



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Grécia Falcão

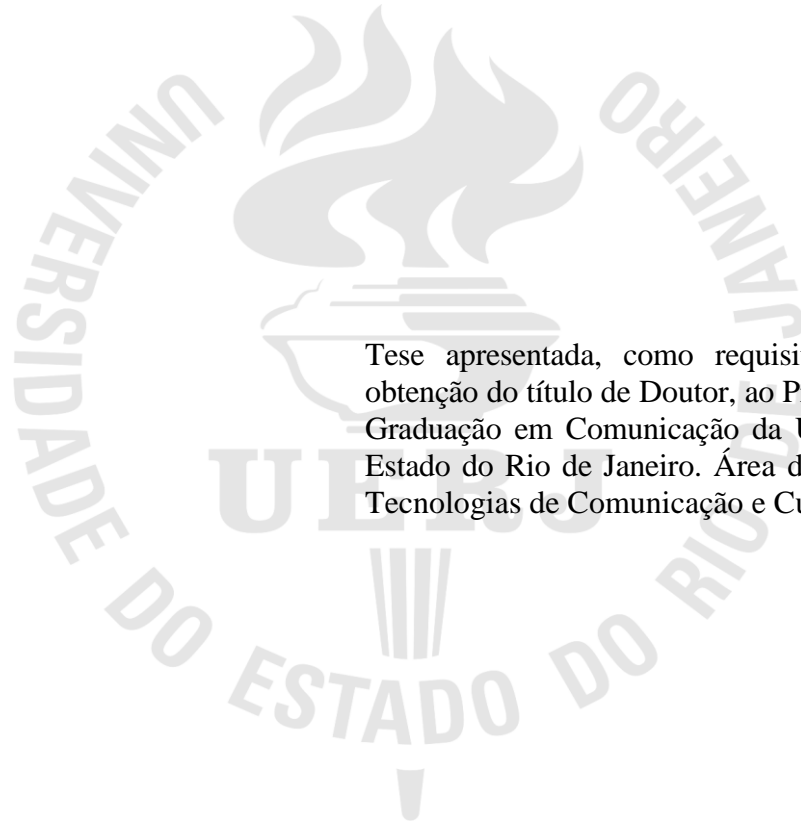
**Lugares que habito: apropriações e performances da paisagem na
fotografia de Mishka Henner**

Rio de Janeiro

2018

Grécia Falcão

**Lugares que habito: apropriações e performances da paisagem na fotografia de Mishka
Henner**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

M386 Grécia Falcão.
Lugares que habito: apropriações e performances da paisagem na fotografia de Mishka Henner / Grécia Falcão. – 2018.
193 f.

Orientador: Fernando do Nascimento Gonçalves
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Fotografia – Teses. 3. Tecnologia – Teses. I. Gonçalves, Fernando do Nascimento. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Grécia Falcão

**Lugares que habito: apropriações e performances da paisagem na fotografia de Mishka
Henner**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Aprovado em: 27 de fevereiro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves (Orientador)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Leandro Pimentel
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.ª Dr.ª Patrícia Rebello
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.ª Dr.ª Livia Aquino
Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)

Prof.ª Dr.ª Victa de Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Michol, pelas viagens ao redor do mundo e por seu apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos não cabem em palavras, e se perdem entre tantos momentos que culminaram na conclusão desta pesquisa. Se fosse possível elencar alguns nomes o primeiro deles seria o de minha mãe, Michol, que acompanha (sem muito entender) a trajetória acadêmica que escolhi seguir. Meu companheiro, Eduardo, foi outra força tamanha que trouxe o fôlego necessário em muitos momentos em que a pressão dos *deadlines* parecia recair sobre mim.

No Canadá, entre as caminhadas pela Concordia University e os eventos do *Senselab* pude pouco a pouco “redobrar” os pensamentos, e me debruçar mais e mais não questões ainda embrionárias desta pesquisa. Mariana Marcassa, Alice Marcassa, Céline Pereira, Cadu Mello, Flo, Erin Mannig, Brian Massumi são algumas dessas pessoas especiais que encontramos casualmente pela vida, e que nos surpreendem. Um acolhimento inesperado, trazendo o conforto preciso em meio às neves geladas de Montréal: a cada um deles, e demais parceiros do *Senselab*, eu só tenho a agradecer.

Aos velhos e bons amigos, daqueles que vão para a vida e sempre retornam no momento mais necessário. Michele, Sol, Pedro, Júlia, por vocês nutro um carinho especial. Agradeço também à rede de amigos que daí se desdobra, e que puderam criar um lar (um refúgio) quando os mais chegados ainda não estavam por perto.

Fernando Gonçalves, nestes seis anos de trajetória, não poderia deixar de mencionar minha imensa gratidão pela acolhida, e pelas sábias diretrizes ao longo de sua orientação. Débora Gauziski, parceira das mesmas angústias durante a pesquisa, é outra amiga que aqui devo agradecer. A todos do PPGCOM UERJ sou extremamente grata pelos papos, encontros casuais na secretária, e pela formação afetiva/educativa que pude receber. E entre os tantos companheiros do mundo acadêmico, um abraço especial para Marianna Ferreira Jorge do PPGCOM UFF: parceira de provas e prazos quando nossa caminhada pelo mestrado e doutorado ainda era uma incógnita.

Aos professores que seguirão na leitura destas páginas: Leandro Pimentel, Livia Aquino, Patrícia Rebello e Victa de Carvalho, muito obrigada pela prontidão em aceitar participar desta banca, e pelos direcionamentos precisos que irão cooperar para o nascimento de futuras pesquisas.

Também agradeço à FAPERJ pela bolsa concedida durante o doutorado e doutorado-sanduíche, apesar dos atrasos nos repasses da verba que acabaram por afastar muitos de nós

do caminho da ciência e da educação. E se, por um lado, não houve respaldo financeiro que faça jus à dedicação exclusiva nesta pesquisa, pelo menos as dificuldades puderam servir de alicerce para consolidar alguns valores, como obstinação e autoconfiança, que quero cultivar ao longo da vida.

São virtudes que estão nas entrelinhas desta pesquisa, a cada palavra redigida nas páginas a seguir: pois, num turbilhão de pensamentos e emoções, elas tiveram prevalência e trouxeram consigo uma sensação de calma, de plenitude; aquilo que se almeja quando chegamos no final de uma jornada. Sim, um grande passo foi dado! E já sigo à espreita de novos caminhos, direções e pontos de partida.

RESUMO

FALCÃO, Grécia. **Lugares que habito**: apropriações e performances da paisagem na fotografia de Mishka Henner. Rio de Janeiro, 2018. 193 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O fotógrafo belga, Mishka Henner, desloca para o campo da arte as imagens fotográficas que compõem os mapas digitais do Google. O artista se apropria destas fotografias a fim de “brincar” com o ordenamento fotográfico/cartográfico das *geotags*, e com a correspondência verossímil da paisagem nas interfaces interativas e imersivas de programas de computador como Google Earth e Google Street View. A partir daí, é tarefa desta investigação encarar a paisagem como experiência de regulação de nossas relações com o espaço, levando em conta certas práticas artísticas que prezam pela reutilização das fotos indexadas aos atuais sistemas de localização geográfica. A hipótese é que os jogos visuais de Mishka Henner tem o intuito de “fazer variar” nossa percepção de mundo e nos questionar sobre os usos e as funções imagem fotográfica no contexto das tecnologias digitais de geolocalização no contemporâneo. Os recortes, as repetições, escalas, os gestos de apropriação das imagens e seus modos de presença no ambiente expositivo (sejam em fotolivros ou nos espaços volumétricos dos museus e galerias) estariam a fabular e a produzir outras formas de apreensão da imagem, levantando, por exemplo, a própria questão da paisagem enquanto ferramenta analítica que nos ajuda a pensar formas de ordenar a percepção e a vivência dos espaços na atualidade.

Palavras-chave: Fotografia de Paisagem. Arte Contemporânea. Mapas. Sistemas de Localização Geográfica. Tecnologias da Comunicação.

ABSTRACT

FALCÃO, Grécia. **Places I Habit: Appropriations and landscape performances in Mishka Henner's photography.** Rio de Janeiro, 2018. 193 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The Belgian photographer, Mishka Henner, moves to the field of art the photographic images that are used in Google's digital maps. The artist appropriates these photographs in order to “play” with the photographic/cartographic ordering of the *geotags*, and with the verisimilar correspondence of the landscape in the interactive and immersive interfaces of computer programs such as Google Earth and Google Street View. From there, it is the task of this research to face the landscape as an experience that regulates our relations with space, taking into account certain artistic practices that value the reuse of the photos indexed to the current systems of geographical location. The hypothesis is that Mishka Henner's visual games are intended to “vary” our perception of the world and question us about the uses and functions of the photographic image in the context of contemporary digital geolocation technologies. The cutouts, repetitions, scales, the appropriation *gesturghghhges* of the images and their modes of presence in the exhibition environment (whether in photo books or in the volumetric spaces of museums and galleries) would be able to produce other forms of image apprehension, raising, for example, the very question of the landscape as an analytical tool that helps us to think ways of ordering the perception and the experience of the spaces in the present time.

Keywords: Landscape Photography. Contemporary Art. Maps. Geographical Location Systems. Communication Technologies.

Quando eu me encontrava preso

Na cela de uma cadeia

Foi que vi pela primeira vez

As tais fotografias

Em que apareces inteira

Porém lá não estavas nua

E sim coberta de nuvens...

[...]

Terra! Terra!

Por mais distante

O errante navegante

Quem jamais te esqueceria?

(VELOSO, 1978)

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-------------|---|----|
| Figura 1 - | Deutch Landscapes - Mishka Henner, 2011. Exibição da série na exposição “Views From Above”, Centre Pompidou, Metz, França - Maio à Outubro de 2013..... | 36 |
| Figura 2 - | Deutch Landscapes - Mishka Henner, 2011. Exibição da série na exposição “Beyond Evidence: An Incomplete Narratology of Photographic Truths” - Galeria QUAD - Derby, UK - 2015. | 36 |
| Figura 3 - | Mauritskazerne, Ede. Série: <i>Dutch Landscapes</i> - Mishka Henner, 2011..... | 37 |
| Figura 4 - | Frederikkazerne, Den Haag. Série: <i>Dutch Lanscapes</i> - Mishka Henner, 2011..... | 37 |
| Figura 5 - | <i>NATO - Allied Join Force Command</i> , Brunssum, Limburg, Holanda. Captura da tela do computador onde aparece a interface do programa Google Earth, 2016. | 44 |
| Figura 6 - | <i>Staphorst Ammunition Depot</i> Série: <i>Dutch Landscapes</i> - Mishka Henner, 2011..... | 45 |
| Figura 7 - | <i>Staphorst Ammunition Depot - Dutch Landscapes</i> , 2011. Exposição sobre obra de Mishka Henner. Bruce Silverstein Galley, Nova York - Set/2015. | 45 |
| Figura 8 - | De Peel Patriot Missile Site. Série: <i>Dutch Landscapes</i> - Mishka Henner, 2011..... | 45 |
| Figura 9 - | Frederikkazerne, Den Haag . Série: <i>Dutch Landscapes</i> - Mishka Henner, 2011..... | 47 |
| Figura 10 - | Frederikkazerne, Den Haag. Captura da tela do computador onde aparece a interface do programa Google Earth, 2016. | 47 |
| Figura 11 - | Unknown site, Noordwijk aan Zee. Série: <i>Dutch Landscapes</i> - Mishka Henner, 2011. | 51 |
| Figura 12 - | Pine Gap Joint Defence Space Research Facility, Australia. Série: <i>Fifty-One-US-Military-Outposts</i> - Mishka Henner, 2010..... | 68 |
| Figura 13 - | Al Udeid Air Base Qatar. Série: <i>Fifty-One-US-Military-Outposts</i> - Mishka Henner, 2010 | 68 |
| Figura 14 - | Camp Adder- Nasiriyah – Iraq. Série: <i>Fifty-One-US-Military-Outposts</i> - Mishka Henner, 2010. | 68 |

| | |
|--|-----|
| Figura 15 - Antigua Air Station – Antigua and Barbuda. Série: Fifty-One-US-Military-Outposts – Mishka Henner, 2010..... | 69 |
| Figura 16 - Fotolivro “ <i>Fifty-One-US-Military-Outposts</i> ” Mishka Henner, 2010 | 69 |
| Figura 17 - Fotolivro “ <i>Fifty-One-US-Military-Outposts</i> ” Mishka Henner, 2010. | 70 |
| Figura 18 - Mapa que acompanha o fotolivro “ <i>Fifty-One-US-Military-Outposts</i> ” - Mishka Henner, 2010. | 71 |
| Figura 19 – Exposição “ <i>Fifty-One-US-Military-Outposts</i> ”. | 73 |
| Figura 20 – Exposição “ <i>Fifty-One-US-Military-Outposts</i> ” Mishka Henner, 2010. Galeria: Carroll /Fletcher 2014 – Londres. | 74 |
| Figura 21 - Fifty-One-US-Military-Outposts at Grundy Gallery, Mishka Henner, 2010..... | 75 |
| Figura 22 - Counter-Intelligence - Galeria Örebro Konsthall, 2017. <i>Blackpool, UK, 2015</i> | 76 |
| Figura 23 - Ed Ruscha's "Twentysix Gasoline Stations" (1962). | 82 |
| Figura 24 - Foto-livro <i>Every Building on the Sunset Strip</i> - Ed Ruscha, 1966..... | 82 |
| Figura 25 - Fotolivro <i>Thirtyfour parking lots</i> - Ed Ruscha, 1967..... | 83 |
| Figura 26 - Fotolivro <i>Thirtyfour Parking Lots on Google Earth</i> - Hermann Zschiegner, 2006..... | 84 |
| Figura 27 - Coronado Feeders (série: Feedlots) / Kern River (série: The Fields) Mishka Henner, 2013. Exibição Beff and Oil - Victoria and Albert Museum - Maio à Junho, 2014..... | 95 |
| Figura 28 - Exposição Precious Commodities. Mapas geológicos (à esquerda)/ <i>The Fields</i> (ao centro) / <i>Feedlots</i> (à direita) - Mishka Henner, 2013. Exibição: Open Eye Gallery em Liverpool, Reino Unido - Março à Maio de 2013..... | 97 |
| Figura 29 - Exposição Precious Commodities. <i>Coronado Feeders</i> (série: <i>Feedlots</i>) / <i>Kern River</i> (série: <i>The Fields</i>) Mishka Henner, 2013. Exibição Open Eye Gallery em Liverpool, Reino Unido - Março à Maio de 2013..... | 97 |
| Figura 30 - Instalação <i>Less Americans</i> - Mishka Henner, 2012. Exibição: <i>Open Eye Gallery</i> em Liverpool, Reino Unido - Março à Maio de 2013..... | 99 |
| Figura 31 - Capa da Revista Vice. Série: <i>Beff and Oil</i> - Mishka Henner, 2013 | 100 |
| Figura 32 - Interior do catálogo da Revista Vice. Série: <i>Beff and Oil</i> - Mishka Henner, 2013..... | 100 |
| Figura 33 - <i>Black Diamond Feeders, Harrington, Texas</i> . Série fotográfica: “ <i>Feedlots</i> ” - Mishka Henner, 2013. | 103 |

| | |
|---|-----|
| Figura 34 - <i>Black Diamond Feeders, Harrington, Texas</i> . Série fotográfica: “ <i>Feedlots</i> ” - Mishka Henner, 2013. | 104 |
| Figura 35 - <i>Black Diamond Feeders, Harrington, Texas</i> . Série fotográfica: “ <i>Feedlots</i> ” - Mishka Henner, 2013. | 104 |
| Figura 36 - <i>Black Diamond Feeders, Harrington, Texas</i> . Série fotográfica: “ <i>Feedlots</i> ” - Mishka Henner, 2013. | 105 |
| Figura 37 - Exibição <i>Surveying the Terrain</i> - CAM Raleigh, EUA. Fotografia: <i>North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas</i> | 106 |
| Figura 38 - Exibição <i>Surveying the Terrain</i> - CAM Raleigh, EUA. Fotografia: <i>North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas</i> ; e série fotográfica: <i>Eighteen Pumpjacks</i> (2012). | 107 |
| Figura 39 - <i>Slaughter, Texas</i> . Série fotográfica: <i>Eighteen Pumpjacks</i> , 2012. | 108 |
| Figura 40 - <i>Mountain View, CA</i> . Série fotográfica: <i>Eighteen Pumpjacks</i> , 2012. | 108 |
| Figura 41 - Harrold West, KS. Série fotográfica: <i>Eighteen Pumpjacks</i> . 2012. | 109 |
| Figura 42 - Counter-Intelligence, 2017. Exibição Solo das obras de Mishka Henner. Local: Galeria Orebro konsthall, Suécia. | 110 |
| Figura 43 - Counter-Intelligence, 2017. Exibição Solo das obras de Mishka Henner. Local: Galeria Orebro konsthall, Suécia. | 110 |
| Figura 44 - <i>Levelland Oil Field #1, Hockley County, Texas (2013) Dimensions variable</i> . Série fotográfica: “ <i>Feedlots</i> ” - Mishka Henner, 2013. Exibição: <i>Drone: The Automated Image</i> - Galeria Darling Foundry, Montreal, 2013. | 113 |
| Figura 45 - <i>Levelland Oil Field, Hockley County, Texas (detail)</i> . Série fotográfica: “ <i>Feedlots</i> ” - Mishka Henner, 2013. Exibição: <i>Drone: The Automated Image</i> - Galeria Darling Foundry, Montreal, 2013. | 114 |
| Figura 46 - <i>North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas (Dimensions variable)</i> . Série fotográfica: “ <i>The Fields</i> ” - Mishka Henner, 2013. Exibição solo: <i>Field</i> - Musée des Beaux Arts, Le Locle, Suíça, 2016. | 115 |
| Figura 47 - <i>North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas</i> . Série fotográfica: “ <i>The Fields</i> ” - Mishka Henner, 2013. Exibição solo: <i>Field</i> - Musée des Beaux Arts, Le Locle, Suíça, 2016. | 115 |
| Figura 48 - <i>North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas (detail)</i> . Série fotográfica: “ <i>The Fields</i> ” - Mishka Henner, 2013. Exibição solo: <i>Field</i> - Musée des Beaux Arts, Le Locle, Suécia, 2016. | 116 |
| Figura 49 - Cerignola Foggia, Italy. Série fotográfica: <i>No man’s land</i> , 2012. | 137 |

| | |
|---|-----|
| Figura 50 - Strada Santa Caterina, Bari, Italy. Série fotográfica: No man's land, 2012..... | 138 |
| Figura 51 - Carretera de Fortuna, Murcia, Spain. Série fotográfica: No man's land, 2012..... | 138 |
| Figura 52 - Strada Provinciale 1 Bonifica del Tronto, Controguerra Abruzzi, Italy / Série fotográfica: No man's land, 2012. | 139 |
| Figura 53 - Exposição da série fotográfica <i>No man's land</i> que ocorreu, de 13 à 26 de julho de 2011, na Galeria Hotshoe de Londres, e que fez parte do London Street Photography Festival do mesmo ano. | 140 |
| Figura 54 - Exibição da mostra <i>Watched! Surveillance Art and Photography</i> na galeria C/O Berlim, Alemanha, de fevereiro à abril de 2017..... | 143 |
| Figura 55 - Exposição coletiva referente ao prêmio <i>Deutsche Borse Photography Prize</i> ocorrida de abril à junho de 2013, na Photographers Gallery em Londres, Inglaterra. | 144 |
| Figura 56 - Counter-Intelligence, 2017. Exibição Solo das obras de Mishka Henner. Local: Galeria Orebro konsthall, Suécia. | 145 |
| Figura 57 - Counter-Intelligence, 2017. Exibição Solo das obras de Mishka Henner. Local: Galeria Orebro konsthall, Suécia. | 147 |
| Figura 58 - Frames do vídeo produzido para obra No man's land. <i>Counter Intelligence</i> (2017), Galeria Orebro konsthall, Suécia. | 147 |
| Figura 59 - Frames do vídeo produzido para obra No man's land. <i>Counter Intelligence</i> (2017), Galeria Orebro konsthall, Suécia. | 147 |
| Figura 60 - Série fotográfica: " <i>Migration</i> ". Paolo Patrizi, 2011..... | 152 |
| Figura 61 - Série fotográfica: " <i>Migration</i> ". Paolo Patrizi, 2011..... | 152 |
| Figura 62 - Global Move - JODI. 2004. (Captura de tela)..... | 165 |
| Figura 63 - Global Move - JODI. 2004. (Captura de tela)..... | 165 |
| Figura 64 - <i>Photoplastik</i> , 2016, Oliver Laric. | 167 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 DUTCH LANDSCAPES: DISSENSOS NA NARRATIVA DA GEOGRAFIA-MUNDO | 27 |
| 1.1 Espaço e a superfície dos mapas | 27 |
| 1.2 Paisagem-interdição: a regulação do visível na cartografia 2.0 | 36 |
| 1.3 A Terra e sua imagem porvir | 49 |
| 2 FIFTY-ONE US MILITARY OUTPOSTS: GRAFIAS DA FORMA E DA REPETIÇÃO | 59 |
| 2.1 <i>Geotags</i> e os novos mapa-mundi | 59 |
| 2.2 Da totalidade ao “todo pelo fragmento” | 66 |
| 2.3 Henner e o pensamento visual de Ed Ruscha: entre o banal e o ready-made | 80 |
| 3 BEEF AND OIL: GEOGRAFIAS ESCULPIDAS PELAS INDUSTRIAS DA CARNE E DO PETRÓLEO..... | 94 |
| 3.1 Entre imagens; entre espaços: o caso das séries <i>Feedlots e The Fields</i> | 94 |
| 3.2 Entre a mimese e a abstração: jogos visuais da mirada aérea | 111 |
| 3.3 O olhar oblíquo e a atitude experimental na arte | 118 |
| 3.4 “Fora da cena”: a paisagem como problema de sentido | 124 |
| 4 NO MAN’S LAND: A MIRADA DO SOLO E OS GESTOS INVENTARIANTES DA IMAGEM-TÉCNICA | 130 |
| 4.1 Panoramas globais: arranjos harmônicos e desarmonicos nos espaços da arte ... | 130 |
| 4.2 Controvérsias entre o Google Street View e a <i>street photography</i> | 150 |
| 4.3 Correntes e modismos da arte-pós | 157 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 175 |
| REFERÊNCIAS | 184 |

INTRODUÇÃO

Volto em casa para pegar o celular. Ando rápido pelas ruas da cidade, com fones de ouvido plugados na orelha. Embalado pela música, meu corpo vai longe. Os passos são rápidos, largos, os pensamentos distantes. Chego até a estação de metrô mais próxima da minha casa, sem reparar o caminho que percorri. A sensação é de um tempo que escapa. Não é a primeira vez que isto acontece. De tanto repetir o mesmo trajeto, dia após dia, passei a caminhá-lo de forma automática e distraída. Como se os movimentos do meu corpo estivessem perfeitamente alinhados aos volumes, ritmos e velocidades que me atingem durante este percurso.

No entanto, chegando em frente à estação de metrô, precisei recalibrar minha atenção. Era a primeira vez que eu iria neste café. Descendo as escadas rolantes até a plataforma, passei o dedo pela tela do smartphone. Abri o website de buscas do Google onde digitei o nome do estabelecimento. Na página da Internet aparecia uma série de informações, dentre elas a fotografia e o endereço do café, os horários de funcionamento, e uma opção para visualizar sua localização geográfica dentro de um sistema de mapas digital – o Google Maps.

Dentro do vagão do metrô as pessoas conversavam. Aqueles que estavam sozinhos, em sua maioria, olhavam os celulares. Outros liam livros, jornais, revistas, ou simplesmente cochilavam. Chegando à estação de destino, comecei a subir a escada rolante até a superfície. No smartphone, a Internet móvel voltou a funcionar. Seleciono o aplicativo Google Maps e o mapa online se abre. Uma bolinha azul indica minha geolocalização na região mapeada pelo aparelho. Enquanto caminho, a bolinha azul se movimenta captando meus passos através de sinais de GPS¹. Uma seta também aparece ao redor do ponto azul e indica, como uma bússola, para onde eu direciono meu corpo. De olho na tela do celular, clico na última informação que visualizei. Surge um ícone, no mapa, que mostra a localização do café. Agora sou eu: a bolinha azul, e um ícone de cor vermelha: o café. Seleciono a opção “trajeto” para que o Google Maps forneça uma rota à pé para o local. Seguindo as orientações audiovisuais do aplicativo, caminhamos juntos.

Nos sistemas de informação geográfica, como Google Maps, a geolocalização serve

¹ Sigla para Global Positioning System que em português significa “Sistema de Posicionamento Global”, uma tecnologia utilizada para facilitar a navegação em sistemas de mapas digitais. O GPS envia dados de um dispositivo móvel (smartphones, tablets, relógios digitais) para satélites que orbitam ao redor da Terra. O cruzamento destes informações irá fornecer, ao usuário, a posição geográfica do aparelho, além da velocidade e direção de seu deslocamento.

para criar decisões. Decisões de uma ação contínua, certa, de modo que minha passagem, de um ponto ao outro da cidade, seja eficiente e sem interrupções. O objetivo é traçar um movimento preciso até, por exemplo, um café – lugar onde comecei a escrever as primeiras páginas desta pesquisa.

Após alguns meses na cidade de Montréal, durante o estágio de doutorado na Concordia University, passei a usar cada vez menos os serviços de mapas e imagens de satélite do Google. De alguma maneira, sabia que não iria me perder ou tomar tempo demais para percorrer certo trajeto. A geografia da cidade se tornava familiar. Percorria as ruas; olhava placas, lojas, e apenas a proximidade destes locais eram capazes de alinhar meu movimento. O desenho do espaço, os pontos de referência começavam a tomar forma, a fazer sentido.

Era primavera, recebi meu companheiro na cidade e alugamos uma bicicleta para passear. Fui à frente, já com o celular em mãos preparada para utilizar os dados de GPS. A bicicleta chegava muito rápido nos lugares que criei como referência. Volta e meia tinha que parar o percurso, e conferir o tal “pontinho azul”. Queria saber se seguíamos pela direção correta do mapa. De súbito, ele disse: – Se parar toda hora a bicicleta para olhar o celular, vai ficar muito chato. Vamos perder a paisagem! Ora, que paisagem é esta que por vezes se perde; por vezes se ganha? Não seria o uso do Google Maps uma forma de ganhar e apreender melhor o espaço? O que será isso que com ele também se perde? Como vivenciar a paisagem contemporânea – esta qualidade, de presença sutil, que nos habita diariamente?

Os mapas – analógicos ou digitais – permitem construir itinerários. Orquestram coreografias e criam formas de pertencimento nas cidades. Montam proximidades entre sujeitos e objetos. Criam distâncias, interrupções, distrações de forma a materializar nossas arquiteturas culturais e sociais. É neste contexto, entre as intensas ações implicadas no uso de ferramentas de geolocalização, que eu gostaria de convocar a obra de um fotógrafo belga chamado Mishka Henner. Henner nos propõe o desafio de “re-olhar” as paisagens que habitamos diariamente. Imagens que desfilam no dia-a-dia – registros banais, cotidianos. Sua principal fonte de pesquisa artística é o *big data*, ou seja, toda a gama de conteúdo que circula na Internet. No entanto, boa parte de suas séries fotográficas tem como ponto partida as plataformas de aplicativos de geolocalização. O Google Earth e Google Street View – sistemas globais de navegação por satélite que utilizam a fotografia como principal ferramenta de documentação e mapeamento geográfico.

