matéria-prima de muitas pinturas, esculturas e instalações de Rands. Ao olhar para suas pinturas e esculturas, Icleia Cattani reflete sobre os significados impregnados nessa opção:

O barro identifica diferentes espaços, atravessados ou vivenciados. São como “recordações de viagens”, com os quais o artista realiza, às vezes, inclusive, espécies de “diários”: pinturas ou bolas de barro com a identificação do local de proveniência e a data de sua passagem pelo mesmo. O corpo do artista relaciona-se diretamente com o corpo da terra, primeiro, ao arrancar, com suas próprias mãos, de diferentes lugares, a matéria-prima, e em segundo lugar, ao usá-la sem retoques, com sua cor, viscosidade, cheiro próprios, como material de suas obras. Material significante: usar terras brutas como pigmento não é o mesmo que empregar tintas industrializadas, do mesmo modo que criar esferas com barro “impuro”, colhido diretamente em seu lugar de origem, difere do ato de comprar um pacote de argila limpa. Esse contato físico com a terra, esse corpo-a-corpo, é uma troca (pois o artista arranca a matéria, mas, simbolicamente, a “devolve”, mediante seus trabalhos nos quais ela se encontra fisicamente presente, mas ressignificada). (CATTANI, 2001, p.3)

Em pinturas, o contato físico do artista com o barro ainda se dá na maneira de pintar, que dispensa um pincel, privilegiando os dedos. Nos trabalhos fotográficos, essa interação corpo a corpo pareceria mais evidente em retratos, porém também com as paisagens o fotógrafo estabelece uma relação, que Soulages assim descreve: “corpo do pequeno humano que quer deixar vestígio, corpo da grande terra que de forma arrogante o ignora” (2010, p. 119). Mesmo com quem nos ignora somos capazes de fundar relações que, por sua vez,

³⁸ Em conversa com o artista, em 2012, ele afirmou que a experiência na África havia mudado muito seu trabalho e que as pessoas com quem teve contato eram muito próximas da terra.

³⁹ Entrevista concedida por Nick Rands a Luiza Piffero, em Porto Alegre, 2014. Apêndice B.1.

sempre transformam o relacionado-relacionante, pois “o referente é apenas, antes de tudo, um ponto de partida para chegar a um outro lugar”. (SOULAGES, 2010, p. 119).

Para os surrealistas, o espaço era tomado como interlocutor, alcançando a condição de “sujeito ativo e pulsante, produtor autônomo de afetos e relações”. (CARERI, 2013, p. 78). O território teria inclusive um inconsciente, maravilhoso novo mundo a ser descoberto por meio das deambulações. A partir delas, os artistas pensaram em realizar mapas baseados nas variações de percepção experimentadas durante um percurso, a fim de compreender as pulsões que a cidade provocaria nos afetos do pedestre. (CARERI, 2013, p. 82). Breton, por exemplo, aventou a possibilidade de desenhar mapas onde os lugares que gostamos de frequentar seriam marcados com a cor branca, os que queremos evitar, com a cor preta, e os demais, com a cor cinza.

Atento aos ritmos que o cercam, Rands também faz um mapeamento particular do território. *WSCR* é uma resposta ao espaço e seus estímulos, ponto que será desenvolvido mais adiante neste capítulo.

Além dessa intimidade com a terra evidente nas pinturas e esculturas, o método de Rands, ao incluir a identificação do barro por seu local e data de coleta, assinala a relevância da passagem do artista por esses territórios. Jailton Moreira também reflete sobre o transporte desse material para a pintura, que tornaria-se em si mesma um território a ser percorrido pelos dedos. Sobre as pinturas do artista, Jailton Moreira (2005) observa: “O caminho dos seus gestos reconstitui uma paisagem que não é imagem, mas matéria. É a compreensão de que um lugar, com sua complexidade perceptiva, só pode ser evocado e nunca representado.”

A compreensão ao qual Jailton Moreira se refere também transparece nos trabalhos em que Rands usa fotografias. Em *WSCR*, o artista constrói sua própria paisagem que evoca menos um lugar do que uma experiência. É uma paisagem do caminhar.

Assim como as terras utilizadas nas pinturas, as fotografias de Rands não são capazes de ilustrar locais e tempos, até porque tampouco pretendem fazê-lo. Entretanto, a escolha dos materiais é significativa neste sentido, pois, como se verá adiante, “a fotografia é um material diferente dos outros, é um material-vestígio”. (SOULAGES, 2010, p. 224). Além disso, o título da obra e o mapa agregado a ela sinalizam o local onde a caminhada se deu, West Solent.

No que diz respeito aos materiais escolhidos, Rands ecoa alguns preceitos de artistas associados ao Arte Povera, movimento surgido na metade dos anos 60, na Itália. Sua prerrogativa era a utilização de materiais de pouco valor, considerados estranhos à arte. Para um de seus integrantes, Giuseppe Penone, essa preferência significava a possibilidade de integrar-se com a natureza. No livro *Ser Crânio*, o filósofo Didi-Huberman abordou essa faceta do artista ao comentar *Essere fiume* (*Ser Rio*, 1981 - 1995). A obra é constituída por uma pedra coletada em um rio exposta ao lado de uma réplica exata esculpida pelo artista a partir de outra pedra, recolhida em uma montanha. “*Essere fiume* nos traz uma prova clara, na ‘imagem dialética’ que ela oferece de um encontro em um mesmo lugar de duas temporalidades diferentes (aquela, geológica, da pedra do rio e esta, artística, da pedra da montanha)”. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 53).

Imagem 32 - Giuseppe Penone, *Essere fiume 6*, 1998. Uma pedra do rio e uma pedra de mármore carrara. Dois objetos, 36 x 50 x 63 cm cada. Fotografia do artista © Archivio Penone.



Fonte: <<http://www.whitechapelgallery.org>>

Acesso em: 17 de janeiro de 2015

Na teoria proposta por Didi-Huberman, a escultura tem a capacidade de desenvolver uma espacialidade para além do visível, ou seja, o artista inventaria lugares. Assim, o enfoque migra do objeto para o lugar onde a escultura está, seu avesso. Também o tempo é subvertido,

pois, inspirado em Walter Benjamin, Didi-Huberman pensa a obra como entrelaçamento de passado e futuro, como devir. A obra é objeto terminado, mas é também processo. Para o filósofo, a matéria da qual uma obra de arte é feita é, em si, memória. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 55). As obras carregam seu passado, seu presente e o futuro do que virão a ser.

Penone compara a escultura a um fóssil “do gesto feito”. A escultura seria rastro, continuaria aberta e afirmando o processo que lhe deu forma. “Cada tempo da obra persistindo nos outros, envolvendo os outros, alimentando-se dos outros”. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 46).

Outro artista que compara a sua prática a fósseis é o japonês Hiroshi Sugimoto. Para ele, a fotografia é “um modo de produzir fósseis a partir do presente”. (SUGIMOTO apud LISSOVSKY, 2011, p. 294). Os fósseis seriam para ele como “dispositivo pré-fotográfico de registro do tempo” e “a forma mais antiga de arte”. (SUGIMOTO apud LISSOVSKY, 2011, p. 294). As *Seascapes* (1980 – 2002) de Sugimoto usam mares e céus para evocar uma paisagem originária, isenta de vestígios humanos, anterior à cultura e mesmo ao tempo. Para sugeri-lo, o obturador da câmera se demora até acolher todo o movimento das ondas. Os horizontes seriam absolutamente insituáveis não fosse o título das fotos, que correspondem a um local e a uma data. Deste modo, Sugimoto estabelece suas paisagens como constructos, religando-as a sua própria interioridade, à cultura e à história.

Imagem 33 - Hiroshi Sugimoto, *Seascape: Baltic Sea, near Rügen*, 1996.
Fotografia em gelatina de prata



Fonte: <<http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/seascapes/sugimoto-seascape-baltic-sea-ruegen-1996.jpg>>. Acesso em: 4 de novembro de 2014

Imagem 34 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm*, detalhe, 1983 – 2004
Jato de tinta sobre papel.



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 27 de outubro de 2013

Em terra firme, reparamos que também em uma caminhada em terreno aberto tudo passa, exceto a linha do horizonte. Ela se mantém estável ao longe, razoavelmente reta conforme o local em que observador se encontra. Nas paisagens de *WSCR*, ela é a única constante. A sua centralidade nas fotos demonstra sua relevância para o artista, que fez questão de caminhar em um espaço onde ela se apresentasse sem impedimentos.

Em *WSCR*, o horizonte centralizado organiza a disposição de elementos-chave da paisagem entendida como gênero pictórico, como a água, a terra e o céu⁴⁰. A perspectiva, embora desalinhada pelas múltiplas camadas, ainda é perceptível e continua a convidar o olhar a percorrer a imagem como se ela tivesse profundidade. Talvez a indefinição torne a paisagem ainda mais etérea, reforçando a ilusão de uma continuidade espacial infinita onde os olhos se perdem.

Mas por que Rands decide manter o horizonte nas fotos, impedindo que as imagens atinjam a completa abstração? Como Sugimoto demonstra, o horizonte isolado permite que a paisagem torne-se eterna, remetendo ao início dos tempos, ao presente ou ao futuro.

O horizonte é o infinito espacial e temporal. Jamais conseguiríamos medir a distância e o tempo para alcançá-lo porque seu papel é estar sempre além. No horizonte, o tempo calculado pelos relógios é confrontado pelo atemporal. A distância mensurável por mapas pouco significa. E, no entanto, poderíamos sequer tentar compreender o tempo e o espaço sem esses instrumentos, sem unidades de medida?

Onde Sugimoto usa a longa exposição para apagar os movimentos do mar e do céu, Rands aplica o instantâneo enfatizando o caráter fragmentário no registro. O próprio ato de fotografar está atrelado a um programa rígido de intervalos balizados por minutos, horas, dias e meses. Filha da Revolução Industrial, a fotografia é “uma máquina de produzir em série imagens-objetos mais próximos dos produtos industriais do que das realizações artesanais ou artísticas”. (ROUILLÉ, 2009, p. 37). Essa capacidade de ser múltipla é decisiva para *WSCR*. Rouillé afirma que a fotografia introduziu a quantidade, o número e a medida na própria matéria da imagem: “O tempo de exposição, a duração da revelação, a distância, a profundidade do campo, a sensibilidade das emulsões formam um conjunto de parâmetros que tecem uma verdadeira trama digital imanente aos clichês”. (ROUILLÉ, 2009, p. 37).

⁴⁰ Considerando os quatro elementos da natureza – ar, terra, água e fogo –, Anne Cauquelin enuncia que “não existe paisagem sem o combate ritual de ao menos dois elementos entre si” (2007, p. 146).

O vínculo com o relógio também pode ser remetido ao século XIX, quando ele se tornou o principal instrumento para medir o tempo⁴¹. A partir de então, o homem moderno se viu cada vez mais envolvido em um tempo mensurado, calculado. Com o relógio, ganhamos uma ilusória sensação de controle sobre o tempo, mas nos vimos mais do que nunca presos a ele e mais cedo ou mais tarde conscientes de que ele nos escapa. A fotografia, com sua promessa de fixar o instante, foi outra candidata a aprisionar o tempo.

Segundo Rouillé (2009), a difusão dos relógios traz a reboque valores como a pontualidade, a confiabilidade, a exatidão e a precisão, transformando a sensibilidade dos habitantes das cidades. A fotografia, por sua vez, teria introduzido esses valores nas imagens. Rouillé inclusive relaciona o fenômeno de generalização dos relógios com o uso do obturador: “a primeira imagem em que o processo é totalmente cronometrado”. (ROUILLÉ, 2009, p. 45).

Na fotografia, também o espaço é ordenado, estruturado, geometrizado pela lente “objetiva”. O fotógrafo se posiciona a certo ângulo, enquadra e planeja a composição de acordo com a perspectiva, ajusta a profundidade de campo. Enfim, organiza.

Porém, onde essas qualidades historicamente serviram para que a fotografia se tornasse uma “máquina de ver”, em Rands elas são utilizadas para confundir. Nitidez, transparência e instantaneidade viram ferramentas a serviço da abstração. Possibilitando a irrupção do movimento, podem desordenar o repouso da paisagem. A câmera não interessa a Rands por sua capacidade de registrar o visível, mas de marcar um compasso, ou seja, mais por sua capacidade de remeter a um instante do que o instante em si.

Ao contrário de Penone, a relação que Rands trava com a natureza nunca se constitui como uma entrega total ou integração do artista com o meio. Como em Long, está sempre mediada por um método, é racional; como em Sugimoto, está sempre filtrada pela lente da câmera. Por esse motivo, suas obras não assumem formas naturais, mas recorrem às formas geométricas mais básicas, como o círculo e o quadrado. Em *WSCR*, a reta do horizonte confronta as formas imprecisas da paisagem.

Quando expõe grandes esferas alinhadas no chão, como em *Quatro Pinturas Esféricas*, Rands não deixa dúvida sobre a artificialidade daquela composição. A obra faz parte do projeto *Um Quadrado no Rio Grande do Sul* e a coleta do barro aplicado sobre cada

⁴¹ A invenção do relógio de bolso data do início do século XVI, mas, conforme G.J. Withrow (1993), ele somente veio a se tornar o principal instrumento para medir o tempo no final do século XIX. Sua popularização foi impulsionada pela revolução industrial e o ritmo de trabalho nas fábricas.

bola de isopor foi feita em quatro locais que correspondem às pontas de um quadrado desenhado no mapa. A viagem empreendida por Rands rendeu trabalhos em vídeo, fotografia, pintura e escultura. Os trabalhos *site-specific* também replicam esse contato direto e manual com a natureza mediado pela geometria. Em 1996, 1997 e 2001, realizou na areia de uma praia cinco desenhos circulares, com 300 cm de diâmetro, que foram então fotografados.

Imagem 35 e 36 - Nick Rands, *Quatro Pinturas Esféricas*, 2011; (sem título), mapa, 2011
Projeto *Um Quadrado no Rio Grande do Sul*
Bolas de isopor com 90 cm cada com aplicação de barro e folha de ouro e mapa



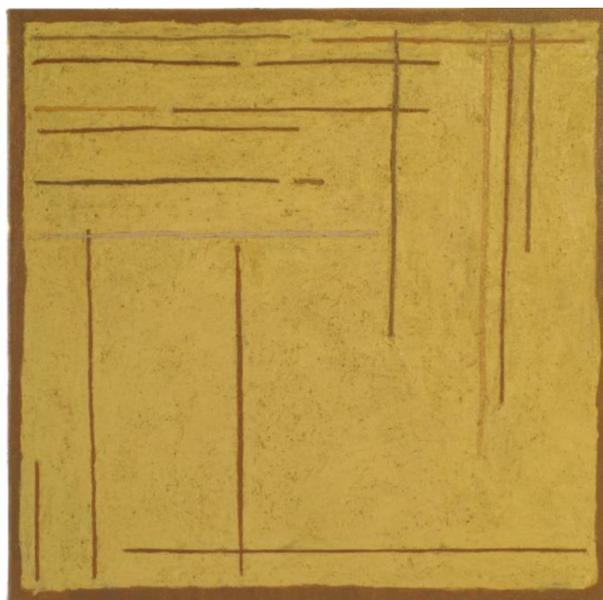
Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Imagem 37 - Nick Rands, *Beach Drawings, Cork Circle*, 1997.
site-specific, areia, 300 cm



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Imagem 38 - Nick Rands, *Pinhal da Serra lines*, 2012
Barro sobre tela, 30 x 30 cm



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

No momento de pintar, Nick Rands preenche o vazio da tela com sequências. Seu esforço é repetitivo e rigoroso como o de um relógio. A temporalidade do artista, da ordem do sistema, coexiste então com a temporalidade geológica evocada pelo seu material, o barro.

Em *WSCR*, o espaço está subjugado pela geometrização da perspectiva, e o tempo, antes de se submeter ao sistema do próprio artista, obedece às convenções que possibilitaram uma compreensão de fenômenos naturais, como os níveis da maré, a declinação do sol, a mudança das estações, entre outros.

Rands nunca poderia “ser rio” ou de repente “ser vento” ou “ser fogo”. Talvez o artista pudesse “ser máquina”. Mas uma máquina necessariamente híbrida, combinando câmera fotográfica e corpo humano. Seu sistema, amarrado à câmera, ao relógio e ao calendário, seria posto em funcionamento pelo corpo em movimento.

A própria decisão de utilizar sistemas e a delegação de um sistema para cada obra é uma atitude pessoal e individual do artista que, por sua vez, estabelece-o como o autor definitivo do trabalho. Diante disso, a impessoalidade da obra parece relativa. As obras de Rands primam pela racionalidade, já que presas a sistemas, mas também ocultam etapas intuitivas, subjetivas, pois são submetidas a um processo de edição que obedece ao critério de experiência e gosto do próprio autor.

Rands não enxerga suas obras como paisagens, mas como abstrações. Quando questionado sobre o significado de “paisagem”, o artista respondeu: “Não é algo que eu realmente pense a respeito, mas linguisticamente é uma expansão de cenário em apenas uma vista. Neste sentido, as minhas fotografias não são realmente paisagens.”⁴²

Em minha leitura, *WSCR* nos dá uma paisagem contemporânea, distante do gênero pictórico consolidado. Uma paisagem que não mitifica a natureza, mas questiona a própria noção de um natural separado da cultura e a capacidade da fotografia de representar um lugar, dar-nos um instante.

⁴² Entrevista concedida por Nick Rands a Luiza Piffero, em Porto Alegre, 2014. Apêndice B.1.

3.4 UMA PAISAGEM DO CAMINHAR

Imagem 39 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm* (detalhe), 1983 - 2004. Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em 4 de novembro de 2014

O caminhar produz paisagens. Segundo Francesco Careri, essa prática às vezes tão esquecida em um mundo de veículos motorizados seria reabilitada pelos artistas como um instrumento crítico. Essa maneira óbvia de conhecer o entorno seria também mapeá-lo, inventá-lo.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num lugar não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. (...) é ato perceptivo e ato criativo. (CARERI, 2013, p. 51)

Essa paisagem do caminhar não poderia ser fixa, pois, como observa Gilles A. Tiberghien ao introduzir a teoria de Francesco Careri, “o caminhar permite que se vejam dinamizando as linhas (...), linhas de fuga que esburacam a tela da paisagem na sua

representação mais tradicional, linhas de bruxas, como diria Deleuze, que arrastam o pensamento atrás do movimento das coisas”. (TIBERGHIEIN in CARERI, 2013, p. 18).

Não faltam linhas nas paisagens de Rands. A palavra *Coastline* pode indicar a linha que divide a terra do mar, desenhando a costa, e também a linha que Rands caminha e depois inscreve no mapa. Há linhas esboçadas pelas perspectivas de muitas fotos sobrepostas. Há linhas horizontais dos horizontes.

Essas linhas nos dizem que, se o artista passa pelo espaço, o espaço também passa por ele. A caminhada de Rands é uma maneira de responder a esse espaço, de mapeá-lo subjetivamente, tendo o corpo como instrumento perceptivo. A obra é a maneira encontrada de poetizar essa experiência.

Careri lembra que “um dos principais problemas da arte do caminhar é transmitir a sua experiência em forma estética” (2013, p. 132). Os surrealistas usavam descrições literárias, os situacionistas produziram mapas psicogeográficos sem representar as trajetórias reais. Fulton e Long, por sua vez, também recorriam a mapas, porém com a intenção expressa de “confrontar-se com o mundo de arte e, por isso, com o problema da representação”. (CARERI, 2013, p. 132). Para Fulton (2013, p. 133), não era possível representar plenamente a experiência do caminhar, o que o levava a optar por fazer “uma espécie de poesia geográfica nas galerias, com frases e sinais que evocam sensações sentidas nos lugares”. Long considerava que o próprio ato de caminhar poderia ser desenhar sobre o solo e, portanto, trasladado para um mapa, e vice-versa, ou seja, o desenho de um círculo no mapa poderia ser o itinerário a percorrer.

Em *WSCR*, Rands optou pela fotografia e também por um mapa no qual delineou o trajeto feito 13 vezes com 13 linhas. O principal motivo deste mapa não parece ser oferecer uma coordenada geográfica, mas expor o desenho ondulado da caminhada em um local que também tem as suas próprias curvas. É como uma partitura de linhas tortas contendo a marcação de cada passo. Traz consigo uma antiga ideia de narrativa⁴³ e aventura.

Do espaço, Rands leva apenas fotografias. Que não comunicam, apenas evocam. Se o objeto fotografado, conforme Soulages, é intangível, a foto jamais será uma prova. Soulages a define como “um vestígio do objeto a ser fotografado que é incognoscível e infotografável, e,

⁴³ “Em suma, a carta geográfica, embora estática, pressupõe uma ideia narrativa, está concebida em função de um itinerário, é odisséia.” (CALVINO, Italo, “Il viandante nella mappa”, apud CARERI, p. 137)

ao mesmo tempo, do sujeito que fotografa, que também é incognoscível, e do material fotográfico; é, portanto, a articulação de dois enigmas, o do objeto e o do sujeito”. (SOULAGES, 2000, p. 346).

A foto como vestígio, na interpretação de Soulages, apenas indica a existência de elementos misteriosos. E é essa falta de respostas que a torna interessante e inesgotável: “A própria fotografia é enigma: incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável”. (SOULAGES, 2000, p. 346).

Inspirado em uma frase de René Char⁴⁴, Soulages afirma que “o fotógrafo é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista”. (SOULAGES, 2000, p. 14).

Cada foto feita por Rands é um vestígio de sua passagem que conta pouco sobre ela e, por isso mesmo, se torna poética. A obra em si é a montagem desses vestígios que vêm a enfatizar o caráter ficcional do trabalho.

Como ficção, as fotografias são um novo começo e não um fim; requisitam uma recepção mais aberta, mas também continuam a questionar o real justamente porque não têm o poder de capturá-lo.

O real está, pois, no cerne da concepção da fotografia: ou se acredita captá-lo e se pratica reportagem, retrato, natureza morta, etc., confrontando-se apenas com questões técnicas, ou se faz a experiência de sua falta, e se está diante de um problema que a arte fotográfica não pode resolver, mas apenas questionar: a arte não resolve nada, mas questiona. (SOULAGES, 2000, p. 176)

WSCR questiona a paisagem vista a partir de um ponto fixo, atemporal, única e sem relação com o corpo de seu autor. As paisagens materializadas na obra aparecem como o produto de um deslocamento, e não a vista de um lugar específico em um momento preche de significado. Também não constituem a expressão romântica das angústias do artista. A obra existe como objeto independente que não carrega uma mensagem definida.

⁴⁴ “O poeta deve deixar vestígios de sua passagem, não provas. Só os vestígios fazem sonhar” (CHAR, René, *Les Compagnons dans le Jardin*, Paris: Gallimard, 1974, apud SOULAGES, 2000, p. 14)

Ao usar várias fotos, Rands se abre para a narração e a ficção, inventando paisagens múltiplas que poetizam uma relação entre corpo e espaço que transcende o visual. E, no entanto, esta interação está mais próxima da sua experiência do que muitas fotografias isoladas estariam.

Imagem 40 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm* (detalhe), 1983 - 2004.
Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em 4 de novembro de 2014

Imagem 41 - Nick Rands, *West Solent Coastline Rhythm* (detalhe), 1983 - 2004
Jato de tinta sobre papel



Fonte: <<http://www.nickrands.com>>
Acesso em 4 de novembro de 2014

4 A PAISAGEM COMO PASSAGEM DO TEMPO – EFÊMERA PAISAGEM

Neste capítulo, procura-se pensar a fotografia de paisagem como imagem capaz de remeter à passagem do tempo por meio da sugestão de movimento. Essa reflexão é construída ao longo da análise da série *Efêmera Paisagem*, de Alberto Bitar (Belém, Pará – 1970).

A série completa inclui uma quantidade indeterminada de fotografias⁴⁵ e três vídeos: *Efêmera Paisagem* (4', 2007), *Horizonte Intermitente* (4', 2009) e *Horizonte Artificial e um Certo Azul Profundo* (5', 2011). Este capítulo irá se concentrar, sobretudo, nas fotografias da série. Considerando que a cada exposição o recorte e o número de fotos varia, tomar-se-á por base as fotos presentes no catálogo *Efêmera Paisagem*, publicado em 2009. Foi nesse ano que a série foi exposta pela primeira vez, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém.

A questão da passagem do tempo é sugerida não apenas pelas fotografias de *Efêmera Paisagem*, mas também ao considerá-las dentro do contexto de outros trabalhos de Bitar, o que torna possível identificá-la como uma preocupação central do autor. Também será importante destacar alguns dados biográficos do artista, visto que a obra tem forte ligação com a sua memória pessoal. Assim sendo, o conceito de memória é relacionado à paisagem, por meio das ideias de Simon Schama, e à fotografia, em seu caráter ficcional, tendo Joan Fontcuberta como principal referência. Por fim, a passagem do tempo é associada a uma visão da fotografia como a articulação entre perda e permanência, teorizada por François Soulages, e à melancolia, em uma relação pensada por Maria Rita Kehl no ensaio *O tempo e a depressão* (2008).

⁴⁵ Questionado sobre o número de fotos da série *Efêmera Paisagem*, Alberto Bitar estimou que cerca de 60 ou 70 fotos foram apresentadas em diferentes exposições e declarou possuir muitas em arquivo que ainda poderiam ter o mesmo destino. A informação consta na entrevista disponível no apêndice B.2.

4.1 UMA EPIFANIA

Imagem 42 - Alberto Bitar, *Efêmera Paisagem* (4', PB, 2007). Frame de vídeo



Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/album/rumos-itaou-2009_album.htm#fotoNav=1/>.
Acesso em: 04 de maio de 2014.

Era agosto de 2005 e Alberto Bitar viajava do interior do Pará à Belém. Com o seu pai ao volante do carro, o fotógrafo aproveitou a condição de passageiro para fazer várias fotos das vistas que cruzavam a sua janela. Essas imagens, realizadas com câmera digital, ficaram guardadas por cerca de dois anos até que Bitar as resgatasse para montar o vídeo *Efêmera Paisagem* (4', PB, 2007), que mais tarde inspiraria a série fotográfica com o mesmo nome.

Ao sobrepor fotografias em preto e branco, o vídeo assume a fluidez das paisagens que passam pela janela de um carro em movimento. Prevaecem árvores e arbustos na beira da estrada que se misturam, translúcidos, com fachadas de casas. A trilha sonora de notas lentas e pesadas, composta por Leo Bitar, contrapõe-se à velocidade da paisagem, que parece prometer algo novo na cena seguinte. No entanto, as mesmas fotografias voltam a passar e, as notas, repetitivas, vão pontuando a passagem do tempo como um relógio sinistro. A paisagem tropical paraense torna-se fantasmagórica.

Durante o processo de edição do vídeo, Bitar percebeu que as imagens realizadas de dentro do veículo – processo criativo das séries precedentes, *Fotografismo*, *Hecate* e *Passageiro* – remetiam aos passeios de infância, quando ele era levado pela família à ilha fluvial de Mosqueiro, próxima a Belém.

(...) era na verdade esse retorno às viagens da infância. Eu percebi, nesse editar do vídeo, que essas viagens da infância foram importantes para a formação do meu olhar. Lembro de ficar muito tempo olhando a janela, a paisagem, o tracejado no asfalto, lembro do vulto passando próximo do carro. E acho que tudo foi ficando e acabei me esquecendo disso. Desde que comecei a fotografar, a história do vulto, da baixa velocidade sempre foi muito forte⁴⁶.

A partir de *Efêmera Paisagem*, Bitar afirma ter compreendido porque os seus trabalhos recorrentemente desafiavam a fotografia a capturar o movimento. Mesmo quando trabalha com vídeo, ele não os constrói diretamente com imagens em movimento, mas a partir do encadeamento de imagens fixas.

Essa epifania íntima estimulou o artista a voltar para a estrada em 2008 e iniciar a série fotográfica *Efêmera Paisagem*. A maioria das fotografias desse trabalho não possui título. Todas são coloridas e digitais. Nelas, árvores, construções, placas e estradas aparecem tremidos, com borrões horizontais que insinuam o quão perto estavam da câmera do autor.

As imagens estão impregnadas por esse olhar que Bitar carrega consigo desde criança. Nascido em 1970, o paraense passou uma parte dos primeiros 15 verões de sua vida em Mosqueiro, para onde a família se realocava por cerca de um mês. Nas viagens de ida e volta, cada um tinha o seu lugar no carro – os pais na frente, as irmãs atrás. Segundo Bitar, eram viagens demoradas e felizes (informação verbal)⁴⁷.

⁴⁶ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

⁴⁷ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

Imagem 43 - Alberto Bitar, série *Efêmera Paisagem*, *Sem título*, 2009
Jato de tinta sobre papel, 40 x 59,8 cm



Fonte: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/283/obra/1053>>
Acesso em: 5 de outubro de 2013

Quando Bitar começou a fazer as fotos que se tornariam a série fotográfica *Efêmera Paisagem*, o contexto já não era aquele de sua infância. A mãe e o pai não ocupavam mais lugares no carro, haviam falecido. O vídeo homônimo foi dedicado ao pai, que morreu pouco antes de ver o trabalho finalizado, assim como a série fotográfica, iniciada em 2008 e encerrada em 2011⁴⁸.

Não apenas o contexto afetivo se alterou – quem dirigia não era mais o pai de Bitar, mas um motorista, e no banco ao lado estava o próprio fotógrafo, e não a mãe –, a paisagem a correr pela janela, após duas décadas, transformou-se drasticamente:

Pois é, está tudo tão habitado, está tudo tão mudado desde quando eu fazia essas viagens na infância. Era tudo mata fechada quando eu viajava. Não tem mais isso. É tudo muito desmatado. Não dá nem pra considerar rural, é muito perto da cidade, a

⁴⁸ O autor não fornece uma data específica para o encerramento da série, mas cita o ano de 2011 como data provável.

gente não vê plantação, parece área industrial, parece que acaba uma cidade, passa um pouco e começa outra (informação verbal)⁴⁹.

4.2 A PROCURA DO DEJÀ-VU

A partir de *Efêmera Paisagem*, Bitar percebeu que os seus trabalhos não apenas buscavam o movimento, mas que essa busca tinha relação com as suas experiências pessoais anteriores. Em um nível individual, ele intuiu algo que está nos livros de história da arte: a noção de paisagem como uma construção fortemente influenciada pela memória.

E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. (SCHAMA, 1996, p. 16-17)

Ainda segundo Schama, “todas as nossas paisagens, do parque urbano às trilhas na montanha, têm a marca das nossas persistentes e inelutáveis obsessões”. (SCHAMA, 1996, p. 29). O que se percebe em muitos trabalhos de Bitar é a preocupação com a passagem do tempo, representada pelo movimento apreendido na imagem fixa.

O histórico flerte da fotografia com a ideia de congelar o tempo a transforma em um material fecundo para Bitar. Mesmo que a noção de fotografia como um recorte do tempo seja um mito moderno já derrubado por uma série de teóricos, no imaginário social e nos usos cotidianos, a fotografia continua a ter uma poderosa e histórica ligação com o passado e com a memória.

Hábitos como colecionar cartões postais e álbuns de família são exemplos de práticas que consolidaram a fotografia como representação de um fato que está no passado.

⁴⁹ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

Segundo Joan Fontcuberta (2010, p. 21), em seus primórdios, a fotografia era comparada a um “espelho com memória”. O teórico se debruça sobre essa associação em *O Beijo de Judas* e pensa como ela contagiou nossas expectativas a respeito da fotografia. Tanto espelho como fotografia deveriam devolver-nos a imagem “como se já fosse nossa, como se entre a imagem e o rosto existissem laços de correspondência infinitesimal, ou como se o reflexo houvesse duplicado fisicamente o objeto”. (FONTCUBERTA, 2010, p. 25 - 26).

Em seu livro posterior, *Câmara de Pandora*, Fontcuberta pensa a memória a partir de álbuns familiares e de viagens, e com alguma ironia afirma que eles “remetem ao episódio dos replicantes no seu afã por construir um passado sobre o qual se assentar e edificar uma realidade”. (FONTCUBERTA, 2012, p. 29). Dessa forma, sugere que a fotografia tem mais relação com a vontade de ordenar o passado e, assim, construir algo novo, do que preservá-lo com fidelidade. Em seguida, o pensador questiona se fotografamos para lembrar as experiências ou para esquecê-las. Por fim, conclui: “continuamos condenados a fotografar para esquecer: ressaltamos alguns fatos para adiar os intervalos anódinos e tediosos que fatigam o espírito”. (FONTCUBERTA, 2010, p. 40).

Para Fontcuberta, não apenas o hábito de arquivar e ordenar fotografias constrói uma ficção, mas a própria fotografia é uma ficção.

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (FONTCUBERTA, 2010, p.13)

Há várias saídas para “mentir bem a verdade”. Fontcuberta aponta que a descontextualização de uma imagem, procedimento comum da arte contemporânea, seria o suficiente para modificar seu valor de uso e dinamitar a noção de fotografia como constatação de uma experiência ou evidência de um fato. O teórico assinala que, atualmente, opera-se uma inversão, pois as imagens estão tão presentes na nossa vida que precedem a experiência:

Vivemos em um mundo de imagens que precede a realidade. As paisagens alpinas suíças nos parecem simples réplicas das maquetes dos trens elétricos de quando fomos crianças. O guia do safári fotográfico detém o jipe no local exato onde os turistas melhor reconhecerão o diorama do museu de história natural. Em nossas primeiras viagens nos sentimos inquietos quando em nossa descoberta da torre Eiffel, do Big Ben ou da Estátua da Liberdade percebemos diferenças com as imagens que tínhamos prefigurado através de postais e filmes. Na verdade não procuramos a visão, mas o “*dejà-vu*”. Nesse sentido, (...) hoje todos somos um pouco videntes e a verdade é que a fotografia contribuiu intensamente para essa hegemonia da vidência. (FONTCUBERTA, 2010, p. 48)

Nas séries *Orogênesis* (2002) e *Landscapes Without Memory* (2005/2006), Fontcuberta transporta essa teoria para a prática. Utilizando um software, ele constrói paisagens de lugares fictícios a partir de outras imagens que podem ir de quadros de Caspar David Friedrich⁵⁰ (*O Viajante Sobre o Mar de Névoa*, 1818) a fotos da sua própria pele. O resultado são paisagens artificiais sem passado, mas estranhamente familiares, pois se aproximam de clichês. Contemplá-las é acionar o referencial cultural que se carrega na mente. É assim que Fontcuberta nos faz questionar o quanto nosso olhar está impregnado pela experiência de imagens anteriores.

É possível que, em *Efêmera Paisagem*, Bitar tenha procurado o *dejà-vu* do qual nos fala Fontcuberta. A inversão se operou em seu trabalho de modo particular. As memórias da infância povoavam a mente do autor há décadas, ou seja, as imagens mentais precediam as fotografias da série. Nos seus resultados, haveria mais vidência do que evidência, inclusive porque o autor fez um esforço ativo para que as fotos não pudessem ser confundidas com representações daquilo que cruzou seu caminho na estrada.

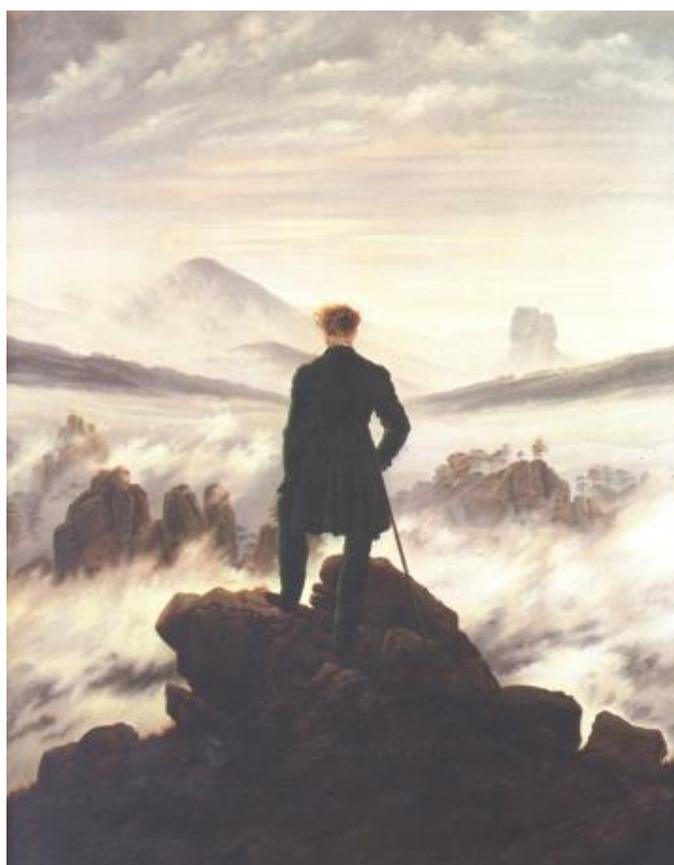
O movimento que Bitar realizou de ir da memória à fotografia faz pensar que suas fotos foram do passado ao presente, numa inversão da fórmula que coloca a foto como janela para o passado. No entanto, as fotos de Bitar remetem menos a um passado (que elas não registraram) do que ao presente das memórias do autor. Não podem ser indício de um tempo e um espaço que se perderam, mas, no máximo, de um sentimento de perda que estava presente no momento da captura.

⁵⁰ A escolha desse quadro de Caspar David Friedrich é bastante significativa por si só. Segundo DANZIGER, o pintor do Romantismo alemão “elevou a pintura de paisagem, nas primeiras décadas do século XIX, a uma qualidade até então inédita. Em acordo com a filosofia de Schelling, para quem ‘a natureza é o espírito visível e o espírito a natureza invisível’, as pinturas de Friedrich nos oferecem a experiência de uma natureza sustentada unicamente pela subjetividade do artista. Suas paisagens nos mostram caminhantes solitários, absortos na contemplação da natureza e, mesmo reunidos em pares, mantêm-se isolados e incomunicáveis.” (DANZIGER, 2007, p. 6)

Para Fontcuberta, é preciso reconhecer que na fotografia contemporânea os referentes são, ainda mais frequentemente, “imateriais”. A imagem está ligada a um sujeito, a um “eu”. Essa perspectiva coincide com o que o próprio Bitar reconhece em seu trabalho: “O meu trabalho sou eu, eu sou assim, sou melancólico mesmo. A saudade... O nome da minha primeira exposição foi *Solitude*. Uso meu trabalho para me comunicar, para falar de mim” (BITAR in O MAC, 2011).

Questionado sobre a relação do trabalho com a perda dos pais, Bitar respondeu: “É, saudade desse tempo, dessa época, dessa alegria, dessa felicidade.”⁵¹. Incapaz de retornar àquele tempo e ciente disso, em *Efêmera Paisagem* Bitar transfere para a fotografia a melancolia dessa impotência.

Imagem 44 - Caspar David Friedrich, *Wanderer above the Sea of Fog* (1817-18). Óleo sobre tela, 95 x 75 cm. Kunsthalle, Hamburg.



Fonte: < http://www.wga.hu/html_m/f/friedric/2/>
Acesso em: 13 de setembro de 2013

⁵¹ Entrevista concedida por BITAR, Alberto a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

Imagem 45 - Joan Fontcuberta, *Orogènesi: Friedrich*, 2002.



Fonte: <<http://www.fontcuberta.com>>.
Acesso em: 4 de maio de 2014.

4.3 COR E MOVIMENTO

Na contramão das teorias da fotografia como índice, que reforçam a sua vinculação ao passado, Fontcuberta denuncia que a maior semelhança entre a fotografia e a memória é justamente a imprecisão de ambas. “Mas hoje sabemos que a fotografia é tão maleável e tão falível quanto a memória. A publicidade nos oferece exemplos constantes”. (FONTCUBERTA, 2010, p. 52).

Quando percebeu a conexão do vídeo *Efêmera Paisagem* com a infância, Bitar encontrou motivação para uma série fotográfica que traria em si a consciência de estar impregnada de memória, mas não de passado, carregada de afeto não pelo que apresentava, e sim na forma como o fazia. Ele então quis exaltar o descompasso entre a paisagem a passar diante da janela e aquela presente na imagem final.

E o que me interessava na verdade era essa história de ter a imagem muito escura, de subverter a cor da paisagem. Queria um aspecto diferente na paisagem para distanciar ela do que a gente tem como real. Porque a partir do momento em que eu percebi que estava trabalhando com memória, e isso eu percebi quando estava editando o vídeo (*Efêmera Paisagem*, de 2007), eu achava que devia me distanciar um pouco daquilo que a gente tem como real. Achava que a memória também tem um distanciamento do real. A partir do momento em que se torna memória, o tempo acaba alterando um pouco as lembranças que a gente traz.⁵²

Em algumas fotos, a artificialidade das cores é pouco perceptível e se esconde em detalhes, provocando um leve estranhamento. Em outras, está escancarada em céus vermelhos ou esverdeados, em nuvens róseas e árvores alaranjadas.

Imagem 46 - Luiz Braga, série *Nightvisions*, 2012



Fonte: <<https://sospeople.wordpress.com/2012/08/09/ensaio-nighvisions-novo-conceito-de-percepcao-e-sensibilidade-sobre-fotografia/>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

A posição de Bitar com relação ao uso da cor assemelha-se à do seu conterrâneo Luiz Braga (n. Belém do Pará, 1956), que utiliza variados artifícios para deformar os tons de suas fotos. Na série *Night Visions* (iniciada em 2006), por exemplo, experimentou a funcionalidade

⁵² Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

nightshot (o infravermelho da câmera digital), durante o dia. O resultado são fotografias monocromáticas, nas quais a exuberância tropical da Amazônia é fria, imóvel e tenebrosa.

Na análise do pesquisador Tadeu Chiarelli, Braga transpõe para a imagem a consciência de que existe um dispositivo entre ele e o referente. O teórico descreve as obras como “opacas” – as “fotografias opacas” se oporiam à transparência radicalmente, pois nelas uma perturbação demonstraria a condição de imagem construída daquela foto.

Uma fotografia que enfatizasse certos aspectos de sua constituição ou de seu processo, que fizesse vir à tona – passando a funcionar como dado formador da imagem – elementos próprios de sua estruturação material, poderia ser pensada como uma fotografia “opaca”, uma fotografia cujos sinais precisos de sua realidade constitutiva tornam-se tão ou mais importantes quanto os elementos que sustentam seu caráter referencial. (CHIARELLI, 2005)

Como Braga, Bitar emprega artifícios para distanciar suas fotografias e vídeos da ideia de registros de um lugar. Os três vídeos da série *Efêmera Paisagem* assemelham-se mais à poética de Braga, pois são monocromáticos. Os tons de cinza tornam as paisagens irreais e as trilhas sonoras criam uma atmosfera de suspense. Em *Horizonte Intermitente* (4', PB, 2009), a floresta tropical na ilha de Marajó é mostrada também em negativo ao som mecânico do motor de uma balsa, tornando-se artificial e ameaçadora. Em *Horizonte Artificial e um Certo Azul Profundo* (5', PB, 2011), voamos ao céu e voltamos à terra quase como se tivéssemos escapado do mundo por um tempo, mas a asa do avião permanece como referência, impedindo que o olhar se perca na paisagem de nuvens. Embora o meio de transporte mude, Bitar esclarece⁵³ que ambos os vídeos tem relação com a sua infância – uma etapa do percurso até Mosqueiro era feita de balsa; o pai de Bitar era aviador e costumava levá-lo em suas viagens.

⁵³ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

Imagem 47 - Alberto Bitar, *Horizonte Artificial e um Certo Azul Profundo* (5', PB, 2011).
Frame de vídeo



Fonte: <<http://kamarakogaleria.com/site/?p=1319>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Se nas fotografias de *Efêmera Paisagem* a baixa velocidade do obturador e a ausência de foco tornam a imagem “menos confiável”, segundo o próprio autor⁵⁴, as variações de cor, por sua vez, têm esse propósito declarado. Os tons variam conforme a coloração do vidro do carro (veículos diferentes foram utilizados), ou da balsa que conduz Bitar, a ausência do vidro do veículo entre a câmera e a paisagem, o filtro acoplado à lente da câmera e ainda ao balanço de branco. A manipulação posterior da imagem, ou pós-produção, é, segundo Bitar, mais sutil, restringindo-se à alteração do contraste, ajustando os níveis de saturação das cores, e à limpeza de alguma sujeira que tenha aparecido no sensor do aparelho.

⁵⁴ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

Imagem 48 - Alberto Bitar, série *Efêmera Paisagem*, políptico *Algum Silêncio*, 2008
Impressão jato de tinta sobre papel Premier Art, dimensões variáveis



Fonte: <<http://kamarakogaleria.com/site/?artistas=alberto-bitar>>
Acesso em 4 de novembro de 2014

As primeiras fotos de *Efêmera Paisagem*, notadamente um políptico que Bitar nomeou como *Algum Silêncio* (2008), apresentam tons bastante escuros, pois foram realizadas através de uma janela com uma película acinzentada. Interessado, sobretudo, em reduzir a luz da paisagem⁵⁵, Bitar providenciou a aplicação de uma película automotiva sobre um filtro UV, que passou a utilizar em todas as demais fotos da série. Esse filtro fabricado por ele também trazia uma película bem escura, mas com tons verdes que não estavam presentes na película da janela pela qual fotografou *Algum Silêncio*.

Esse filtro, entretanto, não faz com que todas as fotografias da série tornem-se escuras. Muitas delas reluzem com azuis intensos ou vermelhos sanguíneos cujo desenho dinâmico parece projetá-los para fora do papel. A tonalidade do filtro provavelmente equilibrou a luminosidade da fotografia em situações de muita claridade e no emprego de baixas velocidades no obturador.

Nas fotografias da série, portanto, a artificialidade que Bitar procura não é da ordem da paralisia e da austeridade, como em Braga. Em suas fotos, os verdes do Pará acabam escondidos sob uma gama variada de cores. Faz-se notar o aumento do contraste, que dá brilho e enfatiza a sensação de artificialidade.

Há outras instâncias que separam o espaço fotografado da imagem que chegou ao espectador. As várias fotografias produzidas passaram por um processo rígido de edição, no qual Bitar decidiu o que seria exibido, foram impressas seguindo as diretrizes do fotógrafo (tipo de papel, tamanho, número de cópias, etc.), depois dispostas em certa ordem na parede das galerias – a série normalmente é exibida sequencialmente, o que contribui para a sugestão de narrativa e viagem. Porém, esse texto irá ater-se ao momento de captura da fotografia, pois

⁵⁵ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

é nesse instante que se dá o embate com a paisagem e as fotografias ganham vida própria, desprendendo-se da situação que as gerou.

Além de transformar os tons, outro artifício de Bitar para enfatizar a dimensão ficcional da fotografia é o desenho do movimento. As formas seriam impossíveis em qualquer outro lugar que não a própria imagem. A ênfase na captura do movimento é também ênfase na lógica da câmera fotográfica e na mobilidade do corpo que a manipula, portanto no próprio processo de criação da imagem.

O deslocamento como processo também implica a renúncia das características do lugar, pois ele passa em velocidade superior a do olhar, tornando-se quase invisível ao autor. Essa maneira de fotografar praticamente às cegas mostra que não é a árvore, o caminhão ou a casa que interessam a Bitar. Quaisquer elementos reconhecíveis nas fotografias estão ali mais pelo acaso de cruzarem o caminho do fotógrafo do que por sua importância intrínseca. O que não significa que eles são totalmente aleatórios. O artista mantinha os olhos na paisagem à procura do que pudesse desmanchar. Com a câmera na mão, apontava a objetiva para o que se aproximava com rapidez e o acompanhava enquanto passava pela sua janela. “O interessante dos espaços abertos é que dá para separar algumas coisas, as árvores. As árvores sempre me chamaram a atenção”, observa o autor⁵⁶.

Um dos objetos que mobilizou a câmera de Bitar foi um outdoor vazio: “era como se aquele outdoor estivesse esperando a imagem da paisagem”, diz ele⁵⁷. A estrutura, despojada do uso para o qual foi concebida, repousava na beira da estrada esquadrinhando o céu. O movimento da câmera de Bitar desmancha o sólido suporte, tornando-o leve como a luz e o vento. Esses elementos, por sua vez, tornam-se palpáveis como o metal do próprio outdoor, construído para resistir às intempéries. Assim, a lógica da imagem os iguala.

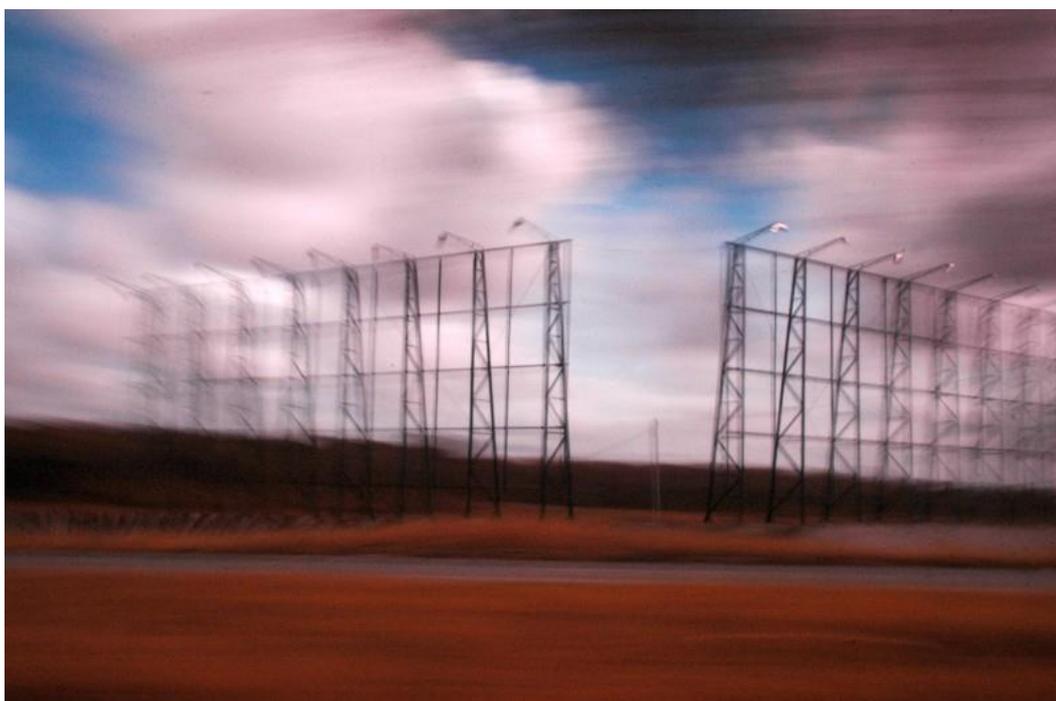
Sabemos que essa lírica ideia da fotografia como registro da luz está na gênese da técnica. Brissac lembra que “a heliografia – ação luminosa sobre placas metálicas – implicava uma desvalorização dos sólidos na qual os contornos se perdem” (2003, p. 21). Certas fotografias, mas também a pintura impressionista e outras artes que participaram da antiga busca pela figuração do invisível, fariam-nos “ver mais do que vemos” (2003, p. 17) e “também o que não vemos ao ver – o intervalo entre as árvores, o vento”. (BRISSAC, 2003, p. 19).

⁵⁶ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

⁵⁷ Entrevista concedida por BITAR, Alberto a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

No âmbito da arte, segundo André Rouillé, o descompromisso da fotografia com o reino do material é total: “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível”. (ROUILLÉ, 2009, p. 287).

Imagem 49 - Alberto Bitar, série *Efêmera Paisagem*, *Sem título*, 2009.
Jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis



Fonte: <<http://www.pipa.org.br/pag/artistas/alberto-bitar>>.
Acesso em: 26 de outubro de 2013.

Sem título (2009) nos revela o movimento do artista que passa e o movimento do que passa pelo artista. Enxergamos a própria luz, que autoriza a existência das cores, pois ela “já é movimento, porque é da sua natureza projetar-se”. (DUBOIS, 2003, p. 11). Nas paisagens de Alberto Bitar, ela é surpreendida no momento em que se desprende dos objetos e, na imagem, assume formas que já não correspondem a eles. Esqueletos de outdoors, árvores e construções na beira da estrada deixam linhas coloridas nas fotos, tornam-se espectros. A olho nu, esse desenho seria imperceptível porque se trata de uma invenção da câmera fotográfica, produzida a partir da incidência dos raios luminosos sobre o sensor digital do aparelho. Esse encontro,

embora submetido ao acaso, é também moldado pela escolha da lente, da velocidade do carro e do obturador, entre outros dispositivos operativos e tecnológicos.

Para essa série, Bitar ajustou a velocidade do obturador aproximadamente entre 1/4 e 1/8. Essa configuração permite que a luz refletida pelos elementos no espaço seja desenhada em incontáveis traços horizontais, os “borrões”. O teórico Ronaldo Entler considera que o “borrão se refere a um intervalo contínuo de tempo representado por meio de um intervalo contínuo de espaço”. (ENTLER, 2007, p. 40).

A obra *Touch of Evil*, de Bernard Bonnamour, apresenta uma reflexão sobre essa técnica como espacialização do tempo. Ela consiste de uma fotografia panorâmica feita a partir de uma sequência do filme *A Marca da Maldade* (1958), de Orson Welles. Bonnamour sentou-se por alguns minutos em um cinema deixando a câmera com o obturador aberto. Depois, a fotografia foi revelada em preto e branco sobre um papel com 4 metros de comprimento. Dubois define o trabalho como “um fragmento de filme congelado em passagem contínua” (2003, p. 50).

Para retomar os termos de André Bazin, Bonnamour realiza, portanto, esse paradoxo de uma moldagem da duração, uma vez que sua obra põe, literalmente, na horizontal, em um comprimento panorâmico, que registrou todos os tremores do movimento induzido pela projeção, o tempo (fílmico) estendido no espaço (fotográfico). (DUBOIS, 2003, p. 50)

De forma semelhante, quando Bitar ajusta a câmera para obter o borrão, ele não deseja interromper o fluxo do que passa diante da sua janela e da sua câmera como para subtrair dessa duração um único instante. Tampouco quer recortar um quadro de uma extensão (espacial). Sua intenção é evocar a continuidade do movimento do carro, da viagem. No borrão, a duração transforma-se em extensão, o tempo é traduzido em espaço.

Da janela de Alberto Bitar, as paisagens (ou a paisagem) passam como projeções de um filme. Encadeadas, elas vão compondo uma sequência em que os “quadros” sucedem-se tão rapidamente que não podem ser reconhecidos em sua particularidade. Assim como no cinema, o movimento sopra as imagens embora. Fotografar essas paisagens é tentar fazer com que elas permaneçam; é falhar para então criar uma nova imagem.

Essa tensão entre imagem em movimento e imagem imóvel, tão presente nas fotos e também nos vídeos de Bitar, é investigada por Antônio Fatorelli por meio das influências recíprocas entre fotografia e cinema, as quais, ele alega, desde o seu advento produziram obras de arte contagiadas por essas assimilações.

As imagens estáticas, a fotografia entre elas, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada. O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contrai-lo ou distendê-lo, dependendo da sua intencionalidade. Uma tal liberdade está interdita ao observador das imagens em movimento, irremediavelmente aprisionado ao fluxo regular e irreversível da projeção. Esse modo de se dar a ver das fotografias, um modo distendido no tempo, que oferece ao observador a oportunidade de projetar na imagem as suas demandas internas. (FATORELLI, 2012, p.175)

Quando fotografa, Bitar garante a si mesmo mais tempo para fruir da paisagem. Mas a fotografia não será de grande valor para aquele que procura a beleza nos pormenores de um lugar. O fotógrafo não dispôs de tempo hábil para ajustar o foco aos elementos que passam, nem era essa a sua intenção. Essa paisagem não é, portanto, um lugar que se enquadra e se fixa para vê-lo melhor na imagem, e sim a paisagem impossível de um movimento congelado, onde o que presumíamos sólido está petrificado em um contínuo diluir. Com ela, ganhamos minutos, horas, dias para mirar um intervalo ínfimo de tempo metamorfoseado em uma duração poética, já tão distante da noção de tempo real.

Para Walter Benjamin (1994), quando a linguagem fotográfica remetia mais à passagem do tempo do que a um momento preciso, ela ganhava certa densidade. O pensador alemão reflete sobre essa impressão ao discorrer sobre a força (aurática) de fotografias antigas que exigiam longas exposições. Elas se apresentariam não como instantes fugidios “capturados”, mas como períodos de tempo sintetizados. Conforme Benjamin, essa densidade provocaria no espectador uma contemplação mais persistente e mais durável do que as fotografias contemporâneas a ele. Entler atualiza esta percepção:

(...) num mundo marcado pela constante aceleração de todas as coisas, e por relações sempre efêmeras, a possibilidade de deter o olhar representa a chance de imprimir sobre a imagem certa dose de desejos e questionamentos, construindo vínculos um tanto raros em nossas experiências mediáticas. Trata-se de substituir a velocidade (uma porção de espaço percorrido numa porção de tempo) pela

densidade (uma porção de tempo condensada naquela porção de espaço). (ENTLER, 2007, p. 45)

O movimento nas fotos de Bitar é operado pelo veículo no qual ele é transportado e pelo seu próprio corpo, que reage ao espaço que vê passar manipulando a câmera. A imagem resultante não é propriamente abstrata, mas uma fotografia dessa passagem do fotógrafo pelo território. A progressão do primeiro estabelece o apagamento parcial do segundo.

Esse interesse pela captura do movimento na imagem fixa levou Bitar a pensar na fotografia também como um “frame” de vídeo, o que deu origem a investigações dessa linguagem. O artista concluiu que a sua fotografia, em particular, seria como a “somatória de vários quadros” em uma fotografia só. “Acho que na verdade os dois se completaram. O audiovisual me fez entender melhor a fotografia e vice-versa”⁵⁸.

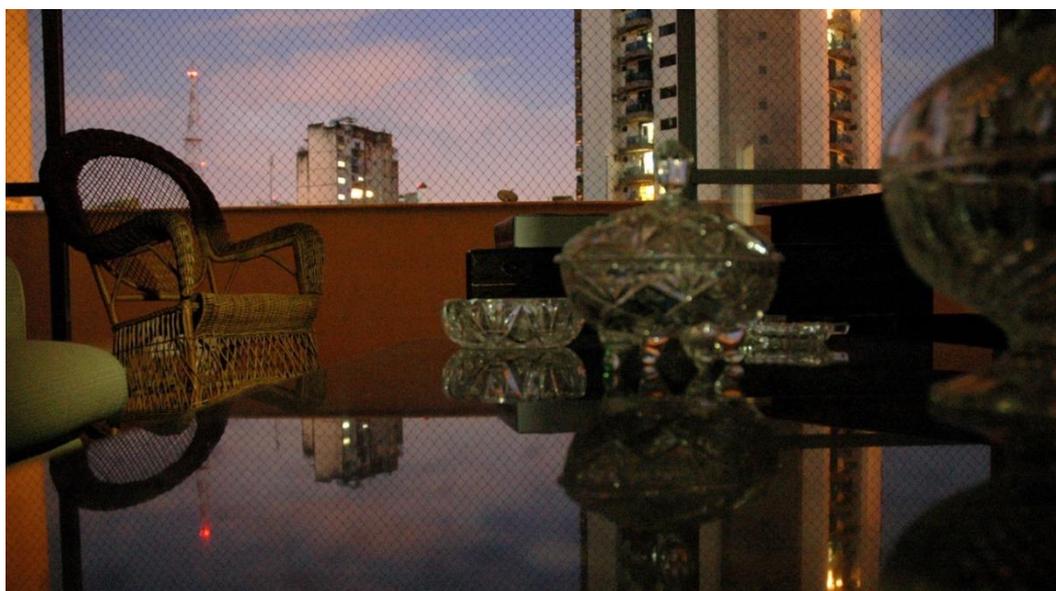
Desde 2002, Bitar utiliza a fotografia para a elaboração de vídeos e filmes de curta duração, inicialmente com tecnologia analógica⁵⁹ e depois com digital. Ele lança mão do *time-lapse*, técnica na qual fotografias de um objeto em movimento são feitas a intervalos regulares e depois combinadas. Portanto, no vídeo, os objetos parecem realizar o mesmo movimento em menos tempo.

Em *Sobre Distâncias, Incômodos e Alguma Tristeza* (6', COR, 2009), o “objeto” em movimento é a luz do sol. Há uma média de 4 segundos entre a captura de uma foto e outra, e elas estão montadas com a mesma velocidade de um filme, 24 quadros por segundo. O trajeto da luz sobre os móveis, paredes e objetos do apartamento de Bitar é acelerado e esse movimento nos confronta com a passagem do tempo.

⁵⁸ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

⁵⁹ *Dóris, Paisagem Urbana em Três Atos* e *Enquanto Chove* são exemplos de vídeos feitos com tecnologia analógica, que exigiam trabalhosas montagens com negativos e tinham uma estética fragmentária e confusa.

Imagem 50 - Alberto Bitar, *Sobre Distâncias, Incômodos e Alguma Tristeza* (6', COR, 2009)
Frame de vídeo



Fonte: <<http://mostradofilmelivre.com/12/info.php?c=5250>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Imagem 51 - Alberto Bitar, *Quase todos os dias – São Paulo* (11'46", COR, 2008)
Filme coletivo, com direção e edição de Alberto Bitar
Frame de vídeo



Fonte: <<http://vimeo.com/34784259>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Bitar também já fez o caminho inverso: expôs frames de vídeo como fotografias ou exibiu fotografias de um vídeo. Questionado sobre a insistência de partir da fotografia em seus vídeos, Bitar responde com veemência que é fotógrafo, e não cineasta.

A minha base é a fotografia, não quero parar de fazer fotografia. (...) Eu já trabalhei com cinema e esses vídeos passaram em festival de cinema, também são, mas não deixam de ser fotografia, para mim. Sempre pensei no vídeo como um outro suporte para a fotografia. (...) Me interessa a qualidade e eu sempre busco a qualidade da imagem, não perder o olhar do fotógrafo. (BITAR no vídeo O MAC Encontra os Artistas, 2011)

Em seus vídeos, Bitar comprime intervalos de tempo. *Quase todos os dias – São Paulo*, por exemplo, foi desenvolvido em uma oficina ministrada por Bitar na capital paulista. Para fazê-lo, doze pessoas produziram 12 mil imagens em intervalos curtos, ao longo de 28 horas, e Bitar se encarregou de editá-las em um vídeo de quase 12 minutos. Assistir ao trabalho é presenciar as horas escoando com rapidez, sentir a angústia do tempo acelerado de uma metrópole, sempre a nos escapar.

Já nas fotografias, Bitar faz o contrário, alonga o instante. Enxergamos uma duração que está no passado e insiste em repetir sua passagem, sem pressa, para confrontar-nos.

4.4 PASSAGEM DO TEMPO COMO PERDA

De certa forma, Bitar fotografa o que ainda não viu, a cena que aparecerá no próximo segundo, futuro prestes a se tornar passado. A velocidade do carro o impõe. “Enxergava o assunto e mais ou menos o que poderia sair, o que eu imaginava que poderia sair”, lembra o artista⁶⁰. Entre a visualização da cena e o apertar o botão, o registro já não é mais o que foi visto. A imagem que surge entre as mãos – ela se revela em questão de segundos, pois foi feita com câmera digital – surpreende, pois os olhos não têm a capacidade de apreender a vista em velocidade, fragmentando-a em um quadro.

As fotografias da série foram feitas com uma câmera Nikon D70s ou com uma câmera Canon T1i, dependendo da ocasião. As duas possuem visor reflex. Nesse sistema, o espelho

⁶⁰ Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero. Belém, 2014. Apêndice B.2.

que reflete a luz da lente permitindo a visão do fotógrafo eleva-se no momento da tomada. No breve intervalo entre a abertura e o fechamento do obturador, justamente quando a imagem se forma, o fotógrafo é cegado. Em uma reflexão sobre esse momento, Philippe Dubois escreve que “fotografar é não ver” (1993, p. 312) ou, ainda: “No próprio instante em que é tirada a fotografia, o objeto desaparece”. (DUBOIS, 1993, p. 90).

Dubois traça um paralelo entre esse instante e o mito de Orfeu. Na mitologia grega, o poeta Orfeu viaja ao mundo dos mortos para resgatar a sua amada Eurídice, morta no dia em que eles iriam se casar. Sensibilizados, o deus Hades e sua esposa Perséfone lhe concedem o direito de levar Eurídice de volta ao mundo da luz. Contudo, os senhores do inferno estabelecem uma condição: Orfeu só poderia olhar para a sua amada quando ambos atingissem a superfície. O poeta inicia o trajeto de volta, seguido de perto por Eurídice, mas não resiste ao desejo de olhar para trás.

É aqui que o ato fotográfico alcança o mito de Orfeu: de volta dos infernos, Orfeu, que não aguenta mais, no auge de seu desejo, transgride finalmente o proibido. Ao sair das Trevas, volta-se para sua Eurídice, a vê e, na fração de segundo em que seu olhar a reconhece e a apreende na Luz, de uma só vez, ela desaparece. Desse modo, qualquer fotografia, no momento em que é feita, remete para sempre seu objeto ao reino das sombras. (DUBOIS, 1993, p. 312)

Assim como o poeta que vislumbra sua noiva perder-se no submundo, voltando a ser um fantasma, Alberto Bitar não fotografa a paisagem em si, mas o seu desaparecimento diante da câmera. Resta fixa na imagem a tentativa de capturá-la, já programada para falhar.

O rastro da luz na imagem sugere velocidade e lentidão ao mesmo tempo. Velocidade da paisagem, arisca, e lentidão da câmera, que é também o atraso da percepção de quem a manipula. Essa disjunção mostra que a máquina não pode vencer a corrida contra o tempo. Nada, nem ninguém, pode. E daí nasce sua melancolia. A obra é “saudade”, como diz Bitar, porque a passagem do tempo é implacável, é perda.

E qual suporte poderia falar melhor da perda do que a fotografia? Soulages (2000) conclui que a natureza da fotografia está justamente na articulação entre o que se perde e o que permanece.

Perda das circunstâncias únicas que são a causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do objeto a ser fotografado e da obtenção generalizada irreversível do

negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Permanência constituída por essas fotos que podem ser feitas a partir do negativo. (SOULAGES, 2000, p. 132)

O filósofo define a fotograficidade⁶¹ como a articulação do irreversível (ou a perda) com o inacabável (ou a permanência). O irreversível diz respeito ao ato fotográfico que, uma vez realizado, não pode ser revogado – o instante passou e não voltará mais, o filme deixou de ser virgem, e cada uma das condições posteriores de obtenção do negativo tampouco podem ser anuladas (a saber: revelação, banho interruptor, fixação, lavagem, secagem).

A dimensão inacabável refere-se ao trabalho com o negativo que resultará em uma fotografia. Soulages entende que o mesmo negativo pode gerar um número infinito de fotos, pois é possível intervir em cada uma das seis operações que produzem a foto (exposição, revelação, banho interruptor, fixação, lavagem e secagem). O inacabável ainda diz respeito às interpretações que o espectador fará da fotografia.

Na fotografia digital, o instante do ato fotográfico também não pode ser revogado, o que autoriza sua *irreversibilidade*. A imagem matriz, por sua vez, pode ser explorada infinitamente, de maneira mais complexa, o que até reforçaria sua *inacababilidade*. Esse processo pode atingir uma efetiva ruptura com o real, o que, entende-se, não acontece em *Efêmera Paisagem*⁶².

Essa abordagem materialista leva Soulages a aventar uma estética da fotograficidade.

É por ser irreversível que a fotografia pode ao mesmo tempo ter tal força emocional e chegar ao trágico, à arte em geral e ao poético em particular. De fato, ela joga com esse irreversível, que se torna irremediável, ou o vestígio do passado perdido, ou a pista do passado a ser buscado: confronta-se então com a lembrança, com a memória e com o esquecimento (...) em resumo, com o tempo, com o eu e com o mundo que passam irreversivelmente. A fotografia é mais do que uma experiência do trágico, é a experiência trágica do irreversível. (SOULAGES, 2000, p. 145)

A fotografia insistiria em lembrar-nos que a perda é irremediável. Dessa forma, tornaria a perda absoluta e por isso ainda mais violenta. As paisagens de Bitar remontam a um tempo que está perdido para sempre, um período que apenas podemos imaginar e deixar-nos

⁶¹ Para Soulages, o conceito de “fotograficidade” designa o que é fotográfico na fotografia, “a fotograficidade designa a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico” (SOULAGES, 2000, p. 129).

⁶² Para um debate sobre essa questão em Bitar, referir-se à introdução desta dissertação.

tocar pela nostalgia de seu autor. Porém, talvez o que faça delas particularmente comoventes seja sua capacidade de evocar a própria natureza irreversível do tempo, remetendo-nos às nossas próprias perdas, às nossas paisagens passadas.

Bitar tem um extenso conhecimento técnico da fotografia. Durante anos, lançou-se em experiências com a película em laboratórios, depois trabalhou com a tecnologia digital diariamente, na condição de repórter fotográfico e depois editor. Tamanha intimidade com o material faz com que sua lógica esteja introjetada no olhar do autor. Bitar se encontra tão completamente na fotografia porque por trás de cada etapa da criação de uma fotografia é possível descobrir uma expressão ou metáfora para a melancolia – afinal, a melancolia poderia ser definida como a perda que permanece⁶³.

Várias séries de Bitar podem ser lidas através de uma lente melancólica. O sentimento é especialmente palpável em *Sobre o Vazio*. A ideia para o trabalho surgiu quando Bitar e suas irmãs decidiram vender um apartamento que havia pertencido à família por décadas. Primeiro, o artista capturou fotografias do lar despido de seus móveis e compôs o vídeo *Todo o Vazio* (5'55", COR, 2011). O vídeo *Qualquer Vazio* (5'52", COR, 2011) também foi montado com imagens estáticas, mas elas foram registradas em quartos de hotéis recém-abandonados por seus hóspedes.

Sobre o Vazio é também uma série de fotografias. As obras são uma meditação a respeito das marcas que as pessoas deixam nos espaços, uma procura melancólica de presenças nas ausências. Em depoimento à revista *Tão Belém* (2011), Bitar explicou a intenção por trás da contraposição do ambiente familiar do lar aos quartos de hotéis brevemente ocupados por hóspedes:

Fico pensando sobre o quão pessoal ou impessoal podem ser esses dois ambientes, aparentemente diferentes, mas que, independente do tempo de permanência dos seus habitantes, podem guardar, nas memórias dessas pessoas, lembranças e saudades de momentos importantes nas suas histórias. (BITAR em SOBRE O VAZIO, TÃO BELÉM, 2011)

⁶³ Freud relacionava a melancolia ao sofrimento pela perda de um objeto e ao não reconhecimento desse objeto. A falta se renovaria continuamente, prolongando a dor. Em uma analogia com a perda de uma pessoa amada, afirma que “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (Freud, 1974, p. 2). Aquele que sobrevive à morte de alguém e consegue transformar a natureza do seu sentimento, aprendendo a amar a pessoa como morta, realiza o processo de luto. Quem segue desejando a presença viva do ente querido, a despeito da realidade, adentra uma espiral melancólica.

A pesquisadora Adriana Honorato Gonçalves afirma que “há na arte contemporânea a intenção de dar forma ao vazio, como se, mostrando escancaradamente o nada, fosse possível livrar-se da falta original”. (GONÇALVES, 2012). Ela baseia sua reflexão no pensamento de Lacan, para quem, segundo ela, “a atividade artística pode ser entendida como uma maneira de sublimar a falta, uma forma de preencher o vazio” (2012). Haveria sempre, antes da criação artística, um vazio pulsando “na folha em branco, na tela virgem ou no nada a ser esculpido” (2012).

Imagem 52 - Alberto Bitar, série *Sobre o Vazio, Completude*, 2010.
Impressão jato de tinta sobre papel Premier Art, Photo Luster, 40 x 60 cm, 50 x 75 cm ou 100 x 150 cm



Fonte: <<http://kamarakogaleria.com/site/?artistas=alberto-bitar>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014.

Imagem 53 - Alberto Bitar, série *Sobre o Vazio*, *Qualquer Vazio* (5'52", COR, 2011)
Frame de vídeo



Fonte: <http://kamarakogaleria.com/site/wp-content/uploads/2011/06/foto_21.jpg>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Imagem 54 - Alberto Bitar, série *Sobre o Vazio*, *Todo e Qualquer vazio* (5'55", COR, 2011)
Frame de vídeo



Fonte: <http://www.guiart.com.br/noticias_interna.php?id=907&cat=AV>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

Em uma reflexão também tributária à Lacan, Soulages estabelece o objeto fotografado como algo que não pode ser atingido e afirma que “esse impossível de fotografar incita

frequentemente o fotógrafo a continuar incansavelmente a fotografar, o observador a olhar fotos e o ser fotografado a querer aparecer em fotografia” (2000, p. 343). A fotografia seria essa falta que cria um desejo, a ausência de um real que insiste em remeter a ele tornando-se ela mesma uma “interrogação do real”. (SOULAGES, 2000, p. 343).

Uma reflexão sobre o objeto transcendental permite passar de uma busca do impossível objeto a ser fotografado à busca do fenômeno fotográfico e, dessa forma, fazer com que a fotografia chegue a uma certa autonomia. (SOULAGES, 2000, p. 343)

É porque o tempo lhe escapa que Bitar insiste em fotografá-lo. Ao tentar fazê-lo, cria uma obra que o problematiza pela lógica da fotografia. Dirige-lhe uma interrogação melancólica ao sugerir que uma fotografia pode abrigar uma duração – indefinida, porém longa o suficiente para sugerir certa densidade e opor-se à noção do “instantâneo”.

O desconforto com o passar do tempo é uma das características relacionadas ao temperamento melancólico. Destacando a frequência das ampulhetas entre os instrumentos que cercavam as representações dos melancólicos na arte, a partir do Renascimento, a psicanalista Maria Rita Kehl (2008) afirma que a relação entre melancolia e percepção do tempo se expressa de maneira dramática na lentidão. Esse traço de personalidade se apresentaria como uma disfunção no mundo contemporâneo, tornando o sujeito incapaz de atender às urgências cotidianas. Entretanto, a pesquisadora pergunta-se se a lentidão não teria algo a nos ensinar.

Ao se desviarem da norma contemporânea, os melancólicos – e os depressivos, com quem compartilham a lentidão⁶⁴ –, estariam “mais próximos de encontrar a temporalidade estendida da contemplação e do devaneio do que os neuróticos mais bem adaptados às condições que a vida social lhes impõe”. (KEHL, 2008).

⁶⁴ Kehl diferencia os depressivos dos melancólicos partindo do princípio que o texto *Luto e Melancolia*, de Freud, provocaria atualmente confusão entre os dois termos. Freud descrevia a melancolia como um estado letárgico, aproximando-se da inércia que hoje é atribuída à depressão. Segundo Kehl (2008), tal confusão se daria porque Freud ressaltou as características depressivas dos melancólicos, excluindo outras qualidades historicamente associadas ao termo, como sensibilidade, originalidade e nobreza de espírito. Para a psicanalista, “se existe uma relação entre o estado subjetivo que os antigos chamavam de melancolia e a percepção do tempo (...) esta relação se expressa de maneira dramática na lentidão dos depressivos contemporâneos, incapazes de atender à urgência das demandas do Outro” (KEHL, 2008).

A melancolia poderia ser entendida, portanto, como uma recusa da urgência da vida contemporânea, uma busca por um tempo que não seja contado nos relógios, por “uma forma de estar no mundo que não sejam as da velocidade e da pressa”. (KEHL, 2008).

Em incontáveis obras da literatura e das artes visuais que procuram dar forma à melancolia, segundo nos aponta a pesquisadora Leila Danziger, a lentidão está na representação do peso e da imobilidade. Em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, Italo Calvino contraria essa tradição para definir a melancolia como “uma tristeza que se tornou leve” (1990, p. 32). E a leveza, defende ele, é um atributo precioso da literatura, capaz de cumprir uma função existencial como reação ao peso do viver (1990, p. 39). Neste texto, tomo a liberdade de adotar essa reflexão como algo que extrapola a literatura, abarcando também as artes visuais.

A melancolia teria, portanto, um lado mais doce que favorece o devaneio, a meditação e a criação. Calvino, que se identifica como um melancólico⁶⁵, fala da antiguidade dessa concepção e da sua relação com a arte:

Na sabedoria antiga, na qual microcosmo e macrocosmo se refletem nas correspondências entre psicologia e astrologia, entre humores, temperamentos, planetas, constelações, as leis que regem Mercúrio são as mais instáveis e oscilantes. Mas segundo a opinião mais difundida, o temperamento influenciado por Mercúrio (de inclinação para as trocas, o comércio e a destreza) contrapõe-se ao temperamento influenciado por Saturno (tendente ao melancólico, ao solitário, ao contemplativo). Os antigos nos ensinam que o saturnino é próprio dos artistas, dos poetas, dos pensadores, e essa caracterização me parece correta. (CALVINO, 1990, p. 64 - 65)

Embora a leveza facilite a rapidez, a leveza de Calvino opõe-se ao peso⁶⁶, e não à lentidão. Em um capítulo dedicado ao tema da rapidez, o escritor utiliza uma parábola chinesa para lembrar que há um tempo necessário para a criação de um trabalho de valor. A pressão por rapidez no mundo contemporâneo estaria em oposição a esse tempo.

É com leveza e lentidão que o *flâneur*, personificado por Baudelaire (1821 – 1867), perambulava sem compromisso, observando a agitação de Paris. Walter Benjamin escreve

⁶⁵ “Meu caráter apresenta sem dúvida os traços tradicionais da categoria a que pertencço: sempre permaneci um saturnino, por mais diversas que fossem as máscaras que procurasse usar”. (CALVINO, 1990, p. 64-65)

⁶⁶ O propósito de Italo Calvino nas conferências publicadas no livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio* é recomendar valores que lhe eram caros. Ele faz a importante ressalva de que qualquer valor que tenha escolhido como tema não pretende excluir o valor contrário: “em meu elogio à leveza estava implícito meu respeito pelo peso” (CALVINO, 1990, p. 59).

sobre a moda de ostentar esse vagar ocioso pelas passagens da capital francesa: “Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar”. (BENJAMIN, 1994, p. 51).

Para o pensador alemão, as passagens eram resquícios de outro tempo, que ele comparava a “rochas do mioceno” e “cavernas com os fósseis de um animal extinto”, o consumidor da época pré-imperial do capitalismo. (BENJAMIN, 2006, p. 582).

Benjamin era, como o notou Sontag (1986), outro renomado saturnino, para quem o “o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento”. A solução de Benjamin era, segundo Sontag, voltar-se para o espaço.

No espaço, podemos ser outra pessoa. O escasso senso de orientação de Benjamin e sua incapacidade de interpretar o mapa de uma rua transformam-se numa paixão pelas viagens e no domínio da arte de se perder. O tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro. O espaço, ao contrário, é amplo, fértil de possibilidades, posições, interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única. (SONTAG, 1986, p. 90-91)

De acordo com Sontag, Benjamin teria se projetado nos escritores a respeito de cujas obras escreveu; entre eles, Baudelaire. A sensibilidade do *flanêur* do século XIX era também a dele mesmo. E também a de inúmeros artistas e os fotógrafos que passeiam sem destino⁶⁷, enxergando o que passava despercebido aos outros.

Parece relevante o fato de Alberto Bitar ter sido repórter fotográfico e hoje atuar como editor de fotografia em um jornal diário. Essa escolha o coloca em um âmbito profissional no qual a velocidade é um valor essencial e, na obrigação de noticiar, o fotógrafo precisa “correr contra o tempo”. O jornalismo lida com o efêmero: antes da internet, cada dia trazia notícias que suplantavam as do dia anterior; atualmente, cada minuto o faz.

Por falta de tempo para flunar pelas ruas, Bitar começou a fazer trabalhos autorais nos intervalos entre uma reportagem e outra. O artista carregava uma segunda câmera consigo e fotografava através da janela da kombi que o transportava para o local da notícia. Assim

⁶⁷ Para Susan Sontag, “o fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos” (SONTAG, 2008, p. 70).

surgiu a série *Passageiro* (1997 - 2001), na qual os fluxos da cidade eram traduzidos em fortes contrastes de preto e branco. Sua personagem era uma Belém noturna de carros, postes de luz e transeuntes solitários decompostos em riscos pela baixa velocidade das fotografias. A metrópole era luz e sombra, silêncio e vertigem.