Anexados aos mapas digitais do Google Maps, nestes softwares vemos uma verdadeira explosão de imagens – fotografias aéreas registradas por câmeras acopladas em

aviões e satélites; fotografias de rua capturadas por carros que circulam pelas cidades. Milhares de cliques, disparados por sistemas automáticos, tratam de documentar o globo e facilitar nossa experiência geográfica. No entanto, inserido nas plataformas Google, Henner recorta enquadramentos fotográficos e produz diversas séries artísticas. De forma ampla, sua obra marca um momento onde as imagens da geografia terrestre se forçam além do espaço retangular dos aparelhos celulares; além do limite arquitetônico dos tablets e computadores.

Henner age por apropriação, e expõe uma série de trabalhos que criam deslocamentos, jogos visuais e relações entre imagens. Longe das telas, dedos e toques que modulam a experiência da paisagem em aplicativos de geolocalização, as fotografias do artista parecem saltar dos ambientes interativos e imersivos da Internet. Ali – expostas em foto-livros, galerias e museus – as imagens nos interpelam. E, fora dos sistemas computacionais, elas nos orientam até outros encontros com a paisagem-mundo.

Em linhas gerais, na medida em que se apropria e efetua trânsitos entre imagens da Internet, o artista cria uma poética que nunca pode ser descrita em termos de uma narrativa linear e harmoniosa com a história das imagens. Há ali uma fissura da perspectiva humanista; ou pelo menos uma interrupção dos vínculos estreitos entre fotografia e autor que marcaram as investigações artísticas da fotografia moderna (SOUGEZ, 2001). Remarco que, de “n” maneiras nas práticas da arte², o gesto de apropriação busca desequilibrar as formas visuais no que tange a autonomia e pureza dos meios de expressão. Uma maneira de multiplicar as formas pelas quais a percepção do mundo pode ser compreendida; e de questionar os discursos que, seja na ciência ou na história da arte e da fotografia, tentaram fixar o sentido das imagens.

Se tratarmos dos sistemas de geolocalização do Google Earth, por exemplo, as fotografias aéreas do globo tem seus sentidos equalizados e direcionados ao uso documental da imagem, onde a narrativa fotográfica parece estar restrita a sua apreensão enquanto mimese – espelho do real. No entanto, nos arranjos expositivos de Mishka Henner, as imagens recolhidas dos ambientes da Internet perturbam o equilíbrio do encontro representativo. Na tentativa de reinventar os limites da experiência-mundo, seus recortes,

² Nas expressões artísticas é possível observar o gesto de apropriação sob raízes históricas abrangentes. Do ponto de vista das imagens, o crítico de arte John Welchman (2001) cita como as pinturas do Impressionismo, no século XIX, dependem de clamores fundados na apropriação de fotografias para a produção de seus efeitos de verdade. No entanto, na arte, o gesto de “apropriar-se de algo” é comumente relacionado à experiência inaugural do ready-made em Marcel Duchamp (estratégia dadaísta que refere-se à transferência de objetos banais, pré-fabricados, até o espaço da arte), às fotomontagens do Surrealismo à exemplo de nomes como Aleksandr Rodtchenko e Max Ernest (FABRIS, 2011) e ao engajamento com a mídia de massa na pop art de Andy Warhol (DANTO, 2005). São artistas que tem suas obras “formalmente” ligadas ao intrigante lugar da cópia, colagem, “re-fotografia” e reprodução.

edições e jogos visuais se aproximam do tema de muitos trabalhos fotográficos na arte contemporânea. Trabalhos que propõem, não de forma exclusiva, a releitura crítica da fotografia como verdade única e narrativa fiel do mundo (ROUILLÉ, 2009).

Curiosamente, para modular nosso entendimento sobre a representação do real, Henner continua a trabalhar com a fotografia-documento. O toque da mimese, os efeitos de ilusão do documento fotográfico, permitem que suas fotografias de paisagem surjam enquanto um saber visual que nos toca – enquanto um potencial de inquietação (DIDI-HUBERMAN, 2010)³. Por outro lado, diria que seus jogos visuais – repletos de distâncias e aproximações “entre imagens” – parecem efetuar uma quebra na maneira como habitualmente reconhecemos as fotografias em aparelhos de geolocalização. As repetições, escalas e formas de distribuição dos registros fotográficos pelo espaço expositivo (sejam em foto-livros ou nos espaços volumétricos dos museus e galerias) fabulam outras formas de apreensão do visível; momento onde as paisagens parecem ultrapassar seu lugar como narrativa e representação fiel do mundo, e agem entre o curioso espaço do “real” e do “ficcional”. Criam um intervalo de pensamento onde a relação espectador-obra se abre em outras formas de atenção, observação e percepção.

Resumindo... Henner resgata imagens da Internet. Recorta frames do Google Earth e Google Street View – instantes parados no tempo. À primeira vista, dentro dos aplicativos de mapeamento geográfico, as imagens, mapas, símbolos e ícones se relacionam pela correspondência do código representativo. E a fotografia funciona, eminentemente, quando seu sentido parece apontar para uma única direção: a representação e localização de algo no mapa. Os significados dos registros fotográficos estariam, por sua vez, reféns do que planejamos, calculamos e premeditamos enquanto itinerário pela cidade. Sem que possamos nos dar conta da constante e imperceptível agência das imagens em nossos corpos e pensamentos.

Por outro lado, como se fosse preciso resgatar passos lentos diante das imagens, Henner trata de suspender o ambiente imersivo e interativo dos aplicativos de mapeamento geográfico do Google. Vemos uma sequência de fotografias de paisagem – de cunho documental – onde a interação dos aparelhos de geolocalização é interrompida e recriada. Fora das dinâmicas de ação-reação relativas ao uso do GPS, que aguçam nossos “automatismos” diante das imagens, a obra de Henner parece gestar outras performances

³ “As imagens da arte – por mais simples e “mínimas” que sejam – sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 97).

visuais. Cria-se a possibilidade de uma abertura – uma variância na forma de agir do corpo; uma brecha pensativa diante das imagens.

O corpus desta pesquisa se centrará, pois, em algumas das séries fotográficas mais conhecidas de Mishka Henner, presentes em exposições artísticas e no formato foto-livro. São elas: *Dutch Landscapes*; *Fifty-One US Military Outposts*; *Feedlots*; *The Fields*; *Eighteen Pumpjacks*; *Less Americans*; *Scambaiters*; *No man's land*; *Photography is*. A partir daí, é tarefa desta investigação encarar a experiência da paisagem como experiência de regulação de nossas relações com o espaço, levando em consideração certas práticas artísticas que – mediante aos usos da Internet e dos ambientes simulados dos dispositivos de geolocalização – parecem “fazer variar” nossa percepção do mundo, e nos questionar sobre os usos e funções da técnica fotográfica e das tecnologias digitais no contemporâneo.

Mas, é justo aí que esta pesquisa traz um problema. Como tornar visíveis e legíveis esses jogos sutis orquestrados por Mishka Henner, onde os registros da paisagem aparecem deslocados da Internet, e de sua condição de interação e imersão com o uso do GPS? E quais são as implicações destes trânsitos, entre ambientes e materiais, para aberturas na experiência do ver?

Frente a tais questões, busco produzir uma análise que dê atenção à expressão criativa de Henner enquanto condição para criarmos não a lentidão exatamente, mas uma experiência de espaço-tempo que nos permita encontrar o potencial destas imagens. Aparentemente, é neste lugar que nossa relação com a fotografia de paisagem pode se tornar uma forma de resistência; ou desencadear outra experiência estética. Ali, onde a maneira de agrupar as imagens – alterando escalas, recortes, volumes – pode funcionar como aberturas sensíveis para formas relacionais e diversas da comunicação entre espectador-obra.

Para tanto, a hipótese preliminar desta pesquisa considera que, na obra fotográfica de Henner, o gesto de apropriação e remontagem do conteúdo online tende a nos direcionar até outras vivências da paisagem. Em meio aos excessos de fotografias da Internet, onde a apreensão visual é geralmente acelerada e orientada pela eficácia, Henner provoca um corte. Provoca trânsitos e cria formas de exposição que realinham nosso corpo diante das fotografias – re-caminhos que oferecem uma abertura de ritmos, velocidades, texturas e nos fazem parar; tomar tempo diante das imagens.

São gestos de apropriação que, junto às intervenções no ambiente expositivo dos museus e galerias de arte, criam novas formas relacionais entre sujeito-técnica-imagem. Assim os registros fotográficos, que trafegam junto aos softwares de geolocalização, surgem como um amplo lugar de discussões. Algo que nos leve a repensar, por exemplo, a própria

questão da paisagem no que tange sua construção enquanto conceito. Ou seja, como representação, enquadramento, e modo de ordenar a percepção dos espaços. Não por acaso, no livro “A invenção da paisagem” (2009), a historiadora da arte Anne Cauquelin ressalta os diversos formalismos estilísticos e técnicos que, dentro da História da Arte, passaram a construir a ideia de paisagem como o lugar da representação “fixa” e “verossímil” da natureza. São relações culturais e históricas que, ao longo dos anos, vieram a legitimar a paisagem como atributo referente à representação “fiel” da natureza na superfície plana e bidimensional da tela pictórica⁴, e da impressão fotográfica se consideramos o surgimento da técnica no século XIX.

É sob este olhar ampliado, que enxerga a paisagem como constructo – efeito de intensas práticas sociais – que evoco a obra de Mishka Henner. Em suas séries artísticas, a fotografia de paisagem parece ampliar nossas condições de entendimento sobre o real, o espaço, e a natureza. Iremos de encontro a novos modos de incorporação de sentido à medida que eu, enquanto pesquisadora, passo a emergir relacionalmente nas diversas séries fotográficas deste artista. Encaro, portanto, o desafio de ampliar a experiência da imagem, o que em termos metodológicos seguirá a proposta de historiadores da arte como Georges Didi-Huberman e sua “iconologia dos intervalos”⁵.

Em vários de seus livros, Didi-Huberman vê as imagens não pelo o que ali reside como objeto artístico – códigos representativos, técnicas, regras de estilo, ou todos *ismos* que percorrem a História da Arte – mas pelo o que a obra ativa enquanto lugar de experiência e “movência”. Surge então, inspirado em Walter Benjamin, a noção de “conhecimento por montagem” que Didi-Huberman (2009) sistematiza a fim de ampliar o horizonte perceptivo do espectador diante das imagens e das vivências artísticas. Sob tal abordagem, os embates

⁴ Para Anne Cauquelin (2009), o conceito de paisagem remonta às diversas formalizações simbólicas que, no Renascimento (séculos XIV-XVI), associaram a experiência da natureza ao espaço bidimensional da tela da pintura. A noção de paisagem, por sua vez, associa-se a um gênero das belas artes, e trata dos códigos visuais baseados no enquadramento e na noção da pintura em perspectiva, onde a projeção fixa e monocular da luz em lentes óticas pareciam transcrever (de forma fiel) as formas da natureza até o espaço pictórico. Em suma, Cauquelin mostra que, com passar dos anos, estas convenções estilísticas serviram para “naturalizar” o artifício da perspectiva criado pela História da Arte e estimular nossas maneiras de compreender e imaginar o “natural”. Não obstante, hoje, se encontrarmos uma pintura ou fotografia de paisagem – de cunho realista – teremos a tendência de acreditar que ali vemos a natureza “de verdade”. Contudo, gostaria de ressaltar que, nas práticas artísticas contemporâneas, veremos criações que parecem por em xeque nossas implícitas certezas sobre o mundo. Trato, neste caso, de construções de narrativas que tocam a noção tradicional de paisagem, mas que abrem um movimento para outras formas de reconhecê-la e concebê-la.

⁵ Para Didi-Huberman, a imagem não importa apenas pelo que mostra, mas por sua fenomenologia enquanto artefato e pelas relações que entretém com outras imagens e com outros tempos históricos. Em seu método iconológico, o que se busca é exatamente desdobrar a imagem em redes de relação espaço-temporais, rearticulando e realinhando elementos heterogêneos dispersos que compõem sua experiência como imagem, conferindo-lhes o que Benjamin chamou de legibilidade.

entre corpos (corpos-imagem, corpo-ambiente e seus materiais) são dimensionados pelo pesquisador até que ele passe a agir junto com a obra de forma a gerar, com ela e através dela, uma constelação de significados.

De diversas maneiras, este método também tem sido empregado na curadoria de exposições de arte em diversas partes do mundo. Subvertendo a tendência dos museus históricos, que comumente dividem suas salas por explicações didáticas e cronológicas, surgem – à exemplo do Museu de Belas Artes de Boston (2017) ou da Bienal de Montreal (2016/2017) – exposições que visam desenraizar a fixidez e historicismo das obras de arte. No lugar de direcionar a apreensão das imagens por categorias de meios, temas, vanguardas e autoria, certas exposições misturam fotos, esculturas e instalações contemporâneas com pinturas do século XVI, por exemplo. Neste gesto, identifico um movimento que procura abrir a experiência do espectador às relações materiais e sensíveis “entre” as obras, libertando a expressão artística de significados únicos e direcionados. São técnicas que possibilitam, por sua vez, o encontro de alegorias⁶ (BENJAMIN, 1984); arranjos que montam, inventam, fabulam invariavelmente formas diversas de sentido – histórias que se constroem no presente.

Por sua vez, encarar a obra de Henner neste nível envolve uma sintonia com o tempo do evento artístico ou com a duração não-linear da experiência da arte. Didi-Huberman, por exemplo, torna conhecida a iconografia de Aby Warburg, historiador da arte alemão que no século XIX cria um experimento: o Atlas Mnemosyne. Ali, o historiador recolhe fragmentos do mundo e cria pranchas que reúnem imagens aparentemente distintas (recortes de catálogos de arte, postais, fotografias de objetos arqueológicos, fotografias retiradas de jornais e revistas), buscando extrair relações entre imagens, sejam estas datadas ou produzidas na atualidade. Para tanto, Warburg empreende um processo exaustivo de apropriação e recombinação visual, daquilo que Didi-Huberman (2015), inspirado em Benjamin, vai chamar de operação de montagem. A cada contato imprevisto “entre imagens”, a força do visível surgia. As “ligações” iconográficas geravam sentido, ou seja, um movimento de identificação e de autorreconhecimento do sujeito diante da disposição visual criada em cada painel. Mas,

⁶ No obra “Origem do Drama Barroco Alemão” (1984), Walter Benjamin encara a arte barroca enquanto escrita catastrófica. Diferente das pinturas no Romantismo e no Classicismo, por exemplo, onde a aspiração ao belo buscava unidade do elemento simbólico (o saber absoluto), no Barroco encontramos aproximações visuais entre o sagrado e o profano – o conflito entre o material e o espiritual. Para Benjamin, esse encontro místico de imagens dispares (aparentemente opostas em sentido) criam obras abertas ao movimento. São desencaixes “entre imagens” que agem como motor para um saber alegórico – síntese de assimetrias, perdas, ruínas e desencontros. Por sua vez, nas curadorias e exposições contemporâneas, o “descompasso” (histórico, autoral, midiático e estilístico) entre as obras de arte remete a um saber que age por montagem, como diria Didi-Huberman, ou, se considerarmos as teses benjaminianas, que criam o pensamento alegórico. Um conhecimento inacabado que mobiliza os fenômenos históricos não pela harmonia contemplativa, mas pela experiência vital com as materialidades que ativam o que foi rejeitado e esquecido nos confins da memória.

por outro lado, estas montagens também se constituíam enquanto sintoma – uma perda, uma falta⁷. Pois os fenômenos visuais não parecem se sustentar num único arranjo, ou sob qualquer instância definitiva que trate de enrijecer as significações das imagens.

A desconfiar do próprio ordenamento criado, Warburg era levado a mudar novamente a disposição de suas pranchas, e o ciclo de catástrofe continuava. O visível de dimensão tangível, o atingia como um toque. Efeito de uma colisão entre “corpos-sujeito” e “corpos-imagem” que acarretava na modificação abrupta da ordem classificatória prevista. O projeto, com isso, torna-se inacabado. No entanto, o Atlas Mnemosyne nos mostra que a experiência do visível nos escapa, e não deve ser encarada como expressão da permanência – ideia vigente no historicismo do método iconológico de Erwin Panofsky, por exemplo. Se encarado do ponto de vista de Warburg, as imagens não são definidas pela fixidez da representação mimética do real, pelos simbolismos e características estilísticas da imagem e/ou do objeto artístico, mas pelos gestos corporais/materiais que ativam, e pelas reflexões intempestivas que criam. Assim, reforço que, nesta pesquisa, as séries fotográficas de Mishka Henner serão vistas enquanto signos moventes e percebidas (num contexto relacional pesquisador-obra) por sua capacidade material de desmontar, remontar, e fazer-agir.

Em outras palavras, trato de pontuar os diferentes modos de apreensão das fotografias de paisagem, levando em conta a análise das formas de produção e exposição de Mishka Henner. Isso incluirá não só a descrição da técnica de criação artística, mas os modos de circulação histórico-social destas fotografias tanto no campo da arte como no universo da Internet. Uma maneira de investigar as múltiplas relações “entre imagens” criadas por Henner, e de deixar surgir uma inquietação: um movimento de reconhecimento e de estranhamento diante da obra. A abertura até encontros “dissensuais” que nos levarão, em certa medida, à montagem de um conhecimento sobre imagens, fatos, situações e lugares, para além dos limites da cronologia histórica que enrijecem os encontros da arte⁸.

⁷ “Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

⁸ O “conhecimento por montagem”, em Didi-Huberman, funciona como crítica às divisões cronológicas da História da Arte e encara as imagens (em suas tensões, fissuras e não-correspondências) como forças criadoras de experiências de tempo. Surge, desse modo, uma iconologia que não presa pela continuidade histórica das artes, mas reforça os intervalos entre imagens (de natureza e tempos diferentes) como recurso para criar reflexões sobre passado, presente e futuro. Estes desvios histórico-temporais, contudo, não estão restritos ao encontro do espectador com as artes visuais. Didi-Huberman, por exemplo, sistematiza o método “conhecimento por montagem” quando encontra a obra literária do ensaísta alemão Walter Benjamin. Em seu texto “Infância em Berlim por volta de 1900”, ou no livro “Passagens”, Benjamin monta uma literatura desconexa onde trechos (sem qualquer ligação entre si) formam uma narrativa fragmentária. Para Didi-

Assim, no lugar de interpretar estas séries fotográficas a partir de uma ordem discursiva *a priori*, que delimita as formas de percepção da imagem seja pela ordem mimética ou ancorada em estilos de vanguarda, esta análise dirige-se à problematização dos significados visuais pelo encontro com o ambiente artístico. O que nos levará a passear pelas obras de Henner não a partir de categorias da significação, mas para um tempo aberto de relação com a materialidade do ambiente expositivo – seus efeitos de sentido – e pelas operações que as imagens fotográficas, ali, implicam. A partir daí, gostaria de tecer esta pesquisa buscando um conhecimento por montagem – caminhando através dos arranjos materiais desta expressão visual e montando, desmontando, “decupando” um saber implicado no encontro entre espectador-imagem.

Esta abertura à experiência do ver incluirá, como questão desta pesquisa, tudo o que a obra de Mishka Henner rompeu em mim. Ao olhar, “re-olhar” e “deixar-se olhar” por estas imagens, o incômodo surgia em diversos níveis. Por um lado, pelo fato destas fotografias de paisagem transitarem, pelo gesto de apropriação, entre o espaço comum do cotidiano e o território da arte. Por outro, pela maneira como as telas fotográficas oferecem um registro documental que foge aos enunciados acelerados e estereotipados da representação, e que nos orientam até uma ressonância-material entre imagens. E, por fim, pela forma como estes registros da paisagem global – retirados dos softwares de geolocalização – são parte de uma mediação tecnológica em *bits* que adere de modo imperceptível ao ser humano e reorienta nossa interação com o ambiente-mundo.

Assim, o toque trazido pelas imagens – o abalo sensível e a centelha de pensamento que propiciam – são questões fundamentais para a elaboração dos movimentos narrativos. Numa investigação empírica que se aproxima das materialidades, no que tange as considerações de Georges Didi-Huberman sobre o campo da arte, sua releitura dos trabalhos de Aby Warburg, e Walter Benjamin – autor que dedica-se a refletir sobre o papel ativo das imagens na construção das percepções e das experiências subjetivas da modernidade. A extensa obra benjaminiana, por exemplo, trata das artes em geral (teatro, artes visuais, literatura), no entanto, Benjamin é muito conhecido por suas considerações sobre a fotografia e o cinema. Suas teses, de forma ampla, encaram as imagens-técnicas enquanto “evento-criador” de perturbações, seja nos movimentos sensório-motores do indivíduo (atividades que fazemos automaticamente no dia-dia), seja nas nossas construções psíquicas, mnemônicas e

Huberman, esta desorganização textual faz a escrita benjaminiana funcionar por imagens. Um arranjo literário, desunido por lacunas, onde a aleatoriedade da obra ativaría menos a capacidade interpretativa do leitor do que a provocação de uma profundidade (um desconforto pelo desejo de agrupar) que nos impele a reviver memórias, e a verdade do saber histórico (DIDI-HUBERMAN, 2012).

pensativas. Ali, onde os choques – embates entre sujeito-imagem – criam modos de ver que ultrapassam o limite da linguagem, do signo, do código e tocam a dimensão estética dos processos comunicacionais.

Contudo, as séries fotográficas de Mishka Henner serão encaradas em sua potência de “fazer-mover” – criar corpos, pensamentos – considerando que este gesto artístico fabula experiências da paisagem. E é capaz de “re-embaralhar” o campo do saber, renovando a prática cultural, social e histórica da fotografia. Daí, então, me pergunto: Quais paisagens – paisagens futuras, especulativas – poderíamos visionar quando as séries fotográficas de Mishka Henner nos olham? Como, através da arte contemporânea, o encontro da paisagem pode ultrapassar o olhar acelerado e eficaz dos aparatos interativos e imersivos de GPS, e restituir à imagem seu lugar enquanto acontecimento? No preciso momento onde a experiência do ver gesta relações entre espectador-obra que não parecem estar limitados (pela associação convencional do termo) à ideia de paisagem enquanto lugar fixo, restrito à tela bidimensional da pintura e aos limites óticos da representação em perspectiva (CAUQUELIN, 2007).

Para tanto, alguns pontos-chave irão nos guiar por este estudo: (1) a consideração sobre o conceito de paisagem diante de teorias da fotografia e da História da Arte; (2) a emergência de interfaces de *Geolocation Position Systems* como experiência comunicativa da atualidade; (3) o impacto do *big data* nas formas de produção, circulação e legitimação da fotografia de arte contemporânea; (4) a experiência da paisagem – enquanto performance da imagem do lugar – mediante os gestos criativos e apropriacionistas de artistas como Mishka Henner. Sigamos pela breve descrição dos capítulos desta investigação.

No primeiro capítulo desta pesquisa, proponho rastrear os usos da técnica fotográfica pela cartografia moderna. Busco, num primeiro momento, dimensionar como as fotografias, principalmente aéreas, irão se configurar como modelo visual para leitura geográfica e nos auxiliar no processo de criação de mapas, sejam estes digitais ou analógicos. Veremos, assim, como o encontro da paisagem passa eminentemente pela maneira como “montamos” e “desmontamos” imagens. Desde a fabricação do espaço nas telas da pintura renascentista, nos séculos XIV ao XVI, até a imersão nas camadas de código dos softwares no Google Maps – sistema de geolocalização que orienta uma proporção crescente de usuários e oferecem diversas ferramentas, de matrizes ubíquas, que modelizam nossas formas de perceber e de mover-se no mundo.

Em linhas gerais, os mapas digitais do Google criam correspondências simbólicas de forma a padronizar a leitura de coordenadas geográficas pelo globo. São softwares de

localização geográfica que disponibilizam desenhos cartográficos da Terra, além de milhares de imagens fotográficas que tornam o mundo cada vez mais apreensível ao olhar. Paradoxalmente, frente às diversas formas de uso deste sistema, Mishka Henner se atém aos *gaps* de sentido. Início, com isso, na segunda parte deste capítulo, a descrição da série fotográfica *Dutch Landscapes* (2011). Nela o artista retira, dos sistemas de geolocalização do Google, fotografias aéreas (registradas em aviões e satélites) onde as paisagens globais aparecem em meio a grandes borrões de pixel. Estas manchas digitais foram geradas intencionalmente pela empresa Google e registram operações de censura. São locais (museus, prédios do governo, estações militares) que o Estado da Holanda não quis mostrar para o público da Internet e, por isso, proibiu a divulgação online para os usuários do aplicativo Google Earth. Num primeiro olhar, estas interdições sobre a paisagem holandesa traduzem, em formas visuais, as intensas disputas globais por controle e visibilidade de territórios. Mas, ironicamente, as barreiras que inibem o olhar passam a instigar minha visão. Ali, o ruído, a paisagem “desfeita”, cria dobras interiores na imagem fotográfica; como uma provocação que nos leva além dos jogos de ilusão da verossimilhança, a fim de encontrar, na ideia de espaço e no conceito paisagem, seu lugar enquanto prática social e comunicativa.

Já no segundo capítulo, iremos analisar outra série fotográfica do artista. Em *Fifty-One-US-Military-Outposts* (2010) não há nada oculto, distorcido ou apagado das fotografias aéreas. Agrupadas dentro de museus e galerias, vemos os registros dos “cinquenta e um postos militares norte-americanos” que recobrem os quatro cantos do globo terrestre. Seria possível “tropeçar” por estas imagens em meio à realidade virtual, utilizando o programa de geolocalização do Google Earth. No entanto, Mishka Henner tem a clara intenção de retirar as imagens fotográficas do ambiente simulado e interativo deste software, e “re-distribuir” as paisagens aéreas, uma a uma, pelos espaços das exposições de arte.

Mas, a força desta série não reside apenas no decalque e “re-espacialização” das fotos presentes nos mapas digitais do Google, e sim pelo jogo com a linguagem documental da fotografia. Para que suas apropriações funcionem como gesto, o artista deverá incluir, em suas obras fotográficas, diversas variáveis simbólicas que construíram o “valor de testemunho” da imagem-técnica. O caráter de objetividade, neutralidade e de verdade do documento fotográfico é discutido pelo artista. E mesmo que Mishka Henner pudesse fabricar registros com diferentes pontos de vista, em *Fifty-One-US-Military-Outposts* vemos (cinquenta e uma vezes) fotografias com o mesmo tamanho, contorno e enquadramento. Henner utiliza técnicas de multiplicação e repetição. Assim, num segundo momento deste capítulo, irei me debruçar sobre gestos artísticos que se referem à serialização fotográfica e ao diálogo conceitual dos

anos 60. Trago, por exemplo, as obras “*Twentysix Gasoline Stations*” (1963) e “*Thirtyfour Parking Lots*” (1967) do artista pop norte-americano Ed Ruscha; e se formos ainda mais longe, chegaremos até as “cópias por contato” de Henry Fox Talbot (1844-1846), um dos criadores da técnica fotográfica no século XIX.