Imagem 55 - Alberto Bitar, série *Passageiro*, 1997 - 2001



Fonte: <<http://photos.uol.com.br/alberto-bitar-o-passageiro/>>
Acesso em 4 de novembro de 2014

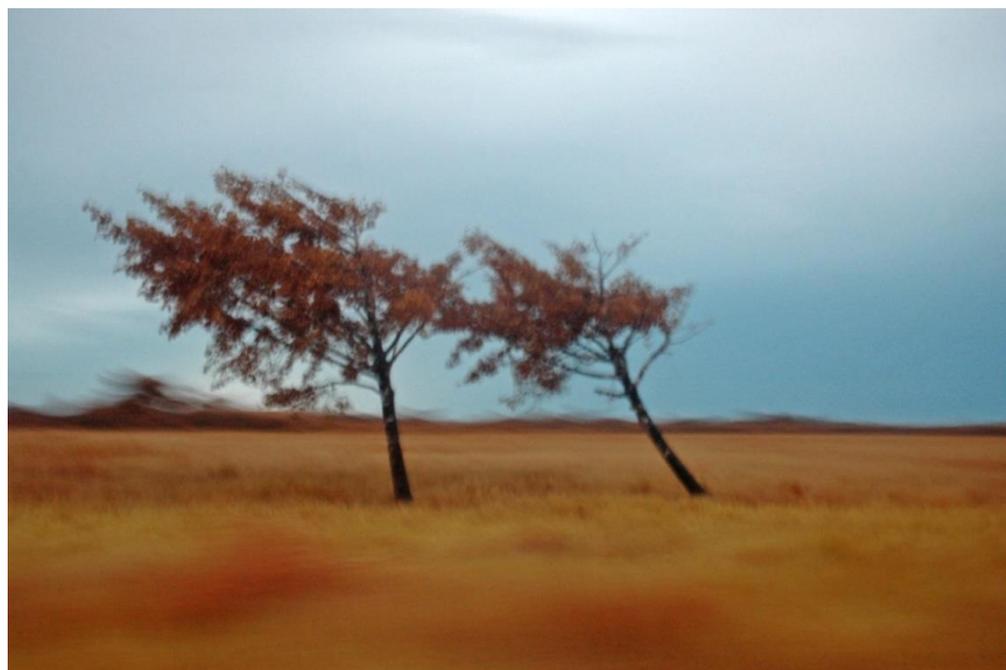
Em *Efêmera Paisagem*, Bitar é também passageiro, mas se confronta com os espaços vazios da estrada. No tempo e no espaço estendidos da viagem⁶⁸, pode deixar o olhar boiar no horizonte assim como fazia quando criança. Com a câmera, vai selecionando casas perdidas em campos, caminhões, árvores e cercas – coisas borradas que tantas outras crianças um dia viram numa viagem de carro, do banco atrás dos pais. Quando deforma as cores e fixa o movimento, Bitar fabrica uma paisagem inédita e, com ela, recupera a surpresa do olhar infantil que enxerga tudo pela primeira vez. As fotos remetem a memórias do “estar em trânsito”, e não a lembranças de lugares.

⁶⁸ Assim como nas fotos de *Passageiro*, as fotos para a série *Efêmera Paisagem* foram realizadas durante deslocamentos que não tinham o propósito específico de gerar uma produção artística. Na época, Bitar aproveitava as viagens para diferentes cidades no Pará que precisava fazer como gerente técnico do Instituto de Artes do Pará (IAP).

Ao invés de ajustar a câmera numa velocidade capaz de congelar uma vista com nitidez, Bitar prefere mostrar que a sua paisagem não apenas passa, mas é passagem. É o tempo conciliado ao espaço, e a fotografia não é um momento mítico em que os dois se encontram, afinal eles já andavam juntos, e sim metáfora para o fato de que o tempo está sempre a correr, a se esvaír e, o espaço, a se transformar. Por isso suas paisagens permanecem como sucessão de momentos inconclusos, inícios. Sua poesia está na incompletude do movimento, no arrastar do espaço e do tempo como signo da transitoriedade da vida.

As paisagens de Bitar funcionam como metáforas visuais da memória, pois se dissolvem na imagem, imprecisas e fugidias como as lembranças costumam ser. A memória é o que permanece da vida – ou, melhor dito, sobre a vida –, assim como a fotografia de Bitar é o que fica de uma passagem, sua ficção.

Imagem 56 - Alberto Bitar, série *Efêmera Paisagem*, *Sem título*, 2009
Jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis



Fonte: <<http://www.pipa.org.br/pag/artistas/alberto-bitar/>>
Acesso em: 08 de dezembro de 2013

Imagem 57 - Alberto Bitar, série *Efêmera Paisagem*, *Sem título*, 2009.
Jato de tinta sobre papel, dimensões variáveis



Fonte: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/283/obra/1053>>
Acesso em: 6 de maio de 2014

5 PASSAGENS NA SUPERFÍCIE DA IMAGEM – A ROAD DIVIDED

Neste texto, procura-se articular a ideia de uma fotografia de paisagem que se estabelece como um plano no qual se pode dar a passagem poética entre a interioridade do artista e a exterioridade do espaço. Nessa interioridade, habitam não apenas as ideias do artista, mas também inúmeras referências culturais que a obra acaba por incorporar, tornando-se um território de passagens entre diferentes suportes, mesmo que a única técnica utilizada seja a fotografia.

Essas questões emergiram da análise crítica de algumas obras na monografia *A Road Divided*, do fotógrafo americano Todd Hido (Kent, Ohio, Estados Unidos – 1968). Publicado em 2010, o livro reúne um conjunto de fotografias de paisagens no mesmo estilo de outras publicadas em 2004, no livro *Roaming*. As informações sobre esses trabalhos foram colhidas em entrevista com o artista e também em publicações online.

Na série *A Road Divided* (2010), a janela tem uma importância singular que é pensada com o auxílio das ideias de Teresa Poester. Outras figuras que serão abordadas são a estrada e o carro, por seu caráter metafórico, e para falar desses elementos será preciso resgatar ideias de Geoff Dyer e Antônio Fatorelli, assim como obras de alguns artistas, entre eles Robert Frank e Lee Friedlander.

Para refletir sobre a obra como lugar onde se encontram a intimidade do artista e a extensão do espaço, convoca-se o filósofo Gaston Bachelard. São revisadas também avaliações feitas por alguns críticos a respeito de outros trabalhos de Hido, traçando relações com a série em questão.

A estética das fotos de Hido é comparada a outros suportes da arte, como desenho, pintura e cinema, recorrendo ao sentido de passagem como entrelaçamento de diferentes mídias, conforme a elaboração de Nelson Brissac, e também à concepção de “imagem pensativa”, de Jacques Rancière, aliada à obra do cineasta Abbas Kiarostami. Busca-se assim demonstrar que a fotografia de paisagem produzida por Hido é um trabalho condizente com uma visão contemporânea da imagem, que leva em consideração o papel determinante do espectador.

5.1 A VISTA COMO PONTO DE PARTIDA

Imagem 58 - Todd Hido, série *A Road Divided*, #7557, 2008
Prova cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas, 38 x 48 polegadas.



Fonte: <<http://www.wirtzgallery.com/works/hido/A%20Road%20Divided/Pages/7557.html>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

O olhar escorrega para dentro da fotografia #7557 ao acompanhar as linhas escuras desenhadas pelos fios de luz. Elas correm pelas bordas de uma estrada até atingirem um brilho discreto no horizonte. Mas esse percurso visual é interrompido por zonas em que os cabos de eletricidade perdem a definição e a intensidade da cor. Se a cena fosse desenhada, dir-se-ia que uma borracha foi esfregada sobre o traçado, mas como se trata de uma fotografia, nos questionamos o porquê da falta de foco em pontos aleatórios da cena.

Assim como a obra #7557, a maioria das imagens da monografia *A Road Divided* conciliam áreas borradas com regiões extremamente nítidas. A primeira vista, é tentador associar esse efeito a movimentos – principalmente porque é possível distinguir rodovias –,

ou então a manipulações na imagem. Entretanto, se a velocidade da câmera estivesse baixa ou o fotógrafo estivesse em deslocamento, a fotografia tenderia a perder nitidez em sua totalidade. Uma agitação em algum elemento enquadrado, como uma rajada de vento, apenas removeria o foco de elementos como as folhas das árvores, restando troncos bem definidos.

Imagem 59 - Todd Hido, série *A Road Divided*, #7887, 2008.
Prova cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas

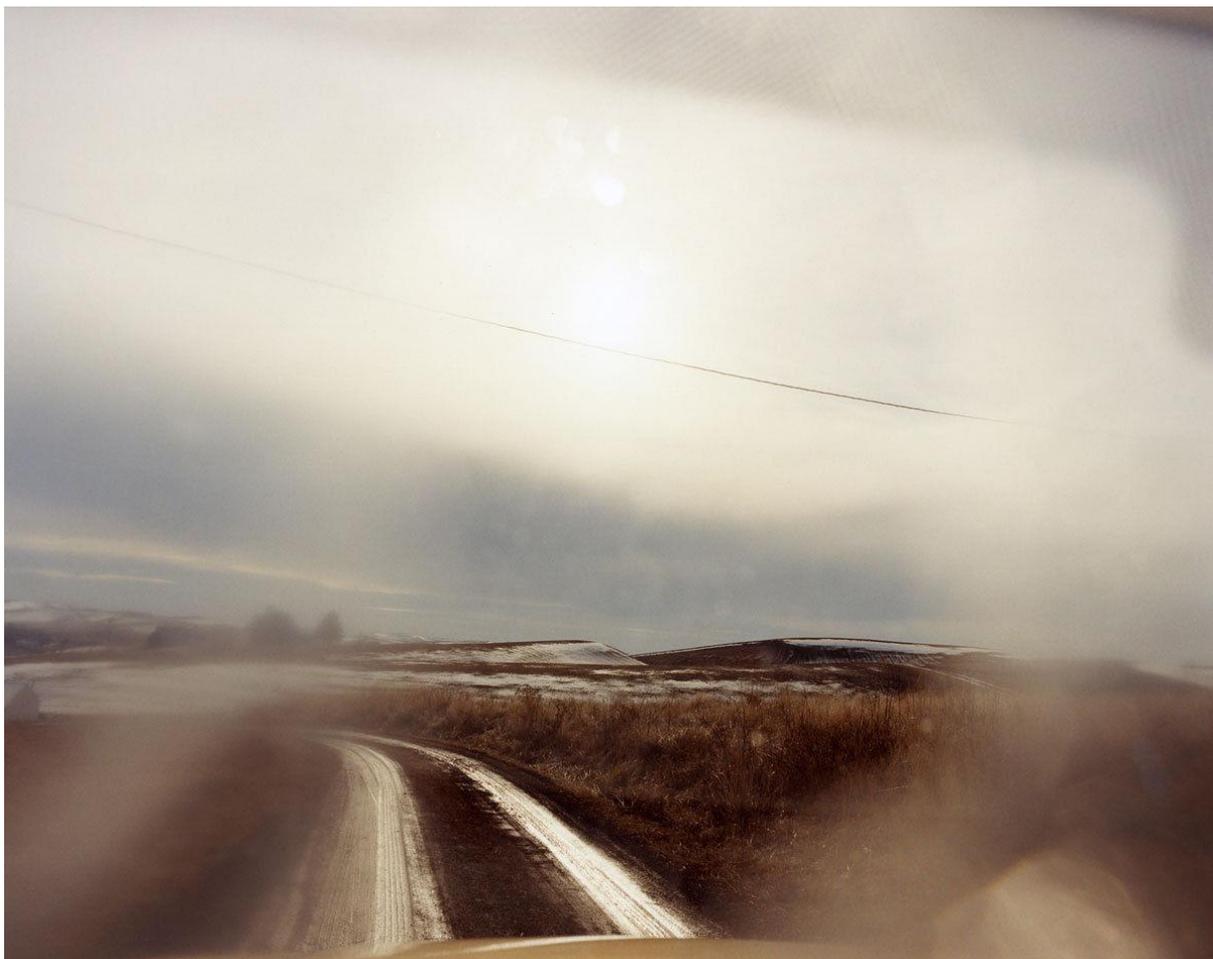


Fonte: <http://www.wirtzgallery.com/bios/bio_hido_frame.html>
Acesso em: 27 de outubro de 2013

As fotografias de *A Road Divided* confundem o olhar, mas, no decorrer do livro, vão oferecendo pistas para que sejam compreendidas. Na imagem #7887, manchas circulares lembram gotas de água sobre o que parece ser uma superfície transparente. Em #6237, distinguimos com maior facilidade uma superfície embaçada extremamente perto da lente da câmera, um plano distante, do solo e do céu, e um objeto opaco na porção inferior que, ao

relacionar às imagens de ruas e estradas presentes em quase todas as imagens do livro, podemos intuir tratar-se do capô de um carro.

Imagem 60 - Todd Hido, série *A Road Divided*, #6237, 2008.
Prova cromogênea, 20 x 24 polegadas.



Fonte: <<http://www.brucesilverstein.com/artist/199/Todd-Hido>>
Acesso em: 27 de outubro de 2013

Ao folhear o livro, descobrimos então que a falta de foco nas fotografias é causada pelo ar condensado no vidro do carro através do qual Hido compõe suas fotos. Sendo assim, os pontos de nitidez puderam ser selecionados não apenas com o ajuste do foco, mas também ao movimentar a câmera diante da janela buscando um ponto de vista, ou então ao conduzir o carro, alterando assim o que é visível através do para-brisa.

Pela janela de um carro em movimento, o motorista precisa repetidamente ignorar o vidro para enxergar o que está além. Quando Todd Hido estaciona o automóvel no

acostamento⁶⁹, consentindo que o vapor obstrua sua visão do exterior, ele está também se permitindo perceber o para-brisa. Ele então aproxima a câmera do vidro e esse simples gesto pode indicar que o que está em evidência em seu trabalho é menos o espaço do que a janela, ou seja, o quê permite que o lugar seja visto e, conseqüentemente, as variáveis que balizam essa vista, criando uma paisagem.

A janela é uma das mais famosas metáforas para a paisagem, assim como para a fotografia e o olhar. Sua forma, geralmente quadrada ou retangular, faz com que olhar através dela seja enxergar um fragmento. Para Anne Cauquelin, a janela é mesmo imprescindível à paisagem. No dia a dia, funcionaria como uma espécie de moldura informal que, ao encerrar o espaço em um quadro equivalente ao de uma pintura, permitiria o estabelecimento de relações entre elementos tão distantes como o céu, a terra, o mar.

Fornecendo limites, a janela emprestaria certa coerência à natureza e tornaria a paisagem análoga a uma representação, com a diferença de que através dela acreditaríamos desfrutar diretamente da natureza, sem intermediários, numa “relação estreita e privilegiada com o mundo”. (CAUQUELIN, 2007, p. 28).

No Renascimento, Leon Battista Alberti recomendava que os artistas pintassem como se enxergassem seu motivo por uma janela. É nesse período histórico que nascem a moldura e também a perspectiva, termo derivado do latim para “ver através de”, que logo pautam as regras de composição das paisagens nas telas. A receita de Alberti para uma pintura clássica como vista de uma janela está na origem do mito da transparência da perspectiva, um legado repassado à fotografia, com quem compartilha a formação no aparato que é essencialmente o da *câmara obscura* do Renascimento.

Assim como a janela de Alberti e Cauquelin é pré-condição dissimulada da paisagem, Roland Barthes vai afirmar que a fotografia é “sempre invisível: não é ela que vemos” (1984, p. 25). Em um trecho de *A Câmara Clara*, o teórico francês faz questão de compará-los:

A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber.

⁶⁹ Na entrevista disponível como Apêndice B.3, Todd Hido afirma que em “99% das vezes” seu carro está estacionado quando ele produz as fotografias.

(BARTHES, 1984, p. 15)

Para ser moldura, a janela deve permanecer imperceptível a fim de que a paisagem exerça o papel de protagonista com perfeição. Era esse o princípio que guiava os vedutistas de Veneza, por exemplo. René Magritte (1898-1967) ironizou essa conhecida ideia da janela como metáfora da pintura ilusionista em várias de suas telas, entre elas *La condition humaine* (1933) e *Les promenades d'Euclide* (1955).

Imagem 61 - Magritte, *La Condition Humaine*, 1933
Óleo sobre tela, Sem moldura: 100 x 81 x 1,6 cm



Fonte: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.70170.html>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Quando inseridas nas pinturas, as figuras de janelas cumpriram as mais diferentes funções ao longo dos séculos. A artista e pesquisadora Teresa Poester aponta que, assim como espelhos, janelas representadas no interior de quadros permitem a inserção de uma imagem dentro de outra imagem e provocam um “vai-e-vem entre os diferentes planos virtuais do

fundo e da frente da superfície concreta da tela e ajudam a conquistar novas dimensões na pintura”. (POESTER, 2012, p. 108).

De fato, a janela dentro do quadro constitui uma fronteira, ambivalência entre realidades diferentes. Como enquadramento da paisagem, estabelece uma ficção que difere da ficção do primeiro plano. Cria uma segunda paisagem, onde uma narrativa paralela invade a cena principal, estabelecendo relações recíprocas com esta. Contrariamente à narração literária ou teatral, onde a ficção se inscreve necessariamente numa sequência de tempo, o cenário circunscrito pela janela e o assunto principal do quadro constituem um conjunto apreendido instantaneamente, ao primeiro olhar. No entanto, a impressão de simultaneidade é enganosa, a percepção é ambígua. A narração proposta pelas duas situações não pode ser vista, ou lida, ao mesmo tempo. O olhar precisa fixar-se numa ou noutra cena. Existe um movimento de alternância que estabelece os contrapontos formais ou semânticos. Assim, constroem-se relações que se complementam. (POESTER, 2012, p. 110)

Como uma ficção dentro de outra ficção, a janela pintada dentro de um quadro lograva certas licenças criativas, de maneira que, em seu interior, os pintores agiam mais livremente, pintando inclusive espaços sem profundidade, isentos de perspectiva. (POESTER, 2012, p. 110).

Por outro lado, quando a figura da janela é ampliada a ponto de ocupar o primeiro plano da pintura, “suas esquadrias passam a confundir-se com a moldura do quadro”, constituindo um “recurso para aumentar o efeito ilusório da pintura”. (POESTER, 2012, p. 106). Nas fotos de Hido, o enquadramento frequentemente coincide com um dos limites da janela, deixando entrever uma faixa do capô ou do teto do carro. A impressão é de que se está sentado no interior de um carro, olhando a rodovia, através do para-brisa úmido. O olhar vai e volta da paisagem longínqua ao vidro próximo, trafegando entre duas ficções na medida em que forja uma terceira.

Ao mesmo tempo, quando o embaçado do vidro resgata o olhar absorvido pela perspectiva, interrompendo a ilusão de uma paisagem vista sem mediações, também reforça que a imagem vislumbrada inicialmente é uma fusão entre janela e paisagem. Ora, essa fusão só poderia ser operada pela câmera e pelas escolhas do fotógrafo.

Por sua importância na percepção da paisagem, a janela, ao ser evidenciada em uma obra, tem essa capacidade de suscitar questões relativas à representação. Quando, no início do século XX, a pintura abandona a profundidade e passa a afirmar o plano físico da tela, a janela é novamente tomada como metáfora, mas dessa vez para um plano intermediário entre dois

espaços e exercendo uma função ativa. Não é mais janela aberta para o mundo, de vidros imperceptíveis. Segundo Brissac, a janela na arte moderna é tomada como “simultaneamente transparente e opaca. A superfície que admite luz também reflete. Leva para dentro e dá para fora: duplicidade que faz com que se estenda, como uma grelha, em todas as direções, até o infinito”. (BRISSAC, 2003, p. 11).

A janela de Hido, ao confundir-se com os limites da própria foto, acaba por problematizar a passagem entre o espaço tridimensional e o plano da imagem. É como se outra camada ficcional fosse inserida na obra. Retornamos então ao questionamento da fotografia percebida como uma janela transparente para o mundo e da paisagem como representação isenta do espaço.

A este enquadramento que salta à vista, soma-se o próprio vidro, com manchas que interrompem sua transparência e lhe dão existência no universo da fotografia. Dessa forma, abalam a perspectiva e afirmam a superfície e o caráter cênico, de construção, da fotografia.

Na história da arte, expor a janela, portanto, foi uma maneira de problematizar a representação do espaço e, portanto, a própria perspectiva. Poester assinala que a natureza, na condição de motivo da pintura, também teve um papel importante nessa contestação. Basta observar a incidência da paisagem na obra de pintores que conduziram a pintura à abstração entre o século XIX e o início do XX. Esse processo, Poester admite, foi decorrente de inúmeros fatores, mas o motivo da natureza determinou escolhas significativas no tratamento pictórico, pois nela a perspectiva linear não encontra referências formais. “Ao observarmos Turner, Monet, Cézanne, Kandinsky, Mondrian ou Klee, vemos claramente um caminho que, partindo da contemplação da natureza, perde gradualmente suas referências realistas”. (POESTER, 2012, p. 113 - 114).

A janela contrapõe linhas retas às linhas curvas e orgânicas de uma vista. Foi necessária para unificar e ordenar geometricamente a composição até a desfiguração da paisagem. Com os impressionistas, a janela e a perspectiva foram se tornando cada vez menos necessárias, até serem abolidas.

Dentre os elementos naturais que não cediam à perspectiva e, portanto, poderiam problematizá-la como ordem universal da representação, a nuvem era especialmente problemática e, por isso, foi excluída do campo pictórico por muito tempo. Sem medida, sem

superfície, sempre em movimento, a nuvem constituía um desafio técnico tanto para a pintura quanto, mais tarde, para a fotografia.

O escritor britânico Geoff Dyer nota como, a julgar pelas fotografias da década de 1850, o céu seria “apenas uma vastidão de brancura” (2008, p. 188). Diante da impossibilidade de calibrar os diferentes tempos de exposição exigidos pela terra e pelo céu, o fotógrafo Gustave Le Gray resolveu o problema combinando dois negativos para criar uma cópia positiva, uma prática que depois se generalizou. Dyer também observa que Edward Weston admirou as nuvens com o mesmo fascínio com o qual, mais tarde, olharia para legumes e corpos femininos, atento ao seu “caráter escultórico de luz e sombra” (2008, p. 189). Essas dificuldades técnicas também atraíram Alfred Stieglitz, que se dedicou a fazer fotos de nuvens cada vez mais abstratas, até criar sua série de *Equivalentes*, na década de 1920, na qual as nuvens eram expressão de sua filosofia de vida e de suas experiências.

Não é por acaso que Hido fotografa em dias nublados. Na maioria de suas paisagens, usualmente produzidas em terrenos planos, os dois terços superiores são ocupados por um céu praticamente monocromático, no qual é possível identificar sutis contornos de nuvens. Na imagem, instala-se um jogo entre elementos orientados para um ponto de fuga, como estradas e fios de luz, e os céus brancos e cinzas onde eles desembocam, planos impenetráveis ao olhar que, no entanto, carregam em si a ideia de infinito.

Imagem 62 - Todd Hido, série *A Road Divided*, #5348, 2006
Prova cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas, 38 x 48 polegadas



Fonte: <<http://www.wirtzgallery.com/works/hido/A%20Road%20Divided/Pages/5348.html>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

As massas nebulosas não estão apenas lá no horizonte, também ocupam o plano mais próximo da lente. Além da paisagem, as fotos e a própria visão de quem observa são nubladas pelo autor. É assim na foto #5348; não se sabe o que é nuvem, névoa ou vidro embaçado. A paisagem se torna etérea e vaporosa, como se uma nuvem tivesse descido ao nível do olhar, penetrado o carro, e se interposto entre a vista da janela e a câmera.

Para Hido, o questionamento da perspectiva não é uma questão teórica central, como se as fotos fossem concebidas como quebra-cabeças. Ele mais parece uma consequência da procura por uma estética ambígua, capaz de desacomodar o olhar. Quando indagado se fotografava com a intenção de provocar uma reflexão sobre a ilusão da perspectiva, Todd Hido responde:

Bom, se ao fazer a fotografia, eu estivesse pensando nas imagens como quebra-cabeças para os observadores então eu oficialmente seria bem mais esperto do que sou. Eu sou apenas um bobo, mas percebo as coisas. Acho que inconscientemente noto muito mais coisas do que me dou crédito. Mas, quando fotografo, há certas coisas... Eu sei exatamente do que você está falando. Há a perspectiva e então algo

na janela o faz pensar ‘uau, ele está olhando através de algo’. E isso o traz de volta para aquela coisa. Então eu estou bem ciente do que estou fazendo quando fotografo através do visor. Se não estivesse olhando através do DSLR, não conseguiria fazer uma fotografia. Basta que a câmera seja de um modelo DSLR para que eu fique satisfeito.⁷⁰

Para o autor, abalar a perspectiva é uma maneira de provocar certa estranheza que instiga o observador e transporta a cena do banal para algo que o artista quer expressar. Além disso, Hido reconhece um caráter autobiográfico e ficcional nas suas fotos: “Você nunca pode escapar de quem é, e cada fotografia é um autorretrato. Seja a foto de uma árvore, de uma rua ou de uma casa.”⁷¹

Embora cada fotografia tenha sido feita em um local específico, isso é irrelevante a Hido, que nega o desejo de falar sobre ele: “Eu, literalmente, uso um espaço”, afirma⁷². O espaço é, portanto, um ponto de partida. Mais do que questionar sua representação, Hido quer se apropriar do que vê. Quando insere o vidro do próprio carro nas fotografias, o fotógrafo reafirma sua presença por trás da câmera.

E o que há nesse vidro? O ar condensado pela diferença térmica entre um interior mais quente do que o exterior. É o calor do corpo do artista que vai embaçando certas zonas do vidro, sem padrão definido, interferindo no que se vê adiante. Lá fora, o frio, a chuva, o vento – as intempéries das quais, como nas passagens parisienses, se está protegido. As nuvens – aquelas nuvens que Constable, Turner, Stieglitz e outros usaram para desafiar a pintura e a fotografia – nas fotos de Hido misturam-se ao embaçado no interior do carro e obstruem ainda mais a perspectiva com algo que não poderia ser mais íntimo. É a própria respiração de Hido na janela quando ele se aproxima para fotografar.

⁷⁰ Declaração de Todd Hido em entrevista concedida em 2014 (apêndice B.3).

⁷¹ Declaração de Todd Hido em entrevista concedida em 2014 (apêndice B.3).

⁷² Declaração de Todd Hido em entrevista concedida em 2014 (apêndice B.3).

5.2 DA JANELA DO CARRO PARA A ESTRADA, UM MODO DE ESTAR E NÃO ESTAR

A ideia de presença e ausência permeia toda fotografia, e muitos teóricos e artistas já se debruçaram sobre esta questão, por ângulos diversos – de Roland Barthes a Christian Metz, de Edward Hopper a Robert Smithson. Nas fotos de Hido, ela é um dos temas principais.

Em *Foreclosed Homes* (1996-1997), o artista fotografou interiores de casas cujos proprietários foram despejados por inadimplência, e agora pertencem a bancos. Nos ambientes despidos de mobília, exceto por eventuais cortinas sujas ou talvez um colchão manchado, o artista enfatiza a luz suave que entra pelas janelas⁷³. Para o fotógrafo e crítico americano Aaron Schuman, as imagens desta série de Hido sugerem que ele está menos interessado nos objetos que fotografa do que “na luz, no espaço e na atmosfera que habita neles”⁷⁴. Schuman compara *Foreclosed Homes* a *A Road Divided* afirmando que ambos os trabalhos “elevam o dia a dia, mas o fazem não através da presença das coisas, mas através da sua ausência, e da sua aura sutil que é deixada para trás”⁷⁵.

⁷³ A mesma temática atraiu Alberto Bitar em *Sobre o Vazio*.

⁷⁴ Tradução livre para o trecho: “Yet Hido’s imagery suggests that he is less interested in the spurned objects that he photographs than in the light, the space, and the atmosphere that inhabit them, leaning more toward the lyrical rather than the documentary side of the photographic spectrum as delineated by Evans” (SCHUMAN, 2010b).

⁷⁵ Tradução livre para o trecho: “In both series, Hido certainly elevates the everyday, yet does so not through the presence of things, but rather through their absence, and the subtle aura that is left behind” (SCHUMAN, 2010b).

Imagem 63 - Todd Hido, série *Foreclosed Homes*, # 1637, 2006

Fonte: <<http://www.postera.com/toddhido#/interiors/foreclosedhomes/0>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

As fotografias que trouxeram maior reconhecimento a Hido, atraindo a atenção de críticos do porte de Lucy Lippard e Andy Grundberg, foram publicadas no livro *House Hunting* (2001). As imagens mostram casas em subúrbios americanos fotografadas à noite, com exposições de alguns minutos de duração. Justin Berton (2006) observa que, na maioria delas, “a única fonte de luz vem do interior da casa, e seguidamente é o brilho pálido e azul de uma televisão – a sugestão de que alguém está em casa, mas talvez desconectado da realidade”⁷⁶. Segundo Berton, as fotos viraram uma sensação no circuito da arte por conseguirem mostrar “um mundo inteiro de casas que pareciam de alguma forma

⁷⁶ Tradução livre para o trecho: “In most of the images the only light source comes from inside the home, and often it’s the pale blue haze from a lone television set — a suggestion that someone is home, but perhaps tuned out from reality”. (BERTON, 2006)

assombradas apesar dos seus gramados perfeitamente maquiados”⁷⁷. Conforme ele aponta, a palavra inglesa *hunting* (caçando) está apenas uma letra distante de *haunting* (assombrando).

Imagem 64 - Todd Hido, série *House Hunting*, #2133, 1999
Prova cromogênea



Fonte: <<http://www.postera.com/toddhido#/housesatnight/16>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Isoladas e envoltas por escuridão, as casas de Hido não parecem confortáveis nem seguras como os lares devem ser, o que projeta uma sensação de vazio e insinua que há algo muito errado no subúrbio norte-americano.

No livro *Lure of the Local* (1997), Lippard comenta brevemente as fotos de Hido, afirmando que elas conseguem gerar respostas emocionais porque a banalidade de suas paisagens as torna familiares à experiência de muitos americanos. Ao mesmo tempo,

⁷⁷ Tradução livre para o trecho: “The book’s overall comment was unsettling: It revealed an entire world of houses that appeared somehow haunted despite their perfectly manicured front lawns. *House Hunting* became an art world sensation”. (BERTON, 2006)

deturpam essa familiaridade: “As fotografias de Hido revelam isolamento e anonimato no subúrbio contemporâneo. Quartos estranhamente iluminados e casas subitamente abandonadas aumentam o efeito de solidão e perda.”⁷⁸

Em *House Hunting*, a luz que atravessa as janelas implica a presença de seus moradores, enlaçando interior e exterior. Às vezes o brilho de uma lâmpada em um quarto se mistura com a luminosidade de um poste de rua. Os tons tem uma qualidade irreal, possivelmente pelo uso de um filme apropriado a outras fontes de luz, como o sol ou lâmpadas de tungstênio.

Já as paisagens de *A Road Divided* foram propositalmente fotografadas em condições climáticas que não convidam ao lazer. Elas são quase desertas, porém, há sempre um elemento que as transporta para um terreno ambíguo, situado em algum lugar entre o urbano e o rural, repercutindo a atmosfera dúbida e enigmática das pinturas de Edward Hopper. Postes e fios de luz, casas ou prédios isolados e, principalmente, estradas, são signos da presença humana que, no entanto, nunca é confirmada pela câmera de Hido. O mistério daquela ausência impregna-se na imagem que é assim tornada mais pungente.

Como em *House Hunting*, a janela também será fundamental para estabelecer uma dicotomia entre ausência e presença em *A Road Divided*. Mas enquanto na série mais antiga a luz que atravessava a janela assinalava a presença de outras pessoas, na mais recente ela demarca a presença do próprio autor.

Em entrevista, Hido reconhece a importância dessa sugestão lembrando de uma fotografia do livro *Les Americains* (1958), de Robert Frank (n. 1924), que mostra a vista de uma janela em um motel de Butte, no estado de Montana: “Se eu pudesse escolher qualquer foto de Robert Frank, eu escolheria essa em dois segundos, sem dúvida. Porque há algo... Ele está ali, ele está naquela foto. Eu nunca poderia ser um fotógrafo super frio, distante, sem emoções, puramente descritivo. Eu enlouqueceria. Eu não sou um olho destacado.”⁷⁹

⁷⁸ Tradução livre para o trecho: "Hido's photographs reveal isolation and anonymity in contemporary suburbia. Eerily lit rooms and suddenly abandoned homes increase the effect of loneliness and loss." (LIPPARD, 1997, p. 45)

⁷⁹ Declaração de Todd Hido em entrevista concedida em 2014 (apêndice B.3).

Imagem 65 - Robert Frank, View from Motel Window, Butte, Montana, 1956
Impressão em gelatina de prata, 22,2 x 33 cm



Fonte: <<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=8565>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Assim como Frank, cedo ou tarde, todos os fotógrafos são tentados “a se voltar para dentro de casa e contemplar o mundo através da janela”, na opinião de Geoff Dyer (2008). O teórico relembra não apenas a precursora heliografia de Joseph Niepce, de 1826, como também uma inevitabilidade etimológica: a própria câmera é “um quarto em que entra a luz – e entra a escuridão”. (DYER, 2008, p. 163). Assim, enxergar através da janela é ver o exterior recortado, de uma maneira nem tão diferente do que enxergá-lo pelo visor de uma câmera.

As fotos mostradas por Robert Frank no livro *Les Américains* são inaugurais, na análise de André Rouillé, porque colocam a subjetividade do fotógrafo em primeiro plano, subvertendo um modo de ver que até então prevalecia na fotografia documental. Atuando com total liberdade, Frank lançava a sua leica para o alto com o obturador aberto, não retocava as imperfeições de seus filmes, como manchas e arranhões, e também valorizava desfocados, granulações e contrastes fortes. Para ele, as regras da fotografia eram facultativas, a câmera estava a serviço das suas ideias.

Imagem 66 - Robert Frank, *Trolley, New Orleans, 1955*.
Impressão de gelatina de prata, 29 x 42,4 cm.



Fonte: <<http://www.christies.com/lotfinder/photographs/robert-frank-trolley-new-orleans-1955-5662476-details.aspx>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

As fotos de *A Road Divided*, ao implicar a presença do fotógrafo, localizam-no dentro de um carro, oferecendo uma pista sobre como o autor chegou até o espaço a ser fotografado – processo que culminaria na fotografia –, e sobre a particularidade do seu ponto de vista. Frequentemente omitido, o veículo é uma ferramenta importante na prática da fotografia de paisagem que, ao longo da história, tanto dependeu do deslocamento para ir ao encontro do seu motivo.

A invenção da fotografia coincidiu com um aumento nas possibilidades de viajar. A primeira ferrovia surge por volta de 1824. A invenção do trem é seguida pelo carro e pelo avião que, no entanto, só serão usados intensamente no século XX. Muitos fotógrafos tirariam proveito dessas facilidades para irem ao encontro do que se apresentava como distante e exótico. A vastidão do território estadunidense inspirou europeus e americanos como Alfred Stieglitz e Edward Steichen já na década de 1920, mas em especial Robert Frank, a se aventurarem, expondo-se a situações de risco com o ímpeto de verdadeiros conquistadores.

Les Américains, de Frank, originou-se de uma viagem em 1955 e 1956 por 48 estados americanos a bordo de um carro velho, às vezes fotografando a partir de suas janelas, alheio a

regras de composição e aberto ao acaso. Na década de 1950, lembra Dyer, “os Estados Unidos estavam se tornando um lugar para ser visto de um carro, um país que podia ser visto sem que se parasse”. As imagens de Frank mostravam essa transformação: “é como se a câmera só parasse o tempo com dificuldade. E mesmo assim somos sempre instados a ir em frente”. (DYER, 2008, p. 173).

Alguns fotógrafos contemporâneos de Frank reconheceriam a relevância do carro com mais ênfase, arrancando-lhe dos bastidores da foto para colocá-lo à frente da lente, e refletir sobre como o automóvel instala uma nova maneira de ver a paisagem. Em um comentário sobre o prolífico Garry Winogrand (1928-1984), cujo repertório inclui fotos feitas através do para-brisa enquanto dirigia, Geoff Dyer admira como a moldura proporcionada pelo interior do carro torna a vastidão da estrada deserta controlável: “Saber que estamos atrás do volante do carro encurta a distância, tornando-a familiar – até mesmo doméstica”. (DYER, 2008, p. 180).

Para outro fotógrafo-viajante, Lee Friedlander (n. 1934), inserir o carro na fotografia era uma maneira de inserir a si mesmo. Seja na cidade ou nos subúrbios, as composições de suas fotos seguidamente configuram-se como tramas complexas, cerebrais, nas quais, a cada mirada, o observador vai percebendo mais elementos e novas conexões. Entre os seus recursos está o hábito de incluir reflexos e sombras de si mesmo nas fotos. Em *America by Car*, a aparição do carro é como uma pista plantada pelo autor para que o observador reflita sobre o processo de criação da imagem e reconheça um autor por trás dela.

A partir das suas janelas, Friedlander enquadra o exterior replicando o distanciamento típico entre o passageiro e a paisagem ao longe. Em artigo sobre sua obra, Aaron Schuman reflete sobre o isolamento e a privacidade proporcionados pelo carro como fatores indutores da contemplação, dando um senso de perspectiva ao seu ocupante.

(...) o próprio carro mimetiza o ato de enxergar através da câmera, separando seus ocupantes do ambiente ao seu entorno e permitindo que eles observem a partir de uma posição particularmente privada e distanciada. Além disso, impõe uma profusão dos “quatro limites” de Winogrand na paisagem que passa, com cada espelho e janela apresentando ao passageiro um quadro diferente como um visor através do qual ele verá em todas as direções, transformando a realidade em “algo diferente”.⁸⁰

⁸⁰ Tradução livre do trecho: “(...) the car itself mimics the act of looking through the camera, separating its occupants from the surrounding environment and allowing them to look from a uniquely private and distanced position. Furthermore, it imposes a profusion of Winogrand’s “four edges” onto the passing landscape, with each

O carro permite que câmera e fotógrafo permaneçam ocultos, condição ideal para quem deseja fotografar sem ser notado, calmamente imerso em seu próprio tempo. É por essa condição que anseia o *voyeur*, aquele que enxerga à distância, sem participar. Por isso ele se esconde atrás da janela, que “estabelece fronteiras entre o que é íntimo e o que é público”. (POESTER, 2012, p. 107).

O *voyeur* é aquele que está, mas não está, porque ninguém o vê. É um personagem com o qual os fotógrafos costumam ser comparados⁸¹, e com o qual Hido, em particular, poderia muito bem ser identificado quando, no silêncio da noite, para na frente de casas, monta o tripé e captura imagens de fachadas. Mas enquanto o *voyeur* contenta-se em assistir, o artista gera respostas ao que vê. Na foto resultante, o anonimato dá lugar à intervenção poética que reafirma a autoria.

Imagem 67 - Lee Friedlander, série *America By Car*, *Mississippi*, 2008



Fonte: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/04/lee-friedlander-photography-review>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

mirror and window presenting the passenger with a different frame through which to “view find” in every direction, and again transforming reality into ‘something else’.” (SCHUMAN, 2010a)

⁸¹ O filme *Janela Indiscreta* fornece um exemplo famoso. Nele, Hitchcock apresenta o *voyeur* como o fotógrafo Jeff. Confinado em seu apartamento e imobilizado em uma cadeira de rodas, ele observa os vizinhos livre para criar ficções a respeito de suas vidas – uma ficção que terminará por tornar-se verdade.

O processo de Hido para encontrar as casas de *House Hunting* é o mesmo de *A Road Divided*: alugar um carro e dirigir, às vezes por horas, explorando bairros de subúrbios americanos. Assim, o autor é também um *flâneur* motorizado, que vai descobrindo novos espaços, alterando a rota conforme lhe convém.

Susan Sontag diagnostica o fotógrafo usando esses dois termos. Ele é parte “errante voyeurístico”, parte “*flâneur*”.

De fato, a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma expansão do olho do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi mapeada tão acuradamente por Baudelaire. O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto das alegrias da observação, *connoisseur* da empatia, o *flâneur* acha o mundo “pitoresco”. (SONTAG, 2008, p. 70)

Pelo para-brisa do carro de Hido, o mundo se torna bastante pitoresco. Nas gotas que escorrem pelo vidro e no gelo que congela nele, a paisagem e a própria fotografia ganham massa. E rumam para a abstração.

Dyer enxerga em algumas fotografias de Michael Ormerod feitas através do para-brisa o mesmo percurso “formal” que outras artes trilharam na direção da abolição do conteúdo. Ao fotografar a estrada através de um para-brisa manchado de chuva ou sujeira (lama, insetos), Ormerod teria, para Dyer, ultrapassado Robert Frank e Garry Winogrand. O autor comenta a sensação de olhar a fotografia *Rancher with Cows* (1986): “A qualquer momento, as palhetas do limpador do para-brisa não de limpar a imagem, ou espalhá-la pelos vidros.” (DYER, 2008, p. 180) Com suas fotografias propositalmente sem títulos nem datas, Ormerod mostraria que “o carro não é simplesmente uma coisa que permite a uma pessoa se movimentar, e sim uma maneira – mesmo na falta de uma estrada – de ver, um modo de percepção que é mais ou menos assumido; literalmente, uma cosmovisão”. (DYER, 2008, p. 181-183).

Imagem 68 - Michael Ormerod, *Rancher with Cows*. Lennox, South Dakota, 1986.



Fonte: <http://www.cranekalmanbrighton.com/exhibitions/ormerod/mo_26.html>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

A história e a cultura americanas são permeadas por uma mitologia relacionada à estrada e à viagem, que vieram a simbolizar valores como o individualismo, a liberdade, o progresso. Entretanto, é depois da II Guerra Mundial que explode a cultura dos carros e são construídas longas estradas cruzando o território nacional. Na década de 1950, com a Geração Beat, são lançadas as bases para a constituição de efetivos gêneros artísticos centrados na estrada como um espaço de liberdade⁸², como a *road novel* (*On the Road*, de Jack Kerouac, 1957) e depois o *road movie* (*Easy Rider*, 1969). Segundo Rouillé, é esta estrada que Robert Frank cruza – e muitos outros influenciados por ele – e assim, rompendo com o passado, finaliza “a longa conquista fotográfica do Oeste, iniciada no século XIX por Timothy O’Sullivan, William Jackson, Mathew Bradley, etc., e prosseguida por Andel Adams, Wynn Bullock, Harry Callahan, ou Minor White”. (ROUILLÉ, 2009, p. 169 - 170).

Quanto à estrada americana que ele atravessa, é a traçada pela beat generation, em particular por Jack Kerouac. Não é aquela estrada em que se lançaram no século XIX, as grandes expedições para descobrir paisagens grandiosas e os espaços míticos do Oeste; tampouco é a estrada que os fotógrafos da Farm Security Administration tomam, nos anos 1930, para se juntar aos camponeses vítimas da

⁸² Mais sobre esse assunto pode ser lido na dissertação *A Song of the Open Road* (2010), de SOUSA, Diana Inês Cardoso de.

crise. A estrada que Frank percorre não leva a lugar nenhum. No cruzamento da postura beat com as facilidades proporcionadas (temporariamente) pela bolsa Guggenheim, Frank dedica-se a uma errância confortável, na aventura de uma liberdade total. Sem destino impreterível, sem objetivo nem razão, sua estrada não lhe impõe noção de percurso. É um território do nonsense, assim como uma zona de acasos, de encontros fortuitos e efêmeros, de atenção aos espaços, às coisas e aos mínimos acontecimentos do cotidiano. É um espaço do vazio. (ROUILLÉ, 2009, p. 170-171)

As fotografias de Hido precisam ser pensadas também dentro desse contexto que estabelece a perspectiva de dentro de um carro como uma maneira de ver quintessencialmente americana – pelo menos, para os americanos. E também dos significados que a estrada acumulou na contemporaneidade como, por exemplo, um lugar para escapar das responsabilidades do cotidiano. Uma das respostas de Hido deixa claro que ele se identifica com essa ideia de escapismo:

(...) uma das minhas coisas favoritas é viajar de avião para algum lugar, alugar um carro por três dias, dirigir para tirar fotografias e de fato me perder na coisa toda, também para escapar das minhas responsabilidades como um fotógrafo muito ocupado. Eu nunca procuro me livrar das minhas responsabilidades como pai... Mas ajuda quando meus filhos estão na sua mãe ou a minha mãe está cuidando deles quando eu estou em Ohio para o natal. Então eu desapareço por uns dois dias. É perfeito.⁸³

Segundo o teórico Antônio Fatorelli (2003), a histórica busca dos fotógrafos pelo território desconhecido fez com que as imagens de estrada, automóveis, trens e aeroplanos, como as exaltadas pelos fotógrafos *pop*, se transformassem em excelentes metáforas para a atividade de fotografar.

Na contemporaneidade, essas imagens continuam pungentes. No entanto, a postura dos fotógrafos não é mais ditada pelo espírito de aventura, que enfrenta riscos para conquistar e mostrar um território estranho, para ver mais. Para Fatorelli, “são essas precisamente as disposições que conformam o imaginário do viajante moderno” (2003, p. 44). Os exemplos que o autor fornece vão desde os primeiros fotógrafos de paisagem, como Carleton Watkins e Francis Frith, até os primeiros fotógrafos documentaristas, como Roger Fenton e Alexander Gardner.

⁸³ Declaração de Todd Hido em entrevista concedida em 2014 (apêndice B.3).

Entretanto, mais do que pontos de vista, estas viagens consomem diferentes tipos de experiência que oscilam do modo extensivo, quando a viagem se realiza no território, envolvendo o deslocamento do fotógrafo ao modo intensivo, momento em que prevalece um movimento vertical de intensificação dos afetos e das emoções. (FATORELLI, 2003, p. 45)

Atualmente, restam poucos lugares a serem conquistados no mundo. Ao contrário dos viajantes modernos, Hido não quer descobrir e expor paisagens. Não mais perseguir coordenadas em direção a um ponto geográfico, mas navegar a esmo. A paisagem não é objeto a ser venerado como o era para Ansel Adams ou Minor White. Permanece, no entanto, a motivação de estar em movimento para ver com olhos que, sem outras distrações, estão livres para contemplar, refletir sobre o que veem e criar respostas para isso.

O único texto que Todd Hido inclui no livro *A Road Divided* é citação extraída de um texto de Jean Baudrillard:

O impacto deslumbrante inicial dos desertos e da Califórnia se foi, e ainda, para ser justo, existe alguma coisa mais bonita no mundo? Parece improvável. Eu preciso presumir, então, que eu cruzei – uma vez na minha vida – o lugar mais lindo que eu alguma vez verei. É igualmente razoável supor que eu também já encontrei a mulher cuja beleza mais me impressionou e cuja perda mais me feriu. Uma segunda eventualidade da mesma ordem é improvável – de qualquer modo, a frescura, a ingenuidade do evento estaria perdida. É igualmente provável que eu já tenha escrito o “um” – ou dois – melhores livros que eu escreverei. Eles estão terminados. É assim que as coisas são. E é muito improvável que um segundo ímpeto de inspiração altere esse fato irreversível.

É aqui que começa o resto da vida.

Mas o resto é o que lhe é dado como algo extra, e existe um charme e uma liberdade particular em deixar tudo vir, com a graça – ou o *ennui* – de um destino tardio.⁸⁴

⁸⁴ Tradução livre de trecho do livro *Cool Memories 1980-1985*, de Jean Baudrillard, citado no livro *A Road Divided*, de Todd Hido:

“The initial stunning impact of the deserts and California is gone, and yet, to be fair, is there anything more beautiful in the world? It seems unlikely. I have to assume, then, that I have come across – once in my life – the most beautiful place I shall ever see. It is just as reasonable to suppose I have also met the woman whose beauty stunned me the most and whose loss wounded me most. A second eventuality of the same order is unlikely – in any case the freshness, the artlessness of the event would be lost. It is just as probable that I have also written the one – or two – best books I shall ever write. They are done with. That is how things go. And it is most unlikely that a second burst of inspiration will alter this irreversible fact.

This is where the rest of life begins.

But the rest is what is given you as something extra, and there is a charm and a particular freedom about letting just anything come along, with the grace – or *ennui* – of a later destiny.”

Na experiência estética narrada por Baudrillard ecoam os discursos que substituem as utopias modernistas pela pluralidade pós-moderna. A falta de perspectivas inicial é transformada pelo autor em liberdade infinita que o motiva novamente a criar. Para os fotógrafos de hoje, uma questão que se impõe é o quê fotografar quando tudo já parece ter sido fotografado. Para Hido, a resposta está no mundano.

Ao escolher esse trecho de Baudrillard, Todd Hido parece sugerir ao leitor que as suas fotografias não se propõem a arrebatá-lo de imediato – não há sentido em fazê-lo em uma época em que as imagens ao nosso redor estão sempre a gritar. O artista ambiciona despertar um silêncio atento que permita a construção desapressada de uma reflexão. Por isso, não elege paisagens extraordinárias, mas o tipo de espaço que jamais figura nos guias turísticos. As fotos mostram poucos elementos (estão ausentes as cores vivas e formas peculiares capazes de cativar um olhar distraído), que em um deslocamento rotineiro de carro, facilmente passariam despercebidos. Hido recupera esses quadros perdidos, lançando mão de recursos criativos para dotá-los de poesia, mesclando o familiar com o estranho.

No momento em que realiza a fotografia, Hido está deslocado, isolado do espaço exterior, e assim lhe interessa permanecer, pois flunar com o carro é um meio de realizar uma viagem para o interior de si mesmo. A busca pelo exótico ainda está ali, mas ele se manifesta mais como um estranhamento visual criado pelo fotógrafo do que por um objeto – nada vai lhe surpreender no trajeto pelo familiar subúrbio americano.

Eu gosto da ideia de que às vezes paisagens também podem exprimir relações e a atmosfera da paisagem dá a sensação de um dia triste de chuva. Por algum motivo, eu gosto do fato de que as paisagens assim são mais metafóricas. E a angústia e a perda são coisas que sempre fizeram parte do que eu faço de alguma forma. Bem no início do meu trabalho, Larry Sultan assinalou isso para mim, que o meu trabalho tinha um senso de angústia e perda, e eu gostei disso. Parece deprimente, mas eu acho fascinante e não me deprime nem um pouco.⁸⁵

Quando vista a partir de um carro em movimento, a paisagem é mudança incessante, a aceleração do espaço alude à aceleração do tempo. Robert Smithson (1938-1973) observou que, quando se dirige por uma estrada, as cenas vistas pela janela correm como projeções de um filme. Os espaços por onde passamos não são vivenciados, o que coloca o espectador em uma situação de “estar” e “não estar” ao mesmo tempo, em um estado de passagem. Essa

⁸⁵ Declaração de Todd Hido em entrevista concedida em 2014 (apêndice B.3).

ideia habita a própria palavra inglesa para estrada, pois, segundo Francesco Careri (2013), *road* vem do anglo-saxão antigo *ridan*, depois *ride*, e denota a passagem de um lugar a outro.

Imagem 69 - Martha Rosler, *Rights of Passage*, 1995-1998



Fonte: <<http://www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/2007/06/post-250.html>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

A artista Martha Rosler chegou a uma comparação semelhante na série *Rights of Passage*. Com uma objetiva grande-angular, a artista produziu fotos de trânsito através do para-brisa, as quais depois são expostas em um formato alongado que lembra a tela de cinema. Para Antônio Fatorelli, Rosler transforma o vidro do carro em tela, migrando do “road movie” ao “road still”. Seu trabalho materializa a afirmação do geólogo cultural John Brinckerhoff Jackson de que “as estradas já não levam simplesmente a lugares; elas são lugares”. (JACKSON apud FATORELLI, 2012, p. 183).

Interessado na paisagem modificada pelo homem, Jackson idealizou um campo de estudos focado na estrada, batizando-o de hodologia – a partir da palavra grega “odos” ou hodos, que significa caminho ou jornada. Na sua opinião, o homem estaria sempre dividido, como explica Tiberghien:

(...) enquanto habitante da terra, gosta de estabelecer-se, de fundar, de “fincar raízes”, de imprimir o seu próprio sinal – é aqui que se encontra o significado de Héstia e dos apenados –, e a partir desse momento a estrada é uma ameaça que poderia perturbar a ordem estabelecida. Por outro lado, enquanto animal político, guiado por Hermes – deus dos viajantes e dos bandidos, das pedras miliare e das passagens –, tende a deixar a própria família e a própria casa dirigindo-se a lugares mais estimulantes, a fim de experimentar-se e agir. De fato, estamos espremidos por

dois desejos: estabelecer-nos em alguma parte, pertencer a algum lugar, e encontrar alhures um novo campo de ação. Portanto ainda não somos tão diferentes dos antigos gregos. (TIBERGHIEIN in CARERI, 2013, p. 20)

As fotografias de Hido transpiram esse conflito tão antigo, aprofundado com as facilidades de mobilidade da modernidade e com a exaltação da estrada como reduto máximo da liberdade pela cultura americana.

O fotógrafo, assim como o viajante, é o personagem movido pelo desejo de ver, um ver que é lançar a curiosidade sobre o mundo. Na estrada vazia, ele está liberado das tarefas cotidianas para simplesmente contemplar.

A estrada carrega em si a ambiguidade de um espaço cuja finalidade é levar a outros espaços, negando a cada quilômetro a sua condição de destino, de lugar. Hido enfatiza essa característica ao intitular seu livro como “A Estrada Dividida”. O artista estaciona seu carro no acostamento, mas se nega a abrir a porta e vivenciar o entorno. Para ele, o que interessa é a vista e a experiência do espaço mediada pela fotografia, pelo carro, pela cultura.

Por sua vez, a foto escolhida para a capa do livro não revela somente uma longa estrada, mas um entroncamento que a divide em três caminhos. Qual deles o autor tomará? Nenhum é muito diferente do outro, nem se apresenta como alternativa óbvia. A necessidade de escolher gera uma divisão no sujeito que decide.

Em Hido, o deslocamento não deixa de conter uma esperança de evasão de si mesmo que não se completa, pois, diante do espaço, ele ainda opta pelo recolhimento. Percorre as estradas com o automóvel e com o olhar, sem jamais sair do carro para anular o intervalo que o separa desse exterior.

E, no entanto, é no silêncio e calma desse distanciamento que Hido encontra as condições para compreender o sentimento que simultaneamente lhe separa e lhe une ao espaço, originando a paisagem. A fotografia é criada nesse instante de fruição solitária em que o artista encontra no espaço um caminho de volta para si mesmo.

A paisagem resultante parece se oferecer tanto como imagem a ser contemplada como espaço disponível a ser percorrido. Pois embora a janela convide apenas o olhar (e não o corpo em sua totalidade), o fato de ser o para-brisa de um carro e deixar ver uma estrada infunde a imagem com a sugestão de mobilidade.

Quando percebe o vidro na fotografia de Hido, o olhar consegue situar os elementos em um primeiro plano com mais precisão. A paisagem, antes manchada como uma aquarela, de repente se torna distante. Diante da possibilidade da estrada que se insinua para o infinito, descobre-se um fotógrafo confinado em um carro, e até o olhar, único capaz de percorrer o trajeto, é constrangido. Em algumas fotografias, a escuridão do céu, típica de um dia que se costuma dizer fechado, contribui para a sensação de contenção. Pode-se viver assim a experiência de separação não apenas entre fotógrafo e paisagem, mas também entre observador e imagem.

Entretanto, o isolamento e a privacidade do carro não precisam se configurar como exclusão, nos termos de Georg Simmel, mas oportunidade privilegiada de contemplação. Na fotografia, a janela deixa de ser barreira entre interior e exterior para constituir a superfície na qual ambos podem conviver. Contemplar essa imagem, e não o que ela poderia representar, autoriza a percepção a suspender as regras da realidade. Nesse momento, é possível enxergar um cenário fictício onde as árvores são rarefeitas, os postes estendem braços elásticos e a estrada se dissolve. O ar condensado no vidro se confunde com as nuvens e já é impossível distinguir céu e terra na superfície da fotografia. A imagem, autorreferente, torna-se o lugar da experiência, e não o espaço por ela representado.

Em *A Poética do Espaço*, o filósofo Gaston Bachelard repensa a dialética do exterior e do interior, alertando contra uma geometria inerente à ideia. Ao espacializar o pensamento, essa dicotomia que é desenhada em nossas mentes torna tudo nítido demais, transforma os limites em barreiras, opõe exterior a interior.

Em busca de uma dialética mais flexível, Bachelard considera o homem um ser desfixado, sempre a ir e a voltar de si mesmo.

Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim.

E que espiral é o ser do homem! Nessa espiral, quantos dinamismos que se invertem! Já não sabemos imediatamente se corremos para o centro ou se nos evadimos. Os poetas conhecem bem esse ser da hesitação de ser. (BACHELARD, 2008, p. 217)

Bachelard emprega a fenomenologia da imaginação poética para refletir sobre o ser do homem como o ser de uma superfície, que separaria a região do mesmo e a região do outro. “Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser *quer* se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto”. (BACHELARD, 2008, p. 225).

A imagem da porta é tomada emprestada para falar dessa condição entreaberta que exprime a tentação de “abrir o ser no seu âmago” (BACHELARD, 2008, p. 225), mas também de permanecer em segurança, em repouso. Em um poema de Rilke, o filósofo encontra as imagens de espaços interiores nas quais “tudo está na medida do ser íntimo” e demonstra assim que “há um consolo em nos sabermos na tranquilidade de um espaço estreito”. (BACHELARD, 2008, p. 231).

Por outro lado, a contemplação da grandeza, que aqui se interpreta como equivalente a uma paisagem, leva a um estado de alma particular que o filósofo classifica como uma modalidade do devaneio capaz de transportar a um mundo que traz “o signo do infinito” (p. 189), onde “a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite”. (BACHELARD, 2008, p. 194). Essa imensidão é uma dimensão íntima, que pode revelar um espaço ilimitado na profundidade do próprio ser, mas também conduzi-lo a uma expansão em direção ao que contempla. Libertado de suas preocupações, “já não está enclausurado em seu peso. Já não é prisioneiro do seu próprio ser”. (BACHELARD, 2008, p. 200). No arrebatamento de Baudelaire diante da música de Wagner, Bachelard encontra “a dilatação progressiva do devaneio até o ponto supremo em que a imensidão nascida intimamente num sentimento de êxtase dissolve e absorve, de certa forma, o mundo sensível”. (BACHELARD, 2008, p. 199).

Pela atitude contemplativa, portanto, a impressão efêmera de uma paisagem torna-se imensa. A espacialidade poética tem essa liberdade para ir da intimidade profunda à extensão indefinida. O prefixo “ex” diz bastante: “Por ser o espaço poético expresso, adquire valores de expansão”. (BACHELARD, 2008, p. 205).

Hido transforma uma estrada em espaço poético, faz dela uma paisagem, ficção que se forma a partir da expansão do seu próprio espaço íntimo. Em entrevista, afirmou que costuma

estar só quando fotografa para assim “eliminar as distrações” e atingir “um nível de concentração que só é possível obter quando se está sozinho”⁸⁶.

Segundo Bachelard, é na solidão que o homem pode mais profundamente mergulhar em si mesmo e, paradoxalmente, projetar-se no mundo. “Parece, então, que é por sua “imensidão” que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem”. (BACHELARD, 2008, p. 207).

Falou-se aqui sobre o exterior e o interior para, na verdade, chegar ao ponto no qual se dá a passagem entre os dois. Se reconhecemos o homem como esse ser entreaberto, sempre a cruzar a porta – talvez Hido dissesse sempre a olhar pela janela, projetando-a para frente –, é natural que as imagens que cria sejam incertas e móveis também.

5.3 PASSAGENS ENTRE FOTOGRAFIA, PINTURA E CINEMA

A falta de nitidez é uma das características mais marcantes em *A Road Divided*. Por sua causa, as fotografias adquirem uma aparência comumente associada a outros suportes mais do que à própria fotografia. No entanto, a presença de áreas extremamente nítidas, como nas fotos #5484 e #6242, reafirma a fotografia como técnica escolhida na monografia.

A obra #6415 lembra uma aquarela, #6405 não tem nenhuma profundidade de campo e poderia ser confundida com um desenho feito com pastel. Cabe salientar que, ao final do livro, uma dedicatória mostra que Hido de fato pensa suas fotos como desenhos: “Este livro é dedicado a Larry Sultan, que me ensinou a desenhar com o meu interior”⁸⁷.

É interessante reparar que a noção de fotografia como desenho remete a uma tradição que, segundo Michel Frizot, perpassa todo o século XIX e está muito vinculada ao fato de que a impressão se dá em papel, material fortemente associado ao desenho na época do surgimento do calótipo. Os trabalhos de Todd Hido frequentemente conversam com o passado

⁸⁶ Trechos de declarações presentes em entrevista concedida por Todd Hido a Luiza Piffero em 2014 (apêndice B.3).

⁸⁷ Tradução livre para a dedicatória: “This book is dedicated to Larry Sultan, who taught me to draw from within” (HIDO, 2010). O fotógrafo norte-americano Larry Sultan (1946-2009) foi professor na California College of Arts por 20 anos. Ele é frequentemente citado por Hido em entrevistas como seu principal mentor, exercendo forte influência no seu trabalho. Faleceu no ano anterior à publicação do livro *A Road Divided*.

da fotografia pela suavidade dos seus tons, alguns comuns às fotografias antigas, como marrons e cinzas.

Imagem 70 - Todd Hido, *série A Road Divided*, #5484, 2008.
Prova Cromogênea, 38 x 48 polegadas.



Fonte: <<http://www.baldwingallery.com/archive/exhibitions/2009/1109-th/>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Imagem 71 - Todd Hido, série A Road Divided, #6242, 2008.
Prova Cromogênea, 38 x 48 polegadas.



Fonte: <<http://www.baldwingallery.com/archive/exhibitions/2009/1109-th>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Imagem 72 - Todd Hido, *série A Road Divided*, #6415, 2007.
Prova Cromogênea, 24 x 20 polegadas, 38 x 30 polegadas ou 48 x 38 polegadas



Fonte: <<http://www.wirtzgalleries.com/works/hido/A%20Road%20Divided/Pages/6415.html>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Imagem 73 - Todd Hido, *série A Road Divided*, #6405, 2007
Prova Cromogênea, 24 x 20 polegadas, 38 x 30 polegadas, 48 x 38 polegadas



Fonte: <<http://www.wirtzgallery.com/works/hido/A%20Road%20Divided/Pages/6405.html>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Em uma entrevista para a revista eletrônica Dazed Digital, Hido compara a si mesmo a um pintor⁸⁸. Ele explica que utiliza a fotografia analógica e realiza as fotografias como um documentarista, mas as revela como um pintor. O que ele faz, em *A Road Divided*, é escurecer e clarear áreas, alterar cores, mas não troca elementos de lugar nem insere figuras que não estavam na imagem. De fato, Hido daria esse passo mais adiante, nas fotografias do livro *Excerpts from Silver Meadows* (2013). Nesse trabalho, o artista manipula os objetos⁸⁹ que depois serão fotografados. Paisagens, interiores e retratos são reunidos em tamanhos diversos, como cenas que poderiam pertencer ao *storyboard* de um diretor esquematizando um filme de suspense.

⁸⁸ Em entrevista para a entrevista Dazed Digital, Hido diz: “In most of my work nothing is staged, I shoot like a documentarian, but I print like a painter, often my contact sheets look nothing like my final prints.” (HIDO in DAVIES, 2010)

⁸⁹ Informação presente em entrevista concedida por Todd Hido a Luiza Piffero em 2014 (apêndice B.3).

Imagem 74 - Todd Hido, *Study for Excerpts from Silver Meadows*, 2013.



Fonte: <<http://museemagazine.com/wp-content/uploads/2013/10/Aperture-Gala-Art-Out-3.jpg>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

As intervenções feitas nas imagens de *A Road Divided* não são óbvias e, no entanto podem tornar as fotografias bastante diferentes de seus correspondentes no negativo. No laboratório, a mão de Hido age sobre a fotografia, manipulando cores, papéis e emulsões, em uma experiência tátil que justifica a comparação com a pintura.

Mas será mesmo que Hido fotografa como um documentarista? Em entrevista, o artista afirma que os lugares fotografados para *A Road Divided* às vezes são remotos e silenciosos, mas esse nem sempre é o caso:

Às vezes é surpreendente como eu consigo fazer com que algo pareça muito remoto, minimalista e isolado, e este algo está ao lado de uma autoestrada ou algo assim. É incrível como é possível manipular uma cena quando se deixa de incluir algo no quadro. É por isso que a fotografia sempre será mentirosa.⁹⁰

De certa maneira, Hido fotografa como um pintor. Está calculando a composição “para que esteja perfeita”⁹¹ em sua câmera e não seja preciso corrigi-la em laboratório. Programa a saída fotográfica para um horário em que a luz estará ao seu gosto, para o carro nos locais que

⁹⁰ Declaração presente na entrevista concedida por Todd Hido a Luiza Piffero em 2014 (apêndice B.3).

⁹¹ Trecho de declaração presente na entrevista concedida por Todd Hido a Luiza Piffero em 2014 (apêndice B.3).

lhe atraem, com a câmera na mão vai buscando o melhor ângulo – costuma inclinar a câmera um pouco para cima, para mostrar mais céu do que terra –, ajusta o foco interagindo com as manchas no vidro, espera o momento certo de apertar o botão. Tudo isso requer tempo e planejamento. Com todas essas operações, seu poder de inventar uma imagem não poderia se equiparar ao de um pintor? Suas preocupações com composição, questões de superfície e cor não são estranhas à pintura e podem servir ao propósito de atrair para a fotografia um olhar contemplativo que a pintura há muito já conquistou.

Ao final do processo, Hido espera ser surpreendido pela fotografia.

Eu acho que é parte instinto e é parte saber que os elementos juntos em um só lugar farão uma foto interessante, mas esta é uma ótima pergunta. Eu realmente estou vendo todos os detalhes quando fotografo? Qualquer fotógrafo que lhe disser que está, estará mentindo, porque a verdade é que, e Winogrand resumiu isso muito bem, “o mundo se mostra diferente quando fotografado”. É por isso que eu faço fotografias, sabe. Porque, do contrário, qual o sentido? Parece diferente. (...) Se eu soubesse o que iria acontecer todas as vezes em que apertasse o botão da minha câmera, eu ficaria terrivelmente entediado.⁹²

Em cada imagem de Hido há um jogo entre essa capacidade que a foto tem de surpreender e os planos e manipulações do próprio autor. Para François Soulages, há uma encenação própria a toda fotografia, não apenas no retrato no qual atores são dirigidos ou em cenários construídos. Para o autor, fotografar “é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar”. (SOULAGES, 2010, p. 67)

Já que a foto é sempre feita por um homem, ele próprio dominado por pulsões e desejos, o fotógrafo, para Soulages, é sempre um encenador, quer ele queira, quer não.

Diante de qualquer foto, somos enganados. Isto foi encenado, porque isto ocorreu e porque isto ocorre num lugar diferente daquele que se acredita. Como no teatro, em fotografia o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se acredita que esteja. Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma: é, aliás, a única condição de possibilidade de sua autonomia. (SOULAGES, 2010, p. 75)

⁹² Declaração presente em entrevista concedida por Todd Hido a Luiza Piffero em 2014 (apêndice B.3).

Soulages dirá que é justamente por sermos enganados por ela que a fotografia pode entrar no mundo das artes (2010, p. 77), porque ela pertence ao artificial e não ao real.

A aliança entre pintura e fotografia era o princípio do pictorialismo do século XIX e início do XX. Nas obras associadas ao movimento, a intervenção manual, química ou óptica era defendida como maneira de inserir interpretação nas imagens mecânicas, transportando-as para o campo da arte. Românticas ao extremo, suas paisagens ignoravam a modernidade.

A associação com as obras de Hido pode ser feita especialmente na busca por imagens pouco nítidas, ou seja, pelo efeito *flou*. Para os artistas do movimento, “o inimigo é a nitidez, a precisão, o excesso de detalhes, a perfeição óptica; e a objetiva é acusada de deformar a visão natural, a do olho. A fim de aproximar-se da visão supostamente verdadeira do olho, o pictorialismo determina humanizar a objetiva, atenuar as características mecânicas”. (ROUILLÉ, 2009, p. 257). Entre os dispositivos inventados pelos pictorialistas para esse propósito, estão a câmera pinhole, cujo leve *flou* agradava os artistas, e o emprego de lentes modificadas, como a emblemática Soft Focus, que confrontava duas lentes, uma convergente e outra divergente, para criar o efeito de *flou*.

Fatorelli ressalta qualidades do pictorialismo que, segundo ele, foram negligenciadas pela crítica purista, entre elas, a aproximação das pesquisas científicas da época na busca por imagens fieis à percepção do olho humano e suas variáveis. “A representação visual realiza-se, neste caso, não na dependência da presença do objeto, mas na condição de imediatamente conectá-lo a outros contextos, afigurando-se antes como uma aventura da percepção do que como mero registro”. (ROUILLÉ, 2003, p. 50).

À frente do seu tempo nesse quesito, as intervenções pictorialistas rompiam com o espaço fotografado, enfatizando o ficcional, e convocavam a participação produtiva da percepção, o que as fotos de Hido também fazem. Em Hido, temos um desfocado que alude ao do pictorialismo pelos aspectos formais, e não processuais. O autor não risca os negativos nem faz combinações com vários deles.

O fotógrafo não usa lentes especiais, contudo o próprio vidro do carro se torna uma espécie de filtro, cujos efeitos estão sujeitos ao acaso. Uma distorção surge onde a gota de chuva cair, onde o gelo congelar, onde o ar condensar. A importância das condições atmosféricas é fundamental também porque Hido fotografa em dias nublados, quando a luz do sol é difusa e fraca. Ela brilha mais forte em poças d’água ou quando um raio é refratado em

certo ângulo pelo vidro e a lente da câmera, produzindo as características formas circulares do *flare* (seguidamente considerado uma interferência indesejada da fonte de luz na fotografia, o efeito costuma ser prevenido com um para-sol). Em algumas paisagens, camadas de neve no chão refletem a luz por todo o quadro, em outras, a neve ou as nuvens são tantas que o sol não aparece mais. A suavidade está também nas cores, que nunca contrastam demasiadamente.

Muitas vezes manipuladas para que fiquem mais escuras, paisagens ordinárias ganham dramaticidade e suspense, traços que as aproximam do cinema. O efeito cinematográfico é uma busca deliberada do autor⁹³, que cita o diretor Alfred Hitchcock⁹⁴ entre suas influências. As fotos de Hido parecem cenas nas quais algo está para acontecer ou quem sabe já aconteceu, interrompidas como fotogramas isolados. Esse efeito foi reconhecido por críticos especialmente nas fotos de *House Hunting*. O fato de as fotografias serem noturnas e usarem longa exposição contribui bastante para que evoquem uma atmosfera sinistra.

Cada fotografia, por sua fixidez, permite que o observador desloque sua atenção pela superfície e construa uma narrativa própria, ao seu tempo. Ela está disponível ao olhar de uma maneira que as imagens apressadas do filme não estão. Mas em Hido o observador também é incentivado a fazer isso com todo o conjunto das fotografias. O fotógrafo valoriza muito⁹⁵ a importância da sequência na qual suas fotografias são expostas ou publicadas em livro. Em um processo de edição que costuma durar várias horas, ele reúne miniaturas das fotografias e, trocando elas de posição, vai simulando ordens diversas.

A Road Divided abre com a fotografia (#8611) de uma casa de madeira envolta por camadas espessas de neve, no chão, no telhado, na árvore. Com a porta e a janela fechadas, seus moradores estão protegidos do frio, mas também presos, e o interior está blindado ao olhar. Por isso mesmo, olhamos a casa atrás de um véu fino de neve caindo, estimulados a descobrir o que o fotógrafo está nos mostrando, e como uma casa tão banal pode parecer tão misteriosa.

⁹³ Em entrevista para a revista eletrônica Dazed Digital (DAVIED, 2010), Hido fala da sua atração pelo cinematográfico e narrativo capturado em um momento “grávido”, que induz a sensação de que algo está para acontecer.

⁹⁴ Em entrevista concedida a Luiza Piffero em 2014 (apêndice B.3), Todd Hido cita entre suas principais influências Larry Sultan, Robert Adams, Stephen Shore, Alfred Hitchcock e Edward Hopper.

⁹⁵ Informação presente em entrevista concedida por Todd Hido a Luiza Piffero em 2014 (apêndice B.3).

Imagem 75 - Todd Hido, *série A Road Divided*, #8611, 2009
Prova Cromogênea, 24 x 20 polegadas, 38 x 30 polegadas e 48 x 38 polegadas



Fonte:

<http://www.wirtzgalerie.com/works/hido/A%20Road%20Divided/ARoadDivided_frame.htm>

Acesso em: 3 de novembro de 2014

Imagem 76 - Todd Hido, *série A Road Divided*, #3515, 2005
Prova Cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas



Fonte:

<http://www.wirtzgalerie.com/works/hido/A%20Road%20Divided/ARoadDivided_frame.htm>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Imagem 77 - Todd Hido, *série A Road Divided*, # 7409, 2008
Prova Cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas



Fonte:

<http://www.wirtzgalerie.com/works/hido/A%20Road%20Divided/ARoadDivided_frame.htm>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

Imagem 78 - Todd Hido, *série A Road Divided*, # 3114-b, 2009
Prova Cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas



Fonte: <<http://flakphoto.com/photo/todd-hido-3114-b>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

A segunda foto, #3515, é um grande vazio branco não apenas do céu, mas da neve que apaga a profundidade de campo, vazio cortante de uma estrada que não leva a lugar nenhum ou vazio de possibilidades criativas. A narrativa segue com outras fotografias nas quais se entrevê estradas ermas que, exceto por um farol ou uma casa vista de relance, são ladeadas apenas por postes de luz, placas e cercas. Aos poucos, os tons frios – cinzas, azuis, marrons – são substituídos por mais cor – verdes, laranjas – e luminosidade. Outra casa de madeira, soterrada de neve, aparece em #7409, mas o plano é mais aberto, mostrando céu e sol vencendo as nuvens, uma escada se abre para a câmera e até as janelas parecem abertas.

Na última foto do livro, #3114-b, o sol sai detrás das nuvens pela primeira vez e encharca a fotografia com uma luz quente. Os amarelos e laranjas aludem a um final de tarde ou a uma aurora, ambiguidade que reforça o caráter cíclico de toda a narrativa presente no livro. A estrada some, transforma-se em caminho de luz, que por sua vez é decomposta em uma colmeia de círculos dourados pela objetiva, tirando proveito do *flare*.

Diante dessas fotos com estradas comuns, qualquer observador, está livre para projetar uma ideia, um enredo. E Hido está interessado em manter o enigma que permite essa abertura

a interpretações. Suas fotos não ganham títulos sugestivos, mas um número que corresponde ao negativo que deu origem à foto. O fotógrafo também fala de um esforço para abolir elementos que poderiam servir como referências de lugar ou tempo.

Eu de fato tento eliminar essas coisas porque eu realmente gosto que as fotos sejam super flexíveis de alguma maneira, se uma foto é atemporal então ela se encaixa no meu tempo. E se a foto tem uma ambiguidade, então ela funciona melhor para mim. (...) É para o observador, no sentido de ajudá-lo a fabricar a narrativa. E acho que tem a ver com simplesmente manter tudo aberto. Porque se você cravar, então está cravado. Eu nunca diria “oh, isso está em 1283 Kent, Ohio, 4424L”. Não, é sempre 1857, o número do meu negativo.⁹⁶

Hido confronta a imobilidade da fotografia com o estímulo à narrativa que planta em cada foto – pela atmosfera de suspense, pela inserção do carro na foto, pela imagem da estrada incitando a progressão do olhar – e também no conjunto de fotos – pela sequência em que estão dispostas, pela possibilidade de virar uma página e seguir viagem.

Com *Five* (2003), o cineasta, fotógrafo e pintor iraniano Abbas Kiarostami, de certa forma, opera o contrário. A obra é constituída por cinco filmes tão desacelerados que, pela suspensão de seu fluxo, aproximam-se da fotografia. Kiarostami inspira-se na fotografia por enxergar nela a vantagem de apenas sugerir uma história ao invés de contá-la, como o cinema hegemônico faz. Para ele, a fixidez e o silêncio da foto, por oferecer menos, dão margem à maior participação de quem observa. Fatorelli repara na importância do tempo alongado na produção de fotografias de paisagens de Kiarostami: “São imagens silenciosas que resultam do estado de recolhimento do fotógrafo ao observar demoradamente o mundo ao seu redor”. (FATORELLI, 2013, p. 127).

Partindo de técnicas diferentes, Hido da fotografia, e Kiarostami do cinema, ambos convergem para uma zona intersticial, na qual as artes se contagiam. Hido instiga a narrativa, confiando que as limitações da fotografia colaborem para que ele não vá além dessa sugestão. Além disso, Soulages lembra que, mesmo quando apresentada em um livro – como é o caso de *A Road Divided* –, uma obra fotográfica é incessantemente reinterpretável “à medida que a ordem das imagens nunca é imposta como a ordem das frases de um romance” (2010, p. 200), o que também pode ser aplicado ao cinema.

⁹⁶ Declaração presente em entrevista concedida por Todd Hido a Luiza Piffero em 2014 (apêndice B.3).

Kiarostami (apud FATORELLI, 2013, p. 127) afirma que a chave para um cinema novo estaria em um maior respeito pelo papel desempenhado pelo espectador, na construção de filmes incompletos nos quais o observador possa preencher os vazios. Obstruir para fazer ver o que não é visível. Com essa linha de reflexão, não é surpreendente que o próprio cineasta tenha produzido também uma série de fotos através de para-brisas salpicados de chuva. E menos ainda que um de seus filmes, *Roads of Kiarostami*, tenha sido eleito por Rancière como paradigma para o seu conceito de “imagem pensativa”.

Como Kiarostami, Rancière faz a defesa de uma arte que não subestime o espectador, levando em consideração a complexidade inerente ao ato de olhar. Para Rancière, contemplar é estar em relação com o trabalho, jamais sinônimo para absorvê-lo passivamente. A obra pode acomodar a interpretação do autor e do espectador em termos de igualdade. O artista não é onisciente, nem o público, ignorante.

Imagem 79 - Abbas Kiarostami, *Five, Dedicated to Ozu*, 2003 (five-part film)
Frame de vídeo



Fonte: <<http://twi-ny.com/blog/2013/02/12/a-close-up-of-abbas-kiarostami-five-dedicated-to-ozu-roads-of-kiarostami/>>

Acesso em: 3 de novembro de 2014

Imagem 80 - Abbas Kiarostami, *série Roads*, 1989.

Fonte: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/may/19/abbas-kiarostami-photography-exhibition?index=6>>
Acesso em: 4 de novembro de 2014

A consciência disso leva a uma mudança de atitude do artista que, ciente de não transmitir uma mensagem que será depositada, livre de ruídos, de reflexões, na cabeça do espectador, não precisa mais ser o gênio detentor de todas as respostas. Uma obra que seja receptiva às interpretações do espectador, para Rancière, é uma “imagem pensativa”: “As imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos”. (RANCIÈRE, 2012, p. 101).

Nessa visão, a imagem é uma espécie de terceiro ente que vem completar uma triangulação constituída pelo autor e pelo espectador, sem pertencer a nenhum deles. Descolada das intenções do artista, é como um receptáculo para as projeções imaginárias de quem contempla. Uma “entre-imagem” nascida dessa relação.

Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo. (RANCIÈRE, 2012, p.103)

Rancière alerta que a pensatividade da imagem “não é simplesmente nossa ignorância do pensamento do autor ou a resistência da imagem à nossa interpretação” (2012, p. 116). A noção designa “algo que resiste ao pensamento, ao pensamento daquele que a produziu e daquele que procura identificá-lo” (2012, p. 124). Além disso, a pensatividade não é uma propriedade constitutiva da natureza de certas imagens, mas um jogo de separações entre várias funções-imagens presentes na mesma superfície. Ela se dá no entrelaçamento de vários regimes de expressão e do trabalho de várias artes e mídias.

Roads of Kiarostami seria exemplar pela maneira como conjuga diferentes modos de representar a estrada, tanto como “puro traçado de linhas ou espirais abstratas sobre um território” como “trajeto orientado de um ponto a outro”. (RANCIÈRE, 2012, p. 118). A obra une, para Rancière, cinema, fotografia, desenho, caligrafia e poema. “A pensatividade da imagem é então a presença latente de um regime de expressão em outro”. (RANCIÈRE, 2012, p. 118).

Quando Todd Hido cria suas paisagens, indiferentes ao vínculo da fotografia com o seu referente, age na contramão dos míticos fotógrafos de paisagem, ansiosos por revelar os recantos inexplorados do planeta. Sua fotografia não é janela para o mundo nem expressão romântica de suas angústias. Existe como objeto independente que não carrega uma mensagem, mas se coloca como superfície receptiva a incontáveis interpretações.

Os obstáculos que impedem o olhar de atravessar a imagem em busca do que ela representaria surgem como signos de uma prática artística que se dá na imagem e, apesar de usar a fotografia, reivindica a liberdade de ser uma obra que não se reduz ao instante nem ao local em que foi criada, com todos os enigmas que pinturas ou esculturas podem conter.

A obra é reconhecida como um lugar de muitas passagens. Essas passagens, no caso de Hido, não dizem respeito ao cruzamento técnico de diferentes suportes, mas a uma contaminação nos planos visual e conceitual. Inteiramente aberto a influências que vêm tanto do campo da fotografia quanto da pintura e do cinema, o artista concebe paisagens que navegam entre passado e futuro, maquínico e artesanal, proeza técnica e expressão sensível.