No terceiro capítulo iniciarei um sobrevoo por diversas exposições do artista, dando atenção aos modos de produção e exibição das séries *Feedlots* e *The Fields*. Nelas Mishka Henner utiliza o aplicativo Google Earth para localizar fotografias de fazendas de gado de corte situadas nos estados do Kansas, Texas e Califórnia (*Feedlots*, 2013), além de campos petrolíferos que se estendem pelo território dos Estados Unidos (*The Fields*, 2013). Veremos painéis fotográficos repletos de linhas, geometrias e manchas. São paisagens aéreas que marcam os traços da lógica fabril que regem o globo. Num primeiro momento, estes registros fotográficos, de contornos geométricos e monocromáticos, nos levam a tecer aproximações entre o ponto de vista aéreo da fotografia e as correntes abstratas da arte (DUBOIS, 2011). É pela distância, e pela angulação vertical, que a paisagem adquire uma forma gráfica e retilínea. Por sua vez, as imagens das séries *Feedlots* e *The Fields* não se apresentam, para o espectador, enquanto forma imediata. Pelo contrário, nestas ampliações fotográficas Henner cria um conflito perceptivo – um jogo entre a distorção visual da vista aérea e o teor documental da fotografia em aplicativos de geolocalização.

Qual a singularidade expressa por um rosto anônimo? Na obra *No man’s land* (2014), as mulheres são exemplares de um conjunto no qual se perdem as identidades. Seus rostos foram apagados das fotografias. Nesta série, silhuetas femininas foram fotografadas na beira das estradas pelas câmeras do automóvel do Google Street View – sistema de informação geográfica que oferece, à disposição do internauta, o registro fotográfico das vias urbanas do mundo todo. Henner encontrou o paradeiro destas mulheres, supostamente prostitutas, por meio das fotografias de rua capturadas pelo Google e disponibilizadas em seus softwares de localização geográfica – uma triagem que o artista associa a outras informações da Internet, incluindo blogs e websites que revelam a geolocalização de garotas de programa no sul da Europa. A obra resulta destas fotos, retiradas do aplicativo Google Street View, onde Henner irá documentar, por meio da apropriação fotográfica, o comércio sexual na zonas rurais da Itália, França e Espanha. O artista agora age diante destes recortes visuais, e fabula diversas narrativas em mostras coletivas e solo. Assim, no quarto capítulo desta investigação, proponho analisar a série *No man’s land* e sua poética, mediante ao caminho dinâmico criado pelas formas de exposição desta série fotográfica.

Por outro lado, esta obra também nos dará a oportunidade de sobrevoar a cena da *street photography* e as polêmicas que reanimam divisões entre o que seria próprio da “fotografia de autor” e próprio da “fotografia de gesto de apropriacionista”. Além disso, também será oportuno discutir, numa terceira parte deste capítulo, certos termos de “vanguarda” que ainda vigoram na arte contemporânea: pois Mishka Henner, e outros artistas-fotógrafos contemporâneos, encontraram suporte inicial para prospecção de seus trabalhos dentro de circuitos direcionadas à virada estilística do que foi chamado por alguns autores como “*post-internet art*” (VIERKANT, 2010) e “pós-fotografia” (FONTCUBERTA, 2014). Aqui, finalmente, atravessaremos a história da arte em suas nomenclaturas conflituosas e supostas rupturas, na tentativa de dimensionar os gestos que, hoje, nos fazem rever e reler imagens.

1 *DUTCH LANDSCAPES: DISSENSOS NA NARRATIVA DA GEOGRAFIA-MUNDO*

1.1 Espaço e a superfície dos mapas

A obra de Mishka Henner é conhecida pela apropriação e pelo uso das tecnologias de geolocalização do Google, a fim de rediscutir a ideia de paisagem e como esta vem sendo construída, representada e experienciada no contemporâneo. Um dos recursos utilizados amplamente pelo artista é o Google Maps. Trata-se de um sistema de informação geográfica (SIG) desenvolvido pela empresa norte-americana Google. E aqui nos cabe uma breve consideração sobre as formas de funcionamento deste programa.

O Google Maps é um software que está disponível para download em aparelhos móveis (smartwatches, smartphones, tablets) e computadores. A intenção do aplicativo é fornecer uma série de informações geográficas aos seus usuários de forma a nos auxiliar no encontro de uma rota – um caminho pela superfície terrestre. E para que possamos transitar de maneira correta pelas cidades, o Google disponibiliza mapas que podem estar representados por desenhos digitais, ou por fotografias. Os registros fotográficos, por sua vez, procuram esboçar nitidez e dar visibilidade total ao globo terrestre. São milhares de imagens digitais capturadas de perto (por câmeras presas em automóveis); ou de longe (por máquinas acopladas em aeronaves e satélites) – fotografias registradas e coladas (umas às outras) como mosaicos a fim de mapear com precisão todo o formato da geografia-mundo.

Estes registros fotográficos de nosso planeta, para funcionar enquanto representação espacial (mapa), são sincronizados a informações de linguagem cartográfica: convenções que visam facilitar a localização de algo ao redor da Terra. Um conjunto de desenhos, textos, linhas que servem como orientações visuais diante da imensidão do globo terrestre. Os principais marcadores de mapas geográficos são os sistema de coordenadas universais. Os meridianos – linhas que saem do polo norte até o polo sul da Terra; e as paralelas – linhas dispostas horizontalmente em relação aos polos terrestres. Elas formam uma grade, de linhas imaginárias, que circulam todo o mundo. São coordenadas que cortam nosso planeta em duas direções (perpendiculares entre si) e servem de convenção simbólica para localizarmos qualquer ponto na superfície planetária. As distâncias de um meridiano a outro são medidas em graus, horas e minutos, e nomeadas de latitudes; já as distâncias entre os paralelos são medidas da mesma maneira, e chamadas de longitudes.

Os mapas, tradicionalmente, irão construir cenários com base na observação de uma região do mundo pelo eixo vertical. É pela visão aérea e vertical do mundo (de cima para baixo) que sujeitos e objetos podem ser localizáveis, com precisão, por estas duas principais coordenadas geográficas – os meridianos e os paralelos. No entanto, nos sistemas de informação geográfica do Google encontramos mais uma medida da Terra. Uma terceira coordenada irá calcular a topografia do planeta. Assim, nos softwares Google, temos acesso a mapas de três dimensões. E, para visualizar estas coordenadas “estilo x,y,z”, o usuário deverá navegar por um aplicativo de foto-mapas. Através do Google Earth, por exemplo, ele poderá sair de uma fotografia aérea que mostra a cidade de cima (ponto de vista vertical) e “deslizar” até o ponto de vista horizontal (de frente para o objeto) para ter uma visão geral da altitude de edifícios e do topo das montanhas. São, portanto, as coordenadas que irão marcar alturas e posições de tudo o que há na geografia terrestre. São linhas imaginárias que, por combinação, irão criar padrões para geolocalização de pessoas e coisas no mundo. E os mapas, enquanto figuras ou fotografias, servem como mecanismo de referência (uma representação reduzida) para que possamos entender os aspectos físicos do planeta, e ilustrar aquilo que se “sobrepõe” nesta superfície.

O Google Maps é o serviço de visualização de mapas e fotografias-mapa (Google Earth e Google Street View) mais usado no mundo. Em 2013, por volta de um bilhão de pessoas acessavam a plataforma todo o mês; sem incluir o outro bilhão de usuários que, dia-a-dia, pesquisavam por localizações geográficas no software (CHIVERS, 2013). Estamos a agir, cada vez mais, diante de *gadgets* onde o ambiente-mundo é exibido frente aos nossos olhos, acompanhado de figuras, mensagens, notícias que se surgem incessantemente na tela do aparelho celular. Com respeito à cartografia contemporânea, vemos uma sede crescente por refinar e melhorar a forma como os mapas são projetados e comunicados. “Nosso objetivo é reunir uma espécie de espelho digital do mundo” (SIEBERG apud CHIVERS, 2013, s/p - tradução livre)⁹, diz Daniel Sieberg, executivo da empresa Google. Efeito disto, é que passamos a experimentar, diariamente, uma série de cálculos e convenções imaginárias que demarcam a esfera terrestre.

Segundo o geógrafo Augustin Berque, no livro “*Thinking Through Landscape*” (2013), esta linguagem cartográfica (repleta de legendas, códigos, escalas, proporções) alude a um espaço fixo, de divisão simétrica, e tem seus fundamentos no espaço vetorial da

⁹ “Our goal is to put together a sort of digital mirror of the world,” says Dan Sieberg, a Google exec and self-described “evangelist” for the Google Maps revolution. (Religious imagery comes naturally to Googlers: one of Sieberg’s colleagues describes him as a “guru””) (SIEBERG apud CHIVERS, 2013, s/p).

geometria euclidiana (300 a.C.) sistematizado por pensadores da Europa no século XVII. Berque cita a gramática da cartografia (ainda em vigor nos atuais softwares de informação geográfica) como uma abordagem “simplista” da ideia de espaço. Um meio de calcular as formas espaciais, onde as coisas do mundo aparecem didaticamente organizadas pelo rigor matemático. Para o autor, esta maneira de encarar o mundo carrega excessos de rigidez; e tem seus princípios teóricos centrados no clássico paradigma ocidental moderno, elaborado por Bacon, Galileu, Descartes, Newton, e vários outros pensadores após a Revolução Copernicana.

Em linhas gerais, para estes filósofos e cientistas da era clássica, os fatos só poderiam ser catalogados mediante uma realidade fixa. O espaço, desta maneira, era entendido como uma “estrutura preexistente, imóvel, contínua e imutável (facilmente visualizada por uma estrutura em grade)” (HARVEY, 2009, p. 134 – tradução livre)¹⁰, e dentro da qual pessoas e objetos podem ser facilmente identificados e posicionados. Por exemplo, baseado nos estudos de Galileu, a física mecânica de Newton trata a experiência do mundo por unidades absolutas. Tempo, espaço, velocidade, aceleração são representados por vetores separados entre si, o que tornou uma série de experimentos científicos dimensionáveis por precisão numérica. Já na versão newtoniana de universo, a gravidade era a força responsável por posicionar e manter os planetas em seus devidos lugares, mas o tempo era um vetor constante. Afinal, não era possível perceber, como diria Albert Einstein no século XX, que o andamento do relógio seria afetado pela velocidade da luz ou pela presença de campos gravitacionais extremos. Resultado, a versão clássica do universo poderia ser comparada a um espaço vazio, um objeto absoluto; como uma caixa que é passível de ser dividida por linhas, e onde os planetas se encaixam em suas determinadas posições.

Já para René Descartes a visão era apenas o caso de luz entrando nos olhos. Ou seja, o olho humano seria capaz de captar com precisão a exterioridade do mundo, e sua fisiologia poderia ser comparada às lentes esféricas e aos efeitos das leis que regem a física ótica. O homem, por sua vez, pela transparência mecânica do olho, apreendia com exatidão tudo o que estava ao seu redor. E todas as incertezas e ambiguidades que existiam no mundo poderiam em princípio ser resolvidas por cálculos. Pois bem, nas bases do humanismo, o indivíduo se

¹⁰ “Absolute space is fixed and immovable. This is the space of Newton and Descartes. Space is understood as a preexisting, immovable, continuous, and unchanging framework (most easily visualized as a grid) within which distinctive objects can be clearly identified, and events and processes accurately described. It is initially understood as empty of matter. This is the space to which Euclidean geometry could most easily be adapted. It is amenable to standardized measurement and open to calculation. It is the space of cadastral mapping, Newtonian mechanics, and its derivative engineering practices. It is a primary space of individuation—*extensa*, as Descartes put it. Individual persons and things, for example, can clearly be identified in terms of the unique location they occupy in absolute space and time” (HARVEY, 2009, p. 134).

posicionava aquém das transformações exteriores e acreditava que o mundo “lá fora” era fixo; e estava pronto para ser catalogado como um espaço (e tempo) de valor imutável¹¹.

O mesmo acontece quando, hoje, usamos os sistemas de informação geográfica e tentamos reproduzir um saber absoluto sobre a superfície terrestre. No Google Maps o planeta Terra aparece em pedaços, dividido por coordenadas geográficas e pelos limites da demarcação de larguras, alturas e fronteiras. Em certa medida, ali, estaríamos a esquecer que o mundo não é um dado inerte, nem estável. Afinal, os espaços se transformam, a cada instante, pelas infinitas experiências nas cidades e pelas formas de engajamento material/corpóreo do cotidiano. Não por acaso, o sociólogo Henri Lefèbvre (1991) acredita que o espaço não deve ser apreendido, e representado, apenas pelas convenções histórico-simbólicas da cartografia com seus ângulos, números e cálculos. O autor quer ultrapassar a velha máxima cartesiana do mundo como ambiente fixo e capaz de ser lido espontaneamente pelos olhos, e pela intuição humana.

Para Lefèbvre, temos que ir além da compreensão espacial como recipiente homogêneo (vazio), onde as coisas se encaixam e eventos acontecem por si só. Este mundo (da geometria euclidiana) sugere coisificação e domínio. Por outro lado, Lefèbvre encara o espaço enquanto ocupação prático-sensível, o que incluiria um corpo social fabricado por diversas forças – materiais, produtivas e ideológicas. Seu pensamento tem como fundamento os escritos marxistas. No entanto, para nós, o que interessa de sua abordagem é a ideia de um espaço, não como categoria estanque e *a priori*, mas como uma “prática espacial” (LEFÈBVRE, 1991)¹².

¹¹ Para Jonathan Crary (2012), esta separação radical entre “o olho humano” e as “coisas do mundo afora” faz referência à experiência da câmera escura nos séculos XVI e XVII. Trata-se de um aparelho ótico que consiste em uma caixa preta (ou em uma grande sala escura) com um pequeno buraco no meio. Dentro deste ambiente, o observador enxergava a luz atravessar o orifício para projetar, na parede oposta, um reflexo invertido do objeto observado. Assim, entre paredes escuras e isolado do experimento científico, o papel deste sujeito era de um espectador que recebe passivamente a imagem verdadeira do mundo – a paisagem projetada no interior do aparato. O cientista, desta maneira, não estava implicado ou envolvido no processo de conhecer. Da mesma forma, o mundo aparecia como uma tela de projeção a ser catalogada, mensurada, mapeada pela neutralidade da visão humana. São separações entre sujeito e objeto onde o uso do câmera escura parecia traduzir os anseios epistemológicos desta época. A sede científica por apreender a totalidade do mundo, tomando o espaço e tempo por relações fixas e estáveis. Não obstante, segundo Crary, este modelo clássico da visão está em vigor até hoje. Ele impulsiona o rigor do conhecimento científico quando tentamos, por exemplo, cristalizar e controlar as formas do mundo usando a câmera fotográfica: aparelho ótico (com lentes e exposições luminosas) baseado nos princípios da câmera escura.

¹² Lefèbvre (1991) cria a possibilidade de questionarmos a noção de espaço como algo fechado, internamente coerente e bem estabelecido, seja pelas regras cartográficas ou pelas normas estilísticas da pintura clássica e da técnica fotográfica de cunho científico. O desafio é pensar o espaço como um lugar de encontros; um local de interseções, interrelações, influências e movimentos; um lugar habitado por um conjunto amplo de atividades espaciais.

Remarco, todavia, que as ferramentas de mapeamento do Google, e demais SIG's, tem por base esta tradição dos números que busca reduzir o espaço a segmentos de retas e projeções matemáticas. Nos mapas, os relevos de uma região, o clima, o tipo de vegetação, as demografias de um lugar encontram-se simplificados por coordenadas geográficas – por linhas, textos, símbolos, geometrias. Assim, o espaço em toda a sua complexidade material-social (LEFÈBVRE, 1991) é lido pela superfície plana de uma folha de papel. Isto ocorre tanto na habitual mirada vertical dos mapas (a vista de pássaro) que gera a visualização “plena” das duas principais convenções cartográficas (os meridianos e os paralelos); quanto nas novos mapas de ponto de vista horizontal (de pé no chão) onde utilizamos imagens fotográficas para encarar a altura de prédios, de relevos, e a simulação das coordenadas de três dimensões (geometria topológica). Trata-se, em ambos os casos, de uma forma ordenada de encarar a visão, onde o registro fotográfico e a ciência da cartografia se sobrepõem com o objetivo de preencher todas as possíveis lacunas que existem na visualização do globo.

Nos sistemas de mapas do Google (Google Maps, Google Earth e Google Street View) esta combinação “infalível” entre linguagem fotográfica e a gramática dos mapas não é fortuita. Se tomarmos por referência a história das imagens – pinturas e fotografias – veremos que o papel da imagem esteve (muitas vezes) direcionado à transcrição de espaços a partir de cálculos, geometrias e composições fixas. Por exemplo, a historiadora da arte, Anne Cauquelin (2007) ressalta que a pintura da renascença surge como empreitada artística para “dominar as formas do mundo”. Mediante à atmosfera científica da época, acreditava-se que o “melhor pintor” ou a “melhor pintura” seria aquela que traduziria com precisão o feitio do corpo humano e da natureza. Não obstante, para demonstrar seu valor enquanto genial pintor-ilusionista, os artistas utilizavam (em segredo) diversos instrumentos óticos. David Hockney (2001) nos lembra de que muitos pintores, desde o século XV, usavam espelhos, lentes e, posteriormente, a câmara escura para dar realismo aos seus quadros.

Com isso, a forma lógica de medir alturas e posições na linguagem cartográfica do mapa não deixa de se relacionar com a criação de imagens de efeito realista na História da Arte. As pinturas da era clássica, através de projeções óticas, também criavam espaços a partir do raciocínio geométrico; espaços planos que acompanham as estilísticas da geometria euclidiana. No entanto, Cauquelin atenta que esta maneira matemática de ler, medir, e conceber o espaço pela pintura clássica se inicia não pela perspectiva aérea dos mapas, mas pela mirada do sujeito de pé (horizontal). Trata-se do pintor (de frente para o objeto) que tenta apreender a realidade usando as lentes óticas e a perspectiva linear sistematizada pelo arquiteto italiano Leon Alberti. Na tela da pintura, Alberti cria um sistema de linhas paralelas

que, por progressão geométrica, gerava ilusões (de distância e volume) nas formas pictóricas.

Para a historiadora, é nesta atmosfera de artificialidade e ficção que a ideia de paisagem se cria. Paisagem, neste caso, remonta às convenções do estudo matemático, e refere-se ao momento histórico-ideológico onde a natureza se converte em imagem. Ali, na tela pictórica, o natural parece domado pelas leis da ótica e da perspectiva. Existem outras abordagens conceituais sobre o tema paisagístico (INGOLD, 2000; BERQUE, 2013). Contudo, Anne Cauquelin nos ajuda a pensar como a invenção da paisagem (enquanto imagem, janela, moldura) age em nosso imaginário sobre natureza. Naquele momento último onde esquecemos toda a artificialidade criada na pintura clássica e passamos, eminentemente, a crer que o espaço que está na tela pictórica é realmente o espaço do vivido – a natureza. Se for assim, existe um “quê” de invenção, cálculo e fabricação em nossa ideia de “espaço natural”. Uma dimensão técnica que atravessa nosso imaginário de natureza, mas que não conseguimos dimensionar ao certo.

Por outro lado, na pintura, o realismo e os propósitos científicos da arte clássica perderam sua força ao longo do tempo. Poderíamos citar as pinceladas rápidas e os contornos fugidios das pinturas nas vanguardas europeias, onde a nitidez dos contornos pictóricos e os efeitos de ilusão não estavam mais em voga na arte moderna. Afinal, no início do século XIX surge a técnica fotográfica e, com este mecanismo, a reprodução fiel de imagens (pelas leis da ótica) parecia funcionar de forma automática. Herdeira da câmera escura, a fotografia é uma invenção que – além de direcionar os reflexos “das coisas do mundo” para dentro do aparato ótico – também gera a captura desta projeção imagética numa superfície fotossensível. Assim, a luz irá atravessar o pequeno orifício da câmera escura (usando na maioria das vezes o auxílio de lentes) para formar imagens que, em seu interior, serão capturadas pela superfície do sensor digital, do filme fotográfico; ou das folha de placa de prata e cobre como era feito no início desta invenção técnica.

Na modernidade, portanto, já não era mais “necessária” a imprecisa mão do pintor que tantas vezes desenhou as formas do mundo pela mediação de lentes e aparatos óticos. O automatismo da fotografia, neste quesito, tornava-se o método preferencial para transcrição das formas espaciais na perspectiva geométrica/euclidiana: pois, a imagem-técnica, com o passar dos anos, passou a ser reproduzível em diversas cópias, fabricando imagens com revelações cada vez mais rápidas; e hoje, de impressão instantânea. Perpetua-se uma visão hegemônica onde a técnica fotográfica adere e dá continuidade do contexto ideológico-científico da paisagem na pintura clássica, e segue a tarefa científica de reproduzir o formato do mundo pela nitidez ótica. Ou seja, a tentativa de reduzir e compreender a totalidade do

espaço, e do mundo das coisas, àquilo que é plano; passível de ser associado à apreensão matemática das linhas e geometrias¹³.

Em suma, remarco que, tradicionalmente, as convenções da ciência cartográfica caminham juntas com as estilísticas da paisagem, seja na pintura clássica ou na fotografia de cunho científico/documental. São expressões visuais que separam o mundo em vetores, buscando um conhecimento sobre espaço como unidade a ser dominada, contabilizada pelas lógicas das projeções óticas e dos números. Contudo, hoje, quando relacionamos a grafia dos mapas (sistemas de coordenadas, escalas, símbolos, ícones) aos registros fotográficos estamos a associar, sobrepor, dois códigos visuais que trabalham sobre a mesma perspectiva e possibilidade de cálculo. Mediante à interpretação e correlação destas duas linguagens, seria possível enriquecer os métodos cartográficos e mensurar as geografias terrestres com exatidão.

Nas bases desta relação “indissociável” entre fotografia e mapa está, por exemplo, a fotolitografia (ou fotozincografia) que, no início do século XX, permitiu que os desenhos dos mapas fossem criados por camadas. Nestas reproduções fotomecânicas, cria-se uma máscara ótica utilizando placas metálicas, placas de vidro e, mais tarde, o filme plástico. Cada “foto-máscara” registra a forma de determinado território, utilizando o ponto de vista aéreo e vertical para fabricar um padrão geométrico específico. Numa placa, por exemplo, veríamos o desenho delineado dos relevos deste terreno, em outra placa estariam os contornos hidrográficos da mesma região. Era possível, neste caso, adicionar ou retirar as camadas de máscaras fotosensibilizadas, de modo a gerar a figura “final” do mapa. A tinta, por fim, reagia com a placa nas partes sensibilizadas por luz, e confeccionava as gravuras a serem retocadas pelo desenhista (HAIRAN, 2014)¹⁴.

¹³ Ao invés do espectador contemplativo da câmara escura, no século XIX, os intensos embates corpóreos do espaço urbano contribuíram para uma nova concepção de subjetividade vista como flutuante, modulada, individual (CRARY, 2012). Com o crescimento e a industrialização das grandes cidades, o corpo humano se inscrevia como um dos problemas da racionalidade. O flâneur benjaminiano, por exemplo, seria o retrato deste observador moderno: um sujeito de olhar fragmentado, que segue a multiplicidade das afecções psíquicas que as multidões das cidades lhe proporcionam. Assim, diante da intensa vida social da metrópole a percepção humana parecia instável, o que colocava em questão o paradigma ideológico-científico do Renascimento. Na modernidade, o olho humano não era mais visto como detentor da razão. No lugar dele, surge o maquínico. A técnica fotográfica, neste caso, acabará “recriando e perpetuando a ficção de que aquele sujeito livre, da câmara escura, ainda era viável” (CRARY, 1990, p. 132). “Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 2011, p. 32).

¹⁴ “This was particularly used for printing contours – drawing these was a labour intensive task but having them on a separate layer meant they could be worked on without the other layers to confuse the draughtsman. This work was originally drawn on glass plates but later, plastic film was introduced, with the advantages of being lighter, using less storage space and being less brittle, among others. When all the layers were finished, they were combined into one image using a large process camera. Once colour printing came in, the layers idea was

Não é coincidência que, nos dias atuais, os serviços de visualização de mapas do Google parecem funcionar pelo mesmo esquema visual. Temos a sensação de adicionar e retirar camadas a cada momento que selecionamos uma ferramenta do aplicativo. Se escolho, por exemplo, visualizar o trajeto de um ponto ao outro da cidade, utilizando o transporte público, uma linha tracejada aparece sobreposta à figura do mapa. Da mesma maneira, no Google Maps, se quero mirar as fotografias de satélite da região, tenho a impressão de retirar uma máscara (a camada de desenho do mapa) para visualizar uma foto aérea com o formato dos prédios, as cores das ruas e o volume das árvores.

Eu mesma, quando quero registrar alguma geolocalização ou um trajeto qualquer nos mapas do Google, escolho o recurso que permite fotografar o que aparece na tela do smartphone. Crio mais uma máscara. Assim, posso gravar, e enviar para um amigo, os dados de minha pesquisa “aplicados” acima da figura do mapa. Talvez, pela celeridade do dia-a-dia, não seja possível perceber. Mas, estamos (cada vez mais) a gestar espaços cotidianos mediante a intensa sobreposição e circulação de imagens; camadas acima de camadas, de espessuras invisíveis. Estes paisagens – feitas por sobreposições, decalques – nos habitam diariamente, e precisam ser revistas, remontadas, “re-faladas”, “re-historicizadas”. Algumas práticas da fotografia na arte contemporânea poderão nos ajudar neste sentido.

Do ponto de vista de seu uso aplicado, a fotografia aérea pode ser utilizada para observar as transformações ambientais, os recursos hídricos de certo terreno; para planejar os usos da terra nas futuras construções, ou em escavações arqueológicas; para mostrar as vistas aéreas na divulgação publicitária de algum empreendimento etc. O que antes estava restrito aos usos dos militares (vide a grande disseminação das tomadas aéreas durante a primeira guerra)¹⁵, hoje está acessível ao usuário comum e atinge diversos fins. Mais recentemente, poderíamos citar o fenômeno dos drones – veículos aéreos equipados com câmeras fabricados

also used for creating separate printing plates for each colour. While the use of layers much later became one of the main typical features of a contemporary GIS, the photographic process just described is not considered to be a GIS in itself – as the maps were just images with no database to link them to” (HAIRAN, 2014, p. 23).

¹⁵ A primeira tomada aérea registrada na história foi capturada por Félix Nadar, em 1858, quando o fotógrafo sobrevoava a cidade de Paris, França, acima de um balão. No entanto, como suas fotografias se perderam com o tempo, o registro aéreo mais antigo, ainda sobrevivente, foi feito em 1860. Esta fotografia foi capturada por James Wallace Preto e Samuel Archer King e mostra a cidade de Boston, EUA, de uma altura de 630 metros. Com a invenção da técnica fotográfica, surgem diversos experimentos que tentam realizar tomadas do ar. O francês Arthur Batut, por exemplo, é o inventor da fotografia aérea utilizando pipas e o primeiro registro fotográfico com este mecanismo data de 1888. Já em 1908, vinte anos mais tarde, uma câmera cinematográfica foi montada dentro do avião Wright “Modelo A”, e um filme mudo foi criado para dissipar qualquer dúvida de que os irmãos Wright haviam conquistado voos com aeronaves mais pesadas do que o ar. A partir daí, os usos da fotografia aérea se ampliaram, principalmente durante a primeira guerra, quando em 1913 os esquadrões de aviões alemães foram equipados com câmeras fotográficas. Deste momento em diante, a tomada aérea passa a ser utilizada, constantemente, na defesa de frotas militares e para reconhecimento da posição tática de inimigos nos campos de batalha.

como aparatos militares e de vigilância – que hoje estão à venda nas lojas de eletrônicos e auxiliam a criação de variadas narrativas audiovisuais do Youtube. E como não ratificar o surgimento das plataformas de mapeamento do Google que divulgam na web as fotografias da Terra feitas a partir de aeronaves e satélites, e que irão facilitar (junto à linguagem cartográfica) o planejamento de itinerários pelas cidades?

Disponíveis para consulta online, as tomadas aéreas (verticais e horizontais) aumentam, incessantemente, a produção de espaços. Com um olhar vigilante, as fotografias aéreas do Google Maps fabricam o encontro com uma geografia aparentemente fixa, organizada no espaço euclidiano e bidimensional da tela dos computadores. Ao mesmo tempo, apesar de suas formas predefinidas, estes registros fotográficos são capazes de criar, complicar, redistribuir (de muitas maneiras) nossas relações espaciais. Esta tarefa não é exclusiva das fotografias-mapa, integradas aos sistemas de informação geográfica e sincronizadas ao recurso de geolocalização espacial por GPS. As imagens, de todo o tipo, nos fazem agir; criam incômodos, ativam imaginários, aplicam desvios nos caminhos cotidianos. No entanto, num mundo de relações intensas (ubíquas), onde sujeitos, objetos e imagens-técnicas se conectam pela velocidade de um clique, há de se prestar mais atenção nestas fotos que buscam fixar as posições e traçar limites à totalidade do globo. Ali, haverá sempre movimentos sutis que escapam aos nossos olhos.

É esta sensação de escape que as séries fotográficas de artistas, como Mishka Henner, parecem convocar. Quando sua obra transfere fotografias, utilizadas para fins cartográficos, até os espaços de museus e galerias de arte; vamos ao encontro de variâncias nas formas de reconhecer e agir diante destas paisagens. Henner quer provocar um dissenso; um lugar de não-identificação com o que de antemão encaramos. Na série *Deutch Landscapes* (2011), por exemplo, que irei descrever nas páginas à seguir, as fotografias de satélites (recortadas do software Google Maps/Google Earth) mostram manchas de pixel, falhas na imagem. Curiosamente, estes limites visuais não estão ali por um erro técnico, mas porque o mundo – em suas complexas relações sociais, históricas e de poder – impedem que algo seja visto.

Nas fotografias-mapa da obra *Deutch Landscapes* veremos censuras aplicadas aos softwares de mapeamento do Google; borrões que visam proteger os interesses de países como a Holanda. Estes constrangimentos visuais – captados pelo artista – parece dizer que “não devemos”, ou que não é preciso ver tanto. Como se o espaço, enquanto prática como diria Lefèvbre (1991), nos coagisse a encarar outras paisagens. Talvez, nas obras de Mishka Henner, as imagens queiram ser vistas enquanto figuras emergentes – povoada de acontecimentos onde estamos, à todo o tempo, negociando a noção de espaço.

1.2 Paisagem-interdição: a regulação do visível na cartografia 2.0

Na série fotográfica *Deutch Landscapes*, as imagens foram impressas em média escala e são expostas lado a lado em festivais de fotografia (*From Here On Les Rencontres d'Arles*, França, 2011), galerias de arte (*Fotogalerie Wien*, Áustria, 2012; *QUAD Gallery*, Inglaterra - 2015), e museus (*Centre Pompidou*, Metz, França, 2013) (fig. 1 e fig. 2). No recorte fabricado pelo artista, as “Paisagens Holandesas” (nome da série em tradução livre para o português) mostram um território pela mirada do alto e vertical. No entanto, nesta sequência de tomadas aéreas não é possível assimilar, com precisão, o conteúdo destas paisagens.

Figura 1 - *Deutch Landscapes* - Mishka Henner, 2011. Exibição da série na exposição “Views From Above”, Centre Pompidou, Metz, França - Maio à Outubro de 2013.



Figura 2 - *Deutch Landscapes* - Mishka Henner, 2011. Exibição da série na exposição “*Beyond Evidence: An Incomplete Narratology of Photographic Truths*” - Galeria QUAD - Derby, UK - 2015.



Por exemplo, as fotografias expostas, uma em seguida da outra, na galeria QUAD, em Derby, Inglaterra (2015), estão ambas divididas ao meio. Ao que parece, uma máscara de pixels recobre metade das paisagens, como uma fronteira que separa o “nítido” do “borrado”. No primeiro registro aéreo consigo ver uma grama verde, árvores e linhas que denotam o feitiço de estradas (fig. 3). Na fotografia seguinte, uma cidade com dezenas de prédios e casas (fig. 4). No entanto, uma linha reta interrompe meu olhar e não consigo ver, ao certo, o que há na margem oposta destas duas paisagens. Pixels, polígonos coloridos e granulados (de baixa resolução) interrompem o encontro com a totalidade desta geografia.

Figura 3 - Mauritskazerne, Ede. Série: *Dutch Landscapes* - Mishka Henner, 2011.

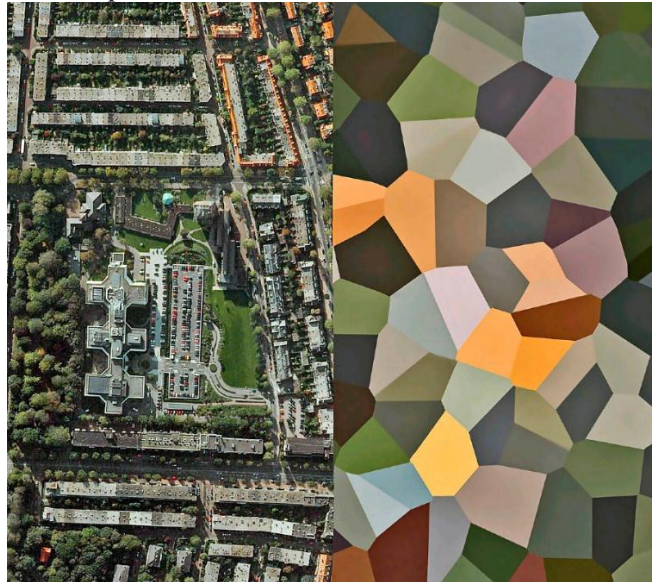
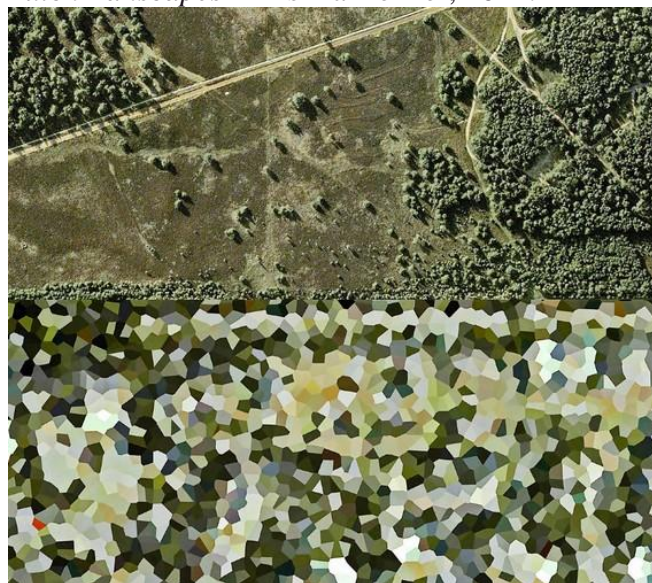


Figura 4 - Frederikkazerne, Den Haag. Série: *Dutch Landscapes* - Mishka Henner, 2011.



Na série fotográfica *Dutch Landscapes* (2011), Mishka Henner explora as imagens de satélite, disponíveis nos sistemas de mapas Google, à procura de anomalias na paisagem. Segundo pesquisa feita pelo artista, a Holanda, em comparação a outros governos, foi o país que mais interditou as circunstâncias de visualização de seu território dentro destes softwares de mapeamento geográfico. Enquanto outros Estados requisitaram intervenções sutis à empresa Google, a Holanda impôs a utilização de pixels em baixa resolução e multicoloridos, preocupados com a visibilidade súbita de seus locais políticos, econômicos e militares. Resultado, a pedido do governo holandês, o Google teve que usar a extrema “pixelização” em lugares considerados vitais para a segurança nacional do país; locais onde o ponto de vista aéreo foi censurado para o usuário comum da Internet.

Esta série artística de Henner chamou minha atenção. Ela está presente em diversos livros, revistas, sobre fotografia e arte contemporânea (SHORE, 2014; ELEPHANT MAGAZINE SUMMER Ed. 23, 2015), incluindo o catálogo da exposição de 2011 do festival “*Les Rencontres de la Photographie*” na cidade de Arles, França, onde iniciei minhas pesquisas sobre este artista. A marca do trabalho de Mishka Henner, fotógrafo belga residente em Manchester, Inglaterra, é não capturar suas próprias fotos. Seus registros fotográficos, de caráter documental, baseiam-se na apropriação de imagens que já existem e circulam pela Internet. E apesar de utilizar, em grande parte, a interface visual dos atuais sistemas informação geográfica, como Google Earth e Google Street View, ele também faz uso de outros conteúdos encontrados na web: fotografias que navegam aleatoriamente pelo espaço online, vídeos do YouTube, mapas do levantamento geológico dos EUA, fragmentos de obras literárias, textos de e-mails, e algoritmos que estão em domínio público.

Trata-se, em grande parte, de um trabalho artístico que repensa a celeridade das trocas de informação nas mídias digitais; e reavalia o uso social da fotografia online em sua excessiva e efêmera produção de visíveis. E diante da reutilização de dados e imagens eletrônicas, seus projetos artísticos darão outra vida (material e pensativa) a tudo aquilo que transita, replicadas vezes, pela Internet – ambiente tecnológico, de matrizes ubíquas, que mantêm um vasto domínio de código distanciado de nosso olhar. Henner, com isso, será o principal exemplo de uma nova safra de artistas-fotógrafos que, segundo certos curadores, criam métodos inovadores de fazer-arte, considerando a conectividade, a maleabilidade e vastidão dos usos de imagens e ferramentas na web (FONTCUBERTA, 2014; SHORE, 2014).

Em 2011, por exemplo, no festival “*Les Rencontres de la Photographie*” na cidade de Arles, França, Henner recebeu o prêmio Kleine Hans de fotografia. Desde então, ele ganhou o

*Deutsche Borse Photography Prize*¹⁶, em 2013, pela exposição da série fotográfica “*No man’s land*” (2010) no Festival de Fotografia Internacional de Roma. E, no mesmo ano, suas produções artísticas ganharam a categoria “arte” do *Infinity Award*, prêmio concedido pelo Centro Internacional de Fotografia em Nova York. Já em 2014, ele esteve na reta final do *Prix Pictet - The global award in photography and sustainability* com a exposição de “*Feedlots*” (2013) e “*The Fields*” (2013), séries fotográficas que exibem as paisagens aéreas esculpidas pela indústria da carne bovina e do petróleo nos Estados Unidos.

Hoje, seus trabalhos artísticos estão em coleções públicas no Centro Georges Pompidou, Metropolitan Museum of Art, Fotomuseum Winterthur, Victoria & Albert Museum, Museu Nelson-Atkins de Arte e Biblioteca Pública de Nova York. Além disso, alguns de seus foto-livros estão inseridos na coleção de livros de arte do *Tate Museum* em Londres. Mishka Henner também expõe, continuamente, em mostras individuais e coletivas, à exemplo do encontro de artistas contemporâneos no evento *Ocean of Images: New Photography 2015* ocorrido no MoMA, em Nova York. Além disso, suas obras tem ganhado evidência em textos publicados em jornais e revistas, como o *The New York Times*, *British Journal of Photography*, *The Guardian* e *Revista Time* (Assessoria de Imprensa - Bruce Silverstein Gallery, Nova York).

Percebo, contudo, que o trabalho deste artista tem como fundamento certo gesto investigativo em relação aos conteúdos que pairam no universo online. Henner caminha entre websites e softwares a fim de recortar, parar e interromper este fluxo intenso de fotografias. Ele acaba, neste sentido, por questionar o funcionamento da imagem-técnica no contexto cada vez mais maleável e fugaz da Internet. Maleável porque, neste ambiente, as fronteiras midiáticas estão aparentemente diluídas. Fotografia, cinema, artes plásticas, mídia impressa, mapas tem suas materialidades, todas, convertidas em linguagem binária (FATORELLI, 2013). Fugaz porque, no formato digital, as conexões entre imagens, sistemas, códigos e convenções simbólicas acontecem, muitas vezes, por um “deslizar de dedo” no smartphone. E na maioria das vezes estas associações técnicas, cada vez mais acessíveis ao usuário da Internet, passam despercebidas de nosso entendimento e controle. Para alguns, neste caso, é preciso impor um freio.

Não somos autorizados a ver, mexer, criar, reivindicar, ou simplesmente abastecer nosso imaginário com “determinadas” paisagens. O que faríamos com este visível é, neste

¹⁶ O prêmio Deutsche Börse foi criado em 1996 pela The Photographer's Gallery, em Londres, como forma de promover a fotografia de arte contemporânea. É considerado um dos mais prestigiados prêmios da fotografia artística e o nominado é contemplado com 30.000 libras.

quesito, o receio de muitos. Não só a Holanda, mas diversos governos solicitam continuamente a clonagem de imagens, o clareamento, as “pixelizações”, e outras técnicas variadas para camuflar seu território nos foto-mapas do Google. Estas manipulações podem ser sutis ao olhar, ou camuflagens “explícitas” como no caso holandês. Em 2011, por exemplo, mesmo ano de produção da série *Dutch Landscapes*, a Alemanha solicitou o “borrão” de milhares de prédios e casas fotografadas para compor uma interface de fotomapeamento chamada Google Street View (GSV).

Esta tecnologia, criada em 2007, está disponível junto ao software Google Maps, e fornece as fotografias-mapa das ruas de “todo” mundo. Ao invés de imagens registradas de longe (por satélite e aeronaves), a interface Google Street View utiliza um automóvel para capturar as fotografias de perto (na altura do solo), e um plano fotográfico horizontal feito de frente para o objeto¹⁷. Neste caso, o sistema do Google irá apagar (automaticamente) o rosto de transeuntes que aparecem aleatoriamente nestes registros fotográficos, seguindo as leis de proteção de identidade dos Estados Unidos. Além disso, a empresa também “borra” as informações de placas de carros, e os números de prédios e casas capturados por suas câmeras fotográficas. No entanto, como as leis europeias são mais sensíveis a questões de privacidade em comparação aos EUA, a empresa norte-americana teve que se adequar a diversas normas.

As autoridades alemãs exigiram, por exemplo, a divulgação do itinerário do carro do Google Street View, de forma que os transeuntes pudessem evitar serem registrados aleatoriamente pelas câmeras fotográficas deste equipamento. O carro do GSV, no caso, é equipado com máquinas fotográficas que estão presas (ao redor de uma esfera) no teto deste automóvel. Na medida em que o veículo da empresa Google se desloca pelas cidades, as câmeras registram fotos que capturam as cenas das ruas automaticamente, a cada cinco metros, e coordenam estas fotografias com uma base de dados cartográficos em GPS. Todas as cinquenta imagens registradas ao mesmo tempo pelo mecanismo são “coladas”, umas às outras, até formarem uma registro fotográfico de 290 à 360 graus: uma fotografia panorâmica que está associada a coordenadas geográficas. Assim, o usuário poderá buscar um destino

¹⁷ O aplicativo Google Street View registra fotografias a partir de um automóvel que passeia pelas ruas e avenidas. Falamos, portanto, de uma mirada horizontal que encara os objetos de frente, e que captura fotografias a uma distância média do cenário observado. Assim, conseguimos encarar as minúcias da arquitetura das cidades. No entanto, mais a frente irei descrever as formas de funcionamento de outro software, chamado Google Earth. Seria importante enfatizar que este aplicativo utiliza exclusivamente fotografias aéreas registradas de longe, feitas a partir de aeronaves e satélites. Trata-se de uma interface conhecida pela mirada vertical da Terra (de cima para baixo), mas que também inclui tomadas horizontais. São elas que permitem a medição e a visualização da topografia terrestre. Mesmo assim, estes planos fotográficos são muito distantes, e não conseguimos enxergar os detalhes da paisagem como no software GSV, só o topo de prédios e de montanhas.

qualquer no aplicativo Google Maps e visualizar a aparência desta localização a partir de imagens fotográficas. Ele também poderá escolher um trajeto à seguir pelo mapa, e atravessá-lo através desta sequência de fotos panorâmicas/esféricas. O objetivo, com isso, é gerar um espécie de *tour* online pelas vias das cidades.

Mas a Alemanha impôs diversas restrições ao sistema GSV. O país estipulou um tempo máximo na pós-produção destes registros, para que as placas (de carros e casas) e o rosto das pessoas não fossem expostos aos funcionários do Google por longo período. Além disso, o Supremo Tribunal de Berlim deu aos cidadãos alemães a opção de terem suas propriedades apagadas destas fotografias-mapa. Na época, 244.000 proprietários não quiseram exibir a fachada de suas casas na web. Alegava-se invasão ilegal da privacidade. Como restrições continuaram, a empresa interrompeu o registro fotográfico de ruas na Alemanha, e ainda tem limites de cobertura em dezenas de países.

Estas disputas, por mais ou menos visualização, falam de tensões. Afinal, quais são os devidos critérios para a publicação de fotografias-mapa no sistema Google Maps? Fato é que a empresa Google ocasionalmente realiza atualizações em suas políticas de privacidade. E modifica sua avaliação (mediante aos pedidos de usuários, empresas e Estados) sobre os conteúdos tidos como “adequados”, ou não, para exposição na web. Contudo, em 2016, esta apuração do “teor impróprio” destas interfaces de foto-mapeamento irá crescer, e tornar-se rotina da empresa. Neste caso, quando a plataforma Google de mapas apresenta aprimorações, permitindo que o usuário comum contribua com suas próprias fotografias para a interface.

Normalmente, os veículos-câmera do GSV não registram fotografias das cidades por demanda. Em situações pontuais, criam-se acordos com empresas para que o Google Street View divulgue, não só as fotografias da rua e da fachada de determinado negócio, mas disponibilize imagens do interior de certo empreendimento. Há também o caso de parcerias com megaeventos onde, à exemplo da Olimpíadas ocorridas no Rio de Janeiro, o usuário da web tinha acesso às arenas olímpicas e suas vias internas de infraestrutura. Os registros fotográficos, neste caso, tornavam visíveis os acessos de entrada e saída das arenas, as localizações dos banheiros e das praças de alimentação, para que o internauta pudesse se familiarizar com o local do evento antes de chegar lá (ZUCCHI, 2016). São *Street Views* que nas aéreas internas do complexo olímpico foram capturados, não por automóveis, mas por uma pessoa. Alguém que portava consigo o maquinário do Google, de forma a registrar as fotos de ruas sincronizadas automaticamente às linguagens cartográficas.

No entanto, a partir do ano passado, qualquer internauta pode inserir e atualizar a fotografia de seu negócio no GSV, sem consultar previamente os departamentos da empresa.

Os sistemas de informação geográfica do Google abrem sua interface para construção online e colaborativa. É só “baixar” um aplicativo específico do Google Street View e este irá facilitar a criação de fotografias panorâmicas/esféricas, além de conectá-las às convenções geográficas por GPS para que seus registros da cidade recebam *geotags* – o georreferenciamento adequado neste sistema. Marcus Leal, chefe do Google Street View na América Latina, nota que esta plataforma de fotografias-mapa tem forte influência na circulação de um pequeno ou grande negócio; pois, por meio do aplicativo GSV, o consumidor poderá conferir a imagem da fachada de um restaurante que pretende jantar ou de um hotel que irá se hospedar, por exemplo (LEAL apud ZUCCHI, 2016).

É papel da empresa Google fomentar o acesso, e realimentar (comercialmente) a necessidade de uso de suas SIG's. Por sua vez, por meio deste novo serviço do GSV, qualquer empreendedor visionário poderia atualizar as fotografias de rua que, no Google Maps, registraram a antiga fachada de seu empreendimento. Assim, a arquitetura renovada deste negócio estaria disponível, em imagens fotográficas, para todo o público online. Por outro lado, é importante frisar que esta abertura à manipulação coletiva da interface do GSV virá, na mesma medida, com a adequação, triagem, restrição e o aprimoramento deste conteúdo visual enviado pelo internauta. Resultado: não são todas e quaisquer fotografias que o Google aceita para ser “*Street View*”¹⁸.

Remarco que o recurso de *Street Views* está integrado à plataforma Google e aos distintos softwares de localização geográfica providos pela empresa, e isto inclui a interface Google Earth. Este foto-mapa é fabricado por meio de imagens fotográficas capturadas por aeronaves e satélites. As fotografias registradas de longe são coladas umas às outras, de modo que não é possível perceber onde uma foto começa ou onde ela termina. Ou seja, nesta interface, o internauta vê a imensidão de nosso planeta do alto, visualizando uma única

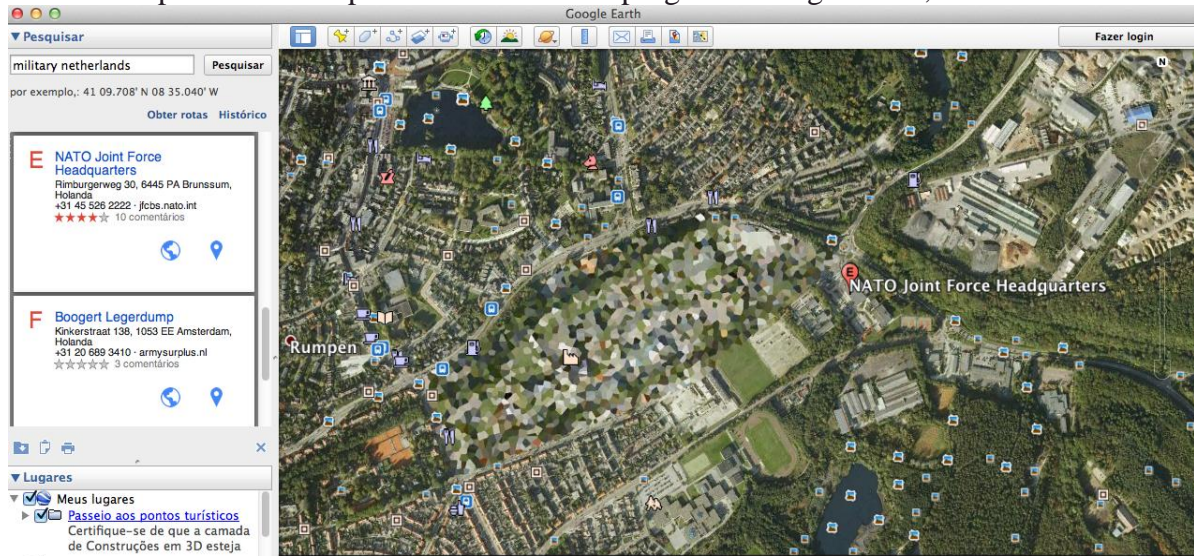
¹⁸ A interface de fotos de rua do Google Street View, feita por meio de produção coletiva desde 2016, poderá ser criada de diversas maneiras. O colaborador pode usar um equipamento fotográfico vendido pela própria empresa Google (um maquinário acoplado com lentes ao redor de um esfera), uma câmera DSLR de uso pessoal ou, até mesmo, pegando emprestado uma câmera oferecida pelas sedes do Google Street View ao redor do mundo. Uma aplicação do GSV, disponível para tablets e smartphones, poderá ser utilizada tanto para captura das fotografias, quanto para a indexação de geotags (georreferenciamentos) nos registros panorâmicos das cidades, o que irá facilitar o ordenamento geográfico destas imagens para criação desta interface de foto-mapas. O Google, por um lado, se compromete a auxiliar o colaborador para a publicação destas fotografias de rua. A empresa oferece, até mesmo, um convite especial ao internauta que publicar mais de cinquenta fotos em suas SIGs. Ele se torna um “fotógrafo de confiança” do Google e pode, futuramente, ser contratado pela empresa como um guia local. Os guias locais fazem parte de uma rede mundial de pessoas que usam os sistemas de mapas e as ferramentas de pesquisas do Google para compartilhar fotos, críticas, avaliações, vídeos sobre os lugares onde passaram. Um trabalho remunerado por pontos, prêmios e regalias cedidos pela empresa Google. Mas, este colaborador, se quiser expor informações e imagens fotográficas nas plataformas Google, deverá se adequar previamente às políticas da empresa e aos critérios que definem as “boas fotografias” do sistema, de conteúdo aparentemente apropriado para distribuição online.

imagem. No entanto, ele também poderá adentrar, mais e mais, neste complexo mosaico de fotos, e “deslizar” nas fotografias da superfície terrestre a partir de zooms (para dentro e para fora), ou modificando os ângulos e planos das tomadas aéreas. Do lado “verossímil” desta geografia há um efeito de continuidade, onde a fotografia do mundo se move junto com os nossos dedos – junto ao toque gestado na tela do smartphone.

Não obstante, o ponto-de-vista mais próximo que o usuário consegue chegar é na visualização de *Street Views*. Ao selecionar este ícone na barra de ferramentas do software, a interface do Google Earth será reprogramada, e o internauta experimenta outra mudança “sequencial” de quadros fotográficos de modo que seu olhar “desliza” até a foto panorâmica da rua da cidade. Em suma, é para confecção deste ambiente imersivo e interativo que o Google recorta, edita e apura as fotografias capturadas pela própria empresa, ou pelos internautas que colaboram e atualizam o GSV. Assim, nossos olhos são levados desde a foto que registra o alto de uma montanha, até a fotografia de uma avenida na altura do solo.

Com o catálogo de *Dutch Landscapes* disponível online, pensei em usar os títulos das fotografias da série para encontrar, no aplicativo Google Earth, estes mesmos registros aéreos do globo. Talvez fosse possível chegar mais perto destas lógicas de regulação do espaço e de sua visibilidade, que hoje desenham as paisagens ao redor da Terra. Usei um computador para acessar o software, e tive uma primeira tentativa. Decidi digitar as palavras-chave “*military*” e “*netherlands*” no ícone que gera pesquisas dentro do sistema. Rapidamente, achei marcadores que indicavam diferentes pontos geográficos nas fotografias-mapa do Google. Mas só na quinta opção de referência, disponibilizada pelo aplicativo, encontrei os vestígios destas vistas aéreas construídas entre a clareza e o ocultamento (fig. 5).

Figura 5 - NATO - *Allied Joint Force Command*, Brunssum, Limburg, Holanda. Captura da tela do computador onde aparece a interface do programa Google Earth, 2016.