O autor que se desloca, seguindo a tradição americana, resolve desligar o motor e refletir sobre seu processo. Afinal, que lugar é esse que ele está a percorrer? Sob qual condição ele o enxerga? Mesmo com o carro parado, não é possível ver o espaço com clareza. Sua paisagem é esse lugar impreciso onde não é possível distinguir entre sólido, líquido e

gasoso, embaralham-se interior e exterior, reverberam memórias de uma vida e despontam referências artísticas. A imagem é o lugar impossível onde isso pode ocorrer e a estrada é sua metáfora por excelência.

Imagem 81 - Todd Hido, *série A Road Divided*, # 6097, 2007
Prova Cromogênea, 20 x 24 polegadas, 30 x 38 polegadas e 38 x 48 polegadas



Fonte: <<http://www.wirtzgallery.com/works/hido/A%20Road%20Divided/Pages/6097.html>>
Acesso em: 3 de novembro de 2014

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso prazer
eleger domicílio entre o numeroso, o ondulante, o movimento, o fugitivo e o infinito.
Estar fora de casa, e no entanto se sentir em casa por toda parte;
ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo (...).*

Charles Baudelaire

6.1 CAMINHOS DA PESQUISA

As questões debatidas nesta dissertação nasceram do embate com as obras fotográficas. Deixei que *West Solent Coastline Rhythm*, *Efêmera Paisagem* e *A Road Divided* me conduzissem a interrogações sobre as quais eu sentia ter algo a dizer.

Inicialmente, uma das questões principais a qual eu me propunha analisar era o modo como as obras questionavam a perspectiva como arquitetura da paisagem na fotografia. Essa abordagem deixou de ser central quando constatei que essa interrogação estava mais perto de um “meio” do que de um “fim” para os artistas, e também porque já havia sido extensamente debatida por gerações anteriores.

A investigação da perspectiva, no entanto, continua a permear meus argumentos porque ela é um modo de ver inseparável da história da fotografia e da paisagem, o que procurei demonstrar com alguns apontamentos no primeiro capítulo. O tratamento das fotografias de Nick Rands, Alberto Bitar e Todd Hido quebra o ilusionismo da perspectiva e constrói uma paisagem que remete a temas tão variados como a solidão, o tempo e a memória. A fotografia, que por tanto tempo foi pensada em razão do mundo, sempre em relação com a realidade, utiliza imagens desse mundo para falar de si. Não se pretende representar o exterior nem transfigurá-lo, mas inventar uma imagem.

A vontade de questionar vários mitos do passado, como o da fotografia como fatia de tempo e espaço, fragmento de um real transcorrido, pode não ser o que move Rands, Bitar e Hido, porém habita seus trabalhos.

Assim, admitir que a fotografia não representa a realidade não é motivo para deixar de problematizar sua relação com o real, e sim uma oportunidade para entender que essa

insuficiência é o que a autoriza como questionamento e até como arte, pois “a arte não oferece soluções, mas acolhe um mistério”. (SOULAGES, 2010, p. 176). “Se a fotografia é questionamento, é porque não pode fotografar o real, não pode senão questionar e nos questionar a respeito dele”. (SOULAGES, 2010, p. 176).

Soulages se pergunta se toda arte não deveria interrogar-se reflexivamente sobre si mesma. Com isso, não pretende dizer que toda fotografia deva questionar-se como registro do real, mas dirigir perguntas para frentes tão variadas como o tempo fotográfico, a transposição de documentos para a esfera da arte, a fotografia etnológica, a foto diante da miséria, a foto como obra acabada, etc.

Entendo que os trabalhos de Rands, Bitar e Hido permitem o desenvolvimento de muitas reflexões sobre a própria condição da fotografia e da paisagem contemporâneas e foi isso que tentei demonstrar ao longo dos capítulos. Entre essas questões, incluo debates antigos como a separação entre realidade e imagem e também entre interioridade do artista e exterioridade do espaço, além de discussões mais recentes sobre a importância do corpo do fotógrafo – bem como a relevância de suas memórias e história pessoal – na construção da paisagem, a fotografia como obra inacabada, suas relações com o cinema e outros suportes, a fotografia como ponto de vista fixo, imagem ficcional, vestígio de um objeto infotografável, entre outras.

Se essas questões não foram respondidas nesta dissertação, é porque não se poderia nem se pretendia fazê-lo. O destino da obra de arte é permanecer pergunta. E as interrogações formuladas aqui, assim espero, poderão se combinar a outras, escritas em trabalhos acadêmicos ou esboçadas em pensamento.

As três obras analisadas na presente dissertação possuem muitas questões em comum, de maneira que, por exemplo, seria possível problematizar a oposição de interior e exterior não por Hido, mas pela obra de Bitar. A contaminação entre o cinema e a fotografia poderia ter sido aprofundada nos três artistas, bem como as diferenças entre as temporalidades desses suportes. O papel do acaso também tem relevância para todos os estudos de caso. Já o conceito de vazio poderia ter sido explorado não apenas em Bitar, mas também pelas paisagens ermas de Hido, ou até nas fotomontagens de Rands, pois a repetição pode produzir outro tipo de vazio, conforme demonstrado por Lacan.

Há também uma dimensão narrativa nos trabalhos, que confronta a noção da paisagem como repouso. *WSCR* apresenta um mapa que relata o percurso do artista e, na galeria, as fotografias são dispostas lado a lado, ou ainda apresentadas em um só papel fotográfico. Bitar também expõe uma foto ao lado da outra, como vistas que se sucedem pela janela, o que transmite uma ideia de viagem. Com Hido, a sequência das fotografias é essencial não para contar uma história, mas para incitar o espectador a inventar uma. Essa dimensão narrativa diz respeito, sobretudo, ao momento em que os trabalhos são expostos ao público, e visto que estou mais interessada na análise do processo de fotografar, não dediquei muitas páginas ao assunto, que poderá ser desenvolvido em estudos posteriores.

Ao invés de repetir as considerações que valem para um e outro artista, preferi aprofundar problemáticas diferentes como a passagem do tempo, em Bitar, a passagem do artista pelo espaço, em Rands, e as passagens que ocorrem nas superfícies das imagens, em Hido. Qualquer uma dessas abordagens poderia ser trocada, pois há questões temporais, espaciais e imagéticas em todos, afinal esses fatores são inseparáveis.

O primeiro critério para aproximar esses trabalhos foi negativo: tomar as imagens como paisagens que, no entanto, não remetem a lugares e tempos específicos, mas a algo mais incerto, a percepções desses lugares mediadas pela fotografia. O segundo critério foi o deslocamento como processo, considerando-o capaz de moldar uma relação com o espaço que não se aprofunda em suas características, possivelmente porque não se dá o tempo de fazê-lo.

Antes mesmo de definir os estudos de caso, a busca foi pautada por obras na qual a linguagem fotográfica fosse central. Sem o domínio de seu equipamento, Bitar não atingiria resultados tão fortes. Sem o conhecimento da teoria da fotografia que o precedeu, Rands não seria tão livre para quebrar seus preceitos. Sem familiaridade com a revelação em laboratório, Hido não atingiria efeitos tão misteriosos. Em suma, para os três artistas é possível afirmar que a fotografia é um material (ROUILLÉ, 2009).

Cabe salientar que há um aspecto que separa Hido de Bitar e Rands, que é a alusão ao movimento na fotografia. Entendo que a questão do deslocamento contagia suas obras de maneira diferente, por meio da inserção da janela e do capô do carro na fotografia, além da imagem da estrada. Eu poderia ter substituído ele por outro estudo de caso como, por exemplo, Beatriz Rauscher, que também possui um trabalho de fotografias através da janela do carro. Porém, falar dela traria questões muito parecidas com as de Alberto Bitar. A obra de Hido me pareceu complementar a de Rands e Bitar pela maneira metafórica com a qual

aborda a superfície da imagem. Pude mostrar que o deslocamento não precisa estar representado na imagem, como movimento, para ter consequências visíveis nela. O deslocamento como processo tem efeitos na paisagem porque ele é, em si, uma maneira particular de ver. Pôr-se em movimento para fazer um trabalho de arte é permitir-se tempo para contemplar sucessivamente o novo.

Considero que foi bastante produtivo comentar a produção de um artista com um expressivo reconhecimento nos Estados Unidos, porém menos familiar aos brasileiros. A aproximação de sua obra com a de artistas atuantes no país, como Rands e Bitar, mostra que suas preocupações transcendem limites geográficos.

Creio que o rigor com o qual esta pesquisa foi conduzida pode estabelecê-la como uma fonte confiável para qualquer um que deseje saber mais sobre as obras aqui analisadas. Além disso, pretendo contribuir para a reflexão em torno da paisagem na arte contemporânea, destacando a importância significativa do deslocamento como método de trabalho.

Entre as muitas linhas que perpassam as três produções, entendi que o deslocamento possui uma importância significativa, pois mais do que premissa para alcançar o local que seria fotografado, determinava uma maneira de ver a paisagem que se manifestava nos trabalhos.

A princípio, enxerguei o deslocamento como uma maneira de não estabelecer relações com o ambiente fotografado. Depois percebi que não se tratava tanto de uma ruptura com o espaço, mas de uma outra maneira de ver e este “ver” já poderia constituir uma interação. Com a análise dos trabalhos e das entrevistas, cresceu a relevância do papel do corpo do artista, e não apenas de seus olhos, na relação com a paisagem. Outro fator que se impôs foi a necessidade de considerar a fotografia em relação com outros suportes, principalmente com o cinema – o que faz muito sentido, afinal a paisagem que vemos quando caminhamos ou estamos em um veículo lembra mais a projeção de um filme do que uma imagem estática.

A noção de uma paisagem em trânsito me conduziu a Nelson Brissac que, por sua vez, me remeteu a Benjamin. Optei por utilizar as duas fontes para falar de “passagem”, construindo uma interpretação autoral dos estudos de caso. Esse caminho foi consolidado no meu segundo ano de mestrado. Acredito que futuras pesquisas poderão se beneficiar muito das associações entre a paisagem contemporânea e a teoria benjaminiana das passagens, ao permitir-se mais tempo para analisar o vasto material deixado por Walter Benjamin a respeito

das galerias, e também da relação entre o *flâneur* e a cidade entendida como paisagem móvel. A partir da sugestão de Brissac, espero ter aprofundado essas relações, confrontando-as diretamente com a produção de artistas atuais. Optei por utilizar marcos teóricos contemporâneos para pensar a fotografia, mas também os escritos de Benjamin sobre o suporte poderiam ser convocados em outros textos.

Como se sabe, *Passagens* é uma obra extensa e complexa sobre a qual é possível realizar interpretações extremamente diversas. Ainda nos assuntos relacionados a esta dissertação, poder-se-ia traçar relações entre o estilo fragmentário de escrita de Benjamin, seguindo a trilha deixada por Susan Sontag no ensaio *Sob o Signo de Saturno*, e a tradição que entende paisagem e fotografia como fragmentos. A importância da infância para Benjamin também poderia render paralelos interessantes com o papel que a memória exerce na visão de uma paisagem.

Considerando que somente em 2006 o Brasil ganhou uma edição completa do livro *Passagens*, ainda há muito o que extrair da obra pelos pesquisadores do país.

6.2 AS PASSAGENS E A PAISAGEM DE HOJE

A primeira passagem foi inaugurada em 1799, quando Paris se preparava para entrar no século da paisagem e da fotografia. Os escritos de Walter Benjamin sobre essas galerias datam da primeira metade do século XX e a interpretação que Brissac faz desses textos foi lançada em 1996, na primeira edição de *Paisagens Urbanas*. Lá se vão 200 anos e, no entanto, a figura da passagem ainda se presta muito bem às inefáveis imagens de hoje, à sua rapidez e à concepção de que podem remeter tanto ao tempo quanto ao espaço, e serem mais mistura do que definição.

O próprio olhar é movimento, assim como a luz, que permite a visão. A paisagem que vemos nunca foi fixa, porém o ritmo da vida contemporânea leva sua oscilação a um extremo jamais visto. A paisagem atual não é apenas móvel, é uma paisagem da aceleração, ela é passagem porque mal vemos o que passa.

Surgida no afã da modernidade, a fotografia permanece uma linguagem privilegiada para falar dessa paisagem. “A modernidade”, escreve Baudelaire em 1863, “é o transitório, o

fugidio, o contingente, a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o imutável” (2010, p. 95). Que vertigens teria sofrido o poeta se tivesse praticado a *flanerie* em 2014?

Na contemporaneidade, os hábitos de mobilidade e as tecnologias agilizam as atividades cotidianas, tornando tudo veloz, portanto mais efêmero, e parte disso se deve aos avanços que os equipamentos fotográficos fizeram na direção do leve, do rápido e do digital. Nas últimas décadas, teóricos como Fontcuberta, Dubois, Metz e Barthes reconheceram na fotografia também aquela outra metade à qual Baudelaire se referia. “O clique do obturador guilhotina o tempo, congela o gesto, fossiliza o corpo... Toda fotografia constitui uma promessa de eternidade, ao custo de nos revelar como futuros cadáveres: a imagem permanece quando o corpo desvanece”. (FONTCUBERTA, 2012, p. 24).

Às questões temporais embaralham-se dilemas espaciais que a fotografia também é capaz de exprimir, como a sensação simultânea de ausência e presença das coisas, que pode ser relacionada ao próprio deslocar-se, essa condição que é estar e não estar no espaço, e da virtualidade das imagens atuais.

Se o olhar dirigido à paisagem frequentemente foi pautado pelo caminhar e depois pela velocidade do veículo que se ocupa, menos óbvia foi a tradução dessa condição para a arte. Francesco Careri a transformou em reivindicação no coletivo de artistas italiano Stalker, cuja primeira ação data de 1995. Seu projeto, explica Gilles A. Tiberghien, mirava no “formar-se de uma nova paisagem que não correspondia nem à das representações clássicas, desenhadas pelo poder, nem à sua forma “vernacular”, que ele escolhera para indagar. É uma paisagem caracterizada pela mudança”. (TIBERGHIEIN in CARERI, 2013, p. 20).

Os paralelos possíveis entre as paisagens atuais e as passagens são enriquecidos pelos existentes entre o artista/fotógrafo e o *flâneur*. O caminhar do *flâneur*, esse caminhar que produz paisagens é, em alguma medida, interessado nas novidades, alerta às vitrines sedutoras das passagens parisienses. Mas há um momento em que o *flâneur* se cansa e continua a caminhar só pelo caminhar. Esquece mesmo de comer. É da sua natureza estar em movimento, ter uma presença efêmera. “(...) como um animal ascético, [*o flâneur*] vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio”. (BENJAMIN, 2006, p. 462).

O *flâneur* de Benjamin regozijava-se com a agitação das ruas de Paris, mas em meio a ela cultivava certo isolamento. Passeava mais pelos seus próprios pensamentos do que pela

rua em si⁹⁷. À diferença do basbaque ou do transeunte, mantinha a plena posse da sua individualidade⁹⁸ e, imerso em sua própria temporalidade, abria-se para a possibilidade de perder-se na cidade.

Segundo Benjamin, já na época de Baudelaire era difícil andar a passeio pela cidade. “Calçadas largas eram raridade antes de Haussmann; as estreitas possuíam pouca proteção contra os veículos. A *flanerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias”. (BENJAMIN, 1994, p. 34-35).

Em um texto de 1936 bastante citado por Benjamin, Edmond Jatoux também alertava contra os riscos da *flanerie*:

Um homem que passeia não se devia preocupar com os riscos que corre, ou com as regras de uma cidade. Se uma ideia divertida lhe vem à mente, se uma loja curiosa se oferece à sua visão, é natural que, sem ter de afrontar perigos tais como nossos avós nem mesmo puderam supor, ele queira atravessar a via. Ora, hoje ele não pode fazê-lo sem tomar mil precauções, sem interrogar o horizonte, sem pedir conselho à delegacia de polícia, sem se misturar a uma turba aturdida e acotovelada, cujo caminho está traçado de antemão por pedaços de metal brilhante. Se ele tenta juntar os pensamentos fantásticos que lhe ocorrem, e que as visões da rua devem excitar, é ensudercido pelas buzinas, entontecido pelos alto-falantes... (JATOUX, 1936, apud BENJAMIN, 1994, p. 208-209)

Onde os flanadores do século XXI poderiam passear se nas galerias comerciais de hoje pouco resta daquele sabor inédito das passagens, quando vitrines ainda eram invenções recentes? Os artistas desta dissertação, habitantes de grandes cidades, optam por viajar em busca de um momento reflexivo. Suas paisagens vazias acabam por demonstrar o abismo entre a velocidade da vida urbana e o tempo do fazer artístico.

⁹⁷ “Nos primeiros anos deste século, via-se todo dia um homem dar a volta nas fortificações da cidade de Viena, não importando o tempo que fizesse, neve ou sol: era Beethoven que, flanando, repetia em sua cabeça suas admiráveis sinfonias antes de lança-las ao papel; para ele, o mundo não existia mais; em vão o cumprimentavam respeitosamente em sua caminhada – ele não percebia; seu espírito estava em outro lugar.” (Pierre Larousse, Grand Dictionnaire Universel, Paris, 1872, vol III, p. 436, verbete: flaneur, in BENJAMIN, 2006, p. 497)

⁹⁸ “Não se deve confundir o flâneur com o basbaque; existe aí uma nuance a considerar... O simples *flâneur* está sempre em plena posse de sua individualidade; a do basbaque, ao contrário, desaparece. Foi absorvida pelo mundo exterior...; este o inebria até o esquecimento de si mesmo. Sob a influência do espetáculo que se oferece a ele, o basbaque se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é público, é a multidão.” (Victor Fournel, Ce qu'on voit dans les rues des Paris, Paris, 1858, p. 263, in BENJAMIN, 1994, p. 69)

“Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas.” (BENJAMIN, 1994, p. 50-51)

Sendo assim, o deslocamento se torna imprescindível em seus processos. De tão importante, transforma-se em um de seus assuntos porque é reconhecido como um modo de ver. Diante das suas imagens, podemos finalmente parar, olhar para o deslocamento e nos darmos o tempo de pensá-lo. A passagem do artista, do tempo e do espaço transforma-se em paisagem.

A valorização do deslocamento acarreta o surgimento de variadas questões. Em Nick Rands, ganha importância a relação dos movimentos do corpo com os movimentos da natureza e como a cultura é mediadora indissociável dessa relação. A obra traz uma paisagem que alude ao ritmo da caminhada do artista, a um espaço vivenciado pelo corpo inteiro, não apenas pelos olhos, e dele vemos uma confusão de fragmentos. É um espaço fictício que parece costurar espaços e tempos diferentes. Porém, a obra admite-se como montagem, como invenção do artista a partir de uma experiência. Cada fotografia feita é um vestígio de sua passagem por um território, como a terra coletada o foi em suas esculturas e pinturas.

Interessa a Rands confrontar a experiência física do caminhar com a racionalidade dos sistemas de medição. O artista não deseja falar de suas emoções, mas de uma experiência, ou talvez um experimento. A paisagem é para ele o que as passagens eram para o *flâneur*, um lugar por onde se passeia pelo prazer de pôr-se em movimento, de sentir-se parte do mundo sem perder a individualidade. Sua paisagem vai sendo composta não apenas a cada olhar, mas também a cada passo.

Rands subverte o mito da fotografia como fragmento de espaço e tempo ao embaralhar várias imagens que, nessa condição, não fornecem referências ao observador. Uma ilusão de movimento é criada a partir desses fragmentos fixos e assim, unidos desordenadamente, talvez eles falem muito mais sobre a experiência do artista do que uma imagem avulsa poderia fazê-lo.

Ao contrário de Rands, Alberto Bitar usa a linguagem do borrão, que espacializa um intervalo contínuo de tempo. A paisagem do artista paraense é duração, o breve instante que se leva para ver uma paisagem pela janela de um carro e que, de tão rápido, já é seu rastro. Como o *flâneur* nas passagens, Bitar deixa que a visão da paisagem lhe conduza ao passado e essa experiência melancólica contagia o presente da obra. Se pudesse, a câmera do autor pararia o tempo, mas como não pode, contenta-se em produzir metáforas para a sua passagem e o que dela restou, memória.

A paisagem é a passagem do artista porque é inequivocamente sua percepção dela, produto da projeção de suas ideias e sentimentos. Aqui importa mais a história pessoal do artista, que perpassa o olhar no construir da paisagem.

A análise da obra de Todd Hido permitiu refletir sobre a paisagem a partir de outro sentido de passagem, que não implica diretamente o movimento, como nas obras de Rands e Bitar, mas também está presente nelas: é da imagem como ponto de passagem entre linguagens diferentes, onde a fotografia dialoga com o cinema, a pintura, a gravura, o desenho, a aquarela... É esse o sentido que Nelson Brissac lhe conferiu.

Finalmente, a superfície da imagem também simboliza o encontro entre o que pensa seu autor e o espaço que usa para exprimi-lo, e como dessa operação pode resultar uma obra autônoma. Brincando com a perspectiva, Hido conduz o olhar do observador à superfície da imagem, que pode ser pensada como o resultado de um embate entre a interioridade do artista e a exterioridade do espaço, um lugar que simultaneamente alude a essa dicotomia e tenta flexibilizá-la. Ao invés de separação cruel (Simmel) entre sujeito e espaço, a obra é reconciliação.

A ênfase no deslocamento também é um traço decisivo em Hido, pois as fotos são visões de estradas através do para-brisa. Elas trazem à tona o processo pelo qual gerações de fotógrafos da tradição americana de paisagem precisaram passar para desvendar as paisagens do vasto país. Porém, com Hido, o deslocar é mais importante que o destino, a paisagem é a estrada e os sentimentos que ela pode despertar.

6.3 RELAÇÃO SEMPRE MEDIADA

A partir de Jonathan Crary (1998), Antonio Fatorelli afirma que os meios de transporte (trens, carros, aviões) alteraram sucessivamente o modo de ver e de se relacionar com a paisagem. O observador móvel não mais se contenta com a câmara obscura, requiere um equipamento mais portátil e veloz. Segundo ele, a condição pela qual apreciamos a natureza é sempre mediada (pela cultura, pelo transporte, pelas máquinas, etc) e, nas imagens, essa complexidade se traduz no amplo emprego de artifícios que, por sua vez, enfatizam a disparidade entre referente e imagem.

Se a fotografia de paisagem continua a reverberar a relação da humanidade com a natureza, cada vez mais mediada por tecnologias (especialmente de transporte e de comunicação), uma das consequências disso seria a construção de impressões mais artificiais da natureza. As paisagens produzidas por Bitar, Hido e Rands, em um primeiro momento, parecem resgatar qualidades da natureza que são especificamente opostas à vida na cidade, mas na realidade possuem atributos que pertencem mais à paisagem do que propriamente à natureza: silêncio – completo na paisagem, mas raramente um atributo da natureza (até no deserto se escuta o vento); vastidão – marca da paisagem, nem sempre marca da natureza, pois é premissa de uma visão desimpedida; ausência de estímulos sensoriais em grande velocidade – a paisagem clássica traz em si um componente apaziguador. Um tom de melancolia perpassa essas imagens que acabam falando da necessidade de se isolar da sociedade para encontrar o silêncio, o isolamento, o espaço, a privacidade, como condições indutoras à reflexão.

Os três artistas abordados nessas páginas são habitantes de cidades grandes, das quais precisam distanciar-se para acessar horizontes desimpedidos e obter tranquilidade. Essa situação configura o destino do seu deslocamento, e não um ponto geográfico específico. O objetivo final é a construção de uma obra de arte que remete antes a outras imagens do que a “lugares reais” e refere-se prioritariamente ao processo de trabalho, que nesses casos inclui o deslocamento e o emprego de artifícios.

Os artistas tratados nesta dissertação dão mostras de que, assim como a fotografia está mais perto da ficção do que da realidade, a paisagem não pode ser confundida com a natureza. Se as suas obras exprimem algo sobre a natureza, é o fato de que hoje em dia a nossa relação com ela é mediada.

6.4 DÚVIDA

No livro *Movimentos Improváveis*, Philippe Dubois lembra que a “arte contemporânea internacional é cada vez mais trabalhada por imagens híbridas, impuras, nas quais a indistinção das matérias e dos procedimentos é total, as funções e as finalidades estão misturadas, e a circulação das formas se tornou vertiginosa” (2003, p. 4). A partir dessa constatação, alguns dos problemas que se apresentam são a mistura dos suportes, a

ambiguidade na definição das funções da imagem (arte, documento, propaganda) e também a postura epistemológica que se pode ter perante a imagem.

Diante de uma imagem qualquer (e, aliás, não somente diante: mas também dentro, ao lado, atrás, em cima etc), não se pode hoje considerá-la como um “dado” estabelecido, fixo, como algo transparente. Não se pode contemplá-la “inocentemente”, como uma coisa “pura”. A imagem é um complexo, e é essa complexidade que coloca questões. (DUBOIS, 2003, p. 4)

Para Dubois, não é mais possível confiar no que se vê e “a incerteza do visível se tornou o novo estado das coisas” (2003, p. 6). Há muitos eixos significativos desse novo estado da imagem, como a questão da montagem, da apropriação, da reprodutibilidade e da matéria. Ao teórico francês, o movimento pareceu o operador mais revelador deste processo de colocar em dúvida o visível porque desafia especialmente o princípio de exposição da imagem.

Assim como os artistas reunidos por Dubois na mostra *Movimentos Improváveis*, Rands e Bitar fazem da questão do movimento uma experiência dos limites. Diante delas, o observador é obrigado a refletir sobre a fotografia como uma imagem estática segundo a linha de demarcação que, por muito tempo, simplificou a questão do movimento, como se a definição do que é fixo ou móvel fosse um critério simples e estável.

No mundo das imagens e da arte, essa questão do movimento sempre foi crucial. Mas foi tratada, com frequência, de um modo objetivo e estático. Pode-se até dizer que uma linha divisória, forte e aparentemente incontestável, se instalou, no início dessa questão do movimento, para organizar histórica e esteticamente uma decupagem “oficial” (acadêmica) no campo das imagens: haveria, de um lado, (a época e as formas da) imagem dita “fixa”, e, por outro, (a época e as formas da) imagem dita “em movimento”. Por um lado, quase tudo o que vem antes do cinema: das imagens paleolíticas à fotografia, passando pelo desenho, a gravura e a pintura). Por outro lado, tudo o que surgiu desde (e com) o cinema (televisão, vídeo, imaginário digital, virtual etc). (DUBOIS, 2003, p. 9)

Em Hido, também a dúvida se instala no observador, porém de modo diverso, intercalando falta de foco e nitidez. Com porções inteiras da imagem bloqueadas ao olhar, o espectador é obrigado a aceitar o suspense.

Em um mundo em que a instabilidade e a mudança são a regra⁹⁹, há uma indeterminação que atinge tanto as imagens quanto o próprio ato da visão. Como continuar tratando a paisagem como vista congelada? A paisagem é fundamentalmente transitória, forma-se na duração de tempo que levamos para perceber o espaço.

Diante das obras fotográficas de Nick Rands, Alberto Bitar e Todd Hido, hesitamos. Convivemos com a dúvida, repensamos a percepção. São imagens incertas, como diz Dubois, porque não há certeza sobre o que são (Fotografias? Gravuras? Pinturas? Filmes?), o que mostram (Cidades? Campos? De que país?), quando o mostram (Em que ano foram feitas?) e como o fazem (Com manipulação digital ou recursos analógicos? Com uma fotografia ou várias?).

Por isso, passagens, porque estão no “entre”.

As três obras colocam a questão: o que é uma paisagem fotografada na arte de hoje? As três questionam a percepção.

Dubois não está sozinho em suas considerações sobre a incerteza que ronda as imagens atuais. Soulages (2010) reitera que o estado de dúvida é a própria condição da arte. Rancière (2012b) defende obras que digam menos para que o espectador possa participar mais. É ao encontro dessas ideias que vai o paisagismo proposto por Brissac. Um paisagismo que presta tributo ao que é vago e apenas se revela por uma visão indireta, “fundado na luz, na cor, nos sons e na memória – que se assemelha ao delineado pelos panoramas urbanos de Benjamin” (2003, p. 28).

O *flâneur* é o arquiteto dessa paisagem de leveza e movimento, pois, sempre aberto ao novo, ele vive na irresolução: “Assim como a espera parece ser o estado próprio do contemplador impassível, a dúvida parece ser o do flanador”. (BENJAMIN, 1994, p. 196).

A paisagem é um acontecimento íntimo irrepresentável, fora do alcance de um conhecimento objetivo. À obra de arte compete a poesia desse não saber.

⁹⁹ Dubois, 2003, p. 9.

REFERÊNCIAS

LIVROS E PERIÓDICOS

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

ADAMS, Robert. **Beauty in photography**. Nova Iorque: Aperture, 1996.

AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela (Org.). **Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem**. Porto Alegre: UFRGS, Evangraf, 2012.

_____. (Org.). **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. Porto Alegre: UFRGS, Evangraf, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BAKER, Gregory. **Photography's extended field**. October, n. 114, Outono/2005; p. 120-40.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade mecânica. Tradução de José Lino Grünnewald. In: **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Obras escolhidas v. I**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. **Obras escolhidas v. II**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Obras escolhidas v. III**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. **Pequena história da fotografia**. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v. 1. p. 91-107.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. 2. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

- BRISSAC, Nelson. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CATTANI, Iceia Borsa. **A criação de territórios nas pinturas de Nick Rands**. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). Iceia Cattani. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Fernando Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHEVRIER, Jean. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007.
- CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.
- COLEMAN, A.D. The Perils of Pluralism: Thoughts on the Condition of Photography at Century's End. **European Photography** 21, nº 67, pp. 10 – 15, Spring/Summer, 2000.
- COLI, Jorge. **Como estudar a arte do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.
- _____. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DE DUVE, Thierry. Reflexões críticas: na cama com Madonna. In: **Revista Concinnitas**, nº 7, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- _____. **Devant le temps**. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000: 10.
- _____. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- DUBOIS, Philippe. Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura: Editora da UFRGS, 2004.
- _____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

DYER, Geoff. **O instante contínuo: uma história particular da fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ELKINS, James. **Photography theory.** Nova Iorque: Routledge, 2007.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício.** Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

_____. **Variações do tempo** – mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). **Imagens: arte e cultura.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 173-192.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas.** Fotografia e verdade. Tradução de Maria Alzira Brum. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.

_____. **A câmera de pandora: a fotografi@ depois da fotografia.** Tradução de Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Capítulo 1: Las Meninas.** In: FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1981, pp. 19-31.

FRIZOT, Michel. “Fotografia”, um destino cultural. Texto publicado no *Dictionnaire culturel em langue française*. Paris, Le Robert, verbete “photographie”, 2005. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). **Imagens: arte e cultura.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

GALASSI, Peter. **Friedlander.** Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2009.

HIDO, Todd. **A Road Divided.** Portland, Estados Unidos: Nazraeli Press, 2010.

IKIKAME, Natali. Paisagens suspensas. In: **Tucunduba – Arte e Cultura em Revista**, n. 3. Belém: Universidade Federal do Pará, 2012.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LIPPARD, Lucy R.. **The lure of the local: senses of place in a multicentered society.** Nova Iorque: The New Press, 1997.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Coleção Os Pensadores**, vol.XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 275-301.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

RENNER, Rolf G. **Hopper 1882-1967: transformation of the real.** Köln: Taschen, 1993.

REY, Sandra. DesDOBRAMENTOS da paisagem. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 267-280.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHENKEL, C. M. Fotomontagem: desdobramentos de um processo centenário de mestiçagem. In: Iceia Cattani. (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 89-100.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Paisagem, o enigma da origem. In: AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela (Org.). **Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem.** Porto Alegre: UFRGS, Evangraf, 2012.

SIEGEL, Jeanne. **Art talk: the early 80's.** Nova Iorque: Da Capo Press, 1990.

SCHARF, Aaron. **Arte y Fotografía.** Madri: Alianza Editorial, 1994.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno.** São Paulo: L&PM Editores, 1986.

_____. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

CATÁLOGOS E FOLDERES DE EXPOSIÇÕES

BITAR, Alberto; textos de Eder Chiodetto e Orlando Carneiro. **Corte Seco.** Belém, Kamara Kó Fotografias, 2013.

_____. textos de Marisa Mokarzel e Eder Chiodetto. **Efêmera Paisagem.** Belém, 2009.

_____. textos de Mariano Klautau Filho e Rosely Nakagawa. **Passageiro.** Belém, 2006.

DUBOIS, Philippe. **Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

RANDS, Nick; texto de Iceia Cattani. **Pinturas.** Porto Alegre: Edição do autor, 2001.

_____. texto de Jane Bryce. **Um quadrado no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

REY, Sandra. **Fazer e desfazer a paisagem**. Porto Alegre: Edição do autor, 2012.

SIMMEL, Georg. **The philosophy of landscape**. Tradução para o inglês por Josef Bleicher. p. 1-23. Publicado originalmente em *Theory, Culture, and Society* (2007, vol. 24, no. 20: pp. 20-29). In: *Sense of place – European landscape photography. Visitor's Guide*. Bruxelas: Bozar Literature, 2012.

TEDESCO, Elaine. **Neblina, a fotografia no acervo do MACRS**. Porto Alegre, 2014.

Itinerários, Itinerâncias/Itineraries, Itinerancies: 32º Panorama da Arte Brasileira. Cauê Alves... [et al] (Textos); Cauê Alves e Cristiana Tejo (Curadoria); Milú Vilela (Apresentação); Paul Webb (Tradução); Detanico Lain (Design Gráfico). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011, 300 páginas.

DISSERTAÇÕES E TESES

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e o acaso**. Dissertação de Mestrado. Departamento de mulemeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 1994.

_____. **Poéticas do Acaso**: acidentes e encontros na criação artística. Tese de doutorado. Departamento de Artes Plásticas – ECA/USP. São Paulo, 2000.

HELFENSTEIN, Denise Valeria. **A captura da paisagem**: entre apreensões fotográficas por câmera obscura e registros sonoros. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – IA/UFRGS. Porto Alegre, 2010.

HOFSTAETTER, Andrea. **Repetição e transgressão**: dispositivos poéticos e potencial utópico. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16931>> Acesso em: 9 de janeiro de 2013.

PEREIRA, Ana Catarina Lima Caria. **Espelho com memória** – a fotografia como Mecanismo de auto-representação. Dissertação de Mestrado. Universidade Fernando Pessoa – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Porto, Portugal, 2012. Disponível em: <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/3418/3/DM_22507.pdf>. Acesso em: 18 de abril de 2014.

PRATES, Katia. **Paisagens: Imagens sob o corte**. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – IA/UFRGS. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17922/000726669.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 12 de julho de 2014.

SOARES, Fernanda. **Diversificação de Imagens a Partir de Processos de Reprodução Gráfica:** Considerações sobre as séries Clareiras, Pedra Quebrada e Profusão. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – IA/UFRGS. Porto Alegre, 2008.

SOUSA, Diana Inês Rodrigues Cardoso de. **A Song of the Open Road** – A estrada como espaço de liberdade das mulheres no filme *Thelma and Louise*. Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos. Porto, Portugal: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

Alberto Bitar. Página eletrônica do artista em site especializado. Belém: site Cultura Pará, s/ data. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/fotografia/albertobitar/index.htm>> Acesso em: 10 de outubro de 2013.

Alberto Bitar. Página eletrônica do artista em site especializado. Site do Prêmio Investidor Profissional de Arte – PIPA, 2011. Disponível em: <<http://www.pipa.org.br/pag/artistas/alberto-bitar/>>. Acesso em: 26 de outubro de 2013.

Alberto Bitar. Página eletrônica do artista em site especializado. Versão eletrônica da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/283/obra/1053>>. Acesso em: 5 de outubro de 2013.

Alberto Bitar. Bruxelas, Bélgica: Site da galeria Rainhart, s/ data. Disponível em: <<http://www.rainhart.net/fr/alberto-bitar.html>>. Acesso em: 5 de outubro de 2013.

AQUINO, Livia de Afonso. **A memória das paisagens:** reflexões sobre a série *Orogeneses* de Joan Fontcuberta. Artigo apresentado no GP Fotografia do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em Recife – 2 a 6 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/09/A-mem%C3%B3ria-das-paisagens.pdf>>. Acesso em: 15 de setembro de 2013.

AUGSCHOELL, Daniel; JASBAR, Anya. Interview with: Todd Hido. **Ahorn Magazine**, nº 6, 6 de abril de 2011. Disponível em: <http://www.ahornmagazine.com/issue_6/interview_hido/interview_hido.html>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

BERTON, Justin. **Todd Hido:** Art of Darkness. Oakland (Califórnia, Estados Unidos): East Bay Express, 1 de fevereiro de 2006, pp. 11-18. Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2009/09/theory-todd-hido-art-of-darkness.html>>. Acesso em 30 de agosto de 2014.

BREA, José Luis. **Un ruído secreto**. El arte en la era póstuma de la cultura. Murcia: Editorial Mestizo A.C., 1996. Disponível em: <http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/urs.pdf>. Acesso em: 6 de agosto de 2013.

BUHMANN, Stephanie. **Todd Hido. Roaming: New Landscapes**. Nova York: The Brooklyn Rail, 1 de outubro de 2004. Disponível em: <<http://www.brooklynrail.org/2004/10/artseen/todd-hido>>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

CASTRO, Demian Garcia. **Significados do conceito de paisagem: um debate através da epistemologia da geografia**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm>>. Acesso em: 16 de dezembro de 2012.

CHIARELLI, Tadeu. **Luiz Braga e a fotografia opaca**. Toque-Toque Grande (SP): 2005. Disponível em: <http://galerialeme.com/?artist_text=luiz-braga-e-a-fotografia-opaca>. Acesso em: 25 de novembro de 2013.

COELHO, Letícia Castilhos. **A Paisagem na Fotografia, os rastros da memória nas imagens**. Grupo de Pesquisa Identidade e Território do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional - PROPUR na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://gpitufrgs.files.wordpress.com/2011/03/castilhos-leticia-a-paisagem-na-fotografia.pdf>>. Acesso em: 13 de maio de 2013.

DANZIGER, Leila. **Imagens e espaços da melancolia: W.G. Sebald E Anselm Kiefer**. São Paulo: Revista Brasileira de Literatura Comparada – dossiê Literatura e Imagem, vol. 10, dezembro de 2007. Disponível em: <<http://leiladanziger.com/text/31imagens.pdf>>. Acesso em: 17 de maio de 2014.

DAVIES, Lucia. **Talking to Todd Hido**. Londres: Dazed Digital, 9 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/photography/article/8087/1/talking-to-todd-hido>>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: 19 de abr. 2012.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**. São Paulo: Revista Galáxia, nº 14, pp. 29-46, dezembro de 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1485/956>>. Acesso em: 27 de dezembro de 2012.

Exposição: tempo e memória inspiram Alberto Bitar. Entrevista com Alberto Bitar. Belém: Diário do Pará, 2009. Disponível em: <<http://www.diariodopara.com.br/impressao.php?idnot=45825>>. Acesso em: 25 de novembro de 2013.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974, pp.269-292. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/16372739/LUTO-E-MELANCOLIA-FREUD>>. Acesso em: 6 de outubro de 2013.

GONÇALVES, Adriana Honorato. **Questões preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea.** Publicado em 2 de janeiro de 2012. Disponível em: <<http://publicacoesiara.com.br/2012/01/questoes-preliminares-sobre-aspectos-do-vazio-na-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 25 de novembro de 2013.

HAMMER, Espen. **On Modern Time.** Nova Iorque: New York Times, 1 Janeiro de 2012. Disponível em: <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/01/01/on-modern-time/>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2012.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e a depressão.** Proposta de trabalho para *Os tempos do sujeito do inconsciente*, 2008. Disponível em: <<http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=203>>. Acesso em: 5 de agosto de 2014.

LISSOVSKY, Maurício. **Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares.** Contemporânea – Comunicação e Cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação Universidade Federal da Bahia, vol. 09, n. 02, agosto de 2011, pp. 281-300. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5053/3890>>. Acesso em: 6 de novembro de 2014.

METZ, Christian. **Photography and fetish.** October, n. 34, Outono/1985; pp. 81-90. Disponível em: <<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Metz-Photography-and-Fetish-October-1985.pd>>. Acesso em: 20 de abril de 2014.

MOREIRA, Jailton. Texto do catálogo da exposição *...and still counting...* Julho de 2005. Disponível em: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2013.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. **Charles Baudelaire e a arte da memória.** Rio de Janeiro: Alea, v. 7, n. 1, Junho de 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 9 de janeiro de 2013.