Protegido de nosso olhar vigilante, estava o quartel general das forças da OTAN, localizado na cidade de Brunssum, em Limburg, Holanda¹⁹. Entre as doze fotografias da série *Dutch Landscapes*, apresentadas no portfólio online do artista, duas documentam as sedes da OTAN. São os registros aéreos: *Nato Storage Annex e Nato Pipeline Station #1*. A partir daí, utilizei os títulos, criados por Henner, para visualizar estas geolocalizações no sistema de foto-mapas. No entanto, o Google Earth não reconheceu as informações que digitei na ferramenta de buscas do software.

Também não encontrei qualquer referência, ou marca geográfica, que pudesse indicar a existência do depósito de munições no município de Staphorst, Holanda, (*Staphorst Ammunition Depot*) (fig. 6 e fig. 7), ou do local de disparos de mísseis Patriot (*De Peel Patriot Missile Site*). Uma fotografia onde o artista recorta um ponto de vista curioso (fig. 8).

¹⁹ A Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) ou, em francês, NATO, tem sede localizada em Bruxelas, Bélgica, e constitui um sistema de defesa coletiva onde vinte e dois países, incluindo a Holanda, concordaram em defender-se mutuamente de qualquer entidade externa à organização. O gasto militar de todos os membros da OTAN constitui mais de 70% do total de gastos militares utilizados ao redor do mundo. E este compromisso defensivo foi convocado, pela primeira e única vez, após os ataques de 11 de setembro de 2001, quando as tropas da OTAN foram enviadas para o Afeganistão (Assessoria de Imprensa: *Allied Joint Force Command*).

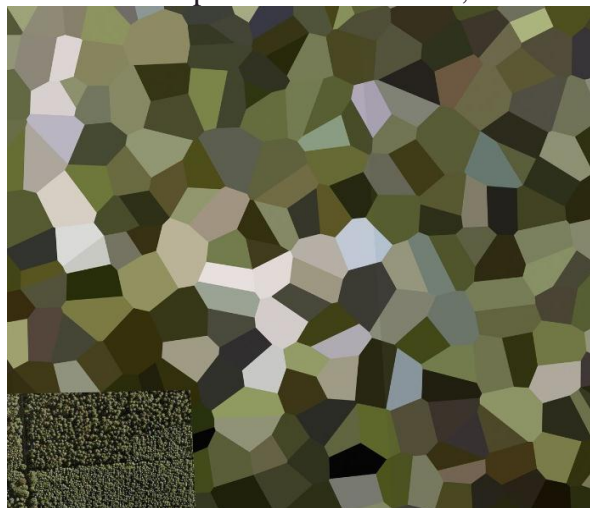
Figura 6 - *Staphorst Ammunition Depot*
Série: *Dutch Landscapes* - Mishka Henner,
2011.



Figura 7 - *Staphorst Ammunition Depot* - *Dutch Landscapes*, 2011. Exposição sobre obra de Mishka Henner. Bruce Silverstein Galley, Nova York - Set/2015.



Figura 8 - De Peel Patriot Missile Site. Série:
Dutch Landscapes - Mishka Henner, 2011.



Diferente da maioria das vistas aéreas de *Dutch Landscapes*, onde as camuflagens estão no centro da fotografia e aparecem como exceções, neste recorte fotográfico a maior parte do registro está tomado por polígonos. Há só um pequeno quadrado, no canto esquerdo e inferior da imagem, deixado às vistas do espectador. Neste espaço restrito, é possível ver árvores que denotam a presença de uma densa floresta. Mas os pixels de baixa resolução vão até os limites do quadro. Não sei ao certo se, fora deste enquadramento, irei ver (ou não) a fotografia de documentação nítida e precisa. Perde-se a referência visual quanto ao início e o fim da paisagem. As “manipulações” estão quase em todo o registro fotográfico. E, supostamente, nesta ampla área distorcida, o Estado holandês intercepta mísseis balísticos vindos de outros países. No entanto, o Google não disponibilizou imagens destas geografias incógnitas.

Por outro lado, obtive sucesso ao procurar pelo posto de combustível da cidade de Dronrijp (*Fuel Station Dronrijp*), também documentado por Mishka Henner. O Google Earth indicou duas geolocalizações no foto-mapa. Mesmo assim, quando fui atrás destes locais não vi nenhum ponto-cego nas tomadas aéreas. Também não achei “censuras visuais” nos marcadores geográficos que indicavam o quartel William Louis de Nassau (*Willem Lodewijk van Nassau Kazerne*), a base da força aérea Antennas na cidade de Leeuwarden (*Leeuwarden Air Force Base Antennas*), e o acampamento da artilharia de disparos (*Artillery Schiet Kamp*). Enquanto Henner encontrou, nestes lugares, vistas aéreas interdidas; eu não pude distinguir trechos que estivessem “pixelizados” ao olhar. Na maioria dos cenários, vi grandes áreas verdes e nenhum dado excepcional aparecia no mapa. Talvez os métodos de manipulação da imagem tenham se tornado mais sutis, imperceptíveis ao olhar vigilante do internauta. E não se utiliza mais o efeito “cristalizar” do editor Photoshop, tal qual Henner suspeita ter sido empregado pelo governo holandês em 2011 (HENNER apud SUTTER, 2015).

Mas, segundo o porta-voz do Ministério da Defesa holandês, Klaas Meijer, desde 2013 as leis holandesas não exigem mais, para o Google, a censura de suas bases militares, palácios reais, depósitos de combustível, depósitos de munição etc. Apesar de algumas fotos aéreas ainda não terem sido atualizadas pelo sistema, aparentemente, a partir de agora a empresa está autorizada a mostrar todo o território da Holanda, sem restrições (MEIJER apud SUTTER, 2015). De fato, a vista aérea do palácio de Frederikkazerne na cidade de Den Haag, por exemplo, não está mais censurada ao internauta. Comparando a imagem documentada por Henner, em 2011, com a fotografia da mesma localidade, em 2016, nota-se que a paisagem, antes encoberta por pixels, agora está disponível para uso online (fig. 9 e fig. 10). No entanto, não é permitido “caminhar” dentro deste palácio, e seus arredores, se for acionada (dentro do

aplicativo Google Earth) a ferramenta que fornece *Street Views*. Apesar das fotos panorâmicas do GSV estarem disponíveis em outras ruas e avenidas próximas a este local.

Figura 9 - Frederikkazerne, Den Haag . Série: *Dutch Landscapes* - Mishka Henner, 2011.

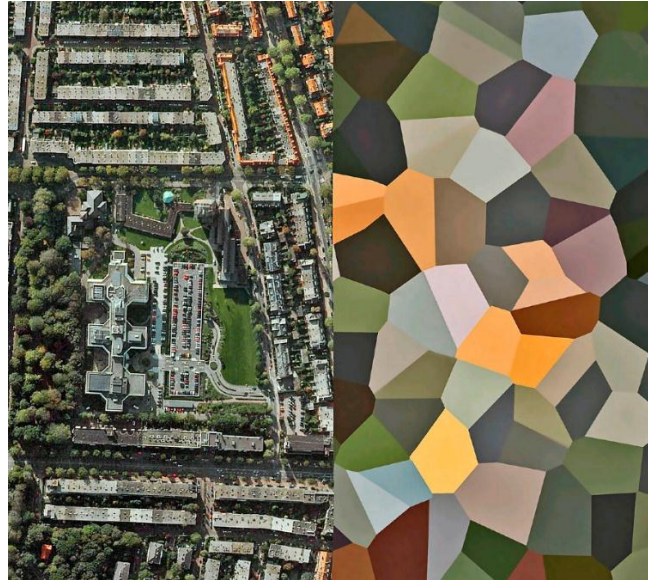
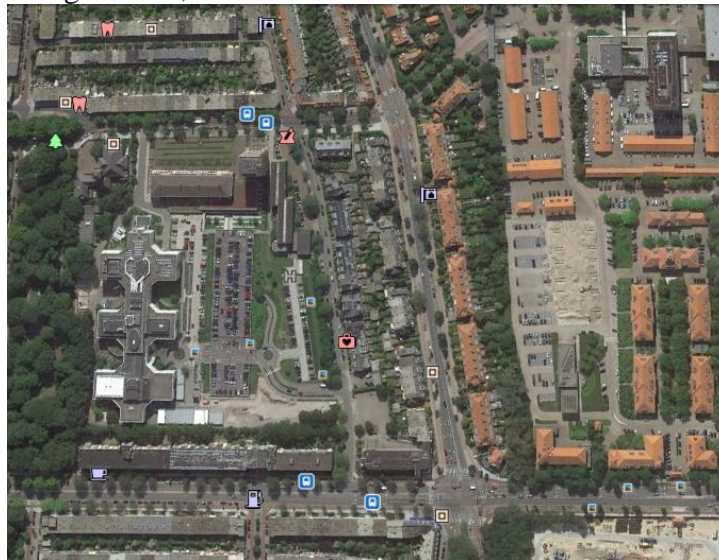


Figura 10 - Frederikkazerne, Den Haag. Captura da tela do computador onde aparece a interface do programa Google Earth, 2016.



Com relação aos registros acima – um deles capturado por mim, e outro divulgado na web pelo artista – percebe-se uma clara diferença (de nitidez e de cores) entre as duas imagens (fig. 8 e fig. 9). Em entrevista concedida ao editor inglês Robert Shore, para a revista *The Elephant*, o artista explica que seu gesto de apropriação resulta de repetidas capturas daquilo que aparece na tela de seu computador. Henner não trata, simplesmente, de copiar o que surge nas interfaces de mapeamento geográfico, ou nas páginas da Internet. Por exemplo,

cada peça da série *Deutch Landscapes* é formada aproximadamente por um composto de sessenta pequenos recortes resgatados do Google Earth (SUTTER, 2015). Em termos de estratégia visual, o artista recolhe “pedaços” de uma tomada aérea encontrada através desse aplicativo e, por colagem, cria resoluções suficientes para impressão da fotografia em larga escala.

Henner quer fabricar “precisão” nas partes não censuradas das paisagens. À primeira vista, seu registro fotográfico de 2011 parece mais nítido (por resolução, contraste de luzes, e tons) do que minha captura do mesmo local (o palácio de Den Haag) gerada cinco anos depois. Trata-se do “efeito de real” provocado pelo artista. No entanto, desde a criação da série *Deutch Landscapes*, os foto-mapas do Google tem se esforçado ao máximo para melhorar as resoluções de suas imagens. Um novo satélite (Landsat 8), lançado em 2013, possui câmeras que captam ampla variedade de luz e geram fotografias aéreas de mais pixels. A cada dezesseis dias, este satélite completa uma viagem ao redor da Terra, registrando o dobro de imagens do que os equipamentos anteriores (Landsat 7). Em entrevista concedida à emissora BBC Mundo, a chefe de comunicação do Google Maps, Elizabeth Davidoff, cita que a última atualização do mosaico de fotos do Google Earth foi feita em 2016. Utilizou-se, em grande parte, as imagens providas pelo novo satélite. A partir daí, 700 trilhões de pixels foram adicionados ao serviço de mapas, sendo necessários 43 mil computadores e 6 milhões de horas de processamento de dados para renovação do sistema.

O objetivo é capturar o mundo de cima e registrar, com clareza, todo o formato da geografia terrestre. Para tanto, esta substituição por “novas” fotografias aéreas (de alta resolução) acompanham também a triagem e a seleção daquilo que será exibido ao nosso olhar. A empresa Google elimina todas as tomadas aéreas que contenham falhas, ou a interferência de nuvens que sobrevoam a face da Terra. O importante é corrigir “erros”, provendo imagens que são consideradas as mais nítidas. E, neste termos, certas censuras que visam diminuir (ao extremo) o número de pixels do sistema são também atualizadas, se for possível.

São os pixels (unidade mínima da fotografia digital) que, por quantidade, irão prover mais ou menos resolução às imagens na web. Nas câmeras fotográficas, o sensor digital irá captar, através de lentes óticas, a luminosidade que chega do mundo. As luzes tocam as coisas, os seres-vivos, e provocam sombras, contornos, que geram ilusões de volume e distância se projetadas em superfícies planas. As variações de energia luminosa chegam, portanto, à placa do sensor e são processadas no software da câmera como pontos (pixels), milhões deles (megapixels), até formarem uma fotografia digital. A correspondência não é por

proporção, mas nos registros analógicos estes pontos (pixels) seriam análogos aos grãos de sais de prata que compõem toda a superfície do filme fotográfico. Eles reagem quimicamente à luz que chega, pela lente fotográfica, até criarem o negativo à ser revelado como imagem-positiva (fotografia) pelo uso de reagentes e soluções químicas.

Entretanto, qualquer imagem do mundo, quando transcrita para matriz digital, terá seus pontos (pixels) abertos à manipulação através de variados programas de edição computadorizados. Henner, desta maneira, quando edita e fabrica mais pixels nas porções não censuradas de *Deutch Landscapes*, levará o espectador ao limite de dois antagonismos. São paisagens que, por um lado, registram o mundo com muita resolução e nitidez (tal qual propõe o olhar científico do Google Earth); e, por outro, nos fazem contar nos dedos o número de “grãos” do registro fotográfico.

Contudo, na obra *Deutch Landscapes*, cria-se um tipo de fotografia documental que irá capturar estas condições excepcionais da paisagem veiculadas pelo Google. São instantes fotográficos que capturam o receio do Estado holandês em relação às recentes tendências de exibição da fotografia aérea (de alta resolução) na web 2.0. Afinal, como adaptar-se (ou proteger-se) mediante aos novos trânsitos de códigos e representação da paisagem nos sistemas Google de mapas; softwares que são fundamentados na ampla visibilidade de todas as áreas do planeta?

1.3 A Terra e sua imagem porvir

Em 1972, o astronauta Jack Schmitt tirava uma foto do planeta Terra a bordo da espaçonave Apollo 17. A fotografia mostrava um globo esférico dominado pelo oceano azul, por porções de terra, e grandes machas de nuvens brancas. Era primeira vez que a maioria das pessoas viam a imensidão do globo terrestre. A imagem, chamada de “*Blue Marble*”, estampou as primeiras páginas de diversos jornais e foi considerada uma das fotografias mais reproduzidas da história (MIRZOEFF, 2015). A caminho da Lua, a tripulação enxergava a Terra por um ângulo completamente iluminado pelo sol. O registro de nosso planeta era colorido e nítido, e tomava conta de todo o enquadramento fotográfico.

No livro “*How to see the world*” (2015), Nicholas Mirzoeff menciona personalidades, como o poeta norte-americano Archibald MacLeish ou o escritor australiano Robert Poole que confessaram que esta imagem foi um marco em suas vidas. Para nós, brasileiros, eu citaria o

músico Caetano Veloso que se inspirou em outra mirada do planeta: a fotografia da missão Apollo 8, feita em 1968. No mesmo ano, o artista escreve a música “Terra” quando vê, na capa da revista “O Cruzeiro”, uma fotografia do mundo, ao longe, coberto por nuvens e pela sombra do Sol.

Estes eram os primeiros momentos em que dominávamos as formas do globo. Ver a Terra era um instante excepcional na história, um evento incomum. Ali, o documento fotográfico forjava um encontro pessoal, um testemunho que dura e marca nossas vidas. Em contrapartida, hoje, estamos engajados com o uso de softwares, à exemplo de sistemas de informação geográfica acoplados aos aplicativos de mobilidade urbana (uber, cabify, lift etc), que trazem a experiência geográfica do globo para próximo ao nosso olhar. Ademais, nossa necessidade de estruturar o mundo e criar um senso de espaço, dá vida a aplicativos como o Google Earth, que provê amplo acesso a fotografias aéreas (de alta resolução) registradas por aeronaves, e por satélites que orbitam ao redor da Terra. Estaríamos a ver o planeta, mais e mais, na tentativa de desmistificar seus segredos.

Diante desta acessibilidade extrema, não são todas as tomadas aéreas que me comovem. Mas, curiosamente, quando folheava um livro sobre arte contemporânea (SHORE, 2014) e vi a série *Deutch Landscapes*, eu parei, seguidas vezes, para mirar estas fotografias. No primeiro contato, meu olhar ficou parado nas linhas fronteiriças; nas divisões aparentemente antagônicas entre “paisagem” e “não-paisagem”. Eu enxergava a vista aérea (em seus arredores nítidos e precisos), mas tentava inferir o que estaria de fato por baixo destas distorções em pixels. Haveria, quem sabe, uma continuidade da mesma arquitetura; ou seriam estas geometrias borradas (quadrados, círculos e retângulos) o verdadeiro limite de uma paisagem completamente diferente? (fig. 11)

Figura 11 - Unknown site, Noordwijk aan Zee. Série: Dutch Landscapes - Mishka Henner, 2011.



No recente livro *“Code/Space: Software and Everyday Life”* (2011), os geógrafos Dodge e Kitchin observam que, hoje, sofisticadas técnicas de mapeamento, antes reservadas aos usos dos militares, do governo, da academia e das empresas, estão sendo disponibilizadas (sem o custo de compra por dados ou softwares) a todos que usam a Internet. Os autores citam os mapas do Google, e demais sistemas de informação geográfica, como exemplos da cartografia 2.0 – interfaces que abrem seu conteúdo (total ou parcialmente) ao usuário comum e que permitem a construção colaborativa de soluções de mapeamento. Surgem, portanto, plataformas que através da Internet geram a atualização coletiva de informações geográficas. O que difere, neste caso, dos programas da web 1.0 onde o usuário podia realizar zooms e consultas básicas nos mapas (digitalizados), mas suas interações não iam além do que estava previamente inserido como dado cartográfico do software.

No entanto, nas atuais SIG's, chegamos a um momento em que parte da infraestrutura “interna” dos sistemas de mapas pode ser manipulada, amplamente, pelos usuários da web. Estas interfaces são de uso intuitivo, e todos têm o potencial de contribuir (sem qualquer necessidade de conhecimento especializado) para a atualização das informações visíveis nestes softwares. Por exemplo, se iniciamos uma pesquisa por restaurantes dentro do Google Maps, rapidamente, o aplicativo irá cartografar a localização dos bares na proximidade do local pesquisado. É claro que o desenho deste mapa (cálculos, convenções e códigos representativos da imagem) foi previamente confeccionado pela empresa Google. No entanto,

os ícones que indicam os serviços gastronômicos das cidades foram adicionados pelos próprios usuários. E muitos deles são, inclusive, os donos dos próprios negócios. Ou seja, cada empresa poderá cadastrar informações básicas sobre seu estabelecimento (nome, localização, telefone, endereço do website, fotos) dentro do sistema Google de mapas. Além disso, a plataforma encontra-se aberta à atualização dos internautas, que poderão inserir fotografias, comentários e avaliar os serviços oferecidos pelos empreendimentos catalogados no sistema.

Como resultado, nas práticas cartográficas contemporâneas, não é possível definir, à rigor, a diferença entre usuários de mapas e produtores de mapas (DODGE; KITCHIN, 2011). Afinal, surgem sistemas de informação geográfica que podem ser ampliados coletivamente através da Internet. Nestes ambientes, de matrizes ubíquas, os dados integrados a determinado software são remodelados (à todo instante) pela população global. No entanto, Dodge e Kitchen (2011) notam que na cartografia 2.0 a ampla interação entre sujeito-imagem-mapa também estimula certas práticas de ativismo online. Principalmente a partir 2005, quando as plataformas de geolocalização do Google (Google Maps) integram, como camada do mapa, o aplicativo Google Earth com suas imagens de satélite e fotografias aéreas de alta resolução; e, dois anos mais tarde, o Google Street View que fornece fotografias de ponto de vista horizontal (à nível do solo) das ruas das cidades do mundo. A partir daí, a profusão de fotografias-mapa do globo, disponíveis em ambos os softwares, aumentam o número de observadores das órbitas da Terra.

São pessoas que tentam fornecer acesso público a locais e dados ainda mantidos em segredo pelas grandes corporações e governos (KEFFE, 2006 apud DODGE; KITCHIN, 2011); ou pequenos grupos que passam a agir contra as forças hegemônicas em busca da democratização de informações antes invisíveis ao grande público. Não por acaso, o aparelho de segurança militar e estatal busca alternativas efetivas para desviar o olhar desta vigilância amadora e coletiva. Nas palavras de Dodge e Kitchen:

o acesso oportuno a imagens de satélite de alta resolução tem ajudado ativistas e pequenas redes de advocacia a definir uma agenda de mídia e superar certas limitações, relativas a equipes pequenas e orçamentos limitados, a fim de alcançar e conectar o mundo todo. Embora muitos protestos, baseados na Internet, se concentrem na distribuição rápida e sem censura de provas e evidências [contra a ordem hegemônica], Aday e Livingston (2009) argumentam que, no caso das imagens de satélite, existem oportunidades reais para que as organizações de advocacia gerem novas evidências que são, fundamentalmente, conclusivas e autônomas ao Estado (DODGE; KITCHIN, 2011, p. 132 - tradução livre).²⁰

²⁰ “Timely access to high-resolution satellite imagery has helped campaigners and advocacy networks to set the media agenda and overcome scale limitations (such as their small staff and limited budgets) to reach out and

Os atuais sistemas de informação geográfica são, portanto, a condição de possibilidade para ações que transitam por locais inimagináveis. Estes ambientes tecnológicos fomentam tanto a dinâmica de “remodelagem” coletiva de mapas (servindo para prospecção de vendas e criação de novos aplicativos no mercado²¹), quando o uso destes sistemas como “material empírico” para estratégias de ativismo. Neste último caso, destaco o gesto de Mishka Henner. O artista age, não só pela apropriação do conteúdo da Internet, mas busca manejar, remodelar e re-especializar estas fotografias trabalhando entre o curioso espaço da arte e do ativismo. Em *Deutch Landscapes*, Henner cria “contra-mapas” das paisagens holandesas – série que inclui um foto-livro de 120 páginas onde as fotografias recortadas do aplicativo Google Earth revelam cenários de representação censurada. Tem-se aí uma maneira de explorar, centenas de vezes, as fraquezas da Holanda. Eu, contudo, me pergunto: Quais são os verdadeiros benefícios deste desejo de manter o controle sobre as formas de um território? Afinal, ao esconder demasiadamente seus pontos vulneráveis, a Holanda não estaria a aguçar nosso olhar até estas geografias inóspitas?

A obra *Deutch landscapes* aponta para paisagens do planeta que encontram-se “desfeitas”. Nesta série, os foto-mapas do Google Earth aparecem com vistas aéreas granuladas, “pixelizadas” ao olhar do espectador. Os pixels borram ao máximo as imagens, e criam espaços de controle. Eles fabricam fronteiras, interdições, de forma que o poder estatal possa se proteger da corrente interconexão que dá vida aos mapas na atualidade²².

connect across the world. While much Internet-based protest is focused on the rapid and uncensored distribution of existing evidence, Adam and Livingston (2009) argue that in the case of satellite imagery there are real opportunities for advocacy organizations to generate new evidence that is, crucially, authoritative and autonomous from the state” (DODGE; KITCHIN, 2011, p. 132).

²¹ Outro interessante exemplo desta nova cartografia coletiva são os mashups: websites ou aplicativos (feitos normalmente por especialistas) que combinam dados de diversas fontes da Internet. Os mashups (forte tendência da web 2.0) são criações híbridas que associam os conteúdos pré-produzidos por mais de um serviço da web. O Google, por exemplo, disponibiliza interfaces pré-programadas de seus mapas – uma layer cheia de cálculos cartográficos a ser preenchida de georreferenciamento pelo desenvolvedor. É possível, neste caso, sobrepor os dados de agências de turismo online às interfaces pré-programadas dos mapas Google, disponíveis em código para download. Assim, à exemplo do mashup construído pelo website Decolar.com, surgem mapas que indicam a distribuição geográfica dos hotéis cadastrados nesta plataforma, incluindo informações sobre o valor dessas respectivas diárias de hospedagem. Não obstante, hoje, os mashups mais populares irão incluir as referências cartográficas criadas pelo Google. Na web, surgem mapas (e mais mapas), visto que diversas empresas irão “se apropriar” deste utilitário a fim de dispor geograficamente os dados de seu website (fotografias, preços, avaliações de serviço), ou para criar novos aplicativos de interação para o internauta.

²² Nos espaços de controle da sociedade disciplinar (no interior das instituições, como as prisões, os hospitais, as escolas, os quartéis), a noção de visibilidade funciona pelo modelo do pan-óptico (FOUCAULT, 1975). “Enquanto [a solitária] enclausura, priva de luz e esconde, o pan-óptico coloca o prisioneiro em condições opostas de visibilidade, expondo-o à plena luz, sob o olhar (inverificável) do vigia (ROUILLÉ, 2009, p. 267). “No pan-óptico, a pessoa é inteiramente vista sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo sem ser jamais visto” (FOUCAULT apud ROUILLÉ, 2009, p. 267). Em contrapartida, hoje, o exercício de controle opera de forma

São diversos países que, hoje, detêm contratos com o Google para embaçar certos locais específicos de seu território. A Índia, em 2007, entrou em acordo com a empresa para contornar a exibição aérea de seus estabelecimentos militares e científicos. O país solicitou fotografias de baixa resolução e planos de construção distorcidos, “adicionando estruturas onde não existia ou mascarando certos aspectos de uma instalação [militar]” (DESHPANDEL, 2007, s/p - tradução livre)²³.

Há também o caso da Austrália. Em 2005, a Organização Australiana de Ciência e Tecnologia Nuclear (ANSTO) decidiu divulgar as imagens de satélite de seu reator nuclear, depois de informar à imprensa que elas seriam censuradas no sistema Google Maps. Para Ron Cameron, chefe de operações da ANSTO, o veto não seria necessário, pois as fotografias não tinham resolução suficientes para revelar os detalhes da infraestrutura do local. Sua preocupação era com relação a melhora da qualidade destas fotografias nos próximos anos. Em contrapartida, Roger Clarke, professor visitante da Universidade Nacional Australiana especializado em tecnologia de vigilância, criticou a decisão de Cameron. Em suas palavras: “Eu não acho que nenhum de nós, como membros do público, deve chegar à conclusão de que absolutamente tudo deve estar aberto ao público, o tempo todo” (SKATSSON apud CLARKE, 2005, s/p - tradução livre)²⁴.

Já em 2007, os usuários do Google perceberam a alteração de algumas vistas áreas de Sydney. O jornalista Asher Moses (*The Sydney Morning Herald*) nota que o Opera de Sydney e o Distrito Comercial Central da cidade foram embaçados ao olhar do espectador apenas

ainda mais sutil. Com a liberdade de expressão e o acesso democratizado às informações na web, o poder controlador se torna interconectado e dissolve-se em todos os territórios. Sua força não está mais restrita ao modelo vertical, como anteriormente, mas aparece distribuído horizontalmente entre ação de organizações, empresas, Estados e indivíduos. Disseminado entre as redes online, a vigilância se torna quase “ilocalizável”. Ela não se restringe a controlar sujeitos pelo limite de muros, quando estes são confinados entre as paredes das instituições disciplinares. Num mundo de computadores de alta capacidade, e fluxo intenso de dados, a vigilância se forja pela forma como sujeitos, governos, organismos privados e comerciais detém, divulgam, ou recriam informações. São os novos modos de atuação do poder que, utilizando as ferramentas de comunicação, irão regular a disposição de corpos, coisas e olhares na sociedade contemporânea (DELEUZE, 2000).

²³ “Images of these locations will not be of more than 25-50 metre resolution, more like the older generation pictures provided by Indian Remote Sensing satellites. Official sources said Google Earth would distort building plans by adding structures where none existed or masking certain aspects of a facility. This could be done without attracting attention to such establishments, which range from laboratories, mines, military sites, space and atomic centres and residences of high-profile VVIPs [Very Very Important People]” (DESHPANDEL, 2007, s/p).

²⁴ “But Clarke says the episode raises serious issues and has implications for individual privacy, high-security jails and homes of the wealthy, as well as strategic sites. “We should pause and think about some of these things and work out whether there should be some levels of restraint placed at law. “We’ve got to say, ‘hey Google, pause and have a think, you haven’t got a single word about privacy anywhere there that we can see, don’t you think you should think about privacy and security?’ “I don’t think any of us as members of the public should leap to the conclusion that absolutely everything should be absolutely open to the public all the time” (SKATSSON apud CLARKE, 2005, s/p).

algumas semanas antes do primeiro APEC (Foro de Cooperação Econômica Ásia-Pacífico) ocorrido na cidade²⁵. Moses sugere que as fotos foram censuradas manualmente²⁶ e nota que as paisagens aéreas dos subúrbios, como Bondi Beach e Point Piper, continuavam disponíveis para acesso do internauta. No entanto, o porta-voz do Google na Austrália, Rob Shilkin, afirmou que isso não teve “absolutamente nada a ver com a APEC” (SHILKIN apud MOSES, 2007, s/p - tradução livre)²⁷. Segundo Shilkin, as distorções das fotos foram o resultado de um problema comercial com seus fornecedores, o que acarretou na substituição temporária das imagens fotográficas que estavam em alta resolução.

Os Estados Unidos também se protegem quanto à excessiva acessibilidade de suas paisagens nos mapas Google. Em 2005, a fotografia aérea da Casa Branca foi bloqueada e substituída pela imagem de um retângulo branco. Além disso, se o usuário quisesse fazer um zoom dentro deste foto-mapas, as tomadas aéreas do Capitólio e do Monumento de Washington apareceriam camufladas em pixels. No entanto, segundo a jornalista Jenna Johnson, colaboradora do Washington Post:

quando o Google atualizou seus mapas de satélites de Washington, em junho [de 2007], ele tinha duas opções: Usar as fotos aéreas mais recentes e detalhadas de uma agência governamental que bloqueia pontos de segurança, como a Casa Branca e o Capitólio dos EUA, ou continuar a usar imagens velhas, menos detalhadas de uma empresa privada que não bloqueia nada (JOHNSON, 2007, s/p - tradução livre).²⁸

Resultado: o Google escolheu as novas fotografias para a maior parte de Washington, mas continuou com as fotos antigas a fim de incluir uma “visão desbloqueada” da casa do presidente, e do Capitólio, nos seus aplicativos mapeamento geográfico (JOHNSON, 2007). A partir daí, as camuflagens dos cenários aéreos da cidade seriam sancionadas pelo próprio Google, e partiriam de uma negociação contratual entre a empresa e o Estado. Não obstante, naquele momento, a paisagem “total” da cidade de Washington era composta por uma

²⁵ “Os usuários do Google Maps Australia poderiam ampliar as visualizações de satélite até 25m acima do solo em grande parte de Sydney, mas agora os mapas do Distrito Comercial Central de Sydney estão embaçados, mesmo quando ampliados para 300m (MOSES, 2007 s/p - tradução livre).

²⁶ “É fato que certos objetos, como barcos [espalhados] pelo porto, aparecem nítidos e detalhados nas imagens [do Google], mas a área que os rodeia agora está borrada” (MOSES, 2007, s/p - tradução livre).

²⁷ “This has absolutely nothing whatsoever to do with APEC,” said Google Australia spokesman Rob Shilkin (SHILKIN apud MOSES, 2007, s/p).

²⁸ “When Google updated its satellite maps of Washington in June, it had two options: Use the newest, most detailed aerial photos from a government agency that blocks such top-security spots as the White House and the U.S. Capitol, or continue to use older, less-detailed images from a private company that doesn't block out anything” (JOHNSON, 2007, s/p).

mistura: uma colagem de fotografias atualizadas com imagens datadas²⁹.

Neste território de disputas, a empresa Google quer tudo mostrar, ao passo que agências e organizações de segurança nacional visam resguardar a soberania do Estado³⁰. Atualmente, o Wikipédia possui uma lista de miradas aéreas que foram censuradas aos usuários da Internet. E diversos websites e blogs divulgam, correntemente, certos locais onde os internautas rastrearam cenas camufladas na interface Google Earth e GSV. A partir daí, surgem suspeitas. Mas as lógicas e prioridades por trás desta regulamentação ainda não estão visíveis. Certas cidades (grandes ou não) tem locais bloqueados ao acesso online, enquanto outras estão disponíveis, nitidamente, seja para os olhares dos pesquisadores (biólogos, engenheiros, arquitetos, cartógrafos); para o uso de turistas que visam elaborar roteiros e identificar a aparência dos pontos turísticos das cidades; ou também para o jogador lúdico que apoia seus dedos na tela do smartphone e brinca de girar – de entrar e sair, a partir de zooms, na imagem aérea do globo.

Hoje, não há dados suficientes para prever que “mundos” virão a partir de agora. Não obstante, quando encaramos as paisagens de Henner, vemos um corte. As fotografias de *Deutch landscapes* marcam um momento preciso onde este embate, por mais ou por menos visibilidade, ocorre. As “Paisagens holandesas” conferem ao espectador esta provocação. São cenários onde as vistas aéreas do Google Earth apresentam dissonâncias. São borrões que denotam impedimentos, e que apresentam uma geografia que escapa a lógica de cálculo das coordenadas cartográficas – os critérios estáveis das projeções óticas que construíram, desde o Renascimento, a representação do espaço na paisagem (pictórica e fotográfica).

Neste fragmento de tempo, a censura é marca de uma imagem que não está fechada em si mesma. Estas cenas aéreas são o resultado de uma tensão entre os novos usos cartográficos da web – uma geografia aberta ao reuso, manejo e monitoramento coletivo – e a interdição estatal. É neste momento que a diferença entre o “visível” e o “não-visível”, nestas paisagens, não se define pelo limite de cálculos, convenções e códigos representativos da

²⁹ Em 2007, a jornalista Jenna Johnson analisa as tomadas aéreas do Google Earth e percebe que “nas regiões centrais de Washington, o centro de convenções aparecia intacto, mas ele havia sido demolido em 2004. Já o Memorial da Segunda Guerra Mundial, também havia sido concluído [três anos antes], mas a foto apresentava uma infraestrutura arquitetônica ainda em construção” (JOHNSON, 2007, s/p - tradução livre).

³⁰ “Em janeiro [de 2007] o jornal britânico The Daily Telegraph informou que os “terroristas que atacaram bases britânicas em Basra estavam usando de imagens aéreas exibidas pela ferramenta de Internet do Google Earth para identificar seus ataques”. Em junho [do mesmo ano] os documentos judiciais dos EUA revelaram que um dos quatro homens acusados de conspirar para explodir as tubulações e os tanques de combustível e os edifícios no Aeroporto Internacional John F. Kennedy, instruiu seus coortes [(indivíduos que detém um objetivo em comum)] a usar o software de mapeamento on-line do Google para obter imagens detalhadas do aeroporto” (HARDING, 2007, s/p - tradução livre).

fotografia. Mas pelo amplo debate sobre o caráter contingente, planejado e negociado de nossa apreensão e produção visual (RANCIÈRE, 2012a).

Para Jacques Rancière, no lugar das formas visíveis de testemunho imediato, que presam pela continuidade narrativa, as imagens da arte são capazes de produzir distâncias que “vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas [...] e pressupõem mesmo um distanciamento sistemático em relação [ao meio fotográfico] e seu uso comum (RANCIÈRE, 2012a, p. 13). Considero, nestes termos, que a obra *Deutch landscapes* fornece uma reprodução de realidade que não fala de semelhanças, mas de operações do olhar. Uma montagem fotográfica que irá intervir na distribuição geral das maneiras de ser e fazer, e nas nossas relações com as “formas de visibilidade”.³¹

Desde o início dos anos 2000, a audiência global tem acesso a volumes crescentes de mídias geográficas. Surgem portais gratuitos abertos a reinterpretação de seu conteúdo, que visam resolver problemas de navegação pelas cidades. São mapas que podem ser percorridos pelo uso de diversos *gadgets*, e tem interfaces de manuseio simples e intuitivo. Notadamente, na era do Google Maps, o espaço planetário tem sido mapeado e reproduzido, em toda parte, por intermédio de fotografias registradas por transeuntes, por automóveis equipados com câmeras (Google Street View); ou a partir de aeronaves e satélites localizados a quilômetros de distância da Terra (Google Earth). A técnica fotográfica percorre os confins do globo terrestre. E aparece como mecanismo ideal para tratar do que é verídico, científico – de narrativa “suficientemente” precisa para alimentar os anseios cartográficos do contemporâneo.

Mas, tomados por um conjunto, em *Deutch landscapes* as camuflagens em *pixel* fazem os registros fotográficos perderem sua autonomia enquanto representação da verdade. São censuras onde não há, propriamente, um consenso na produção destas imagens. Ou melhor, são “recolhimentos” onde o visível aparece (e se mostra) como um modo negociado de visibilidade. Estou falando, neste quesito, de imprevisíveis arquiteturas sociais, políticas, históricas, tecnológicas que criam ritmos que ocorrem para além de nossa sede por identificação e significação do mundo. Assim, da mesma forma que criamos mapas e fotografias (à todo instante) para apontar um território e navegar com precisão sobre ele; há

³¹ “É que toda a situação é passível de ser fendida em seu interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (RANCIÈRE, 2012b, p. 48-49).

fluxos, mobilidades locais e transações globais (de matrizes hegemônicas ou forjadas na ubiquidade da Internet) onde a paisagem ultrapassa sua referência como ambiente estático, em vias de ser definido.

Contudo, estamos apenas por iniciar os caminhos até encontros que não reduzem os visíveis aos limites bidimensionais do quadro, onde as formas visuais aparecem estáveis, ou como um dado em si. Com esse intuito, nos capítulos que se seguem, irei me dedicar a outras obras deste artista. São séries em que Henner vislumbra criticamente a ideia da paisagem mediante a criação de ambiências fotográficas. Tratam-se, como veremos, de arranjos visuais que nos espaços dos museus e galerias de arte criam outros hábitos diante das fotografias. Afinal, onde aparecem muitos mapas, fotos, grafias, pinturas e outras tantas imagens (na Internet e fora dela) tentando definir o espaço; há também espaços, espacialidades, materialidades e mídias capazes de “ressignificar” e “retemporalizar” as bordas do caráter representativo da paisagem.

2 *FIFTY-ONE US MILITARY OUTPOSTS: GRAFIAS DA FORMA E DA REPETIÇÃO*

2.1 *Geotags e os novos mapa-mundi*

Se em *Dutch Landscapes* vimos como imagem e paisagem são sempre objeto e resultado de uma regulação do visível, na série fotográfica *Fifty-One US Military* Mishka Henner cria grafias que resultam da observação crítica das operações algorítmicas da web. A forma de agregação de dados geográficos nos mapas Google é problematizada pelo artista, e faz referência à experiência das imagens conectadas na Internet. Portanto, antes de abordar esta série, proponho discutir brevemente sobre as formas de produção e “indexação” de imagens no ambiente online.

Das fotos que registramos no dia-a-dia, muitas trafegam pela Internet anexadas a *hashtags* – um tipo de marcação onde o internauta associa dados online a uma discussão, em comum, dentro de determinada rede social. Imagens, e infinitas informações compartilhadas nas mídias sociais, como Facebook, Twitter e Instagram, se relacionam, se reorganizam, através de *hashtags* criadas com a mesma palavra-chave. O código se inicia pelo símbolo *hash* (“jogo-da-velha” - #) e é seguido por palavras, frases, redigidas pelo usuário da rede a fim de reunir publicações sob um mesmo tema. Mas há também o caso de *geotags*; serviços que habilitam a indexação de coordenadas de altitude, latitude e longitude a certo lugar, que é transformado em conteúdo a ser difundido na Internet.

Hoje, todo o smartphone inclui a possibilidade de ativar *geotags* em seu sistema. Assim, ao registrar fotos ou vídeos, o aparelho irá capturar informações de GPS e gerar dados geográficos³² de forma que o “banco de imagens” de seu smartphone se associe à figura de um mapa. Por fim, suas produções audiovisuais estarão organizadas “geograficamente” pelos lugares onde você fez seus registros. Da mesma forma, em mídias sociais conhecidas pelo compartilhamento de fotos, o georreferenciamento é prática usual. Nestes casos, as *geotags* são criadas *a posteriori* e pelo próprio internauta, que escolhe a localização geográfica do conteúdo a ser compartilhado na rede. O Instagram, por exemplo, irá sugerir pontos de referência no mapa (cidades, bairros, praças, monumentos, restaurantes, hotéis etc), tendo

³² A tecnologia que direciona informações geográficas ao smartphone é o GPS, sigla derivada do inglês para Global Positioning System (Sistema de Posicionamento Global). Através deste recurso, o aparelho celular age como um receptor de sinais de rádio, sendo capaz de calcular sua altura, e sua posição exata na geografia terrestre, mediante a sinais emitidos por satélites que orbitam ao redor da Terra.

como base a geolocalização do usuário calculada pelo receptor de GPS do telefone celular. Facebook e Twitter também dispõem deste serviço. São mídias sociais onde as trocas de mensagens, entre os membros, poderão incluir seletivamente informações sobre a posição geográfica de suas publicações. Com isso, um vasto conteúdo de *bigdata* é continuamente refeito, e está aberto a ser analisado por seus percursos geográficos.³³

O processo de adicionar identificação geográfica percorre vários meios de comunicação na web. Nestes casos, o Google Maps é (na maioria das vezes) o “suporte” para a indexação geográfica desta multidão de dados que trafegam online. Trata-se de uma interface pré-programada pelo fornecedor onde qualquer pessoa pode mexer em suas variáveis. É o que os programadores chamam de API –*Application Programming Interface*. Dentre os mapas em API disponíveis para download, a empresa norte-americana Google tem destaque³⁴. Ali, as projeções cartográficas (com seus cálculos, escalas e medidas do tamanho da Terra) encontram-se informatizadas e pré-produzidas sob a forma de um desenho. Resta ao programador manipular o código, e indexar à interface os conteúdos georreferenciados criados por ele ou gerados pelos internautas que criam publicações com *geotags* na Internet.³⁵

Não por acaso, há tantos mapas personalizados na web. As API’s do Google Maps trafegam tanto em websites de microempresas, quanto em mídias sociais gigantescas como Instagram. Praticamente todo serviço disponível online trata de incluir a figura de um mapa

³³ “Since the widespread popularization of online mapping platforms and user-generated geographic information, often dated to the release of Google Earth in 2005, geographers have been at the forefront of studying the multiple geographies of the geoweb (ELWOOD 2010, 2011). [...] The geographies of the geoweb have been further examined through mapping the spatial contours of geocoded Internet information, including Google Maps placemarks (GRAHAM and ZOOK, 2011), Flickr photos (HOLLENSTEIN and PURVES, 2010; WALL and KIRDNARK, 2012), Wikipedia entries (GRAHAM, HALE and STEPHENS, 2011) and, most recently, geocoded tweets. By aggregating and visualizing large databases of geoweb data, this research seeks to understand how these geolocated social media are connected to particular places and their cultural, economic, political, and social histories” (CRAMPTON; GRAHAM; POORTHUIS; SHELTONC; STEPHENS; WILSON; ZOOK, 2012, p. 131).

³⁴ O Google Maps oferece o Application Programming Interface (Interface de programação de aplicações) mais utilizado por desenvolvedores de websites. Trata-se de um mapa informatizado, e pré-programado, disponível para manipulação das variáveis de código e dos georreferenciamento de dados. Na web, surgem outros mapas em API à disposição dos programadores, como o Microsoft Bing Maps, OpenLayers, Foursquare, OpenStreetMap, MapQuest, Mapbox, CartoDB, Esri ArcGIS, Yahoo BOSS, PlaceFinder.

³⁵ Estes são os casos dos mashups que citei no capítulo anterior. Os API’s são entendidos como “mini aplicações” disponíveis para serem incorporadas a variados serviços da Internet. O programador pode, por exemplo, utilizar pequenos “pedaços” desta interface (disponíveis em código) a fim de gerar novas formas de interação online. Eles criam mashups (inovações improváveis) que combinam dados de fontes distintas da web. Não obstante, as API’s do Google Maps (leves e de manipulação simples) irão fomentar a criação de variados mapas na web, que dão nova disposição pública aos dados que trafegam online. Resultado, cada vez mais, os fatos e fenômenos que circulam na rede mundial de computadores se ordenam, se reorganizam, por explicações fundamentadas na lógica universal da ciência cartográfica.

em seu servidor. E mediante ao uso destas interfaces passamos a relacionar variadas informações à geografia global. Nomes de empreendimentos, preços de serviços, logomarcas, comentários de clientes, são sobrepostos aos novos mapa-mundi de cartografia informatizada. E há também fotografias (muitas delas) anexadas geograficamente com o intuito de indicar o que o internauta verá naquele exato ponto do planeta Terra.

O Instagram talvez seja o exemplo mais claro deste arcabouço imaginal que invade a geografia terrestre. Dentro desta mídia social, o usuário poderá escolher um lugar qualquer no mundo. Se digito, por exemplo, “Corcovado” (nome de uma atração turística no Rio de Janeiro) irei encontrar tanto *hashtags* quanto *geotags* relacionadas ao assunto. Se escolho determinada *geotag*, verei a ilustração de um mapa de interface pré-programada pelo Google. E sobre este desenho digital, que representa certa região de nosso planeta, haverá um ícone que indica a posição geográfica do que eu procurei. Logo depois, o aplicativo mostrará fotos e vídeos produzidos pelos usuários da rede. São centenas de imagens compartilhadas, nos últimos segundos, pelas pessoas que estiveram no Corcovado e “georrelacionaram” suas publicações.

Diversos pontos da Terra estão lotados de referências visuais. Hoje, é difícil pensar num local que esteja completamente “invisível” ao olhar do internauta. E, nestes termos, é preciso levar em conta a amplitude do sistema de informação geográfica fornecido pela multinacional Google. Afinal, a empresa não cria apenas uma mapa com desenho informatizado e personalizável. Para além das funcionalidades das API’s, o Google inaugura uma complexa plataforma com capacidade, sem igual, de integrar dados geográficos às informações que pairam pela Internet. O que não restringe a cartografia da web 2.0 à distribuição de ilustrações de mapas digitais que são “baixadas”, manipulados em código, e instaladas dentro de websites e novos aplicativos da Internet. Falo de softwares ainda mais aprimorados. Um sistema, cuja tecnologia de mapeamento penetra os usos dos navegadores na web.

É fácil acessar o navegador do Google, ou o serviço de pesquisas online -Google Search, e digitar qualquer palavra que venha à mente. Neste momento, os algoritmos da plataforma irão reunir uma gama de notícias, imagens, vídeos, livros e serviços de compra que se associam ao assunto proposto pelo usuário. No entanto, se aquilo que eu digitei – utilizando o mecanismo de buscas Google Search – puder “se relacionar” a qualquer marcação geográfica catalogada dentro do sistema, o botão “mapa” surgirá na pesquisa. Vamos supor que eu escrevi o nome de um bar. É provável que o desenho de um “mapa” apareça. A partir daí, a busca pelo estabelecimento se traduz num ponto em cima desta

ilustração, posicionando “o bar” sobre a representação cartográfica da cidade. Trata-se de um ícone que me permite conhecer, de forma associativa, a geolocalização daquele lugar.

Também encontro, acima deste mapa, uma barra lateral. Ali, a plataforma de pesquisas Google disponibiliza uma série de informações adicionais sobre o local que procurei. Dentre elas, vejo a opção “como chegar”. Se eu clico nesta aba, sou direcionada especificamente para uma página que dará acesso ao programa Google Maps. Um software que destina-se, especificamente, a criação de rotas (a pé, de carro, de bicicleta, de avião ou de transporte público) até o lugar que previamente localizei sobre o mapa digital. Posso, a partir daí, navegar com o auxílio de GPS e verificar a variação de trânsito na cidade, ou traçar rotas que me levam mais rápido até esta posição geográfica. O objetivo é atravessar a cidade, do ponto A ao ponto B, de forma ligeira e precisa.

Mas, fora às especificidades deste uso, gostaria de voltar à página anterior. Afinal, no momento em que eu digitei o nome do bar utilizando os mecanismos de buscas do Google e cliquei na opção “mapa”, a plataforma de pesquisas online (Google Search) fornece o desenho cartográfico da cidade, o ícone que aponta a geolocalização do que procurei, e uma barra lateral que integra outras informações ao sistema. Ali, uma variedade de aplicações computacionais se apresentam, criando formas de interação com o tópico sugerido pelo usuário, e gerando *links* que me direcionam a páginas da Internet. São diversos dados, coletados ao longo do tempo, que se projetam ao formato desenhado de nossa geografia.

Posso, por exemplo, navegar por fotografias que descrevem a aparência daquilo que localizei no mapa da cidade. E, se procuro por um estabelecimento comercial, tenho acesso ao *link* do website, ao endereço e aos horários de funcionamento da casa. Também consigo (eu mesma) divulgar fotos, e tecer comentários sobre minha experiência neste lugar (Google Review). É só utilizar as funções interativas desta barra lateral. Assim, qualquer pessoa, mediante a “vista grossa” do Google, poderá alimentar esta ampla plataforma de pesquisa e geolocalização; seja com o intuito de divulgar informações sobre seu negócio dentro deste mecanismo de buscas da web, ou para colaborar com suas fotos, comentários e avaliações sobre o serviço de determinado lugar do planeta.

Em suma, quando encontro “algo” que estou à procura, o mecanismo de pesquisas do Google oferece diversos recursos de interação e visualização deste conteúdo. Usualmente terei a possibilidade de adentrar sua programação de mapas. E seguir, mediante à links, até o Google Maps – software que disponibiliza primordialmente o encontro de rotas pelas cidades, e o recurso de navegação a partir de GPS. Remarco, contudo, a ampla capacidade desta plataforma de gerar, multiplicar, condensar, uma intensa gama de dados georreferenciados.

Afinal, quando faço uma busca online e escolho a visualização do mapa, o Google projeta “resultados de pesquisa” e interações do usuário à representação cartográfica do mundo. Muitas fotografias, neste quesito, são visualizadas como conteúdos extras, como camadas que se sobrepõem (juntos às informações da barra lateral) àquilo que é localizável no desenho cartográfico da cidade. No entanto (e este é o ponto de destaque nesta pesquisa), as imagens fotográficas também são fundamento para a criação de outras cartografias digitais, onde os mapas online tem efeito interativo e imersivo.

Se entro especificamente no programa Google Maps com o desejo de me guiar pelo espaço geográfico, terei acesso a figura de um mapa nos mesmos moldes das interfaces encontradas nos resultados de buscas da plataforma Google (Google Search), ou nos modelos de mapas pré-programados em API. Ali, certa região do planeta aparece como um desenho, fabricado pela correspondência com as convenções da linguagem cartográfica. Como vimos, esta representação reduzida do mundo se aplica aos mais diversos usos na Internet. No entanto, a finalidade do aplicativo Google Maps é específica. O software trata de otimizar meu deslocamento pelos lugares. Acima desta ilustração cartográfica poderei traçar rotas, visualizar as condições do tráfego (Google Traffic), e facilitar minha travessia até um destino específico da geografia terrestre.

O Google Maps tem suas funções, em grande parte, acessíveis pelo uso do sinal de GPS (Global Positioning System). Quando entro neste aplicativo através de um smartphone, por exemplo, o telefone celular irá calcular meu geo-posicionamento no mundo a partir de sinais de rádio enviados por satélites. O programa irá apresentar esta leitura acima do desenho cartográfico da cidade. Assim, crio rotas precisas mediante a associação da minha representação no mapa (ponto A) e meu local de destino (ponto B). É claro que este “local de destino” poderá ser encontrado, pelo software, se eu digitar um endereço específico: o nome de uma rua na cidade. Mas esta procura torna-se ainda mais fácil se houver, previamente, a catalogação de algum comércio, museu, hotel, parque etc, no sistema Google de mapas. Hoje, muitos empreendedores anexam informações e fotos de seus negócios na plataforma da empresa. Falamos, portanto, de uma cartografia digital e pervasiva³⁶, onde variados conteúdos (em *bigdata*) são realimentados pelo coletivo, e dão o tom de nossas performances diárias pela superfície da Terra.

Ademais, o programa Google Maps também permite que o desenho digital de nossa geografia (a figura do mapa) seja substituído por uma camada de fotografia aérea. É só clicar na

³⁶ Web 2.0 cartography differs radically by enabling the production of user-generated geographic data, along with collaborative building of open-source mapping solutions that can be widely shared and reused (DODGE; KITCHIN, 2011, p. 128).

opção “satélite” disponível na barra de ferramentas deste aplicativo. A partir daí, o mapa será reproduzido por meio fotografias (registradas do alto) com o máximo de verticalidade possível em relação ao solo. Assim, as coordenadas cartográficas, e seu sistema de geolocalização por linhas (meridianos e paralelos), são facilmente projetadas “acima” das fotos. Falamos, portanto, de um software cuja “base referencial do mapa” é provida tanto por meio de desenhos digitais, quanto a partir fotografias.

Trata-se de um “imbricamento” entre a linguagem fotográfica e a grafia dos mapas. Algo ainda mais notável se fizermos o download do aplicativo Google Earth ou Google Earth Pro (com recursos ainda mais personalizados). Ali, este conjunto de aerofotos, georreferenciadas, é montado sobre uma superfície esférica simulando a imensidão de nosso planeta. O mesmo acontece com serviços Google Moon e Google Mars: ferramentas desenvolvidas em colaboração com a NASA (Agência Espacial Americana), onde fotografias aéreas são sobrepostas sobre um molde esférico, e representam a totalidade da superfície da Lua e do planeta Marte.

Nestes programas de computador, as imagens fotográficas (obtidas a partir de aeronaves e satélites) são montadas uma em seguida da outra como um mosaico. Não obstante, uma das dimensões de cálculo que facilita a criação desta colagem de fotos é (mais uma vez) o GPS. Se, ao longo do tempo, a linguagem fotográfica (com sua tomada área e automática) foi o grande auxílio na hora de desenhar mapas, hoje nada disso seria possível sem o uso desta tecnologia. É ela que permite a captura de informações geográficas em tempo real, de forma que hoje, no momento em que uma foto é registrada, os dados sobre longitude, latitude e altura são subscritos automaticamente aos arquivos da imagem digital. O que irá viabilizar, por um lado, a correção geométrica do mosaico de aerofotos da interface Google Earth. Assim, é possível ajustar esta sequência fotográfica em relação ao percurso de voo dos satélites. E “grudar”, com facilidade, as fotografias aéreas que foram registradas, segundo o GPS, pela mesma posição e “altura geográfica” em relação ao nível do mar.