Nick Rands. Site oficial do artista. Disponível em: <<http://www.nickrands.com>>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

O MAC encontra os artistas – Alberto Bitar. Produção: MAC-USP e Grupo de Estudos em Arte e Curadoria do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. São Paulo: ECA-USP, 2011. 1 vídeo (119:30 min). Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/courseventos/mac_encontra/2011_2/bitard_vid.asp>. Acesso em: 22 de setembro de 2013.

PASTROVICH, Jacob. **What exists and what prevails** (entrevista com Todd Hido). Nova Iorque: Bomb Magazine, 11 de outubro de 2012. Disponível: <<http://bombsite.com/issues/1000/articles/6824>>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

Resgate de memórias afetivas em ‘Efêmera Paisagem’. São Paulo: Rede de Produtores Culturais de Fotografia, 2011. Disponível em: <<http://rpcfb.com.br/wp/resgate-de-memorias-afetivas-em-%E2%80%98efemera-paisagem%E2%80%99/>>. Acesso em: 7 de outubro de 2013.

REY, Sandra. **A paisagem enquanto experiência estética e seus desdobramentos num projeto artístico.** Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31097/000716881.pdf?sequence=1>> Acesso em: 8 de outubro de 2013.

SCHUMAN, Aaron. **On the road.** Londres, Inglaterra: British Journal of Photography, 2010a. Disponível em: <<http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/profile/1731201/on-the-road>>. Acesso em: 30 setembro de 2012.

SCHUMAN, Aaron. **Whatever Was Splendid: New American Photographs.** Contemporary U.S. Photography. Amsterdã, Holanda: Schilt, 2010b. Disponível em: <<http://aaronhuman.com/whateverwassplendid.html>>. Acesso em: 30 de agosto de 2014.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem.** Tradução de Simone Carneiro Maldonado. Revista Política e Trabalho, n.12, p.15-24, setembro de 1996. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/28055358/A-Filosofia-Da-Paisagem-Georg-Simmel>>. Acesso em: 18 de dezembro de 2012.

Sobre o Vazio, de Alberto Bitar, na Associação Fotoativa. Belém: Revista Tão Belém, 23 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://taobelem.com.br/revista/?p=401>>. Acesso em: 5 de novembro de 2013.

SÓTER, Gil. **30° Bienal de Artes de SP traz retrospectiva do fotógrafo paraense Alberto Bitar.** Belém: site da Kamara Kó Galeria, 28 de agosto de 2012. Disponível em: <<http://kamarakogaleria.com/site/?p=1319>>. Acesso em: 10 de outubro de 2013.

Todd Hido. Nova Iorque: site da galeria Bruce Silverstein, s/ data. Disponível em: <<http://www.brucesilverstein.com/artist/199/Todd-Hido>>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

Todd Hido. São Francisco: site da galeria Stephen Wirtz, s/ data. Disponível em: <http://www.wirtzgallery.com/bios/bio_hido_frame.html>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

Todd Hido. Site oficial do artista. Disponível em: <<http://toddhido.com>>. Acesso em: 27 de outubro de 2013.

APÊNDICES

A – CURRÍCULO RESUMIDO DOS ARTISTAS

A.1 – NICK RANDS

Nick Rands nasceu em Chester, na Inglaterra, em 1955. Ele estudou Artes Plásticas na Reading University e Arte-Educação na Bristol University. Atuou como professor de técnicas artísticas como desenho, pintura, gravura, e fotografia, além de história da arte. Trabalhou em departamentos educativos de galerias inglesas. Entre setembro de 1989 e abril de 1990, viveu em Molepole, em Botswana, onde ensinava arte para crianças. Em 1992 foi artista em residência no Instituto de Artes, UFRGS, em Porto Alegre, por meio do Intercâmbio Southern Arts – Brasil. Mudou-se para o Brasil em 1998. Reside em Porto Alegre desde 1999 e também em Londres, alternando temporadas nas duas cidades.

A produção de Nick Rands se materializa em várias linguagens, dificilmente encaixando-se bem em quaisquer categorias. Trabalha com pintura, escultura, fotografia, vídeo, mídias digitais, livro de artista, desenho e trabalhos *site-specific*. Algumas de suas questões mais persistentes estão relacionadas às práticas repetitivas, aos sistemas, ao tempo e ao movimento.

Estudos

1980-81 - Pós-graduação na University of Bristol/Bristol Polytechnic, P.G.C.E./A.T.D., Bristol, Inglaterra

1974-78 - Bacharelado na University of Reading, Dept. Fine Art., Hons Fine Art, Reading, Inglaterra

Exposições Individuais (seleção)

2012 - *Um Quadrado no Rio Grande do Sul*. Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, Brasil

2011 - *Um Quadrado no Rio Grande do Sul*. Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria, Brasil

- A Gente*. Museu do Trabalho, Porto Alegre, Brasil
- 2009** - *ChromaLife*. Galeria Gestual, Porto Alegre, Brasil
- 2008** - *ChromaLife*. The Brick House, Brick Lane, Londres, Inglaterra
- 2007** - *Obras Fotográficas*. Galeria Gestual, Porto Alegre, Brasil
- 2005** - *...and still counting...* Bermondsey Street Studio, Londres, Inglaterra
- ...and still counting...* Galeria Gestual, Porto Alegre, Brasil
- 2004** - *Painting by Numbers*. Galeria Gestual, Porto Alegre, Brasil
- 2003** - *Where the sea meets the sky*. Fotogaleria, Porto Alegre, Brasil
- 2001** - *Mud Works*. Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, Brasil
- Mud Works*. Fundação Cultural de Criciúma, Criciúma, Brasil
- Pinturas*. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, Brasil
- Earthly Spheres*. Norderm Farm Arts Centre, Maidenhead, Inglaterra
- Earthly Spheres*. The Winchester Gallery, Winchester, Inglaterra
- Pinturas*. Galeria Sotero Cosme, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, Brasil
- EyeLevels*. Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, Brasil
- 2000** - *Pinturas*. Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo, Brasil
- Eye Levels*. Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, Brasil
- 1999** - *Esferas Terrestres*. Torreão, Porto Alegre, Brasil
- 1998** - *Watching the waves/Sowing the seed*. Windsor Arts Centre Windsor, Inglaterra
- Earthly spheres*. Warehouse, Norwich, Inglaterra
- 1996** - *Gallery in The Forest*. Grizedale, Cumbria, Inglaterra
- Line by Line*. Evreham Iver, Bucks, Inglaterra

1995 - *Line by Line*. Isambard Brunel School, Portsmouth, Inglaterra

1994 - *Line by Line*. The Peveril Centre, Eastleigh, Inglaterra

Line by Line. Atrium Gallery, Bournemouth University, Inglaterra

Line by Line. Windrush Leisure Centre, Witney Oxon, Inglaterra

Line by Line. Bridgemaury Community School, Gosport, Inglaterra

Line by Line. Ensor Byfield, Southampton, Inglaterra

Line by Line. The Bracknell Gallery/South Hill Park Arts Centre, Bracknell, Inglaterra

1992 - *Staying in Line*. Bedales Gallery, Petersfield, Inglaterra

Staying in Line. Upstairs Gallery/Upton Park, Dorset, Inglaterra

Staying in Line. Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

1982 - *Photographic Pieces/Timed Activities*. Axiom Centre, Cheltenham, Inglaterra

Exposições coletivas (seleção)

2013 - *Magmart | international videoart festival*. Casoria Contemporary Art Museum, Nápoles, Itália

Digital Graffiti 2013. Alys Beach, Flórida, Estados Unidos

7 Billionth Citizen. Townhouse Gallery, Cairo, Egito

7 Billionth Citizen. Solent Showcase Gallery, Southampton, Inglaterra

7 Billionth Citizen. Galeria Mamute, Porto Alegre, Brasil

2012 - *Des | Estruturas*. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil

2011 - *8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, Brasil

2010 - *Digital Graffiti*. Alys Beach, Flórida, Estados Unidos

DIGIT 2010. Narrowsburg, Nova Iorque, Estados Unidos

Silêncios e Sussuros. Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil

2006 - *Um olhar fotográfico.* Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, Brasil

2004 - *Heterodoxia.* MASC, Florianópolis, Brasil

1+1+1. Museu da Gravura, Bagé, Brasil

2003 - *1+1+1* . Galeria Gestual, Porto Alegre, Brasil

Um território da fotografia. Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, Brasil

III Salão Nacional de Arte de Goiás. Goiânia, Brasil

24º Salão de Arte de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto, Brasil

2002 - *III Salão de Porto Alegre.* Usina do Gasômetro, Porto Alegre, Brasil

II Salão Nacional de Arte de Goiás. Goiânia, Brasil

II Salão de Arte UNI-BH. Belo Horizonte, Brasil

2000 - *Bah-zart.* Obra Aberta, Porto Alegre, Brasil

II Salão de Porto Alegre. Usina do Gasômetro, Porto Alegre, Brasil

1999 - *Chart.* Angel Row Gallery, Nottingham, Inglaterra

Coletiva, Obra Aberta. Porto Alegre, Brasil

The Space of the Page. Henry Moore Institute, Leeds, Inglaterra

1998 - 2001 - *Sticks.* The Southern Arts Touring Exhibition Service, Inglaterra

1997 - *The Space of the Page.* Henry Moore Institute, Leeds, Inglaterra

1996 - 1997 - *Repetition.* The Southern Arts Touring Exhibition Service. Corn Exchange Newbury, Winchester Gallery, The Gantry, Southampton, Milton Keynes Crafts Guild; Artsway, Inglaterra; Nuova Icona, Venice, Itália; Cacco Zanchi, Aalst, Bélgica

1995 - *Words.* Aspex Gallery Portsmouth, Inglaterra

Artspace. Square Tower Portsmouth, Inglaterra

1994 - *Art Kites*. Milton Keynes Kite Festival, Milton Keynes, Inglaterra

1993 - *On Paper*. Contact Gallery, Norwich, Inglaterra

Repetere. Solar dos Camara, Porto Alegre, Brasil

1992 - *East End Open Studios*. Deborah House, Hackney, London, Inglaterra

1990 - *Artists in Botswana*. National Gallery of Botswana, Gaborone, Botsuana

1984 - *R.W.A. Annual Exhibition*. Royal West of England Academy, Bristol, Inglaterra

1982 - *Group Photography 2*. Axiom Centre, Cheltenham, Inglaterra

1978 - *Wessex Artists*. Southampton City Art Gallery, Southampton, Inglaterra

Livros de Artista

2012 - *A gente (Did I see another angel)*. 106 páginas, jato de tinta sobre papel

2009 - *Over the Hill*. 106 páginas, jato de tinta sobre papel, 21 x 26 cm, edição de 60

2009 - *ChromaLife 100*. 29 páginas, jato de tinta sobre papel, 32.6 x 12 cm, edição de 25

2003 - *Premonitor*. Arte específica para livro

1993 - *Line by line*. Todo o comprimento da The Winchester Gallery

Residências de artista

1998 - Warehouse Artists' Studios. Norwich, Inglaterra

1996 - Grizedale Forest Painting Residency. Grizedale, Cumbria, Inglaterra

1992 - Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Southern Arts/ British Council
Brazil Exchange

Atividades didáticas, assessorias e outros

2009 - Consultor para o programa International Baccalaureate Art Curriculum

1999 - 2009 - Tradutor freelance Português-Inglês para galerias, museus e instituições de arte no Brasil

2008 - Palestrante convidado no Havering College of FE, Essex

2000 - 2001 - Professor em curso de arte em inglês e curso extra-muros na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

2000 - Professor em curso de desenhos no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, Brazil; Membro de painel de seleção de mostras para espaços públicos de Porto Alegre; artista convidado paraprojeto extra-muros do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

1995 - 1998 - Conselheiro de arte e educação no Southern Arts Regional Arts Board, Inglaterra

1992 - Palestrante convidado em Brockenhurst College, Hampshire e Havering College of FE, Essex, Inglaterra

1991 - 1998 - Professor de arte em The Winchester Gallery, Winchester School of Art, University of Southampton, Inglaterra

1990 - 1991 - Professor de arte em Southfield Comprehensive, Workington, Cumbria, Inglaterra

1989 - 1990 – Diretor do departamento de arte, Kgosi Kgari Sechele II Sênior Secondary School, Molepolole, Botsuana

1984 - 1985 – Crítica de arte para as revistas Due South, de Southampton, e City Limits, de Londres, Inglaterra

1981 - 1989 – Professor de arte e fotografia, Barton Peveril College, Eastleigh Hampshire, Inglaterra

A.2 – ALBERTO BITAR

Alberto Carneiro Bitar nasceu em Belém, no estado do Pará, em 1970. Formou-se em Administração de Empresas pela Universidade da Amazônia (Unama), em 1995. Em 1991, começou a frequentar as oficinas de fotografia da Associação Fotoativa. O artista estabelece esse ano como o início da sua atividade profissional como fotógrafo. Entre 1996 e 2003, trabalhou como repórter fotográfico do jornal O Liberal, de Belém. Foi gerente técnico de artes visuais do Instituto de Artes do Pará (IAP) e colaborador da Agência Kamara Kó Fotografias. Atualmente, é editor de fotografia do jornal Diário do Pará. Vive e trabalha em Belém.

Possui trabalhos nos acervos da Coleção Pirelli/MASP, Coleção de fotografias da FNAC, Fundação Biblioteca Nacional, Instituto Itaú Cultural, MAM/SP, MAM/BA, MARGS, MAC/USP, MACRS e MAR. Recebeu premiações em seis edições do salão Arte Pará, além do Prêmio Banco da Amazônia de Artes Visuais (2009) por *Efêmera Paisagem* e por *Súbita Vertigem* (2015) e o Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia por *Sobre o Vazio* (2010) e *Corte Seco* (2012), entre outros. Em 2012, apresentou uma retrospectiva da sua carreira em uma sala da 30ª Bienal de Artes de São Paulo.

A produção autoral de Bitar utiliza prioritariamente a fotografia como meio de expressão. Além de expor séries fotográficas, desde 2002 o artista também constrói vídeos a partir do encadeamento de fotografias. Questões recorrentes em seu trabalho incluem meditações sobre o movimento na imagem, a impermanência e a memória.

Estudos

1995 - Graduação em Administração de Empresas na Universidade da Amazônia

Exposições individuais (seleção)

2014 - *Imêmorees Voos*. Museu Casa das Onze Janelas, Belém, Brasil

2013 - *Corte Seco*. Museu Casa das Onze Janelas, Belém, Brasil

2011 - 2012 - *Efêmera Paisagem*. Galeria Kamara-kó, Belém, Brasil

2011 - *Sobre o Vazio*. Associação Fotoativa, Belém, Brasil

Efêmera Paisagem. Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, Brasil

2009 - *Efêmera Paisagem*. Espaço Cultural do Banco da Amazônia, Belém, Brasil

2005 - *Passageiro*. Galeria de arte da UNAMA, Belém, Brasil

2005 - *Passageiro*. Galerias da FNAC em Brasília, Curitiba, São Paulo (integrando o 7º Mês Internacional da Fotografia de São Paulo), Campinas e Rio de Janeiro

1998 - *Hecate*. Galeria do Sesc Amapá, Macapá, Brasil

1997 - *Hecate*. Galeria Theodoro Braga, Belém, Brasil

1994 - *Solitude*. Galeria Theodoro Braga, Belém, Brasil

Exposições coletivas (seleção)

2014 - *Evocaciones*. Mostra de videoarte em Art Lima, Lima, Peru

Além de um Lugar. Caixa Cultural, Brasília, Brasil

Neblina, a fotografia no acervo do MACRS. Usina do Gasômetro, Porto Alegre, Brasil

2013 - *Estação Videoarte*. Centro Cultural da UFGO, Goiânia, Brasil

Itinerância 30ª Bienal de São Paulo. Sesc Campinas e Sesc Bauru (SP), Brasil

Coleção Itaú de Fotografia Brasileira. Casa das Onze Janelas, Belém, Brasil

2012 - *30ª Bienal de São Paulo*

Fotografia brasileira contemporânea. Coleção de fotografia do Itaú Cultural, Rio de Janeiro, Brasil

Mostra do Filme Livre 2012, Rio de Janeiro, Brasil

2011 - *Panorama da Arte Brasileira*, MAM, São Paulo, Brasil

Caos e Efeito. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil

Salão Arte Pará, Belém, Brasil

2010 - *Mostra Internacional de Curtas de São Paulo*

Coleção Pirelli/MASP de fotografia, São Paulo, Brasil

Festival do Minuto. Masp, São Paulo, Brasil

2009 - *Rumos Artes Visuais 2008/2009*

Prêmio Porto Seguro Fotografia. São Paulo, Brasil

E-FLUX Vídeo Rental (2004 - 2009, New York, Berlin, Amsterdam, Miami, Seul, Antuérpia, Budapest, Autin, Istambul, Ilhas Canárias, Boston, Paris, Lyon, Lisboa e Cali)

2008 - *MAM60, MAM / SP, São Paulo, Brasil*

Prêmio Porto Seguro Fotografia, São Paulo, Brasil

Festival Cineamazônia, Porto Velho, Brasil

2007 - *Prêmio Porto Seguro Fotografia, São Paulo, Brasil*

Veracidade, Uberlândia, MG, Brasil

2006 - *Desidentidad – Acervo de fotografia do MAM / SP (no IVAM em Valência)*

Veracidade. MAM / SP, São Paulo, Brasil

2005 - *Une Certaine Amazonie – Paysages Silencieux, Paris, França*

Prêmio Conrado Wessel, São Paulo, Brasil

2003 - *10º Salão da Bahia. Salvador, Brasil*

2002 - *Húmus. Macaé, Rio de Janeiro, Brasil*

Salão Arte Pará, Belém, Brasil

2001 - *8º Salão da Bahia, Salvador, Brasil*

2000 - *Brasiliana - Fotógrafos da Fotoativa de Belém do Pará, Porto, Portugal*

1998 - *II Fotonorte. Belém, Brasil*

1997 - *Salão Internacional de Fotografia Abelardo Rodrigues Antes*, Havana, Cuba

1996 - *Antártica Artes com a Folha*, São Paulo, Brasil

1995 - *Fotoativa 10 Anos*. Funarte Rio de Janeiro, RJ, Brasil

1994 - *Cínicas Noites*, Belém, Brasil

1992 - *III Jornada 24 horas de Belém*, Belém, Brasil

Premiações e Bolsas

2015 - Prêmio Banco da Amazônia de Artes Visuais para a série *Súbita Vertigem*

2014 - Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia

Prêmio Diário do Pará para *Bank Blocs*

Bolsa do Instituto de Artes do Pará para a produção da série *Imêmorens Voos*

2012 - Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia para a série *Corte Seco*

2011 - Salão Arte Pará - Prêmio aquisição com a série *Sobre o Vazio*

2010 - Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia para a série *Sobre o Vazio*

2009 - Prêmio Banco da Amazônia de Artes Visuais para a série *Efêmera Paisagem*

2008 - Festival Cineamazônia - Melhor filme experimental com *Quase Todos os Dias... São Paulo*

Salão Arte Pará - Prêmio aquisição com a série *Efêmera Paisagem*

Festival Cinema e Cidade - Melhor Filme com *Quase Todos os Dias... São Paulo*

2007 - Salão Arte Pará - Prêmio aquisição para a série fotográfica *Depois do Lugar*

2006 - Festival Cineamazônia - Prêmio de linguagem com o vídeo *Enquanto Chove*

Salão Unama de Pequenos Formatos - 2º Lugar com o vídeo *Belém 360º*

2005 - Festival de Belém do Cinema Brasileiro - Melhor vídeo com *Enquanto Chove*

2004 - Salão Arte Pará - Prêmio aquisição com a série fotográfica *Ausência*

2003 - Bolsa do Instituto de Artes do Pará para a produção de *Enquanto Chove*

2002 - Salão Arte Pará - 2º Lugar com o vídeo *Doris*

A.3 – TODD HIDO

Todd Hido é um fotógrafo norte-americano nascido em 1968, em Kent, no estado de Ohio. Seu estúdio está sediado em São Francisco, onde ele também atua como professor adjunto na California College of Art. Suas fotografias fazem parte de coleções permanentes de instituições prestigiadas como Getty Museum, Whitney Museum of Art, Guggenheim Museum, San Francisco Museum of Modern Art, Los Angeles County Museum of Art, entre outras. Seu trabalho já foi assunto de textos publicados na revista Artforum, The New York Times Magazine, Wired e Vanity Fair.

Hido possui mais de uma dúzia de livros publicados, entre eles as monografias *House Hunting* (2001), *Outskirts* (2002), *Roaming* (2004), *Between the Two* (2006), *A Road Divided* (2010) e *Excerpts from Silver Meadows* (2013).

O artista dedica-se integralmente à fotografia. Trabalha prioritariamente com tecnologia analógica e envolve-se pessoalmente com todas as etapas do processo, desde a captura da fotografia, passando pela revelação e a edição das obras que são expostas ou publicadas.

Estudos

1996 - Mestrado em California College of Arts and Crafts, Oakland, California

1991 - 1992 - Pós-Graduação em Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island

1991 - Bacharelado em Tufts University, Medford, Massachusetts/School of the Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts

Exposições individuais (seleção)

2014 - *Todd Hido*. Reflex Galerie, Amsterdam, Netherlands

Excerpts from Silver Meadows. Bruce Silverstein Gallery, New York, New York

2013 - *Excerpts from Silver Meadows*. Transformer Station, Cleveland, Ohio; Rose Gallery, Santa Monica, California; Kaune, Posnik, Spohr, Cologne, Germany

Todd Hido. Post, Shibuya, Tokyo

2012 - *I drive...* La Galerie Particuliere, Paris, France

Excerpts from Silver Meadows. Stephen Wirtz Gallery, San Francisco, California

2011 - *Todd Hido.* Bruce Silverstein, New York, New York

2010 - *House Hunting / Nudes.* Kaune, Sudendorf, Cologne, Germany

2009 - *A Road Divided.* Bruce Silverstein, New York, New York

Between the Two. Yours Gallery, Warsaw, Poland

2008 - *A Road Divided.* Stephen Wirtz Gallery, San Francisco, California

2007 - *Between the Two.* Stephen Wirtz Gallery, San Francisco, California

Todd Hido. Rose Gallery, Santa Monica, California

2006 - *Unfinished Narratives.* Photographic Center, Northwest, Seattle, Washington

2005 - *Todd Hido.* Inman Gallery, Houston, Texas

Todd Hido. Karyn Lovgrove Gallery, Los Angeles, California

2004 - *Roaming – New Landscapes.* Julie Saul Gallery, New York, New York;

Stephen Wirtz Gallery, San Francisco, California; Carrie Secrist Gallery, Chicago, Illinois; Michael Berger Gallery, Pittsburgh, Pennsylvania; Baldwin Gallery, Aspen, Colorado

2003 - Baldwin Gallery, Aspen, Colorado

Carrie Secrist Gallery, Chicago, Illinois

2002 - The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio

Open House. Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, Missouri

2001 - *New Photographs.* Stephen Wirtz Gallery, San Francisco, California

House Hunting. Julie Saul Gallery, New York, New York

2000 - *Photographs Taken at Night.* Kohn Turner Gallery, Los Angeles, California

Julie Saul Gallery, New York, New York

1999 - Inman Gallery, Houston, Texas

1998 - *House Hunting*. Stephen Wirtz Gallery, San Francisco, California

1997 - SF Camerawork, San Francisco, California

1996 - San Francisco Museum of Modern Art Rental Gallery, San Francisco, California

1995 - Art Institute of Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania

Exposições coletivas (seleção)

2014 – *Hindsight*. VI Gallery, Copenhagen, Denmark

Home Economics. Hudson Guild Gallery, New York, New York

2013 - *A Sense of Place*. Pier 24 Photography, San Francisco, California

Six Rooms. The Mine Factory, Pittsburgh, Pennsylvania

2012 - *America in View: Landscape Photography 1865 to Now*. RISD Museum of Art, Providence, Rhode Island

Balls Deep. 31 Rausch Gallery, San Francisco, California

2011 - *Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. Nevada Museum of Art, Reno, Nevada

2010 - *F/Stop*. Tapetenwerk, Leipzig, Germany

Know the Rules – Then Break Them. di Rosa Collection, Napa, California

2009 - 2010 - *The Poetics of Space*. Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas

2008 - *to: Night, Contemporary Representations of the Night*. Hunter College, New York

2007 - *A New American Portrait*. Jen Bekman Gallery, New York, New York

Currents in Photography. Center for Contemporary Art, Sacramento, California

2006-2007 - *POV: Photography Now and the Next Thirty Years*. Photographic Resource Center, Boston, Massachusetts

Spectacular City. NWR Forum, Dusseldorf, Germany

2006 - *Spectacular City*. Netherlands Architecture Institute, Rotterdam, Netherlands

2005 - 2006 - *Something of the Night: Imaging the City, 1875-2005*. Leeds City Art Gallery, London, England

2005 - *The Big Picture: Contemporary Large-Scale Photography*. University Art Gallery, Sonoma State University, Sonoma, California

2004 - 2005 - *Arti&Architettura, 1900-2000*. Palazzo Ducale, Genova, Italy

Brr.... Gallery W 52, New York, New York

2004 - *Do*. Pace/MacGill Gallery, New York, New York

Domicile. Center on Contemporary Art, Seattle, Washington

2003 - 2004 - *Terrain Vague: Photography, Architecture and the Post-Industrial Landscape*. Atlanta Contemporary Art Center, Georgia; traveling to the Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania

2003 - *Northern Light*. Danese, New York, New York

2002 - 2003 - *Contemporary American Photography*. Samsung Museum of Modern Art, Korea

2002 - *Some Options in Realism*. Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Massachusetts

Into the Woods. Julie Saul Gallery, New York, New York

2001 - *Urban Pornography*. Artists Space, New York, New York

Fundamentals. Eyre/Moore, Seattle, Washington

2000 - *Of the Moment: Contemporary Art from the Permanent Collection*. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California

1999 - *Museum of Modern Art*. Travelling exhibition: Isetan Museum of Art, Tokyo, Japão; Fukui City Art Museum, Fukui, Japan; The Museum of Modern Art, Wakayama, Japão; Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Tochigi, Japão

1998 - *Under Construction: Bernd & Hilla Becher, Lynne Cohen, Todd Hido*. Olga Korper Gallery, Toronto, Canadá

1997 - *Bay Area Now*. Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, California

1996 - Barclay Simpson Gallery, Lafayette, California

1995 – *Obsession*. Southern Exposure, San Francisco, California

1994 - *Works in Photography*. Intersection for the Arts, San Francisco, California

1993 - *International Photography Festival*. Sohreh Photo, Tehran, Iran

1992 - *Issue of Choice*. LACE, Los Angeles, California

1991 - *BOIT Exhibition*. Grossman Gallery, School of The Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts

1990 - *New England Photography Exhibition*. South Shore Art Center, Cohasset, Massachusetts

1989 - *Three Rivers Arts Festival*. Pittsburgh, Pennsylvania

1988 - *Blatent Image Silver Eye*. Pittsburgh, Pennsylvania

Prêmios e Comissões

2013 - Comissão para Fred and Laura Bidwell Foundation

2012 - Comissão para Pier 24 Photography/Pilara Foundation

2002 – Best First Monograph for 2001, photo-eye books and prints

2001 - Eureka Fellowship, Fleishhacker Foundation

1998 - Wallace Alexander Gerbode Foundation Visual Arts Award

Recent Graduate of Distinction Award, California College of Arts & Crafts

1996 - Barclay Simpson Award

Monografias

2013 - HIDO, Todd. *Excerpts from Silver Meadows*. Monografia, editada por Todd Hido, Nazraeli Press

2010 - HIDO, Todd. *A Road Divided*. Monografia, editada por Todd Hido, Nazraeli Press

HIDO, Todd. *Cracked Trees*. Livro de artista, editado por Todd Hido, Nazraeli Press

HIDO, Todd. *Crooked Cracked Tree in Fog*. Livro de artista, editado por Todd Hido, Nazraeli Press

HIDO, Todd. *Motel Club*. Monografia, editada por Todd Hido, Nazraeli Press

HIDO, Todd. *Nymph Daughters*. Livro de artista, editado por Todd Hido, Super Labo

2009 - HIDO, Todd. *Witness No. 7*. Periódico, editado por Todd Hido, Nazraeli Press

HIDO, Todd. *Ohio*. Livro de artista, editado por Todd Hido, These Birds Walk

HIDO, Todd. *1 Image 1 Minute*. X-tra, Fall, 66-67

2007 - *Between the Two*. Fotos de Todd Hido, monografia, Nazraeli Press

2001 - *House Hunting*. Fotos de Todd Hido, monografia, Nazraeli Press

Taft Street. Fotos de Todd Hido, livro de artista, Nazraeli Press

B – ENTREVISTAS COM OS ARTISTAS

B.1 – NICK RANDS

Entrevista concedida por Nick Rands a Luiza Piffero em 15 de junho de 2014 (parte 1) e 25 de agosto de 2014 (parte 2), por e-mail.

Parte 1

Primeiramente, algumas questões sobre o processo de criação do trabalho *West Solent Coastline Rhythm*. Por favor, inclua todos os detalhes que julgares relevantes.

WSCR foi desenvolvido entre 1986 e 2004, certo? Em todos esses anos, a cada 28 dias, tu ias ao mesmo local fazer as caminhadas de 4 horas nas quais fazias fotos a cada 10 minutos?

Nick Rands – No. I think I began the work in 1983, repeating the same walk every 28 days for one year, walking for 4 hours and photographing every 10 minutes.

Tradução: Não. Eu acho que comecei o trabalho em 1983, repetindo a mesma caminhada a cada 28 dias durante um ano, caminhando durante quatro horas e fotografando a cada 10 minutos.

No momento de fazer as fotografias, tu estás caminhando ou tu estás parado?

NR – I stopped walking for a few seconds to take the photograph.

Tradução: Eu parei de caminhar por alguns segundos para fazer a fotografia. **Tu olhas através do visor?**

NR – Yes.

Tradução: Sim.

O método escolhido determina o momento que tu fazes a fotografia, mas como tu

escolhes em que direção apontar a câmera?

NR – I simply pointed the camera in the direction I was walking and tried to set the horizon in the middle of the frame.

Tradução: Eu simplesmente aponte a câmera na direção em que eu estava caminhando e a arrumei para colocar o horizonte no centro do quadro.

Qual câmera tu usaste? Foi sempre a mesma?

NR – Always the same camera. Olympus OM1.

Tradução: Sempre a mesma câmera. Olympus OM1.

O mapa apresentado junto às fotografias é relato/documentação do percurso ou é o seu planejamento? Ou seja, percurso é feito antes ou depois de ser traçado no mapa?

NR – The map includes a line drawn 13 times over the route of the walk, forwards and backwards. The line was drawn after the event.

Tradução: O mapa inclui uma linha desenhada 13 vezes sobre a rota da caminhada, para frente e para trás. A linha foi desenhada depois do evento.

Todas as fotos foram realizadas na costa oeste do estreito de Solent, certo? O que te fez escolher esse lugar? Tu moravas ali perto ou era necessário viajar até ele?

NR – I chose the place at the west end of the Solent because it was somewhere I knew and liked walking. I had to drive about 40 minutes to get there.

Tradução: Eu escolhi o lugar no extremo oeste do estreito de Solent porque era um lugar que eu conhecia e gostava de caminhar. Eu tive de dirigir por cerca de 40 minutos para chegar lá.

Como tu descreverias os espaços que tu percorreste para compor *West Solent Coastline Rhythm*? São rurais, são silenciosos? Neles, a vista é desimpedida ou há construções?

NR – The walk begins in one town and arrives in a small village, where there was a good pub for lunch and beer. Between the two points the scenery is mainly rural and by the water. It could be silent, but there was often the sound of waves, birdsong and on many occasions there were a lot of people fishing on the route, or doing similar walks. It was always a Sunday, so there was something about the idea of weekend activities involved in it. There were buildings

at each end of the walk, but in between the view was mostly of a distant horizon.

Tradução: A caminhada começa em uma cidade e chega a uma pequena vila, onde havia um bom pub para almoçar e beber cerveja. O cenário entre os dois pontos é principalmente rural e margeado por água. Poderia estar silencioso, mas havia frequentemente o som das ondas, o canto dos pássaros e em muitas ocasiões havia na rota muitas pessoas pescando ou fazendo caminhadas semelhantes. Era sempre em um domingo, então a ideia de atividades de finais de semana estava envolvida de alguma maneira. Existiam construções em cada extremo da caminhada, mas, no meio, a vista era, principalmente, a de um horizonte distante.

Como é o teu processo de edição das fotografias? Na hora de reunir as imagens, a ordem é cronológica?

NR – The photographs were originally arranged chronologically by day to produce 13 images, then they were arranged chronologically by walk, to produce 24 images.

Tradução: As fotografias foram originalmente arranjadas em ordem cronológica, por dia, para produzir 13 imagens, em seguida eram arranjadas cronologicamente por caminhada, para produzir 24 imagens.

Ao misturar as imagens, muitos elementos são apagados ou atenuados. Entretanto, tu manténs o horizonte como referência. Há um motivo para isso?

NR – Just that when I took the photographs I always attempted to keep the horizon in the centre. Half land, half sky.

Tradução: Somente que quando eu tirei as fotografias eu sempre tentei manter o horizonte no centro. Metade terra, metade céu.

O que tu entendes por “West Solent Coastline Rhythm”?

NR – West Solent is the region where I did the walking. Coastline refers to the place where the land meets the sea. In this case there could be a double meaning, in that I was walking a line by the coast. The key word is rhythm, because the whole thing was concerned with a number of overlapping rhythms, which structured the activity. The rhythm of repeated footsteps, repeated walks, the rise and fall of the tide, the declination of the sun, the changing seasons, etc.

Tradução: West Solent é a região onde eu fiz as caminhadas. Coastline refere-se ao lugar

onde a terra encontra o mar. Neste caso pode haver um duplo sentido, eu estava caminhando em uma linha à margem da costa. A palavra-chave é *rhythm* (ritmo), porque a coisa toda estava preocupada com um número de ritmos sobrepostos, que estruturavam a atividade. O ritmo de passos repetidos, de caminhadas repetidas, do aumento e do subir e descer da maré, da declinação do sol, da mudança das estações, etc.

O que é uma paisagem, para ti?

NR – Not something I really think about, but linguistically it's an expanse of scenery in a single view. In that sense, my pictures are not really landscapes.

Tradução: Não é algo que eu realmente pense a respeito, mas linguisticamente é uma expansão de cenário em apenas uma vista. Neste sentido, as minhas fotografias não são realmente paisagens.

Tu já foste professor de fotografia, portanto conheces bem as propriedades do suporte. Quais as propriedades da fotografia que te levaram a usá-la em *West Solent Coastline Rhythm*?

NR – Photography involves 2 different elements. The what and the when: what you point the camera at and when you press the shutter. Those are the two basic considerations the photographer has to make. My work using photography attempts to remove the aesthetic element of choice from these decisions. One view is as good as another, one moment is as good as another. How do you decide the what and the when? In this work and in others, those two decisions are predetermined before beginning the project. What appears in the picture is really open to chance, based on those predetermined aspects of which way to point the lens and when to press the shutter. I have also made paintings in which the decisions of what mark to make where are predetermined. In both cases my task in making the work is more like a machine following instructions.

Tradução: A fotografia envolve dois elementos diferentes. O “o quê” e o “quando”: para o quê você aponta a câmera e quando você pressiona o botão. Essas são as duas considerações básicas que o fotógrafo precisa fazer. O meu trabalho com fotografia tenta remover, dessas decisões, o elemento estético da escolha. Uma vista é tão boa quanto a outra, um momento é tão bom quanto o outro. Como você decide o “o quê” e o “quando”? Neste trabalho e em outros, essas duas decisões são predeterminadas antes de começar o projeto. O que aparece na imagem está realmente aberto ao acaso, baseado nesses aspectos predeterminados de qual

direção apontar a lente e quando apertar o botão. Eu também fiz pinturas nas quais as decisões sobre quais marcas fazer eram predeterminadas. Em ambos os casos, a minha tarefa ao fazer o trabalho é mais como uma máquina seguindo instruções.

Podes me falar sobre a tua experiência em Botswana e como ela impactou o teu trabalho? Que materiais passaste a utilizar? Já eras interessado por formas geométricas?

NR – I worked in Botswana as a teacher. It was there that I became more aware of using locally accessible materials for making art, seeing local houses built and decorated with mud from local riverbeds. And also ceramics made from the same material.

Tradução: Eu trabalhei em Botswana como professor. Foi lá que eu me tornei mais consciente de usar materiais acessíveis no local para fazer arte, vendo casas locais construídas e decoradas com lama dos leitos dos rios locais. E também fazia cerâmica feita do mesmo material.

Tiveste outras experiências que se revelaram tão impactantes na tua produção?

NR – I grew up near a river and have been sailing small boats since I was a child. There may be something about planning and undertaking a voyage that has had some affect on how I have chosen to make pictures. The business of planning, navigating, marking one's position, knowing where you are and where you are going. Who knows? But also in England there is a long tradition of long-distance walking, for which one needs a map, compass and suitable equipment to ensure a safe journey. It often has to be planned in advance and then checked on the way, which is also a bit like how I make pictures sometimes.

Tradução: Eu cresci perto de um rio e desde criança tenho velejado com pequenos barcos. Talvez algo sobre planejar e empreender uma viagem tenha afetado a maneira que eu escolhi fazer fotografias. A atividade de planejar, navegar, marcar a posição de alguém, saber onde você está e onde você está indo. Quem sabe? Mas também, na Inglaterra, existe uma longa tradição da caminhada de longa distância, para a qual precisa-se de um mapa, uma bússola, e equipamento adequado para garantir uma jornada segura. Seguidamente é preciso planejar com antecedência e depois verificar ao longo do caminho, que é um pouco como eu faço fotografias às vezes.

O deslocamento, tanto a pé como em carro, faz parte do processo de muitas obras tuas,

como *Um Quadrado no RS*, *Chromalife*, *A Gente*, e *WSCR*. Mas não é apenas um meio para se chegar a determinados lugares e sim parte constitutiva dos trabalhos. Qual a importância de “estar em movimento” no teu processo de criação?

NR – I think it might be simply the feeling of preferring to be outside doing things rather than sitting inside in a studio looking at a blank canvas. Although I have recently spent more time making traditional easel paintings, where you have to sit still and exercise the hand and eye.

Tradução: Eu acho que pode ser simplesmente o sentimento de preferir fazer coisas ao ar livre do que estar sentado dentro de um estúdio olhando para uma tela em branco. Embora eu tenha recentemente passado mais tempo realizando pinturas em cavalete, onde você precisa sentar imóvel e exercitar a mão e o olho.

O próprio caminhar é uma forma de arte ou pelo menos uma prática estética para ti?

NR – No, I don't think so really. I have some respect for people like Richard Long and Hamish Fulton, for whom that is the case, but for me, I just like walking, and it seemed to me to be a satisfactory way of making art. It's a process towards making something else, not an art in its own right.

Tradução: Não, na verdade eu não penso assim. Eu tenho algum respeito por pessoas como o Richard Long e o Hamish Fulton, para quem esse é o caso, mas para mim, eu simplesmente gosto de caminhar, e me parecia uma maneira satisfatória de fazer arte. É um processo para fazer alguma outra coisa, não uma arte em si mesma.

Os procedimentos de alguns dos teus trabalhos lembram a *land art*, a arte povera e a arte conceitual. Tu te identificas com algum desses movimentos ou algum dos artistas envolvidos neles? Por quais motivos? Quando falamos pela primeira vez, tu mencionaste Richard Long e Sol LeWitt como artistas importantes para ti.

NR – All that land art and conceptual art stuff was pretty much in vogue when I was a student, so I was interested in it, of course. Not so sure now though. I like some of Richard Long and a lot of Sol LeWitt, but I also like Piero della Francesca and Matisse and thousands of other artists. The list might take a lifetime to write. So I can't see much point in singling some out over others. I like looking at art, and I like making it. That's about it. I like good art, not bad art.

Tradução: Todo esse negócio de *land art* e arte conceitual estava muito em voga quando eu

era estudante, então eu estava interessado nisso, é claro. Não estou certo de que estou agora. Eu gosto de algumas obras de Richard Long e muitas de Sol LeWitt, mas eu também gosto de Piero della Francesca e Matisse e milhares de outros artistas. A lista levaria uma vida inteira para escrever. Então eu não vejo o propósito de destacar uns e não outros. Eu gosto de olhar para a arte, e eu gosto de fazê-la. É basicamente isso. Eu gosto de arte boa, não de arte ruim.

Por que tu utilizas sistemas nas tuas obras?

NR – I started using systems as a way of working out what to do, still as a student. When I became a teacher, there was less time available for sitting in the studio and deciding where to put the next brushstroke. So I devised a way of working where many of the decisions could be made beforehand, on the bus, or walking to work or something. Then when I went into the studio, there'd be less wasted time.