Mas voltando ao uso do software Google Maps, gostaria de citar outra ferramenta de foto-mapeamento incorporada ao serviço. O objetivo do aplicativo, como vimos, é facilitar nosso deslocamento pelos lugares de nosso planeta. E para além de imagens de satélites, este programa também disponibiliza o recurso de “Street Views”. Nestes termos, quando encontramos um destino qualquer na cidade, posso arrastar e posicionar um ícone acima do mapa fornecido pelo Google Maps. A partir daí, a ilustração cartográfica se transforma numa fotografia panorâmica registrada ao nível da rua. Vemos uma imagem estática, de até 360 graus, do exato local onde eu gostaria de chegar. E, dentro desta interface, é possível utilizar o

recurso de zooms e “caminhar” junto com as imagens. As fotografias panorâmicas estão dispostas uma depois da outra a fim de simular (com maior fidelidade possível) a experiência de andar “presencialmente” pelas cidades. Trata-se também de um mosaico, onde atravessamos registros fotográficos de forma contínua. O GPS é, da mesma forma, o auxílio para criação do arranjo sequencial, e georreferenciado, deste programa³⁷.

Em suma, ambos os softwares (Google Earth e Google Street View) pretendem penetrar os limites do globo para que a experiência do mundo seja vista como uma fotografia única, que contém a totalidade das arquiteturas das cidades e dos aspectos físicos da face da Terra. Disponível nas ferramentas gratuitas do Google Maps, ou acessíveis a partir do download destas aplicações, estes serviços tem o propósito de prover a sensação de continuidade. São colagens fotográficas que criam visualizações detalhadas de nosso planeta. De modo que o espaço geográfico seja tomado como uma forma estável, contínua, unificada e completa. O mais próximo possível da ilusão ótica e do “efeito real” da representação por imagens fotográficas.

Hoje, as SIG's do Google estão disponíveis para catalogar e georreferenciar “tudo” e “todos”. Para preencher a interface do Google Earth, satélites circulam ao redor da Terra realizando fotografias (a todo instante) com as mais altas tecnologias dispostas no mercado. Cidadãos comuns também são convidados a capturar fotos panorâmicas de ruas (indo até os confins de nossa geografia) a fim de preencher a interface *Street View* do Google. Multiplica-se, seleciona-se, sobrepõe-se imagens, num processo recorrente de metamorfose visual. São os novos trânsitos e circulações que imperam na sociabilidade contemporânea. Mas tamanha a intensidade de mudanças, providas pelo próprio conjunto de sistemas de softwares do Google, trazem consigo a impossibilidade de completude deste registro total do mundo. São as fronteiras penetrantes deste amplo sistema de informação geográfica de atualização constante, com *geotags* sendo adicionadas e redirecionadas diariamente; abertas a um princípio de

³⁷ O Google Street View é conhecido por criar um passeio simulado pelas ruas e vias públicas das cidades. A ilusão é fabricada pela “costura” de fotografias panorâmicas registradas, a cada 5 metros, pelos veículos-câmera do Google, ou por pessoas que portam este equipamento fotográfico. Mas, hoje, o software do GSV se propaga até os interiores de estabelecimentos comerciais, e dentro de sítios históricos, pontos turísticos, salas de museus. Certas instituições culturais, por exemplo, disponibilizam suas áreas internas para catalogação fotográfica dentro desta interface. O projeto se chama “Google Arts and Culture” e explora “Street Views” de sítios arqueológicos como Machu Pichu, no Peru, e inclui “caminhadas” virtuais por exposições no Guggenheim Museum, em Nova York, no Museu de História Natural, em Londres, no Museu do Índio, no Rio de Janeiro etc. As parceiras são muitas, e continuam a se expandir. Não é tarefa desta pesquisa, mas, sob tal fato, poderíamos adentrar um intenso debate sobre as controvérsias desta repercussão intensa de Street Views pelo mundo. E sobre o que é próprio da experiência “presencial” dos lugares (do movimento corporal que envolve deslocamento físico nos ambientes da arte, por exemplo), e próprio da vivência imersiva neste aplicativo de realidade virtual.

invenção. Nestes termos, no Google Earth e no Google Street View, a fotografia, em seu propósito científico e totalizante da Terra, será sempre um atraso de si mesma³⁸.

Mas reivindico aqui a possibilidade de enxergar, através dos trabalhos de Mishka Henner, um futuro bem particular para as paisagens geolocalizadas e conectadas³⁹. Talvez seja preciso um deslocamento, uma ruptura, uma fricção para enxergarmos os registros fotográficos não apenas pela ilusão da verossimilhança, mas por seus disparos de pensamento. De forma que estas imagens, que movimentam diversas operações no dia-a-dia, possam “nos pertencer” de outras maneiras. Este não é bem o lugar onde a fotografia de paisagem nos oferece apenas a réplica, a correspondência verossímil, mas aberturas para seus efeitos de sentido: pois, mesmo quando ela trata de documentar o mundo, é sempre possível surgirem gestos variados. São gestos que realinham nossos passos diante das imagens, e que colocam nosso olhar sob variância. É o que veremos a seguir, na série *Fifty-One US Military Outposts*.

2.2 Da totalidade ao “todo pelo fragmento”

Ao invés “tropeçarmos” numa sequência ininterrupta de fotografias, Henner cria outra abordagem ao conteúdo visual do GSV e Google Earth. Suas imagens fotográficas não estão justapostas, como peças de um quebra-cabeça a fim de simular (por continuidade) os contornos globais da esfera terrestre. Pelo contrário, nas obras deste artista, as fotografias se “descolam” dos mapas interativos e imersivos do Google. O espectador não irá explorar o mundo pela realidade virtual, alternando “para cima”, “para baixo” e “para os lados” a perspectiva da câmera; ou aumentando e diminuindo o alcance de zooms dentro destas interfaces digitais. Suas montagens são simples e, em certa medida, tratam de “desacelerar”

³⁸ “O compartilhamento frequente de fotografias, pessoais ou não, é indicador de uma permanente reconstrução de si e do mundo. Se essas imagens, manipuladas ou não, vão traduzir com fidelidade a realidade de hoje para nossos pósteros é uma questão menor: assim como o espelho, a fotografia não duplica o mundo, mas inverte-o e deforma-o” (PORTANOVA BARROS, 2017, p. 158).

³⁹ Digo futuro, no sentido de um “vir-a-ser” da paisagem. Um movimento flutuante dado por técnicas, ou seja, por formas de apresentação fabricadas pelo artista que detém a potência de aplicar desvios no que comumente compreendemos sobre aquela imagem. Para Jacques Rancière, esta seria uma imagem ostensiva, “que põe essa presença como o próprio da arte, ante a circulação midiática da imageria, mas também diante das potências do sentido que alteram essa presença: os discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a colocam em cena, os saberes que a historicizam” (RANCIÈRE, 2012a, p. 32).

nosso olhar⁴⁰.

Em linhas gerais, interessa aqui pensar como Mishka Henner faz uso do georreferenciamento de imagens e de informações nos softwares Google com o intuito de questionar nossas visões mundo. Os atuais sistemas de mapeamento geográfico, e as lógicas de representação cartográfica/mimética de nossa geografia, são objeto de pesquisa do artista. Henner estaria a “brincar” com o ordenamento fotográfico das *geotags*, e com a correspondência verossímil das interfaces de mapas Google Earth e GSV, criando novas referências de sentido. Ele desorganiza a disposição fotográfica/geográfica dos programas Google para dar um novo “direcionamento ao olhar” nos espaços físicos da arte.

Na série “*Fifty-One US Military Outposts*” (2010), por exemplo, as fotografias foram retiradas do mapa virtual da interface Google Earth. Elas foram agrupadas de forma simétrica nas galerias de arte e museus, e as vistas aéreas tem sempre o mesmo recorte fotográfico (ponto de vista vertical). Não podemos identificar, plenamente, a forma de prédios, casas, animais, pessoas etc. As tomadas aéreas estão longe do objeto fotografado. Só é possível reconhecer os contornos da natureza, e grandes construções feitas pelo homem.

Lendo o título da série, viemos a saber que as estruturas se tratam de bases militares. Através de fotografias recolhidas do software Google Earth, Henner explora o extenso controle dos EUA pelo mundo. São fotografias de “cinquenta e um postos militares norte-americanos”, título da obra traduzido para o português. São recortes, fragmentos fotográficos, que mostram (repetidas vezes) a maneira como a hegemonia global dos Estados Unidos desenha nossa superfície terrestre (fig. 12 até fig. 15).

⁴⁰ Para Dubois, “o processo de vaivém do olhar se faz no instante”, “quando a imagem se petrifica ao olhar” (DUBOIS, 2011, p. 150). O autor resgata o mito grego da Medusa: mostro que encara seu reflexo no escudo do herói, Perseu, e se torna uma pedra. A medusa cai em sua própria armadilha. É petrificada quando vê sua face aterrorizante, refletida na superfície espelhada do escudo de Perseu. Dubois, a partir daí, usará o mito enquanto alegoria para dissertar sobre a potência da imagem e do dispositivo fotográfico. Ele fala sobre nossa capacidade de exercitar um olhar profundo, quando o tempo “parado” da fotografia nos encara. Dito isto, ao interromper o fluxo imersivo e interativo das fotografias que compõem o software Google Earth, Henner nos leva em certa medida à criação de outros gestos e disparos pensativos entorno das imagens.

Figura 12 - Pine Gap Joint Defence Space Research Facility, Australia.
Série: Fifty-One-US-Military-Outposts
- Mishka Henner, 2010.

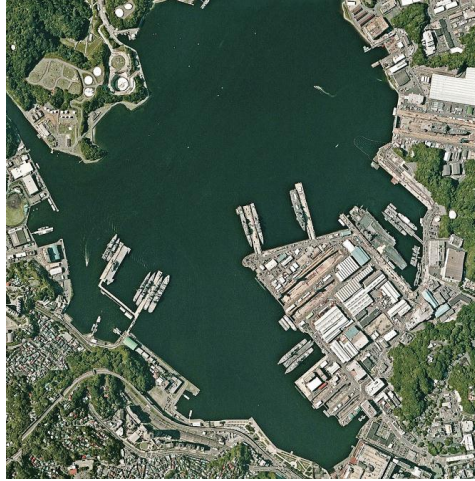


Figura 13 - Al Udeid Air Base Qatar.
Série: Fifty-One-US-Military-Outposts
- Mishka Henner, 2010



Figura 14 - Camp Adder- Nasiriyah – Iraq. Série: Fifty-One-US-Military-Outposts - Mishka Henner, 2010.

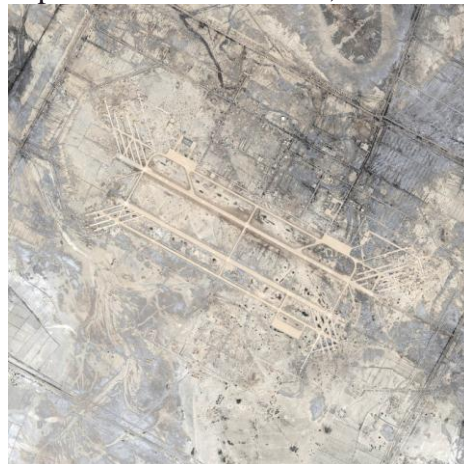
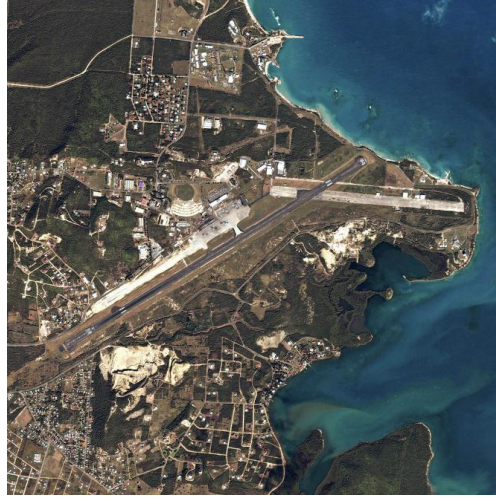


Figura 15 - Antigua Air Station – Antigua and Barbuda. Série: Fifty-One-US-Military-Outposts – Mishka Henner, 2010



Esta abordagem documental do artista, que decalca e coleciona fotografias das interfaces de foto-mapeamento do Google, tem chamado atenção de galeristas e curadores de arte – fato que levou a Biblioteca Pública de Nova Iorque obter, recentemente, um catálogo impresso de “*Fifty-One-US-Military-Outposts*” (GEFTER, 2015). Este é um dos foto-livros entre a extensa produção impressa do artista, que conta com a criação de doze foto-livros até agora (fig. 16 e fig. 17).

Figura 16 – Fotolivro “*Fifty-One-US-Military-Outposts*” Mishka Henner, 2010



Figura 17 - Fotolivro “*Fifty-One-US-Military-Outposts*” Mishka Henner, 2010.



No contexto da fotografia de arte, de gesto apropriadista⁴¹, esta foi a primeira obra de Mishka Henner. Em ordem cronológica, esta série fotográfica veio antes da publicação de *Dutch Landscapes* (2011), obra que deu muita visibilidade ao trabalho do artista. Como vimos anteriormente, nas fotografias de “Paisagens holandesas”, as tomadas aéreas de nosso planeta mostravam um ruído (pixels de baixa resolução). São *gaps* de sentido que nos fizeram encarar o espaço enquanto prática (LEFEVBRE, 1991); e contestar a ideia de paisagem como forma fixa, como natureza “naturalizada” na superfície bidimensional da tela pictórica (CAUQUELIN, 2007).

⁴¹ Segundo Sherri Irvin (2005) a questão da apropriação, como gesto na arte, tem sua própria história. Ela se situa num lugar da discussão sobre os aspectos de autoria, originalidade e autenticidade no que tange uma obra artística. O marco inicial seria Elaine Sturtevant (1924-2014), pintora norte-americana que passou a fabricar uma cópia precisa do trabalho de outros artistas. Na década de 60, Sturtevant reproduzia obras de seus contemporâneos, incluindo Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Frank Stella e Andy Warhol. Os resultados eram muito próximos dos originais e suscitavam discussões sobre os usos e formas de regulação da propriedade intelectual no campo da arte. Não obstante, para Irvin, o gesto de apropriação se refere ao “empréstimo” do trabalho de outros artistas - “uma prática consagrada durante grande parte de História da arte: já que os pintores muitas vezes pintavam obras dos outros, a fim de explorar a aplicação de seu próprio estilo numa composição familiar e assunto” (IRVIN, 2005, p. 3 - tradução livre). No entanto, artistas como Mishka Henner trabalham a partir de fotografias da Internet, espaço que cria outros parâmetros de adequação à autoria e parece flexibilizar os direitos de reprodução e de uso da cópia (CARREIRA, 2012). Na web, a circulação de dados está ao alcance de todos. O próprio Google Maps incita a dinâmica de compartilhamento e de apropriação de imagens fotográficas, a favor da produção colaborativa e da liberdade de transformação do conteúdo de seus softwares. Uma ferramenta de caráter aberto e participativo que incentiva, até mesmo, a reutilização de seus dados cartográficos para indexá-los a outros serviços da web. Mas se quisermos seguir os termos de Irvin, a obra de Mishka Henner poderia ser enquadrada no contexto apropiacionista da arte pelo fato de o artista exigir uma produção de autoria própria, ou seja, o reconhecimento de propriedade intelectual na medida que utiliza imagens pré-produzidas pelo público da Internet. Ele adentra, mesmo que sem intenção, certos ditames “regulativos” sobre a ideia de autor, de original e cópia, que ainda vigoram na esfera da arte contemporânea.

Mas, por contrariedade, na série que abordo a seguir as fotografias se apresentam como pura “cópia” da geografia planetária. Aparentemente, não há nada oculto, distorcido ou apagado nestes cenários. Os registros aéreos, retirados da interface de fotos do Google, denotam a representação sintética do espaço. O que, à primeira vista, nos direciona à apreensão fotográfica enquanto forma verídica: “espelho do real”. No entanto, para abrir uma via potencialmente variante diante destas paisagens, iremos até as nuances nas formas de produção, reprodução e exposição orquestradas por Henner.

Para criar a série *Fifty-One-US-Military-Outposts*, o artista fez uma intensa pesquisa através de dados que circulam online – websites da força militar norte-americana, blogs de veteranos de guerra, notícias divulgadas pelo governo dos EUA, relatórios oficiais do Estado vazados na web⁴². Por fim, foi possível compilar uma coleção de cinquenta e uma fotografias que documentam, em todo mundo, os postos avançados utilizados por soldados dos Estados Unidos. O foto-livro, por exemplo, acompanha um mapa que mostra a geolocalização destas tomadas aéreas (fig. 18). Neste caso, a ferramenta de foto-mapeamento do Google Earth foi o auxílio tanto para o encontro destes recortes fotográficos, quando para “geo-marcação” do paradeiro de cada campo militar. Assim, o espectador tem uma visão geral da distribuição geográfica destas bases militares, enquanto folheia as páginas do foto-livro pulando de foto em foto.

Figura 18 - Mapa que acompanha o fotolivro “*Fifty-One-US-Military-Outposts*” - Mishka Henner, 2010.



⁴² Segundo o curador George Vasey (2016), em *Fifty-One-US-Military-Outposts*, as coordenadas dos postos militares norte-americanos foram encontradas, por Henner, a partir de dados vazados em websites como WikiLeaks. Uma organização internacional, sem fins lucrativos, conhecida por divulgar informações confidenciais de governos e de grandes empresas em sua página da Internet.

Fifty-One-US-Military-Outposts revela locais semi-secretos que marcam o atual poder do exército norte-americano. O que, de certa maneira, não pode deixar de se relacionar com a história do GPS. Um correlato interessante é que esta tecnologia foi primeiramente criada para fins militares pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos. Hoje, existem receptores de GPS militares e comerciais instalados em navios, aeronaves, veículos, ou nos mais diversos *gadgets* utilizados para geolocalização no dia-a-dia. A diferença é que os receptores de GPS militares são projetados para receber sinais criptografados (do paradeiro de mísseis, tropas militares etc), e estão disponíveis apenas para usuários autorizados. Em contrapartida, os receptores comerciais tem acesso a sinais civis de GPS, e estão disponíveis publicamente.⁴³ Assim, surge uma produção de dados geográficos, de domínio público, frequentemente utilizada para “realinhar fotografias” e atualizar as interfaces de fotomapeamento do Google (Google Earth e GSV). Uma acessibilidade “irrestrita” ao georreferenciamento de informações e imagens que, no caso de Henner, criará a possibilidade de uma visão crítica sobre a quantidade diversa de bases de controle militar dos EUA, que se espalham por cinquenta e um países.

Apesar de hoje, os sinais de GPS, e as vistas aéreas do mundo inteiro, estarem acessíveis ao usuário da web, é preciso “gestar” novos encontros com estes dados que foram previamente organizados em cima de uma superfície esférica (no caso do Google Earth), e alinhados de forma precisa às coordenadas cartográficas. O projeto expositivo de *Fifty-One-US-Military-Outposts*, na galeria Carroll / Fletcher, em 2014, parece um bom começo. A exposição individual, chamada “Black Diamond”, reúne vários trabalhos de Mishka Henner. Em uma sala, o artista exibiu as fotos de *Fifty-One-US-Military-Outposts* justapostas em cima de cavaletes (fig. 19). O espectador é convidado a olhar as paisagens de cima, de modo a reiterar nossa forma de “ler mapas”. É a verticalidade que possibilita a figuração do espaço mediante às rígidas projeções cartográficas dos meridianos e paralelos. Um eixo vertical que insiste em controlar os “limites” da Terra através de linhas imaginárias. Uma grade, de referências fixas, que “dão o tom” (posições, alturas, fronteiras georreferenciadas) aos nossos percursos na superfície planetária.

⁴³ “1998, Vice President Al Gore announced a plan to make the GPS satellites transmit two additional signals to be used for civilian (non-military) applications, especially to improve aircraft safety. Congress approved the plan (called “GPS III”) in 2000” (SULLIVAN, 2008).

Figura 19 – Exposição “Fifty-One-US-Military-Outposts”.



E na medida em que as fotografias aéreas são recolhidas da ferramenta de fotomapeamento do Google Earth, o que vemos é um duplo sintoma do contemporâneo. Miramos o poderio estatal das forças armadas dos EUA, que alcança o mundo todo, e também olhamos (de cima) a logística de controle do planeta gerada por outros gigantes, norte-americanos, como Google. São as novas condições imbricadas do poder na era de informação. Apesar de “pervasivo” e dado a gerência coletiva, na cartografia da web 2.0, a ideia de espaço ainda se constrói mediante a fabricação de operações formais. Dia-a-dia, usamos os mapas do Google para criar novas formas de dividir, demarcar, incluir, ou excluir os lugares de convívio na Terra. Um desenvolvimento tecnológico que, à sua maneira, atualiza os debates sobre os jogos de poder no contemporâneo. Um poder “supostamente” mais democrático do que as hierarquias do domínio militar. Mas que investe nosso planeta de demarcações (produzidas pelo próprio usuário) que estão a planejar e gerir, por eficácia coletiva, os novos critérios de habitabilidade da Terra.

E, neste quesito, há de se pensar em sutilezas. É imprescindível, mediante a mobilidade global e ao grande fluxo de dados e *geotags* que atravessam a contemporaneidade, problematizar o espaço como categoria *a priori*. A arte contemporânea, em larga medida, poderá nos ajudar a efetuar estes desvios.

Figura 20 – Exposição “*Fifty-One-US-Military-Outposts*” Mishka Henner, 2010. Galeria: Carroll /Fletcher 2014 – Londres.



Com as fotos dispostas a cima de totens, na exibição da série *Fifty-One-US-Military-Outposts* (Carroll /Fletcher, 2014), o observador “entra” e “sai” por corredores (fig. 20). Seu corpo é levado para “dentro” das imagens, de forma que sua visão está eminentemente associada as passagens entre as colunas do espaço expositivo. Este elemento causa barreiras na nossa forma de andar, ou dita possíveis velocidades ao corpo do espectador. Por sua vez, junto a arquitetura dos totens, cada fotografia aérea adquire volume. São pontos fixos que reconduzem a movimentação do corpo e do olhar. Resta, ao sujeito, caminhar pelas novas “zonas de vizinhança” criadas pelo artista.

É importante ressaltar que a obra *Fifty-One-US-Military-Outposts* irá recolher fotos de lugares completamente distintos de nossa geografia. Henner liga pontos opostos no mapa geográfico da Terra. São cinquenta e um postos militares dos EUA localizados em diversos países. Não obstante, estes fragmentos fotográficos, retirados do software Google Earth, criam uma nova sensação de unidade ao planeta. Enquanto educamos nossos olhos para pensar que o mundo deveria exprimir uma visualidade contínua, estas fotografias de paisagem, encontradas pelos quatro cantos do globo, se reúnem a fim de perturbar nossa visão. Assim, a totalidade da esfera terrestre adquire “nova superfície” e dá a ver, no caso desta série, o poderio hegemônico dos Estados Unidos.

Falamos, portanto, de uma geografia que inspira variância dado pela maneira como recolhemos, reciclamos, e redistribuímos imagens. Sob a lógica da representação, somos habituados a olhar fotografias e a tomá-las (de antemão) como escritura da verdade. Ainda mais se elas estão apoiadas, “encaixadas”, em interfaces que prescrevem o rigor da linguagem cartográfica e da projeção ótica (Google Earth). Nestes termos, é importante pensar na pluralidade de narrativas que surgem a partir do reposicionamento dos dados fotográficos:

pois, um fragmento do visível, deslocado de seu lugar-comum (de um mundo visto como forma estável), detém a potência de gerar um “recompasso” sensível e de significado⁴⁴ – um questionamento na forma como gerimos o contemporâneo.

A imagem fotográfica, nestes termos, não trata de conferir presença plena às formas do mundo; nem de decretar simulação ou ausência absoluta de fatos e verdades. Seu significado surge, não como um dado em si, mas como um limiar. Uma passagem “entre” nossas possibilidades de mundo (nosso arcabouço imaginal, mnemônico, psíquico), junto ao choque com estes visíveis que se apresentam em materialidades distintas, e nos interpelam dia-a-dia. Fala-se, portanto, de uma comunicação gerada pelo efeito em cadeia. Ou seja, pela passagem entre significantes que remetem a outros significantes, e assim por diante.

Não por acaso, para Didi-Huberman, a montagem é um dispositivo capaz de dar potência às imagens. Nas fotomontagens, ou nos arranjos visuais do cinema, “as imagens chocam entre si para que surjam palavras, as palavras chocam entre si para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que o pensamento advenha visualmente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 177). É uma forma de conferir legibilidade a um conjunto através da aproximação de elementos separados, ou que parecem díspares. Em outras palavras, é aquilo que “faz de toda a imagem a terceira de duas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 177).

Figura 21 - Fifty-One-US-Military-Outposts at Grundy Gallery, Mishka Henner, 2010



⁴⁴ “Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos de Minamata tiradas por Smith parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos mas nenhuma delas pode assegurar seu significado. [...] E é dessa maneira que a presença e a proliferação de todas as fotos contribuem para a erosão da própria noção de significado, para esse loteamento da verdade em verdades relativas, que é tido como algo fora de dúvida pela moderna consciência liberal” (SONTAG, 2004, p. 122).

Figura 22 - Counter-Intelligence - Galeria Örebro Konsthall, 2017. *Blackpool, UK, 2015.*



Já na *Grundy Gallery* (2015) e *Galeria Konsthall* (2017), o artista encontra uma outra maneira de dispor a série *Fifty-One US Military Outposts* (fig. 21 e fig. 22). As fotos continuam sendo exibidas (todas) sob o mesmo tamanho. Só que, dessa vez, elas foram dispostas de frente para o espectador, e numa escala ainda menor. No lugar “atravessar” totens e gestar um deslocamento físico até cada paisagem, o espectador é levado até a visão de um todo. As fotos foram posicionadas lado a lado, uma acima do outra, formando uma tabela de fotos. Uma forma de exibição que alude ao formato em grade, já emblemático na história da fotografia⁴⁵.

Diante deste alinhamento sistemático, é possível encarar as fotos como um conjunto e reparar nos cortes fotográficos fabricados pelo artista. Henner enquadra as tomadas aéreas sob um mesmo ponto de vista (vertical), e todos os registros são investidos da mesma distância do objeto fotografado. Neste caso, o ordenamento simétrico das fotos, somado ao padrão homogêneo de seus enquadramentos, foi a possibilidade encontrada pelo artista de criar um diálogo entre as arquiteturas registradas por ele. São vistas aéreas, recolhidas do

⁴⁵ Esta maneira de agrupar fotos tem seus momentos fecundos no século XIX. Com o crescimento das prisões, os registros fotográficos foram utilizados como forma de documentar e vigiar sujeitos. Por sua vez, os retratos criminais eram dispostos na forma de grade a fim de classificar os prisioneiros, e possivelmente identificar certas patologias na comparação dos corpos e da fisionomia dos indivíduos (CRARY, 2012). Ainda na modernidade, o fotógrafo inglês Eadweard J. Muybridge (1830-1904) também ordena suas fotografias da mesma maneira com o intuito de investigar a anatomia completa do movimento de humanos e animais. Ele utilizava diversas câmeras, e disparos sequenciais, de modo a capturar os detalhes (os trejeitos) nas formas “do caminhar”. Logo depois, Muybridge organizava as fotos num esquema em tabela para fins de análise científica (*The Horse in Motion*, 1886). Já no contexto da fotografia de arte, poderíamos citar o nome dos Becher, casal alemão conhecido por fotografar, nos anos sessenta, as estruturas abandonadas da indústria europeia (reservatórios de gás, torres de carvão e minério, caixas d’água). Seus registros fotográficos eram investidos sempre da mesma distância do objeto e mesma perspectiva (ponto de vista frontal), e o método de exibição recorrente era a grade de imagens.

programa Google Earth, que mostram o feitiço das bases militares norte-americanas pelo mundo. São fotos que se aproximam tanto visualmente, considerando o corte fotográfico gerado pelo artista, quanto pela organização precisa (num mesmo plano) criada nas paredes das galerias.