Tradução: Eu comecei a usar sistemas como uma maneira de definir o que fazer, ainda como um estudante. Quando eu me tornei um professor, havia menos tempo disponível para sentar no estúdio e decidir onde colocar a próxima pincelada. Então eu concebi uma maneira de trabalhar na qual muitas das decisões pudessem ser tomadas com antecedência, no ônibus, caminhando ou algo assim. Assim quando eu entrasse no estúdio, haveria menos tempo desperdiçado.

Parte 2

Como foi realizada a sobreposição das imagens em WSCR? Fizeste a montagem em laboratório ou usando um software no computador? Caso tenhas utilizado as duas maneiras, quais diferenças marcaram o processo e o resultado obtido?

NR – The negatives were scanned into a computer and then arranged using Photoshop.

Tradução: Os negativos foram escaneados para o computador e depois arranjados usando o Photoshop.

No teu site há uma descrição do método usado para criar WSCR e as datas 1986 – 2004.

O que essas datas significam precisamente? As fotos foram realizadas em 1986? Elas ficaram arquivadas até serem sobrepostas e apresentadas como obra em 2004?

NR – I think the dates might be wrong, but I can't remember. I believe I started walking in 1983 and only completed the work for its first exhibition in 2004.

Tradução: Acredito que as datas podem estar incorretas, mas não me lembro. Eu acredito que comecei a caminhar em 1983 e completei o trabalho para a sua primeira exibição em 2004.

As fotos de WSCR foram feitas apenas durante um ano ou fizeste várias edições em anos diferentes? Quantas fotos foram produzidas no total?

NR – The photos were taken during 13 consecutive months. 24 photographs on each occasion, making a total of 312 images.

Tradução: As fotos foram tiradas durante 13 meses consecutivos. 24 fotografias em cada ocasião, compondo um total de 312 imagens.

Sobre o processo de sobrepor as fotos, tu disseste que “as fotografias foram originalmente arranjadas em ordem cronológica, por dia, para produzir 13 imagens, em seguida eram arranjadas cronologicamente por caminhada, para produzir 24 imagens”. Se as fotos eram tiradas a cada dez minutos, por 4hs, então uma caminhada resultava em 24 fotos, correto? Essas 24 fotos eram sobrepostas para compor uma só imagem?

NR – Yes, in the first instance there were 13 images made of 24 superimposed photographs. Then later the work was rearranged to produce 24 images of 13 superimposed photographs.

Tradução: Sim, na primeira instância havia 13 imagens compostas por 24 fotografias sobrepostas. E depois o trabalho foi rearranjado para produzir 24 imagens de 13 fotografias sobrepostas.

Qual a preparação envolvida nas caminhadas? Tu utilizas instrumentos de navegação?

NR – The preparation simply involved wearing suitable clothing for the weather and arriving at the start point at the right time. I knew the route well, and needed no navigation instruments.

Tradução: A preparação simplesmente envolveu vestir roupas adequadas para o clima e chegar ao ponto de partida na hora certa. Eu conhecia bem a rota, e não precisava de

instrumentos de navegação.

Durante as quatro horas de caminhada, há interrupções além das paradas para fazer as fotografias? Tu estás sempre sozinho?

NR – In fact there was a walk of 2 hours, with a 1-hour break in the pub and then 2 hours return walk. Sometimes I was accompanied by friend/s.

Tradução: Na verdade houve uma caminhada de 2 horas, com uma pausa de uma hora em um pub e depois uma caminhada de volta. Às vezes eu estava acompanhado de um amigo(s).

Quando tu caminhas, tu tentas manter um ritmo? Estás concentrado no espaço ao teu redor, no próprio ato de caminhar, em pensamentos alheios à ação?

NR – I’m just walking. I could be thinking about anything, or talking with people. The rhythm of walking develops as you go.

Tradução: Eu estou apenas caminhando. Eu poderia estar pensando em qualquer coisa, ou então conversando com alguém. O ritmo da caminhada é desenvolvido durante o percurso.

Essas quatro horas caminhando são agradáveis para ti ou há um aspecto de provação física nelas?

NR – They can be pleasant, but if it’s pouring with rain, or freezing cold, or you’ve got a hangover, it can be quite unpleasant.

Tradução: Elas podem ser agradáveis, mas se está chovendo muito, ou muito frio, ou você está de ressaca, elas podem ser bem desagradáveis.

Há um alarme que te avisa quando debes parar para fazer a fotografia ou tu precisas ficar cuidando o relógio todo o tempo?

NR – No alarm. I just look at the watch from time to time.

Tradução: Nenhum alarme. Eu só olho para o relógio de tempos em tempos.

Em 2012, quando conversamos ao vivo, tu me disseste que, para ti, a “paisagem é para caminhar dentro”. Ainda pensas assim?

NR – Yes, probably.

Tradução: Sim, provavelmente.

Todas as imagens de todas as caminhadas foram aproveitadas?

NR – Yes.

Tradução: Sim.

Há um artigo sobre fotomontagem digital no livro *Mestiçagens da Arte Contemporânea*, assinado pela Camila Schenkel, em que WSCR é mencionado. A Camila se refere a ele como "Where the sea meets the sky". Este é o nome para alguma das imagens da série?

NR – Where the sea meets the sky was the title of an exhibition of the 24 images as individual panels, not arranged as they are in *West Solent Coastline Rhythm*. The website shows both works.

Tradução: *Where the sea meets the sky* foi o título de uma exposição de 24 imagens como painéis individuais, e não arranjados como eles são em *West Solent Coastline Rhythm*. O meu site mostra os dois trabalhos.

B.2 – ALBERTO BITAR

Entrevista concedida por Alberto Bitar a Luiza Piffero em 29 de março de 2014, na casa do artista, em Belém, Pará. 4 arquivos .mp3 (1 hora e 16 min).

Início da primeira gravação (duração de 39 min 43 s)

Luiza Piffero - Primeiro eu gostaria de saber detalhes do processo de criação das fotos, sobre o teu procedimento na hora de fotografar. Qual câmera tu usaste? Foi sempre a mesma?

Alberto Bitar - Na maior parte da série, usei uma D70S com a lente que vem na câmera e depois, no final da série, usei uma Canon T1i.

LP - Então no *Efêmera Paisagem* tu usaste duas câmeras digitais?

AB - Sempre digital. O que tem de diferente é o filtro físico que eu utilizei na frente. Não era um filtro digital, era um filtro UV que pedi para colocar a película automotiva.

LP - Isso porque tu tinhas batido uma fotografia através de uma janela com esse filtro e gostado do resultado?

AB - A primeira sequência, que é um políptico de seis imagens (*Algun Silêncio*), eu fotografei a partir da janela do carro e essa janela do carro tinha a película bem escura.

LP - Tu foste procurar o mesmo fabricante da película?

AB – Não, na verdade, até para diferenciar um pouco, eu escolhi uma película de outra cor, mas bem escura também.

LP – Qual característica da película que te atraiu?

AB – Na verdade, escolhi mais por conta dela ser escura. E a cor era só para diferenciar mesmo. A primeira era mais voltada para o cinza e essa outra era um pouco mais para o verde.

LP – E depois todas as outras fotos do *Efêmera Paisagem* tu fizeste sempre com essa película?

AB – Sim.

LP – Tu tiravas essas fotos sempre do mesmo carro?

AB – Não, variava o carro. Tinha carro que tinha película, tinha carro que não tinha. Teve uma balsa que tinha uma película super escura então teve o somatório da película da lente, do filtro, e da película da balsa.

E o que me interessava na verdade era essa história de ter a imagem muito escura, de subverter a cor da paisagem. Queria um aspecto diferente na paisagem para distanciar ela do que a gente tem como real. Porque a partir do momento em que eu percebi que estava trabalhando com memória, e isso eu percebi quando estava editando o vídeo (*Efêmera Paisagem*, de 2007), eu achava que devia me distanciar um pouco daquilo que a gente tem como real. Achava que a memória também tem um distanciamento do real. A partir do momento em que se torna memória, o tempo acaba alterando um pouco as lembranças que a gente traz.

LP - A gente costuma dizer que não pode confiar na memória. Muita gente também diz que não se pode confiar na fotografia. Na tua percepção, a fotografia também tem esse caráter traiçoeiro?

AB – Não costumo alterar muito a imagem na pós-produção. Mas a minha imagem, a partir do momento em que uso muito a baixa velocidade do obturador, ausência do foco, não dá pra confiar no resultado.

LP - Qual a duração da exposição que tu usas?

AB – Eu usava muito 1/4 e 1/8. Mas cheguei a usar um pouquinho mais lento e também um pouquinho mais rápido do que isso.

LP - Por algum motivo específico?

AB – Era por conta da velocidade e do tempo de alcançar esse movimento na imagem.

LP – Tu tentavas compensar a velocidade do carro com a velocidade da câmara para atingir esse movimento na imagem?

AB – Não. Geralmente a velocidade era meio que constante, não era uma coisa que se modificasse tanto que fosse fazer diferença na velocidade que eu usava na câmera. O carro não vinha tão mais lento ou tão mais rápido que fosse fazer diferença para mim.

LP – **Essas fotos eram sempre feitas em viagens?**

AB – Eram sim, para o interior do estado, para várias cidades. E aí teve a situação em que viajei de balsa para Marajó, por exemplo, de carro para Mosqueiro, para Bragança, Castanhal, Marabá. Para fazer o último vídeo da série, foi de avião, quando eu estava voltando de Brasília.

LP – **Esse vídeo então é filmado a partir de um avião. Por que ele entrou na série *Efêmera Paisagem* já que a paisagem é tão diferente?**

AB – Porque também tem relação com as viagens que eu fazia quando era criança. Porque o meu pai era aviador e ele me levava em algumas viagens quando eu era criança.

LP – **Nessas viagens de carro para fotografar para a série, o motorista era sempre o mesmo?**

AB – Geralmente era um motorista do instituto. Então variava bastante, era quem estava na escala.

LP – **E tu fotografavas através do vidro?**

AB – É, através do vidro. Quase sempre.

LP - **É por isso que apesar de ser o mesmo filtro a série apresenta cores tão diferentes?**

AB – Não só por isso, às vezes eu variava no balanço de branco também.

LP – **E a escolha do tom é intuitiva?**

AB – Isso às vezes eu variava na própria viagem. Quando estava fotografando, observava o próprio resultado na câmera e, se achava que não estava gostando, alterava o balanço de branco e via se dava uma cor que eu gostasse mais.

LP – **Tu tens ideia de quantas fotos compõem *Efêmera Paisagem*?**

AB – O total de fotos que eu fotografei? Ou que eu escolhi para expor?

LP – Os dois.

AB – Na verdade não tenho nem um, nem outro. Assim, para expor, acho que umas 60, 70. Na verdade tem muita foto nos arquivos que ainda daria para expor, mas acabaram ficando. Tem fotos em arquivo que a gente acaba deixando para depois e nunca escolhe.

LP – Depois de fotografar, as fotos passam por que tipo de manipulação?

AB – É só alterar contraste, com os níveis, e limpar alguma sujeira que tenha no CCB.

LP – Qual o período em que a série *Efêmera Paisagem* foi desenvolvida?

AB – Comecei a fotografar para ela em 2008 e acho que fui até 2011.

LP – Em todas as fotos da série, tu estás dentro de um carro em movimento ou tem alguma em que ele está parado?

AB – Sempre em movimento. Não só dentro de carro, pode ser dentro da balsa.

LP – Também tem fotos de dentro do avião?

AB – Não. Foto do avião não tem, só o vídeo. Eu cheguei a fotografar de dentro do avião para tentar usar, mas acabei não gostando do resultado.

LP – E qual é a importância desse “estar em movimento” para fazer a fotografia?

AB – Pois é, era na verdade esse retorno às viagens da infância. Eu percebi, nesse editar do vídeo, que essas viagens da infância foram importantes para a formação do meu olhar. Lembro de ficar muito tempo olhando a janela, a paisagem, o tracejado no asfalto, lembro do vulto passando próximo do carro. E acho que tudo foi ficando e acabei me esquecendo disso. Desde que comecei a fotografar, a história do vulto, da baixa velocidade sempre foi muito forte. E só fui perceber isso quando estava editando o vídeo *Efêmera Paisagem*.

LP – Teve alguma coisa que te deu esse “estalo” durante o processo de edição?

AB – Eu não sei exatamente por que fui me tocar disso. Sei que quando estava editando o vídeo me deu vontade de escrever sobre ele e quando estava escrevendo... Não sei, não lembro mais. Editei esse vídeo em 2007. E aí percebi que *Passageiro* tem a ver com isso, todas as fotos que eu tinha feito de dentro de carros tinham a ver com isso, que as fotos em baixa velocidade tinham a ver com isso.

LP – E as fotos feitas de dentro de carros eram feitas também por causa das pautas do jornal?

AB – É, *Passageiro* na verdade foi uma forma que eu arrumei de voltar para a minha fotografia autoral, porque acabei me afastando da minha fotografia autoral quando entrei no jornal. Para me reaproximar da minha fotografia comecei a fotografar o caminho entre as pautas. Eu levava uma segunda câmera, ainda era película, e aí fotografava esses deslocamentos, sempre de dentro de uma kombi. Porque eu trabalhava na revista do jornal, que saía no domingo. Essa revista usava uma kombi e eu usava as janelas dela como moldura.

LP - E no *Efêmera Paisagem* tu não sentiste vontade de usar as janelas também?

AB – Não.

LP – Qual é a diferença para ti entre fotografar a paisagem urbana e a rural?

AB – É engraçado, eu nunca pensei nisso. A paisagem urbana, no *Passageiro*, era mais um cenário, me interessava buscar as pessoas que viviam nela. No *Efêmera Paisagem*, a paisagem já era o ator principal. Já era o próprio assunto principal, porque era um dos assuntos que eu me lembrava da infância. Eram as árvores, a própria paisagem. Não sei, era muito do projeto mesmo.

LP - Na cidade, onde há mais elementos, tu não precisas fazer um trabalho de limpeza para compor a fotografia? E, no rural, pelo contrário, não tens que procurar os elementos na paisagem?

AB – É, tem isso. Não sei. Mas no rural também tem muito elemento, a todo o momento se tem elemento, elemento, elemento. Eu fotografava muito nas viagens.

LP - Como que tu escolhias o momento de fotografar?

AB – Ah, eu ficava olhando pra frente, via algo que me interessava, então fixava naquele ponto, preparava a câmera e fotografava como achava que precisava.

LP – Havia tempo para fotografar mais de uma vez?

AB – Não, só uma.

LP – Tu conseguias de fato enxergar o que tu estavas fotografando na hora em que tu fotografavas ou tudo era muito rápido?

AB – Enxergava o assunto e mais ou menos o que poderia sair, o que imaginava que poderia sair. O que eu estava fotografando não, mesmo porque a câmera fecha o espelho. Enquanto ela está fotografando a gente não enxerga nada, mas imagina o que vai sair.

LP – **E quando tu olhavas para a imagem tinha uma surpresa?**

AB – É.

LP – **Então, durante a viagem, o teu olhar fica buscando coisas interessantes?**

AB – Sim, mais ou menos para a frente do carro.

LP – **E essas coisas interessantes têm alguma característica em comum que tu já tenhas reparado?**

AB – Não necessariamente. Por exemplo, a capa do livro, que é aquela foto do outdoor, quando eu fotografei, vi aquilo, aquele outdoor sem nada, com aquelas lâmpadas e aquilo me chamou a atenção, eu já tinha achado interessante, quando fotografei, eu já quis aquilo para a capa do livro. Ou eu não sei se antes de ter fotografado, eu já não queria aquilo para a capa do livro. Entendeu?

LP – **Ele te pareceu familiar de alguma forma?**

AB – Não, mas era como se aquele outdoor estivesse esperando a imagem da paisagem.

LP – **Tu dirias que esse estar em deslocamento, em movimento, ele aguça a tua criatividade e a tua vontade de fotografar? Te conduz a um estado de espírito diferente?**

AB – De repente me leva um pouco, pode ser, para uma... Sei lá. Passado. Para a minha infância.

LP – **Como tu descreverias os espaços que tu fotografas para o *Efêmera Paisagem*? Eles são rurais?**

AB – Pois é, tá tudo tão habitado já, tá tudo tão mudado desde quando eu fazia essas viagens na infância. É tudo tão diferente. Era tudo mata fechada quando eu viajava. Não tem mais isso. É tudo muito desmatado. Não dá nem pra considerar rural, é muito perto da cidade, a gente não vê plantação, parece área industrial, parece que acaba uma cidade, passa um pouco e começa outra.

LP – Em nenhum momento tu chegas a sentir que fugiste da cidade?

AB – Tem uns espaços, mas não tem uma plantação. É esquisito. Antigamente tinha muito mato, mata mesmo, na beira da estrada. É difícil agora. Principalmente mais para cá, antes de Castanhal.

LP – E tu preferes fotografar espaços abertos?

AB – Não tem muita saída. O interessante dos espaços abertos é que dá para separar algumas coisas, as árvores. As árvores sempre me chamaram a atenção. Minha primeira individual era uma árvore. Houve esse encontro. Interessante esse retorno depois de sei lá quantos anos para outra árvore.

LP – Tu és próximo da natureza? Tu crescestes com essa proximidade?

AB – Nem tanto. Na verdade, aqui em Belém todo mundo cresceu um pouco próximo da natureza, a gente conhece muito bicho, jacaré, essas coisas. Eu tinha um tio com um sítio entre Belém e Mosqueiro, e ele criava jacaré lá, e muita tartaruga também. Eu ia lá.

LP – Já que o *Efêmera Paisagem* é tão baseado nas viagens que fizeste na infância, podes me contar um pouco sobre elas? Com que frequência tu fazias essas viagens?

AB – Era muito nas férias, sempre para Mosqueiro. Era uma viagem que demorava. Agora tem uma ponte para essa ilha, mas antigamente não tinha. A gente tinha que esperar a balsa. Os carros formavam uma fila e cada um tinha que esperar a sua vez para fazer a travessia. Mas era muito bacana. E aí a gente viajou para lá, eu acho que fui para lá até os 14, 15 anos. É uma ilha fluvial, mas tem onda lá. Tem gente que surfa. Eu peguei onda lá.

LP – Por que vocês pararam de ir?

AB – Não sei, a gente foi ficando mais velho, meus pais acabaram se mudando para Manaus uma época. Eu fiquei aqui um ano, no tempo em que estava na faculdade. Só depois que fui para lá, e passei um ano.

A minha vó acabou vendendo a casa de lá, que era dela. E na volta o meu pai acabou comprando uma casa em Salinas e passou a ir mais para Salinas, que é uma cidade na costa.

LP – E era uma viagem familiar, ia bastante gente?

AB – É, e aí passava um mês, o mês inteiro. E era sempre a mesma coisa. Cada um tinha o seu lugar no carro.

LP – **Tu ias com os teus irmãos?**

AB – Ia com as duas irmãs, às vezes ia a vó, o cachorro.

LP – **E eram viagens felizes?**

AB – Felizes.

LP – **Essa melancolia que a gente vê no *Efêmera Paisagem* é saudade?**

AB – É, saudade desse tempo, dessa época, dessa alegria, dessa felicidade.

LP – **O vídeo *Efêmera Paisagem* é em preto e branco. Por que a série fotográfica é colorida?**

AB – O vídeo acabou se afastando da realidade por ser preto e branco. Não sei, não foi uma coisa pensada.

LP – **Já que tu nomeaste a série como *Efêmera Paisagem*, qual é a ideia que tu fazes de “paisagem”?**

AB – Acho que paisagem é aquilo que está na nossa frente, o que pode ser visto. Sei lá.

LP – **E o que tu entendes por uma paisagem efêmera?**

AB – É essa que está de passagem, que passou. E aí na verdade tem vários sentidos. Tem essa paisagem que já foi. Porque existiu quando eu era criança e já não existe mais porque já mudou. Tem essa paisagem que está de passagem mesmo porque está em movimento, porque é da fotografia que eu fiz em movimento, tem essa paisagem que a cada segundo está em mudança e não existe mais. Ela já é diferente. Tem tantos sentidos.

LP – **Qual o tipo de paisagem que mais te atrai?**

AB – Eu não gosto muito da paisagem que é mais clichê. Essa me repele um pouco.

LP – **É por isso que tu tentas escurecer a paisagem, para que não fique tão ensolarada?**

AB – Não. A paisagem ensolarada não me repele necessariamente. Ensolarado não é necessariamente clichê. Se tu pensar em Amazônia, pensa logo em ribeirinho, nessas paisagens de beira de rio, em palafita. Isso não me atrai.

LP – **Tu me falaste da importância da viagem para formar o teu olhar. Te ocorrem outras coisas que fazem parte da formação do teu olhar? Quais os artistas que mais te marcaram, os filmes, os anúncios publicitários, os videogames...**

AB – Tem muita coisa. Desde a pintura do Van Gogh, do Chagal, tem filme também. Publicidade eu não sei, não muito, eu acho. Videogame eu sou do tempo do Atari, eu acho que não tinha muita paisagem. Era uma coisa quadrada.

LP – **Pelo que eu percebi, tu acompanhas muito fotografia contemporânea.**

AB – Sim, contemporânea e... Eu tenho os meus ídolos.

LP – **Quem são eles?**

AB – Gosto do Bernard Plossu, do Andre Kértez. São os que mais gosto.

LP – **E tu identificas alguma dessas influências no *Efêmera Paisagem*?**

AB – No *Efêmera* não. Não sei se vejo influência deles no meu trabalho. São fotógrafos que eu gosto.

LP – **Tu me contaste que o processo de fotografar é muito intuitivo para ti. Então primeiro tu tiras uma foto, depois pensas, “isso ficou bom, vou fazer uma série”?**

AB – Não necessariamente. Acho que tem vários processos. Deixa eu pensar. No *Efêmera Paisagem*, fotografei o primeiro políptico em uma viagem de Castanhal para Belém. Lembro que estava vindo de Castanhal depois de ter feito parte de uma comissão de um concurso de fotografia lá. Vi fotografia pra caramba e me deu vontade de fotografar. Quando estava editando o vídeo do *Efêmera Paisagem* eu...

Final da primeira gravação

Início da segunda gravação (duração de 4 min 11s)

LP – **Tu estavas dizendo...**

AB – Ah, me deu vontade de me aprofundar quando eu me lembrei de tudo, das viagens de criança, e aí quando estava voltando lá de Castanhal, me deu vontade de fotografar, vi uma coisa e outra e comecei a fazer essas fotos. E quando vi o resultado achei que era por aí o caminho. E comecei a fazer outras imagens.

LP – Tu já tinhas esse hábito de fotografar paisagem?

AB – Eu já fotografava muita paisagem urbana. Tinha alguma coisa também de paisagem natural. Inclusive lá no sítio desse tio que te falei, logo que comecei a fotografar tinha alguma coisa. Tinha uma série, lá quando comecei a fotografar, *Efêmera Película* (mostra foto de um carneiro, de 1995). Isso era influência de filme, eu queria... Buscava o grão. Então puxava o filme. Pegava um filme de 400, usava como 1.600, aí operava na revelação, o grão aumentava. Aí pegava esse filme, dividia em várias partes e depois ampliava cada parte. Então ficava uma imagem grande em que o grão aparecia mais.

Com essas imagens eu participei de uma exposição lá em São Paulo, *Antártica Artes com a Folha*.

LP – Foi a primeira grande exposição que tu participaste?

AB – Acho que foi. Era um mapeamento de artistas emergentes no Brasil paralelo à Bienal de 1996. E a partir daí resolvi que queria mesmo fotografia para viver. Quando voltei, entrei no jornal.

LP – Se tu estavas fazendo uma fotografia autoral, por que tu resolveste ir para o jornal?

AB – Porque queria me sustentar com fotografia. E, na verdade, fotografia era o meio que eu escolhi pra me expressar também já que não gosto muito de falar.

LP – E a ironia é que agora tu estás tendo que falar bastante por causa da fotografia.

AB – Pois é.

Final da segunda gravação (duração de 4 min 11s)

Início da terceira gravação (duração de 4 min 32s)

LP – Tu foste repórter fotográfico, depois editor de imagem. Tu achas que a prática autoral e a prática fotojornalística, embora bem diferentes, influenciam uma a outra de alguma maneira?

AB – Pois é. Eu não vejo muita diferença, sabia? Vejo muita semelhança. Para mim é a mesma coisa. Não vejo problema, por exemplo, que o fotógrafo faça fotos como o *Corte Seco* para o caderno de polícia ou que utilizem fotos como o *Efêmera Paisagem* para uma matéria de natureza. Assim como não vejo problema de colocar fotografias que fossem de fotojornalismo, como essas dos bancos que são meramente registro que vão participar de um prêmio de fotografia de arte (referindo-se ao trabalho *Bank Blocs*). Para mim, é a mesma coisa, não vejo muita diferença. A partir do momento em que entrei lá, acho que se abriu mais a possibilidade de se publicar fotos em baixa velocidade.

LP – Isso é uma coisa que tu tentavas implementar no jornal?

AB – É uma coisa que começaram a perceber depois que eu entrei.

LP – Eles viam as tuas fotos e aprovavam a mudança?

AB – Não, isso estou falando como editor. Quando estava trabalhando como fotógrafo e comecei a usar fotos em baixa velocidade, pediram para eu parar. Quando entrei como editor, isso já no outro jornal, não pediram para que parasse de escolher ou que o fotógrafo utilizasse menos esse recurso.

LP – Mas não tinha tanta abertura antes de tu entrares?

AB – Era normal que não houvesse. Um dia desses meu chefe deu uma palestra e disse que depois que eu entrei se tem mais fotos em baixa velocidade.

LP – Na época do *Efêmera Paisagem* tu trabalhavas como editor ou fotógrafo em jornal?

AB – Durante o *Efêmera* eu não trabalhava em jornal, trabalhava só lá no IAP (Instituto de Artes do Pará), como gerente técnico.

Fim da terceira gravação

Início da quarta gravação (duração de 28min)

LP – Um aspecto do trabalho em jornal é que a gente tem de estar sempre correndo contra o tempo. Como o tempo e a transitoriedade são assuntos do teu trabalho, tu

acreditas que o fato de a tua vida profissional ser tão corrida de alguma forma vai para a tua arte?

AB – Eu não sei. É uma relação de amor e ódio com o jornal. Quando estava no jornal eu vinha produzindo muito pouco.¹⁰⁰

LP – Tu trabalhavas 8 horas por dia?

AB – Eu entrava às 17h sem hora para sair. Saía só quando a última página ia para a gráfica. Era uma época em que estava trabalhando no *Corte Seco*, e aí dependia de outro editor para poder fechar a noite e sair para fazer o *Corte Seco*. Era uma grande confusão. A ideia que eu tinha no início era fotografar 50 situações do *Corte Seco*, mas não deu certo. Fiz 25 ou 20.

LP - Por falta de oportunidades para sair?

AB – Acho que sim. Várias outras coisas, minha vida pessoal acabou se alterando muito por conta do trabalho. Não sei como vai ser esse retorno para o jornal. Esse tempo que estou afastado foi um tempo muito produtivo. De ideias para séries, de tanta coisa.

LP – Me fala um pouco sobre o processo de seleção das fotos que tu vais expor. Quais as características das fotos que tu tendes a selecionar? Tem algo que tu procuras nelas?

AB – Isso é muito intuitivo para mim. Sempre digo que a minha edição é muito linear. A Flavya (*Mutran, amiga de Bitar e fotógrafa*) diz que gosta da minha edição, mas não sei, sempre vejo uma história e a escolha depende muito dessa linha, de como se dá essa sequência. E tem outras questões de procurar não ser repetitivo e não deixar faltar nada.

LP – Na Bienal de São Paulo, as tuas fotos estavam expostas em sequência, uma atrás da outra. É assim que normalmente tu preferes expor as fotos do *Efêmera Paisagem*, em particular? Quando tu colocas uma atrás da outra, sugeres uma narrativa, dá uma sensação de estar na estrada, vendo as cenas passando.

AB – É, do *Efêmera* sempre foi assim. Acho que na maioria das exposições sempre foram assim. Na Bienal tinha uma questão cronológica ali porque a curadoria tinha uma questão de artistas que tivessem certa linha que unisse todo o trabalho do artista. Então escolhi várias séries, vários trabalhos de vários anos, que achava que tinham essa conexão, essa linha. A edição toda foi feita mais ou menos assim. Ela foi meio cronológica.

¹⁰⁰ Quando concedeu a entrevista, Alberto Bitar havia tirado uma licença do Diário do Pará.

LP – A curadoria da sala foi tua?

AB – Foi minha com o André Severo. E passou pelo Luis (*Pérez-Oramas, curador da 30ª Bienal de São Paulo*) e pela Isabela Villanueva (*curadora-assistente da 30ª Bienal de São Paulo*). Mas a montagem foi o André e eu.

LP – Em outras situações de exposição tu procuras expor as tuas fotos de maneira sequencial?

AB – Não, não necessariamente. Mas naquela sala especificamente tinha muito da cronologia, por essa história. E aí tive umas coincidências. Por conta disso, alguma coisa saiu da cronologia. A primeira foto preto e branca, que era uma que ficava logo ligada ao *Corte Seco*, se chamava *Crimes Noturnos*, que foi de uma série que fiz em 1997, se não me engano. Aí, para tu veres uma coincidência: em 2012, comecei a fotografar crimes noturnos de verdade.

LP – Tu achas que neste momento de edição tu chegas a procurar algo familiar nas fotos? Tu enxergas alguma relação desse processo com a tua memória?

AB – Não sei, acho que não. Depende muito, tem muita coisa que eu fotografo. Por exemplo, o que fotografei no apartamento é tudo familiar. O vídeo que fiz lá em casa sou eu, é a minha família, somos todos nós. Essas fotos que fiz lá na casa que comprei, que eu pretendia que fosse a casa da família, era familiar, mas depois não foi. Tem coisas que mudam com o tempo.

LP - Tu fizeste fotos em uma casa que tu compraste, para onde tu irias te mudar, mas não se mudou?

AB – Chama-se *Compleitude*, é da série *Sobre o Vazio*.

LP - Por que tu não foste para lá?

AB – Ainda não fui, na verdade. A casa está lá. Eu não sei se vou ainda. Acabou o dinheiro, essa é uma das causas. Mas, a principal, é que me separei e o planejamento que era de uma família não existe mais.

LP - E essa completude da qual tu estavas falando fazia alusão a um momento de esperança?

AB – Era o que ia me completar depois de eu ter saído do apartamento onde vivi por mais de 25 anos.

LP - O apartamento onde tu vivias com a tua família?

AB – Sim.

LP - Sobre o Vazio é sobre a saída desse apartamento?

AB – *Sobre o Vazio* eu comecei com dois vídeos, mas depois têm vários outros trabalhos. Tem *Compleitude* que faz parte da série também, tem *Breve vazio*.

LP - Tu enxergas semelhanças entre as tuas séries, questões que estão sempre lá?

AB – De um tempo para cá comecei a ver muito essa questão da memória. Essa série que estou trabalhando agora também trata da memória, mas mais do que do esquecimento: *E-memories*. É uma série que são várias outras séries. Tem *E-memories docs*, *E-memories carros*, *E-memories voos*, *E-memories cidades*.

LP – Em Sobre o Vazio tu falas sobre as presenças que deixam rastros nos lugares?

AB – Não necessariamente rastros, é como se elas deixassem sentimentos, lembranças, o que se passou ali.

LP - Mesmo nos quartos de hotel?

AB – São dois vídeos – tem o *Qualquer Vazio*, que são os quartos de hotéis, e tem o *Todo Vazio*, que é a minha casa.

LP - E quando tu ias nesses quartos de hotéis, chegavas a sentir as presenças das pessoas ali?

AB – Sim, tinha muito isso porque eu ia aos quartos quando ainda estavam desarrumados e ainda tinha rastro. Nesse caso, sim. Tinha muito essa questão, essa contradição do que está vazio e não está. Do que parece vazio e não está. Do que parece cheio e não está. Tinha muito dos contrários nessa série.

LP - E no Efêmera Paisagem, tu também falas de presenças? Talvez da tua própria presença que acaba de passar por um lugar?

AB - Acho que não, acho que é mais essa questão da memória, simplesmente. O *E-memories* já é mais sobre o que foi deixado para trás, esquecido.

LP - No caso das fotos de *Compleitude*, a luz acaba preenchendo o vazio?

AB - Acho que a luz no *Compleitude* já tinha uma função de esperança. A maioria das fotos do *Compleitude* tinha uma luz.

LP - Qual a relação que tu enxergas entre as tuas fotos e os teus vídeos?

AB - Acho que ter começado a fazer vídeo foi um caminho natural do que eu buscava na imagem fixa, que era o movimento. O vídeo foi fazer de fato o movimento acontecer. E aí tem o princípio do cinema, toda essa história do quadro a quadro, da fotografia fixa que se torna movimento.

LP - Mas tu sempre voltas para a fotografia, não é?

AB – É. E aí comecei a pensar na minha fotografia fixa como audiovisual, se de repente ela podia ser uma somatória de vários quadros. Acabou sendo um ciclo. Comecei a repensar ela...

LP – Tu começaste a pensar ela como frame?

AB – Eu comecei a pensar ela como vários frames juntos.

LP – Numa foto só.

AB – É. Acho que na verdade os dois se completaram. O audiovisual me fez entender melhor a fotografia e vice-versa. Eles se completam.

LP – Tu vais continuar trabalhando com vídeo?

AB – Não sei. Depende muito do que vem.

LP – Para além do vídeo, tu não experimentaste com outras linguagens?

AB – Adoro a fotografia. Eu trabalho com vídeo, mas geralmente é captando em fotografia. O vídeo é o suporte. A fotografia é o essencial.

LP – A gente conversou sobre *Todo o Vazio*. Nesta série, tu fotografas lugares com os quais tens uma relação bem afetiva. Já no *Efêmera Paisagem* são lugares desconhecidos,

tu mal enxergas eles. Tem alguma relação que tu estabelececes com esses lugares? Tem algo deles que queres mostrar? Tem algo sobre eles que tu queres dizer?

AB – Não. O vídeo tem uma relação mais afetiva com o espaço. Mais por conta do momento da captação das imagens. Meu pai estava dirigindo. É um vídeo que dedico a ele. Mas fora isso, as imagens... É mais essa questão mesmo de me levar para a memória de infância. É mais uma homenagem para esse período, para esse tempo.

LP – **Tu começaste a editar o vídeo do *Efêmera Paisagem* depois que o teu pai morreu?**

AB – Ele já estava morto quando eu terminei, ele não soube. As imagens foram feitas em 2005, mas eu só editei em 2007.

LP – **Não foi por causa disso que tu começaste a editar?**

AB – Acho que não, não sei se eu já tinha terminado quando ele morreu.

LP – **Tu achas que as fotos dizem bastante sobre a tua personalidade?**

AB – Acho que sim.

LP – **Naquela apresentação que tu fizeste na USP, tu falas que tu mesmo és melancólico, que se pode ver isso nas fotos. Tu chamarias as tuas paisagens de íntimas?**

AB – Acho que sim.

LP – **Em uma das conversas que tivemos, tu disseste que não tinhas uma memória boa. Tu achas que trabalhar com a memória tem a ver com isso?**

AB – Acho que não.

LP – **Nem com um anseio de perder as coisas que tu lembras?**

AB – Alguma coisa. Alguns vídeos eu fiz por conta disso, *Sobre Distâncias e Alguma Tristeza* fiz por conta disso, *Todo Vazio* também um pouco por conta disso. Medo de perder referência, de esquecer daquele espaço, daquele tempo, daquele lugar. O *Efêmera Paisagem* pode ser também um pouco por isso. A partir do momento em que lembrei que tinha uma relação com a memória de infância... Pode ser de repente o medo de voltar a esquecer, e querer registrar antes de esquecer, sabe?

LP – **Em que ano a tua mãe morreu?**

AB – Em 2001. Eu era bem mais ligado a ela do que ao meu pai.

LP – **Tu achas que tu falas das tuas perdas nessas fotos?**

AB – Sei que ela tinha uma ligação comigo muito maior e com a minha fotografia também. Ela incentivava muito mais, sabe? Meu pai nunca entendeu a minha fotografia.

B.3 – TODD HIDO

Entrevista concedida por Todd Hido a Luiza Piffero em 21 de junho de 2014, por e-mail. 1 arquivo .m4a (51 minutos).

B.3.1. Entrevista original em inglês

Firstly I'd like for you to describe the process of creating the photographs in *A Road Divided*. These are very simple questions, but you can be as descriptive as you can and you can feel free to extrapolate them.

When leaving to shoot "A Road Divided", do you start off knowing where to go or do you get in the car with the intention of getting lost, leaving the landscapes you find along the way up to chance?

TD – I definitely am somebody that's interested in chance. I love to get lost. However because I'm so busy I have to limit my exposure to not succeeding. Therefore there are certain things I know. I know that I like wide open flat places and I almost never take pictures in a non plain setting. Therefore I can look at a topographical map and determine... if it's really green there, I'm not going there. Like, the rocky mountains? Not interested. Sierra Nevada? Not interested. The alps? Probably not interested, but I would love to go to Saskatchewan or places like that.

And what is it about the flat areas that attract you?

TD – It really reminds me of where I grew up. I grew up in Kent, Ohio, in a place that was very much flat, open, with corn fields all around, in every direction. I grew up in the suburb that was kind of built into the middle of that. And that definitely left an impact on what I look for now.

Which camera and film did you use on this series?

TD – I used a Pentax 6 x 7 and I used Kodak Portra 400 film. That entire series is all analogue, it's all printed by me in the dark room. Although I will say that I've become quite good at making pictures with my digital camera that look pretty much exactly like the pictures I've made with my Pentax, which is really good, which has been a huge challenge for me because I've avoided digital photography ever since it came out, I never took digital pictures. About one year ago I found a camera and it was the first time I actually touched one of those digital cameras that actually felt like it made pictures that I liked, it looked like film.

Which camera?

TD – A Nikon G800.

But you didn't use it on *A Road Divided*?

TD – No. Of course, just because your project is done, it doesn't mean you stop taking pictures like that. So I basically made pictures in that manner.

You said that you avoided digital cameras for the longest time. Were you scared that they were too slick? What was the aesthetic there?

TD – The aesthetic was that it had its own aesthetic and its own look. And it wasn't a look that I liked. It was too sharp, too saturated, too everything. The thing about film that I think it's really amazing is that it's limited. Its spectrum is limited, its color pallet is limited. And with digital it's so broad and incredible that sometimes it's simply too much.

Do you use long exposures? Do you shoot holding the camera or with a tripod?

TD – All the pictures in *A Road Divided* or anything you've ever seen from me from the daytime is a handheld picture because I don't actually like being stuck on a tripod. It really kind of limits me. And it's funny how your photography changes because I haven't, like, used my tripod in a long time. Which also indicates that I haven't taken a straight up, good old fashioned perfectly clear nightshot in a long time. And I've taken plenty of night shots, but the work I'm doing right now is handheld at night, which I'll tell you about in a minute, that

its arrival for myself has come in for too many reasons. One is I wanted to have something that had a little bit more cinematic feeling, that had a looser frame, and that it also... loves shooting through the window of the car. And I thought, well, why don't I shoot through the window of the car at night? And what made this possible – and in the past it wouldn't be possible without some crazy rig to hold the camera – was the digital camera. It still blows my mind how sensitive it is, I can handhold the camera in the dark, in the car, and make a beautiful picture at night. I never would have been able to make that picture before.

Is the car always parked when you take the photographs?

TD – Yeah, almost 99% of the time. Rarely do I... ever so often I'll be driving down the street and I see a car coming right towards me and I take a picture of it, but other than that, no, I'm parked. There's randomness in my composition, but it's not as random as it appears. I've always use a SLR camera, which is a camera I can see through, I'm looking through the lens when I'm taking the picture. Not like a rangefinder or something like that... an approximation of what we're seeing. I've always demanded something that's very exact, because I like things to be exactly the way that I was seeing them.

All of those things are equally as important?

TD – Absolutely. There's randomness within a controlled field.

Are all the pictures in the book taken through the windshield? Is it always the same car?

TD – It's definitely not the same car because many of them are rental cars. Because one of the favorite things I do is fly somewhere and run a car for three days and then drive around to take pictures and just really get lost in that whole thing, also to get away from my responsibilities of being a super busy photographer. I never am looking to get rid of the responsibilities of being a father... But it does help when they're at their moms or my mother is watching them when I'm in Ohio at Christmas. And I take off for a couple of days. It's perfect.

In more than one interview I found online, you state that you “shoot like a documentarian and print like a painter”. What are the most common transformations your pictures go through when you develop them?

TD – Color is something that gets shifted around and I play around with that a lot. Also dodging and burning – the simplicity of adding darks and lights where you want them. And being able to adjust that stuff I think is really important and I feel like I’m definitely absolutely manipulating the print, in some cases a lot, to make it look like what I want it to look like.

Also in several interviews I found online, it often comes up how hard you work on the sequencing of the pictures in books. Regarding the editing process of *A Road Divided* in particular, what were you looking for? Did you do the editing on your own? Were you looking to establish a narrative at all?

TD – Well, we’ve just spent 7 hours sequencing 40 photographs. And I did the same thing yesterday on the same 40 photographs because... Yes, the answer is that I am extremely particular about the sequence of everything and there’s nothing I would ever let out on the world that doesn’t have the sequence that I’ve placed in it. Because sequence is everything, literally. And yes, I’ve done it. There’s some photographers that it blows my mind that they let somebody else work on that part. That to me... it could destroy everything if you have the wrong sequence.

There’s three portions of a creative process, there’s shooting, there’s editing and then there’s printing. And they’re all equally as important. Editing is just as important as shooting as is important as printing those photographs. When I say editing I’m not talking about editing in Photoshop, I’m talking about choosing, curating.

And when you’re laying out books like *A Road Divided*, when you’re setting up the narrative structure and sequencing, what does that process involve? Is it a digital thing? Do you have to build a physical mock-up, do be able to actually hold it?

TD – I actually, I usually start by printing out little pictures, thumbnails, small images that I can push around or move around physically, literally. It’s really helpful to just sit away from

my computer downstairs at my dining room table, listen to music, drink some wine and just move pictures around. I use little thumbnails because I know how the pictures look like, I don't need to study that part, but I just love to be able to zoom out and see the entire thing at once. It just works. I do it physically. I'm definitely very physical in the things that I do.

I've read that shooting is a solitary process to you. Why must you be alone to shoot?

TD – Well, I don't know why but I've just always just done it alone. It's partially about getting my head into a space where I'm super focused.

Just eliminating distractions.

TD – ... eliminating distractions. No matter who's with me whether it's one of my really close friends or my child or whatever, there's a certain level of focus that occurs only when somebody is alone. And that is important sometimes. But I will sometimes allow people to come along with.

When do you know that it's time to stop the car and take a picture? Must you have a feeling about that place? Should it have something that strikes your attention or are you after a banal scene with the potential to be transformed afterwards in the darkroom?

TD – I shoot to get it right there. I would never make something saying 'oh I'll fix it in the darkroom' or 'I'll fix it in "post"'. That's what people always say, 'oh, I'm making a picture in a digital camera, I can adjust anything, I can move this, I can get away with that thing... I can get half a shoe in or the whole shoe in, or whatever... And it's much better to just get the whole thing at the time. I try to make everything be perfect in my camera.

You also don't do cropping outside the frame, right? You're composing as you're photographing.

Right. Absolutely. I'll crop a tiny bit or I'll crop to straighten a building that I took slightly crooked, but other than that it's practically all full frame.

In terms of knowing when to stop the car and take the photograph, obviously you've seen something that you were drawn to, but do you know what it is that you've seen before you even get the photograph or do you just have a sense of something interesting happening? And then later when you look at it you go 'oh, it's because of the angle of that branch' you know, something like that.

TD – I think that part of it is instinctual and part of it is knowing the elements being together in one spot that I know are going to make a picture interesting, but that's a really good question. Am I really seeing all the details when I'm shooting it? Any photographer that said that they are is lying to you because the bottom line is, and Winogrand summed this up perfectly, "the world looks different photographed", which is why we take pictures, you know. Because otherwise, what's the point? It looks different.

You have to have that ability to surprise yourself otherwise you'd get so bored.

TD – Totally. If I knew what was going to happen every time I pressed down the button of my camera I would be like bored out of my mind.

Please tell me about the places you drove to when photographing *A Road Divided*. Are they remote? Silent? Spacious? What attracted you to them?

TD – They are sometimes remote, I wouldn't necessarily say they are always silent but they are...

And sometimes they are inhabited, sometimes they are...

TD – Sometimes you would be amazed how I could make something look very remote and minimal and isolated and it's right next to the freeway or something. It's incredible how you can manipulate a scene when you don't include stuff in the frame. That's why photography is always going to be a liar.

The other thing I've noticed that you do in your photographs is that you purposely eliminate things that sort of give a sense of place and time. There's no ads where you say "hey, there's like a Coke ad from the mid 80's".

TD – I do try to eliminate those things because I very much like pictures to be super flexible in some way, if a picture is timeless than it fits into any time. And if a picture has an ambiguity to it, it works better for me.

Better for you or for the viewer? You want it to be less fixed in terms of time and space?

TD – It's for the viewer in aid of making narrative. And I think it has to do with just keeping it all open. Because when you nail down, it's nailed down. Like I would never say "oh, that's Janisse drive 1283 Kent, Ohio, 4424L". No, it's always 1857, my negative number.

What is the importance of driving, of being in motion, in your creative process? It serves the purpose of finding new landscapes to shoot, of course, but does it also place you in a particular state of mind, one that's more inclined to photograph in a certain way?

TD – Yeah, there's nothing like just getting out of dodge or just getting out of town. Driving is essential for what I do. And I think that, whether you're a housewife, a grandma or a very busy person, no matter who you are, when you get out of your normal situation and do something different, and you're out in the world, you start to see differently, and you are more aware of your surroundings. You can walk to the bus stop everyday and not notice anything. And then if you walk to the bus stop on Spokane, Washington, you're gonna notice everything. And I think it's all about getting away from the familiar because it basically turns your senses on.

Then the way that you escape the familiar it's such a quintessentially American kind of mode of seeing land.

TD – True. It very much is.

Why did you name the book *A Road Divided*?

TD – That's a very good question. Two reasons: one is that I simply like the idea of the photographs are like, they're out. I like the idea that sometimes landscapes can be also about relationships and the mood of the landscape... it feels like it's a sad rainy day, for some

reason I like that they're metaphorical that way much more. And then longing and lost is something that have always been a part of what I do in some way... Within the very very beginning of my work Larry Sultan nailed that for me that my work had a sense of longing and lost in it and I liked that. It sounds depressing, but I find it fascinating and it doesn't depress me at all.

Did Larry Sultan said that or did it just make sense, you understood that idea about your work?

TD – I think I understood it but I didn't have the words for it. I think there's a lot of things that happened that I understood, but you can't put a name to them. When you are doing a body of work you try not to get too many ideas about what it is you're doing. You just basically wanna shoot and shoot and shoot and you'll figure out what it is you're doing by sorting out your pictures.

One common trace among many photographs in *A Road Divided* is that they tend to present large monochromatic portions, very often these are cloudy skies. That's a very common quality in the traditional landscape art of China and Japan. Did you ever look at Eastern landscape for inspiration? Do you relate to an Eastern philosophy or religion?

TD – Basically I never thoroughly looked at that, I haven't studied Eastern art. I did study Eastern religion in college and it was one of my favorite classes by far. It was really actually amazing, partially because we had a really amazing teacher, this guy Howard Hunter, and a lot of the things that they talked about in there were things I completely totally inherently understood.

Do you think those things appear in your photographs?

TD – Some of them, yeah. And I think there's like a certain minimalism, contemplative, solitude, things like that. So that's where that comes from.

A lot of times people describe your work as cinematic. Is that kind of feel something you strive for?

TD – I definitely do seek that and I think that in a strange way my work is becoming more and more cinematic. And even though I don't actually watch a lot of movies, I definitely like and understand that cinematic approach to things. It's just something that I picked up. It's an odd thing. One thing that's weird is that there's many different Hollywood directors and producers and all this people that have been really paying attention to my work and it's interesting because they are super attracted to it because it's so cinematic. How does it get that way? I couldn't tell you precisely but I know that for the night shots and the early night shots it totally has to do with being long exposure.

I think that it also relates to what she had asked earlier about how important narrative is. One aspect of a cinematic quality is the use of an implied narrative. I think that's what they are responding to. And that is something you do very purposely. I remember someone in Hollywood saying that your photographs are in every art director's bulletin board when they are staging movies or trying to establish the feel. I think potentially is that narrative focus that you always thought was the draw.

Right, right. I totally agree. And then the other thing too is like... it started with *Houses at Night* in realizing that there's just something simply strange about taking a 10 minute experience and squashing it down to a two-dimensional print. Stuff happens when you do that. There's a heightened effect that occurs which I like.

This is what I've always wondered with the night photographs. The way I see it, the photographs in *A Road Divided* are not long exposure, but with the night photographs they are. But now the digital technology makes it possible for you to take shorter exposures, right? You don't have to stand outside for like 10 minutes, outside a stranger's house.

TD – No, not at all.

You don't think that's going to affect the photograph?

TD – The precise answer to the question is that has yet to be seen. However, there's a couple of pictures I've taken recently that are, I guess, they are night time pictures and they are even more cinematic for some reason with the digital camera.

The bottomline is... I think that what's going to end up doing is enabling me to make more pictures in a faster amount of time. And also there's just a... because I can get out of the car and even if I wanna make a tripod shot or something that's perfectly straight I can get out of the car, if I put something on a tripod, totally done in 10 seconds, which is amazing.

And then also you confirm that you got because you see it on the back of a screen so you don't have to take a whole bunch of them. I've been kind of waiting to go out with this, but I can completely see the digital camera changing the way I work. As long as it works right. And the one thing I will say is how do you know if it works right and how do you know if you are making a picture that doesn't look digital? Well, you gotta print it. If you're gonna make a print that looks like it can hang with digital images then you are all set.

When you say that you can see it changing the way you work, does that mean you see it changing the photographs as well? Or just the way you get the same kinds of photographs?

TD – You can't help but change the way of the photographs if you change the tool its made with. The tool you make, the camera with, is the number one determinant of what it will look like. So basically that tool is just really important.

Speaking of tools, do you ever work with non-photographic material?

TD – Occasionally yes, I do. One of the interesting things from one of my newer books, which is called *Excerpts from Silver Meadows* is that I actually would like to make things that look like I found them. Like, there would be an old ad in the back of some old hook-up magazine and then I would photograph it, crop it and print it out on a laser printer and then, like, modify it in some way. Sometimes I would put spray paint on it or blacking out somebody's eyes or whatever it might be, and I like the idea of that. For me to use lipstick or blush on somebody's cheeks and rub that into the print with my fingers... I love that. That to me is fascinating, literally. The other thing that's interesting... The idea of spray painting is fun. Very much interested in doing more things like that.

So back to landscapes: Many of your photos have elements in perspective that lead the eye towards the end of roads and along energy cables, but the smudges on the windshield bring the eye back to the surface. Do you deliberately want the viewer to reflect upon the illusion of perspective? Do you ever think of your photos as puzzles for the viewers to sort?

TD – Well, if I could think of them as puzzles for the viewers to sort when I was taking them then I'd officially be a lot smarter than I am. And I'm not, I'm just a big old dummy, but I do notice things. I think I subconsciously notice a lot more things than I would give myself credit for. But when I do shoot there will be certain things... I know exactly what you're taking about. Where you have the perspective going off and then there's something on the window that makes you be like... wow, he's looking through something. And it brings you back to that thing. So I'm pretty aware of what I'm doing when I'm shooting through the frame. If I wasn't looking through the DSLR, I would totally not be able to make a picture. As long as it's an DSLR, I'll be super happy.

In an interview with Darius Himes, you say he was right to describe *Between the Two* as a work of fiction with a slight hint of autobiographical inquiry at play. Could that be said about all your works and about "A Road Divided" in particular?

TD – Yeah, I would say that. You can't ever escape who you are and every portrait is a self-portrait. Whether it's a picture of a tree, or a road, or a house. I think that you can't just escape yourself. And you are the number one thing that influences your work.

In his essay *Truth in Landscape*, Robert Adams writes: "Landscape pictures can offer us, I think, three verities — geography, autobiography, and metaphor. Geography is, if taken alone, sometimes boring, autobiography is frequently trivial, and metaphor can be dubious. But taken together, as in the best work of people like Alfred Stieglitz and Edward Weston, the three kinds of information strengthen each other and reinforce what we all work to keep intact — an affection for life."

Things have changed a lot in art since then. As I look at your pictures I find geography isn't important there.

TD – I agree.

Would you say you establish any kind of exchange with the places you shoot? Is there a desire to say anything about them?

TD – No, there isn't. There's a desire for me to express my own self. There's a desire... I literally use a space. Of course every photograph is a specific place. You have to be there to take it. For me that's irrelevant to what I'm doing. I'm utilizing that spot or what's at that spot or home to basically make a statement that I wanna make about the world.

When we look at a landscape we do it through a filter of our cultural references. When it comes to your experience with landscape, which would you say are your main references? I'm talking about artists, but not solely, it could be trips you took with your parents as a child, ads, videogames, etc.

TD – I would say main influences: Larry Sultan, Robert Adams, Stephen Shore, Hitchcock, Hopper. I would love it if somebody did a show called "Hopper, Hitchcock and Hido" (laughs). I think that their work has absolutely influenced mine in a big way. And I'm – this is a Ed McGowin quote, so don't give me credit –, I'm blissfully influenced by everything that I love. That's the truth, that's it right there. And you welcome influence. Sometimes young artists will be like "I don't wanna look at anybody's work, I don't wanna be influenced by it". That's just like, ridiculous. You gotta look at pictures. The more pictures you look at the more you'll synthesize something into your own thing. And also the more you make you filter out all the bullshit and then you end up distilling down to what it is you do. So I think that's good.

Not to mention the entire history of art is built on a chain of influences.

TD – It's simply foolish to not like be aware of that chain. I think about that a lot. And I also think where does photography fit into the larger art world. I don't just randomly, blindly follow art galleries.

So those are your artistic inspirations. I think the second part of the question has to do with when it comes to your interaction, your experience with landscape. Are there personal histories that come into play?

TD – I think there's no way things can't come into play. For me if I'm photographing on the street that I grew up on... There's a poignancy that I'm curious about.

There's an interview in which you say all your pictures are about home, the place where you grew up in Ohio. What is Kent like? Is it always foggy and rainy?

TD – It's not foggy at all. Rarely is it foggy. It is often gray and raining, yes. That's the weather there.

If the houses in *House Hunting* were about home and family, what do you think the roads in a *A Road Divided* stand for?

TD – They stand for a lot of different things. They could stand for escape, journey, arriving, what else? I don't even know.

In your series of houses at night, the light on the window implies a presence. As you said in a couple of interviews, "when the lights come on, the inside seeps to the outside". Windows have that quality of separating and integrating at the same time. Could something similar be said of the windshield in *A Road Divided*? The blurs denounce the presence of a car and a driver. I especially liked one interview in which you said your own breath was in the pictures.

TD – To me that's really important. If you've done your research and you seem like you really have, that picture of Robert Frank's Butte, Montana looking out the hotel room with the little white curtains. That picture to me... If I could pick any Robert Frank picture, I would pick that one in two seconds without a doubt. Because there's something about...

He's there, he's in that picture. I could never be a photographer that was just a super cool, distant, unemotional, unattached, flat out pure description. I would just go literally crazy. I'm not an unattached eye.

B.3.2. Entrevista traduzida para o português

Primeiro eu gostaria que você descrevesse o processo de criar as fotografias de *A Road Divided*. São perguntas muito simples, mas você pode ser o mais descritivo possível e sentir-se à vontade para extrapolar elas.

Quando você sai para fotografar *A Road Divided*, você já sabe onde irá ou você entra no carro com a intenção de se perder, de maneira que as paisagens que você encontra pelo caminho estejam abertas ao acaso?

TD – Eu definitivamente sou alguém interessado no acaso. Eu adoro me perder. No entanto, porque eu sou tão ocupado, eu preciso restringir as minhas chances de não ser bem-sucedido. Então há certas coisas que eu sei. Eu sei que eu aprecio espaços bem abertos e planos e eu quase nunca faço fotografias em locais que não são planícies. Logo, eu posso observar um mapa topográfico e determinar... Se é muito verde ali, eu não irei. Por exemplo, as montanhas rochosas? Não estou interessado. Sierra Nevada? Não estou interessado. Os alpes? Provavelmente não estou interessado, porém eu adoraria ir a Saskatchewan ou a algum lugar parecido.

E o que torna as áreas planas tão atraentes para você?

TD – Elas realmente me lembram do lugar onde eu cresci. Eu fui criado em Kent, no estado de Ohio, em um lugar que era muito plano, aberto, com plantações de milho por todos os lados. Eu cresci no subúrbio que foi construído no meio disso. E isso definitivamente impactou as minhas buscas hoje.

Qual câmera e filme você usou nesta série?

TD – Eu usei uma Pentax 6 x 7 e o filme Kodak Portra 400. A série inteira é analógica, foi tudo revelado por mim na sala escura. Mas eu confesso que me tornei muito bom em fazer fotografias com a minha câmera digital que são praticamente idênticas às fotos que eu fiz com a minha Pentax, o que é muito bom, foi algo muito desafiante para mim porque eu evitei a fotografia digital desde o seu surgimento, eu nunca havia feito fotografias digitais. Há cerca

de um ano, eu encontrei uma câmera e foi a primeira vez em que eu encostei em uma câmera digital que de fato parecia capaz de fazer fotos que me agradavam, similares ao filme.

Qual câmera era essa?

TD – Uma Nikon G800.

Mas você não a utilizou em *A Road Divided*?

TD – Não. É claro que, só porque um projeto acabou, isso não quer dizer que você irá parar de fazer fotografias daquela mesma maneira. Então eu basicamente fiz fotografias daquela maneira.

Você disse que evitou as câmeras digitais por muito tempo. Você estava com medo que elas fossem muito “certinhas”? Qual era a questão estética por trás disso?

TD – A estética era que a câmera digital tinha sua própria estética e seu próprio visual. E não era um visual que eu gostava. Era nítido demais, saturado demais, “tudo” demais. O que eu acho realmente incrível na película é a sua limitação. O espectro é limitado, a paleta de cores é limitada. E, com o digital, é tão amplo e incrível que às vezes é simplesmente demais.

Você costuma usar longa exposição? Você fotografa com a câmera na mão ou com um tripé?

TD – Todas as fotografias em *A Road Divided* ou qualquer coisa minha que você já tenha visto foi feita segurando a câmera na mão porque eu não gosto de ficar preso a um tripé. Ele realmente me limita. E é curioso como a minha fotografia mudou porque eu não uso tripé há muito tempo. Isso também indica que, há muito tempo, eu não faço uma fotografia tradicional, à moda antiga, perfeitamente nítida à noite. E eu fiz muitas fotos noturnas, mas o trabalho que estou fazendo agora é com a câmera na mão e à noite – e eu vou falar mais sobre ele daqui a pouco, porque ele surgiu por diversos motivos. Um deles é porque eu queria algo com uma atmosfera mais cinematográfica, com um enquadramento mais solto, e também... Eu adoro fazer fotos através da janela do carro. Então eu pensei, “bom, por que eu não fotografo através do para-brisa à noite?” E o que tornou isso possível – e no passado isso seria

impossível na ausência de algum equipamento maluco para segurar a câmera – foi a câmera digital. Eu ainda me surpreendo com o quão sensível a câmera digital é, eu consigo segurar a câmera o escuro, dentro do carro, e fazer uma bela fotografia noturna. Eu nunca teria conseguido fazer essa fotografia antes.

O carro sempre está estacionado quando você fotografa?

TD – Sim, em 99% das vezes. Raramente eu... às vezes eu estou dirigindo pela rua, vejo um carro vindo na minha direção e faço uma fotografia dele, mas, exceto isso, eu estou com o carro estacionado. Há aleatoriedade na minha composição, mas não tanto quanto parece. Eu sempre uso uma câmera SLR, que é uma câmera na qual eu posso enxergar através da lente quando faço a fotografia. Não é como um telêmetro ou algo que mostre uma aproximação do que estamos vendo. Eu sempre exigi algo muito exato, porque eu gosto que as coisas fiquem exatamente como eu as vejo.

Todas essas coisas são igualmente importantes?

TD – Absolutamente. Existe uma aleatoriedade dentro de um ambiente controlado.

Todas as fotografias do livro foram tiradas através do para-brisa? E é sempre o mesmo carro?

TD – Definitivamente não foi sempre o mesmo carro porque muitos eram alugados. Porque uma das minhas coisas favoritas é viajar de avião para algum lugar, alugar um carro por três dias, dirigir para tirar fotografias e de fato me perder na coisa toda, também para escapar das minhas responsabilidades como um fotógrafo muito ocupado. Eu nunca procuro me livrar das minhas responsabilidades como pai... Mas ajuda quando meus filhos estão na sua mãe ou a minha mãe está cuidando deles quando eu estou em Ohio para o natal. Então eu desapareço por uns dois dias. É perfeito.

Em mais de uma entrevista, você declara que fotografa “como um documentarista e revela como um pintor”. Quais são as transformações mais recorrentes pelas quais as suas fotografias passam durante a revelação?

TD – A cor é algo que é bastante manipulado e com o qual eu brinco muito. E também subexposição e superexposição – a simplicidade de acrescentar escuros e claros onde você quer. Poder ajustar essas coisas é muito importante para mim e eu definitivamente sinto que estou manipulando a prova, em alguns casos bastante, para fazer com que ela fique como eu quero.

Também em muitas entrevistas que eu encontrei online, o seu esforço para determinar a ordem das fotografias nos seus livros é um tópico recorrente. O que você estava buscando durante o processo de edição de *A Road Divided*, especificamente? Você editou o livro sozinho? Você buscava estabelecer uma narrativa?

TD – Bom, nós acabamos de passar 7 horas pensando a ordem de 40 fotografias. E eu fiz o mesmo ontem com as mesmas 40 fotografias porque... Sim, a resposta é que eu sou muito minucioso com relação à sequência de tudo e não há nada que eu lançaria no mundo que não tivesse a sequência que eu determinei. Porque a sequência é tudo, literalmente. E sim, eu que editei. Há alguns fotógrafos que me chocam porque eles deixam que outra pessoa interfira nessa parte. Isso, para mim... A sequência errada acaba por destruir tudo.

O processo criativo tem três partes, o fotografar, o editar e o revelar. E todas são importantes. Editar é tão importante quanto fotografar que é tão importante quanto revelar as fotografias. Quando eu falo “editar” não estou falando da edição no Photoshop, mas de escolher, de curar.

E quando você está preparando livros como *A Road Divided*, quando você está estabelecendo a estrutura da narrativa e a sequência, o que faz parte desse processo? É digital? Você precisa construir um suporte físico para as fotos?

TD – Na verdade, eu costumo começar imprimindo pequenas fotos, miniaturas, que eu posso pegar e arranjar com as mãos. É muito útil poder sentar longe do computador, na minha mesa de jantar, escutar música, beber vinho e simplesmente ficar movimentando as fotografias. Eu uso miniaturas porque eu sei como as fotografias se parecem, eu não preciso estudar essa parte, mas eu simplesmente amo poder me distanciar e ver a coisa toda de uma vez só. Simplesmente funciona. É um processo físico. Eu sou muito físico nas coisas que eu faço.

Eu li que fotografar é um processo solitário para você. Por que você precisa estar sozinho para fotografar?

TD – Bom, eu não sei porquê, mas eu sempre fotografei sozinho. Parte da explicação tem a ver com transportar a minha cabeça para um espaço onde eu estou super focado.

Simplesmente eliminar as distrações.

TD – ... eliminar as distrações. Não importa quem está comigo, se é um dos meus amigos mais próximos ou meu filho ou quem quer que seja, há um nível de concentração que só é possível obter quando se está sozinho. E isso é importante às vezes. Mas às vezes eu permito que alguém me acompanhe.

Quando você sabe que é a hora de parar o carro e fazer uma fotografia? Você precisa sentir algo com relação àquele lugar? Ele precisa ter algo que chame a sua atenção ou você busca uma cena banal com o potencial de ser transformada depois, no laboratório?

TD – Eu fotografo para obter a imagem certa na hora. Eu nunca faria algo pensando ‘ah, eu conserto isso no laboratório’ ou ‘eu conserto no pós’. É isso que as pessoas sempre dizem, ‘ah, eu estou fotografando com uma câmera digital, eu posso ajustar tudo, eu posso mover isso, eu posso me safar com aquilo... Eu posso incluir metade do sapato ou todo o sapato no quadro, tanto faz... É muito melhor enquadrar tudo no momento. Eu tento fazer com que tudo apareça perfeito no visor.

Você também não faz cortes fora do enquadramento, certo? Você acerta a composição enquanto fotografa.

Exatamente. Eu corto um pedaço muito pequeno para alinhar um edifício que saiu um pouco torto, mas com exceção disso, (a foto) é praticamente o quadro inteiro.

Com relação ao momento em que você para o carro para fazer uma fotografia, obviamente você vê algo que lhe atrai, mas você sabe o que você viu antes de fazer a fotografia ou você apenas tem a impressão de que algo interessante está acontecendo? E então depois você olha para a foto e pensa “ah, é por causa daquele galho”, algo assim.

TD – Eu acho que é parte instinto e é parte saber que os elementos juntos em um só lugar farão uma foto interessante, mas esta é uma ótima pergunta. Eu realmente estou vendo todos os detalhes quando fotografo? Qualquer fotógrafo que lhe disser que está, estará mentindo, porque a verdade é que, e Winogrand resumiu isso muito bem, “o mundo se mostra diferente quando fotografado”. É por isso que eu faço fotografias, sabe. Porque, do contrário, qual o sentido? Parece diferente.

Você precisa cultivar a habilidade de surpreender a si mesmo, caso contrário ficaria entediado.

TD – Totalmente. Se eu soubesse o que iria acontecer todas as vezes em que apertasse o botão da minha câmera, eu ficaria terrivelmente entediado.

Por favor, me fale sobre os lugares para onde você dirigiu quando estava fotografando *A Road Divided*. Eles são remotos? Silenciosos? Espaçosos? O que lhe atraiu neles?

TD – Às vezes eles são remotos, eu não diria necessariamente que são sempre silenciosos, mas são...

E às vezes são habitados, às vezes são...

TD – Às vezes é surpreendente como eu consigo fazer com que algo pareça muito remoto, minimalista e isolado, e este algo está ao lado de uma autoestrada ou algo assim. É incrível como é possível manipular uma cena quando se deixa de incluir algo no quadro. É por isso que a fotografia sempre será mentirosa.

A outra coisa que eu reparei que você faz nas suas fotografias é eliminar coisas que dão um senso de espaço e tempo. Não há anúncios sobre os quais você poderia dizer “ei, ali tem um anúncio da Coca-Cola de meados dos anos 80”.

TD – Eu de fato tento eliminar essas coisas porque eu realmente gosto que as fotos sejam super flexíveis de alguma maneira, se uma foto é atemporal então ela se encaixa no meu tempo. E se a foto tem uma ambiguidade, então ela funciona melhor para mim.

Melhor para você ou para o observador? Você deseja que (a foto) seja menos determinada em termos de tempo e espaço?

TD – É para o observador, no sentido de ajudá-lo a fabricar a narrativa. E acho que tem a ver com simplesmente manter tudo aberto. Porque se você cravar, então está cravado. Eu nunca diria “oh, isso está em 1283 Kent, Ohio, 4424L”. Não, é sempre 1857, o número do meu negativo.

Qual é a importância do “dirigir” e do “estar em movimento” no seu processo criativo? Isso lhe ajuda a encontrar novas paisagens para fotografar, é claro, mas também o conduz a um estado de espírito particular, que o deixa mais inclinado a fotografar de certa forma?

TD – É, não há nada como escapar ou apenas sair da cidade. Dirigir é essencial para o que eu faço. E eu acho que, independentemente de você ser uma dona de casa, uma avó ou alguém muito ocupado, não importa quem você for, quando você sai de uma situação normal e faz algo diferente, e você sai para o mundo, você começa a ver diferente, e você está mais consciente do seu entorno. Você pode caminhar até a parada de ônibus todos os dias sem reparar em nada. Mas quando você caminha até uma parada de ônibus em Spokane, Washington, você vai reparar em tudo. E eu acho que a chave é se distanciar do que é familiar porque isso basicamente acende os seus sentidos.

E o modo como você escapa do familiar é um modo tão quintessencialmente americano de ver a Terra.

TD – É verdade. Realmente é.

Por que você batizou o livro de *A Road Divided*?

TD – Essa é uma ótima pergunta. Por duas razões: uma é que eu simplesmente gosto da ideia de que as fotografias estão no exterior. Eu gosto da ideia de que às vezes paisagens também podem exprimir relações e a atmosfera da paisagem dá a sensação de um dia triste de chuva. Por algum motivo, eu gosto do fato de que as paisagens assim são mais metafóricas. E a angústia e a perda são coisas que sempre fizeram parte do que eu faço de alguma forma. Bem

no início do meu trabalho, Larry Sultan assinalou isso para mim, que o meu trabalho tinha um senso de angústia e perda, e eu gostei disso. Parece deprimente, mas eu acho fascinante e não me deprime nem um pouco.

Foi o Larry Sultan que disse isso ou isso simplesmente fez sentido, você entendeu essa ideia sobre o seu trabalho?

TD – Eu acho que compreendi, mas não tive as palavras para descrever. Acho que há muitas coisas que aconteceram que eu entendi, mas não sabia nomear. Quando você está construindo um corpo de obras você tenta evitar ter muitas ideias sobre o que está fazendo. Você basicamente quer fotografar e fotografar e fotografar, e depois, ao fazer uma triagem das fotos, você descobre o que está fazendo.

Muitas fotografias apresentam grandes áreas monocromáticas, seguidamente de céus nublados. Essa é uma qualidade comum na arte de paisagem chinesa e japonesa. Você se inspira na arte oriental? Você se identifica com alguma filosofia ou religião oriental?

TD – Eu nunca pesquisei isso a fundo, não estudei arte oriental. Estudei religião oriental na faculdade e, de longe, era uma das minhas disciplinas favoritas. Era realmente incrível, parcialmente porque eu tinha um ótimo professor, esse cara chamado Howard Hunter, e muitos assuntos discutidos em aula eram coisas que eu compreendia totalmente internamente.

Você acha que essas coisas aparecem nas suas fotografias?

TD – Algumas delas, sim. E eu penso que há certo minimalismo, contemplativo, solidão, coisas assim. Então é daí que essas coisas vêm.

Muitas vezes as pessoas descrevem o seu trabalho como cinematográfico. Você se esforça para obter essa atmosfera?

TD – Eu definitivamente busco isso e acho que, estranhamente, o meu trabalho está se tornando cada vez mais cinematográfico. E embora eu não assista a muitos filmes, na verdade, eu definitivamente gosto e entendo essa abordagem cinematográfica das coisas. É simplesmente algo que eu comecei a fazer. É curioso. Uma coisa estranha é que há muitos diretores e produtores

em Hollywood que têm prestado muita atenção ao meu trabalho, e é interessante porque eles são atraídos a ele porque é tão cinematográfico. Como a obra fica assim? Eu não poderia lhe explicar com precisão, mas eu sei que, nas fotografias noturnas, isso tem tudo a ver com o uso da longa exposição.

Acho que isso também está relacionado ao que ela havia perguntado antes sobre a importância da narrativa. Um aspecto da qualidade cinematográfica é a implicação de uma narrativa. Eu acredito que é a isso que eles estão respondendo. E é algo que você faz intencionalmente. Eu lembro de alguém em Hollywood afirmando que as suas fotografias estão na mesa de todos os diretores de arte quando eles estão preparando filmes ou tentando estabelecer uma atmosfera. Penso que é potencialmente esse foco na narrativa que você sempre achou que era o fator de atração.

Isso, isso. Eu concordo completamente. E também há outra coisa... começou com *Houses at Night*. Eu me dei conta de que existe algo simplesmente estranho em pegar uma experiência de 10 minutos de duração e esmagá-la em uma imagem de duas dimensões. Coisas acontecem quando você faz isso. Há um efeito aumentado que eu gosto.

Isso é algo que eu sempre me perguntei sobre as fotografias noturnas. Da maneira como eu vejo, as fotografias de *A Road Divided* não são feitas com longas exposições, mas as fotografias à noite são. Mas agora a tecnologia digital possibilita que você faça fotos com exposições menores, certo? Você não precisa mais se prostrar diante da casa de um estranho por 10 minutos.

TD – Não, nem um pouco.

Você não acha que isso afetará a fotografia?

TD – A resposta exata para essa pergunta é que ainda está para ser visto. No entanto, há umas duas fotos que eu fiz com uma câmera digital recentemente que são, eu acho, fotos noturnas e, por alguma razão, elas são ainda mais cinematográficas.

A conclusão é... Eu acho que o que (o digital) irá possibilitar com que eu faça fotografias em menos tempo. E também, porque eu consigo sair do carro e mesmo que eu queira fazer uma foto com tripé, posso concluir tudo em 10 segundos, é totalmente incrível.

E também você confirma que conseguiu a fotografia porque você a vê na tela da câmera, então não precisa fazer muitas tomadas. Eu estava esperando para falar abertamente sobre isso, mas eu consigo ver a câmera digital mudando completamente o meu trabalho. Conquanto que funcione bem. E como você sabe se está funcionando e se você está fazendo uma foto que não parece digital? Bom, você precisa imprimi-la. E se você fizer uma impressão que se pareça com uma imagem digital então está tudo certo.

Quando você afirma que consegue ver isso mudando a maneira como trabalha, isso significa que você enxerga isso mudando as fotografias também? Ou apenas a maneira de conseguir o mesmo tipo de fotografias?

TD – É impossível que as fotografias não mudem se você mudar a ferramenta com a qual elas são feitas. A ferramenta que você usa, a câmera, é o primeiro fator a determinar o visual do seu trabalho. Então, basicamente, a ferramenta é muito importante.

A propósito de ferramentas, você trabalha com materiais não-fotográficos?

TD – Ocasionalmente sim, eu trabalho. Uma das coisas interessantes em um dos meus novos livros, *Excerpts from Silver Meadows*, é que eu fabrico coisas que parecem achadas. Por exemplo, há um anúncio na contracapa de uma revista antiga que eu o fotografo, corto e imprimo em uma impressora a laser e depois modifico de alguma maneira. Às vezes eu pinto com spray ou escureço os olhos de alguém ou qualquer coisa, e eu gosto dessa ideia. Eu adoro pegar a prova e passar batom ou blush na bochecha de alguém com os meus dedos. Isso é para mim é fascinante, literalmente. Outra coisa que é interessante... A ideia de pintar com spray é divertida. Eu estou muito interessado em fazer mais coisas assim.

Então retornando às paisagens: Muitas das suas fotos têm elementos em perspectiva que conduzem o olhar ao longo de estradas e fios de luz, porém as manchas no para-brisa trazem o olhar de volta à superfície. Esse é um esforço deliberado para que o observador reflita sobre a ilusão da perspectiva? Você alguma vez pensou nas suas fotos como quebra-cabeças para quem as vê?

TD – Bom, se ao fazer a fotografia, eu estivesse pensando nas imagens como quebra-cabeças para os observadores então eu oficialmente seria bem mais esperto do que sou. Eu sou apenas

um bobo, mas percebo as coisas. Acho que inconscientemente noto muito mais coisas do que me dou crédito. Mas, quando fotografo, há certas coisas... Eu sei exatamente do que você está falando. Há a perspectiva e então algo na janela o faz pensar ‘uau, ele está olhando através de algo’. E isso o traz de volta para aquela coisa. Então eu estou bem ciente do que estou fazendo quando fotografo através do visor. Se não estivesse olhando através do DSLR, não conseguiria fazer uma fotografia. Basta que a câmera seja de um modelo DSLR para que eu fique satisfeito.

Em uma entrevista com Darius Himes, você afirma que ele está certo em descrever *Between the Two* como um trabalho ficcional com a sugestão sutil de um questionamento autobiográfico. O mesmo poderia ser dito sobre todos os seus trabalhos e especificamente sobre *A Road Divided*?

TD – Sim, eu diria isso. Você nunca pode escapar de quem é, e cada retrato é um autorretrato. Seja a foto de uma árvore, de uma rua ou de uma casa. Eu acho que você simplesmente não consegue escapar de si mesmo. E você é o fator número 1 que influencia o seu trabalho.

No ensaio *Truth in Landscape*, Robert Adams escreve: “Eu acredito que as fotografias de paisagem podem nos oferecer três verdades — geografia, autobiografia e metáfora. A geografia é, quando tomada isoladamente, às vezes entediante, a autobiografia é frequentemente trivial, e a metáfora pode ser dúbia. Mas se tomadas juntas, como no melhor trabalho de pessoas como Alfred Stieglitz e Edward Weston, esses três tipos de informação fortalecem uma a outra e reforçam o que nós todos trabalhamos para manter intacto — o afeto pela vida.”

As coisas mudaram muito na arte desde que Adams escreveu isso. Quando eu olho para as suas fotografias, percebo que a geografia não é importante.

TD – Eu concordo.

Você estabelece algum tipo de troca com os lugares que fotografa? Há um desejo de dizer alguma coisa sobre eles?

TD – Não, não há. Há um desejo de expressar o meu ser. Há um desejo... Eu, literalmente, uso um espaço. É claro que cada fotografia é de um lugar específico. Você precisa estar lá

para fazer a foto. Na minha opinião, isso é irrelevante para o que eu estou fazendo. Estou usando aquele local ou o que há naquele local ou naquela casa para fazer uma declaração sobre o mundo.

Quando olhamos para uma paisagem, nossa visão é permeada pelas nossas referências culturais. Com relação a sua experiência da paisagem, quais você diria que são as suas principais referências? Estou falando de artistas, mas não exclusivamente, pode ser viagens que você fez quando criança, anúncios publicitários, videogames, etc.

TD – Eu diria que as principais influências são: Larry Sultan, Robert Adams, Stephen Shore, Hitchcock, Hopper. Eu amaria se alguém fizesse um programa de TV chamado “Hopper, Hitchcock and Hido” (risadas). Eu acho que o trabalho deles influenciou o meu de uma forma importante. E eu – isso é uma citação de Ed McGowin, então não me dê crédito por ela –, sou alegre e despreocupadamente influenciado por tudo que eu amo. Essa é a verdade. E a influência deve ser bem vinda. Às vezes os jovens artistas dizem “Eu não quero ver o trabalho de ninguém, não quero ser influenciado por ele”. Isso é ridículo. Você precisa olhar fotografias. Quanto mais fotografias você olhar, mais irá sintetizar algo no seu próprio trabalho. E também quanto mais você trabalha mais consegue filtrar a bobagem e terminar destilando tudo até chegar no que você faz. Então acho que isso é bom.

Sem falar que toda a história da arte é construída em uma cadeia de influências.

TD – É simplesmente uma bobagem não estar consciente dessa cadeia. Eu penso muito sobre isso. E eu também penso sobre o lugar da fotografia no mundo da arte. Eu não acompanho galerias de arte aleatoriamente.

Então essas são as referências artísticas que lhe inspiram. Acho que a segunda parte da pergunta era relacionada a sua interação, a sua experiência com a paisagem. Você tem experiências pessoais que lhe influenciam?

TD – Eu acho que é impossível que as coisas não me influenciem. Para mim, se eu estou fotografando na rua onde eu fui criado... Há um estímulo que me instiga.

Há uma entrevista em que você diz que todas as suas fotos são sobre o seu lar, o lugar onde você cresceu em Ohio. Como é Kent? Está sempre nebuloso e chovendo lá?

TD – Não é nem um pouco nebuloso lá, raramente. E sim, seguidamente está cinza e chuvoso lá. Esse é o clima de lá.

Se as casas em *House Hunting* tinham relação com o lar e a família, o que você acha que as estradas de *A Road Divided* significam?

TD – Elas significam muitas coisas diferentes. Podem significar escapar, jornada, chegada, o que mais? Eu nem sei.

Na sua série de casas à noite, a luz na janela implica uma presença. Como você mesmo disse em algumas entrevistas, “quando as luzes aparecem, o interior vaza para o exterior”. As janelas tem essa capacidade de separar e integrar ao mesmo tempo. Algo semelhante poderia ser dito sobre o para-brisa de *A Road Divided*? As manchas denunciam a presença de um carro e um motorista. Eu gostei especialmente de uma entrevista na qual você fala que a sua própria respiração estava nas fotos.

TD – Para mim isso é muito importante. Se você pesquisou e realmente parece que sim, então aquela foto do Robert Frank em Butte, Montana, olhando pela janela de um quarto de hotel com as pequenas cortinas brancas... Aquela foto para mim... Se eu pudesse escolher qualquer foto de Robert Frank, eu escolheria essa em dois segundos, sem dúvida. Porque há algo... Ele está ali, ele está naquela foto. Eu nunca poderia ser um fotógrafo super frio, distante, sem emoções, puramente descritivo. Eu enlouqueceria. Eu não sou um olho destacado.