Além disso, não há distorções ou efeitos de edição que diferenciem uma fotografia da outra. Em suma, quando o espectador encara os frames de *Fifty-One US Military Outposts*, ele encontra a repetição – repetição dos recortes fotográficos; repetição na forma como cada fotografia é exposta. Nas exposições, as fotos seguem o mesmo padrão de escalas, volume e distância entre imagens. E na medida que os modos de apresentação das paisagens estão reguladas pela precisão formal, a estrutura dos postos militares dos EUA se aderem. As formas, os grafismos destas arquiteturas, ressoam entre si.

Henner cria um modelo estável para apresentação da série, e fomenta a lógica associativa entre imagens. No entanto, é notável que existe uma separação entre as vistas aéreas. Há um espaço vazios entre elas. É este o lugar do salto onde o espectador passa de uma paisagem para a outra; seja quando “pula” visualmente de foto em foto, ou quando caminha entre as esculturas dos pedestais atravessando os cenários com o corpo. Ao mover-se fisicamente pelo espaço expositivo, as barreiras físicas dos totens provocam desvios nas maneiras de andar. O espectador pode escolher um caminho prévio a seguir com o intuito de atravessar as fotos numa ordem linear, por exemplo; ou pode colocar-se no meio dos cavaletes para um passeio aleatório entre as vistas aéreas. Neste caso, o espaçamento (entre imagens) me parece a chave para entrada de um olhar específico. É neste intervalo que a visão do espectador se reajusta e, possivelmente, problematiza a grafia familiar criada pelo artista. Da mesma forma, é neste espaço vazio que as paisagens, em suas diferentes formas e cores, podem se diferir mais e mais.

Nestes termos, as condições de inteligibilidade da série *Fifty-One US Military Outposts* é construída entre a ressonância e ruptura. Cria-se uma cenografia onde a narrativa fotográfica desloca-se da ideia do singular (da fotografia vista como objeto único a ser contemplado), para adquirir força mediante a passagem de uma foto para outra. Os atravessamentos podem envolver o corpo todo (mediante ao deslocamento físico do espectador entre os pedestais); ou resultarem de uma ação sutil na medida em que o observador olha para o agrupamento fotográfico disposto, uniformemente, pela parede.

Como deixar que as paisagens, estruturas, coisas, nos tomem de assalto? São diversos procedimentos, aplicados por artistas contemporâneos, no intuito de “fazer-ver” o que não é evidente ao nosso olhar. Phillippe Dubois viria a chamar de instalação fotográfica

(fotoinstalação) e de escultura fotográfica (fotoescultura), este conjunto de práticas contemporâneas que, seguindo modalidades infinitamente variáveis, “apela para a experiência física [da imagem], e um jogo de relações instituído pelo tipo de encenação das fotos no volume” (DUBOIS, 2011, p. 292). São experiências onde o espectador encontra-se interpelado, seja pelas balizas fornecidas pela montagem física da obra, ou pelas simples serializações formais de um conjunto de fotos.

Dubois cita os agrupamentos fotográficos de Annette Messager (Os retratos dos amantes, 1977), as fotoinstalações de Christian Boltanski (Os 62 membros do Clube Mickey, 1972; As crianças de Berlim, 1975). Ele ainda resgata as composições coesas do casal Becher, pois, para o autor, a vocação tipológica de suas tomadas (com base em um mesmo ponto de vista fotográfico) e seus alinhamentos muito rigorosos criavam analogias e variantes no ato de leitura da imagem (DUBOIS, 2011). A saber, Bernd e Hilla Becher foram fotógrafos alemães conhecidos por capturar, desde os anos sessenta, uma coleção de fotos da arquitetura industrial europeia já em vias de obsolescência. O casal produziu fotografias mediante rígidos parâmetros técnicos e estilísticos, e frequentemente agrupavam suas fotos, em preto e branco, num esquema em grade. Assim, a tipologia das construções industriais eram postas em relação, e a percepção visual era desvelada mediante ao percurso do olhar pelo conjunto presente na exposição.

Dubois coloca, num mesmo escopo, uma variedade de práticas de arte que darão ênfase ao espaço expositivo para criação do ambiente fotográfico. Obstáculos, livros, quadros, um portfólio, a parede de uma galeria, são todos volumes que na arte contemporânea parecem se inserir, mais e mais, como forma de produzir efeitos próprios para a apreensão da imagem. Assim, ele reúne obras que criam um certo tipo de construção arquitetural. Algo que não está somente enraizado no conteúdo informativo do olhar fotográfico e da questão simbólica do enquadramento, mas no percurso perceptivo dado pela apresentações formais da imagem no espaço de exibição.

[...] de um modo geral, a partir do momento em que uma foto é olhada, é olhada como um objeto, por alguém, num lugar e momento determinados e, em função disso, mantém certas relações com aquele que olha. Aqui, em suma, nada além do em comum. Mas justamente, “comumente”, quando se olha uma foto, quando se fala dela, esquece-se que esta nos é dada como “volume” num e por um “dispositivo” (por mais neutro e discreto que seja), o qual influi em nossa percepção. [...] Ora, o que me parece importante e significativo é que, há mais de 15 anos, um número cada vez maior de fotógrafos e artistas tem se entregado sistematicamente a trabalhos centrados em especial nessa dimensão pragmática e objetual da encenação de fotos (DUBOIS, 2011, p. 292).

São obras em que as fotos adquirem força pela maneira como se organiza espacialmente (e temporalmente) uma imagem ou um conjunto de imagens. Em suma, são trabalhos que, para além das "próprias fotografias (com sua mensagem e seu valor próprios)" (DUBOIS, 2011, p. 292), tentam interpelar o espectador pela forma de apresentação e pela evidência de uma leitura relacional das fotos. Admite-se, neste caso, que o significado das imagens está "em vias de construção" mediante a forma como o espectador encontra-se inserido no dispositivo criado pelo artista. E, nestes termos, o registro fotográfico "em si mesmo" só tem sentido "em relação a tudo o que faz sua enunciação concreta, no nível de sua contemplação" (DUBOIS, 2011, p. 292). Isto é, quando a foto se vale pela "experiência física, que implica de fato um espaço e uma temporalidade específicas" (DUBOIS, 2011, p. 292).

Contudo, o caso de *Fifty-One US Military Outposts* chama atenção porque, nesta obra, Henner trata de "descosturar" os registros fotográficos indexados ao software Google Earth para "remontar" as imagens, e compor uma novo modelo expressivo. As fotografias, neste caso, não estão subsumidas ao efeito contínuo das interfaces de foto-mapeamento do Google, pelo contrário. O artista age remontando fragmentos. E produz novas balizas geográficas, novos pontos referenciais, quebrando as certezas de uma ciência cartográfica que prescreve que o mundo (em sua melhor versão) deveria ser visto pela ilusão ótica, e seus efeitos de continuidade. A encenação das fotos no volume dos pedestais, ou o jogo comparativo do ordenamento em grade, vão produzir efeitos próprios à exposição. Cria-se um novo jogo de relações mediante a experiência física, volumétrica, proposta pelo artista. E este é o lugar inquietante da obra, no momento onde frames da interface Google Earth se tornam materialmente presentes. Criam desvios perceptivos, e agem como uma interferência alheia aos habituais usos de "geo-mapeamento" da interface.

É notável que as vistas aéreas de *Fifty-One US Military Outposts* dão o tom do poderio militar norte-americano, e falam de uma unidade. Mas cada fotografia irá retratar um lugar distinto de nosso planeta. São países, nações, com suas leis próprias, que concretamente são percebidos – seja pela separação geográfica ou pelas nuances culturais, históricas, e políticas – como territórios incomparáveis. Não obstante, nesta obra, Mishka Henner nos propõe o desafio de "rejustar" nosso entendimento sobre estes locais, na medida em que todas as paisagens parecem subjugadas a um modelo único, forjado pela infraestrutura militar e hegemônica dos EUA. Uma arquitetura replicada pelos quatro cantos do globo, e sob a qual Henner, pelo rigor estilístico e expositivo da série, irá aguçar nosso olhar.

Remarco que, o ato de aproximar estas paisagens, e de reproduzir o mesmo enquadramento fotográfico, leva a obra a uma escritura peculiar. Nos termos de Rancière aqui

teríamos uma montagem simbólica. Para o autor, a frase-imagem pode ser apresentada de duas maneiras, como uma montagem dialética ou como montagem simbólica. A diferença se apresenta pela potência de contato criada pelo artista. Na dialética, a montagem investe no encontro de incompatíveis na “potência caótica na criação de pequenas maquinarias do heterogêneo. Fragmentando contínuos e distanciando termos que se atraem, ou, ao contrário, [...] associando incompatíveis” (RANCIÈRE, 2012a, p. 66). Por outro lado:

a maneira simbolista relaciona heterogêneos e constrói pequenas máquinas por meio da montagem de elementos sem relação uns com os outros. Mas os reúne segundo uma lógica inversa. Entre os elementos estranhos, dedica-se a estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional, atestando uma relação mais fundamental de co-pertencimento, um mundo comum em que os heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial, portanto, sempre sujeitos a se reunir segundo a fraternidade de uma nova metáfora. Se a maneira dialética visa, pelo choque dos diferentes, ao segredo de uma ordem heterogênea, a maneira simbolista reúne os elementos sob a forma de mistério (RANCIÈRE, 2012a, p. 67).

É fato que as fotografias, principalmente em suas propostas científicas, sempre estiveram envolvidas em fenômenos de mapeamento e de catalogação visual. Contudo, nos horizontes perceptivos do contemporâneo, a documentação fotográfica do planeta vem se intensificado ainda mais. São os novos trânsitos da web, onde uma ampla gama de fotografias com *geotags* circulam entre variados programas da Internet. Não obstante, há de se pensar em outros gestos de catalogação que possam influir em nossa maneira de perceber e conceber o espaço. Frente o aumento das engrenagens de mapeamento, hoje, se torna imprescindível perceber os processos e as lógicas de ordenamento desses espaços, e propor novas forma de documentação e de leitura de seus arquivos. Mas é preciso perceber que tais gestos não são inaugurais em Henner. Como em todo trabalho de arte, seu pensamento visual vincula-se ao de outros artistas e a outros gestos inscritos na história da arte e da fotografia, sobretudo do século XX, como veremos a seguir.

2.3 Henner e o pensamento visual de Ed Ruscha: entre o banal e o ready-made

Com relação aos formalismos que envolvem a série *Fifty-One US Military Outposts*, Mishka Henner confessa ter se inspirado em Ed Ruscha⁴⁶. Henner queria resgatar a

⁴⁶ ““It was a playful gesture at first,” Mr. Henner said of “51 U.S. Military Outposts,” explaining that he had based the idea initially on Ed Ruscha’s “Twentysix Gasoline Stations” (1963) or his “Thirtyfour Parking Lots”

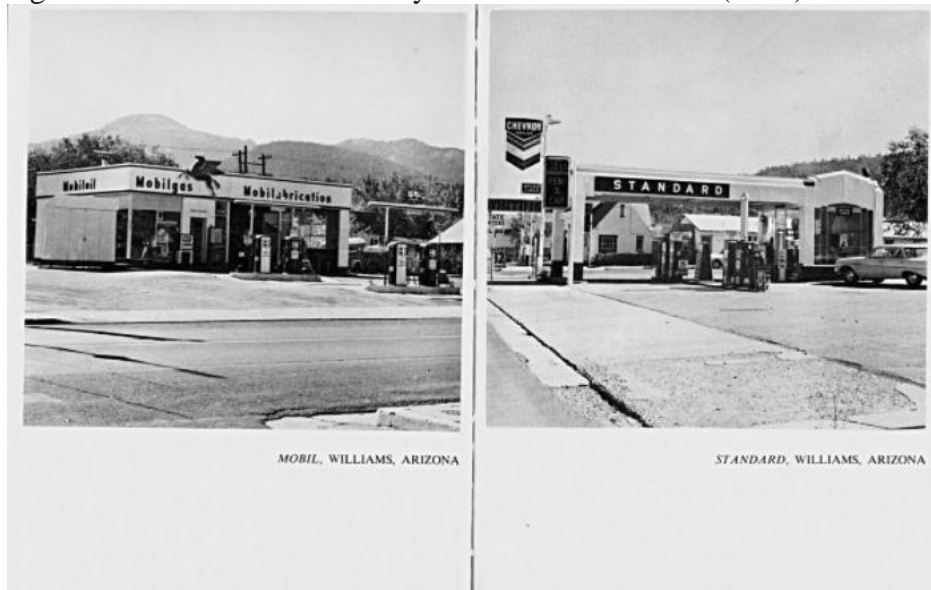
banalidade da documentação serial deste artista, e sua forma “neutra” de retratar a infraestrutura urbana. Nos anos sessenta, Ruscha seguiu viagem desde Los Angeles até sua cidade natal, Oklahoma City, fotografando postos de gasolina ao redor dos Estados Unidos. Em resposta aos fotógrafos modernos, Ruscha criticava a fotografia norte-americana que pretendia capturar a natureza em sua condição intocada, onde a paisagem remete a ideia de uma natureza protegida das interações humanas (Ansel Adams – 1902-1984). Da mesma maneira, o artista não queria registrar o mundo na tentativa de transmutá-lo em outra coisa ou substância como teria feito, por exemplo, Edward Weston (LISSOVSKY, 2011). Suas obras combatem a visão humanística da fotografia moderna, centrada na aptidão do fotógrafo em “dar vida” ou alterar as formas do mundo.

Ruscha não queria fabricar fotografias excepcionais. O artista nega qualquer estilística que surja por parte do fotógrafo na hora de efetuar o “clique”. Assim, no seu primeiro foto-livro, não vemos qualquer explicação sobre sua série de fotos (*Twentysix Gasoline Stations* - 1963). Só há registros “simples” de postos de gasolina com legendas que indicam a marca da empresa e o lugar onde a cena foi localizada. A cada passagem de página, vemos uma sequência repetitiva de formas arquitetônicas onde as fotos traduzem nada além do que “elas mesmas”. Pela banalidade das fotos, a publicação foi primeiramente rejeitada pela Biblioteca do Congresso de Washington. Mas, hoje, a obra é vista como modelo fundador do livro de arte, e serve de inspiração para vários artistas (fig. 23). Henner, por exemplo, cria a série *Fifty-One US Military Outposts* resgatando a temática industrial de Ed Ruscha, e sua forma “simplista” de capturar fotos⁴⁷.

(1967), deadpan inventories of suburban banality. Documenting the numbers of military bases, however, became a typology of American global hegemony” (GEFTER, 2015, s/p).

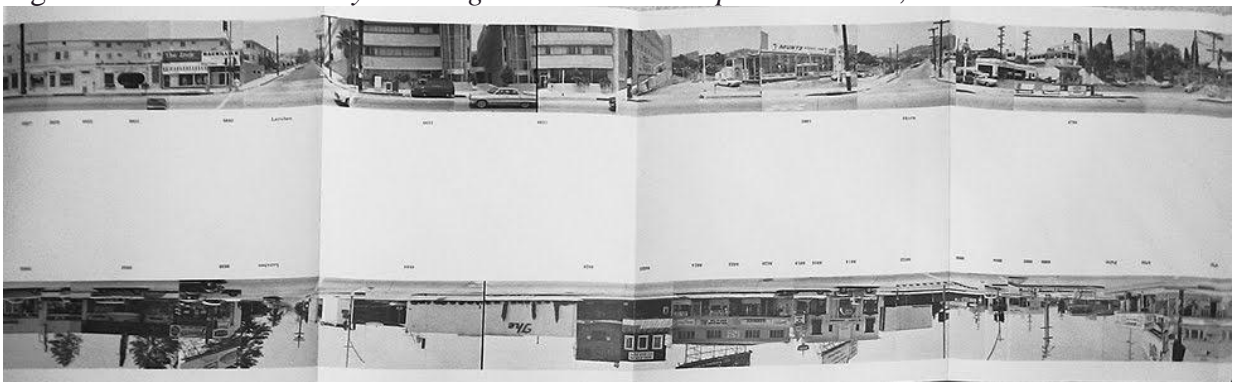
⁴⁷ Há ressonâncias entre a obra fotográfica de Ed Ruscha e o trabalho do casal alemão Bernd e Hilla Becher. Enquanto Ruscha cria uma tipologia documental que cataloga a arquitetura comercial dos EUA, os Becher se dedicaram a documentar prédios e grandes máquinas da construção fabril da Alemanha. Ruscha, assim como os Bechers, dedica-se a registrar a frieza e a banalidade das construções arquitetônicas que compõem nossa vida cotidiana. No entanto, os fotógrafos alemães viriam a organizar as fotos destas construções por utilidade, aspecto e localização, sem dar importância à ordem cronológica dos registros fotográficos. A intenção era criar uma “ressonância de formas”, o que usualmente era feito a partir do formato em grade de imagens. Já em 1992, o artista norte-americano Jeff Brouws irá reproduzir a obra “*Twentysix Abandoned Gasoline Stations*” (1962) de Ed Ruscha, fotografando, em 1992, os postos de gasolina abandonados nos arredores dos Estados Unidos. Mas, desta vez, Brouws inclui uma estrutura de apresentação que se assemelha a proposta inventariante dos Becher. Ele deixa de apresentar as fotos individualmente, como faria Ruscha em seu foto-livro, para criar um novo “encaixe visual” mediante a simetria da tabela de fotos. [(The design, concept and structure of Jeff Brouws's "*Twentysix Abandoned Gasoline Stations*" (1992) echo Ed Ruscha's "*Twentysix Gasoline Stations*" (1962)]. Nestes termos, a série fotográfica de Jeff Brouws enfatiza a relação entre estes fotógrafos, reproduzindo os motivos da obra de Ed Ruscha junto à estilística de exibição e o efeito comparativo da grade de imagens usado nos Becher.

Figura 23 - Ed Ruscha's "Twentysix Gasoline Stations" (1962).



A coletânea de imagens sobre os postos de gasolina, com vinte e três fotos, é o estopim para o surgimento de outras séries. Ruscha continuou a capturar fotos que parecem “subtrair” o olhar do fotógrafo, e enfatizar a objetividade do registro. Suas tomadas não irão registrar nada de excepcional. Trata-se de coleções que documentam, repetidas vezes, a infraestrutura arquitetônica das cidades. E neste quesito, o valor artístico de sua obra não está na maestria de suas fotos (como forma em si), mas na possibilidade de criar elos entre imagens e de retrabalhar as capacidades descritivas da fotografia. Em *Every Building on Sunset Strip* (1966), por exemplo, o artista percorre a cima de um caminhão uma grande avenida de Los Angeles, na Califórnia, e captura fotografias de prédios e terrenos na *Sunset Strip*.

Figura 24 - Foto-livro *Every Building on the Sunset Strip* - Ed Ruscha, 1966.

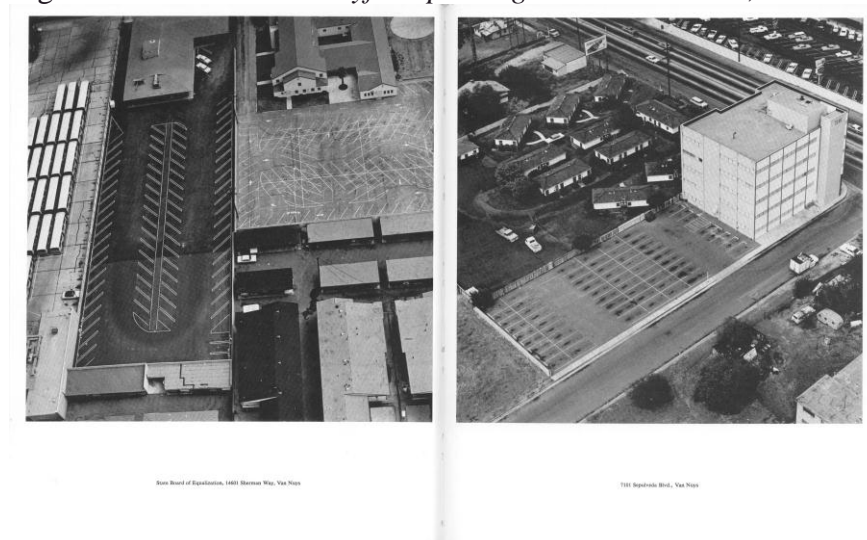


No formato de um livro, Ruscha junta estas fotos (uma a uma) seguindo a ordem de passeio da rua, e cria um longo panorama revelado em cima de um papel “safonado”. Surgem

duas fotos estendidas que retratam cada calçada, e que estão impressas nas margens opostas das páginas. Um espaço em branco, na parte central do foto-livro, remonta ao lugar por onde passavam os carros na *Sunset Strip* (fig. 24). São registros fotográficos (à nível do solo) que foram colados, em sequência consecutiva, para revelar a extensão completa da rua. O que, hoje, para alguns autores, servirá como referência para análise da experiência sensorial e “simulativa” do software Google Street View. Uma interface de foto-mapeamento baseada na criação de blocos de imagens panorâmicas, e no passeio sequencial pelas imagens da arquitetura das cidades (CAO, 2017).

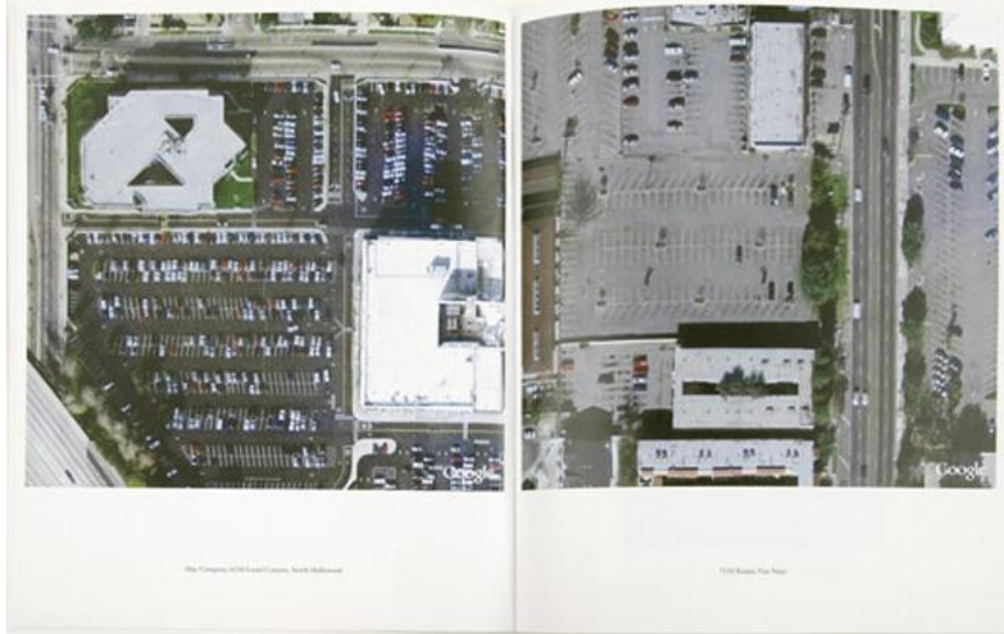
Há também o caso da série *Thirtyfour parking lots* (1967) quando Ed Ruscha, a partir de um helicóptero, inicia suas pesquisas sobre a paisagem urbana de Los Angeles. Com o auxílio de um fotógrafo profissional, ele realiza tomadas aéreas de terrenos inóspitos, lotes vazios, localizados nos arredores da cidade. Ruscha reúne estas tomadas aéreas no formato livro com o intuito de colecionar cenários da vida urbana que estavam em vias de construção (fig. 25). Não é coincidência que, na atualidade, artistas como Hermann Zschiegner criem releituras deste trabalho. Na série *Thirtyfour Parking Lots on Google Earth* (2006), Zschiegner utiliza os mesmos endereços divulgados no foto-livro de Ed Ruscha a fim de capturar as vistas aéreas destes locais utilizando a ferramenta de foto-mapeamento do Google Earth (fig. 26).⁴⁸

Figura 25 - Fotolivro *Thirtyfour parking lots* - Ed Ruscha, 1967.



⁴⁸ “Using Google Earth I simply typed in the exact addresses for each parking lot featured in the original book and took a screenshot from the resulting image query. I substituted Ruscha’s black and white images with the color screenshots, not changing any other aspect of the original book. I applied the same logic of using Google as my only image source and did a search for the original book cover and found a low-res image from the artnet database” (ZSCHIEGNER, 2006, s/p).

Figura 26 - Fotolivro *Thirtyfour Parking Lots on Google Earth* - Hermann Zschiegner, 2006.



Para trazer traços do que era tangível em seu próprio tempo, Ruscha “apenas” fotografava e fabricava novos arranjos para apresentação destes cenários. O artista buscou a imparcialidade em seus registros, de modo que suas fotos não queriam “modular” a imagem fotográfica em outra coisa. O artista persegue uma temática em particular, e registra diversas fotos sob o mesmo ângulo e mesma distância do objeto fotografado. Ao mesmo tempo, ele nega qualquer manipulação ou artifício que possam atenuar, ou enfatizar (além da conta) a existência deste fenômeno. Assim, Ed Ruscha não estaria interessado em criar fotos partir do “seu” ponto de vista. Pelo contrário, através da fotografia ele enfatiza a “mesmice”, o lugar-comum, e a banalidade dos objetos que habitam o dia-a-dia. Não por acaso, o artista irá relacionar sua arte fotográfica à estilística do ready-made. Em suas palavras:

Eu eliminei todo o texto dos meus livros - eu quero material absolutamente neutro. Minhas fotos não são tão interessantes, nem o assunto [que eu fotografo]. Eles são simplesmente uma coleção de 'fatos', meu livro é mais como uma coleção de readymades. [...] Quase vale o dinheiro por ter a emoção de ter 400 livros idênticos empilhados na sua frente (RUSCHA, 2002, p. 24-25 - tradução livre).⁴⁹

Aqui cabe uma breve colocação do que seria entendido como ready-made. Refiro-me aos ready-made enquanto objetos pré-fabricados à nível industrial, materiais que estão

⁴⁹ “I have eliminated all text from my books - I want absolutely neutral material. My pictures are not that interesting, nor the subject matter. They are simply a collection of 'facts', my book is more like a collection of readymades.[...]It is almost worth the money to have the thrill of 400 exactly identical books stacked in front of you” (RUSCHA, 2002, p. 24-25).

presentes em nosso cotidiano e que são, ironicamente, trazidos para o campo da arte. A nomenclatura remonta à arte de Marcel Duchamp – artista que, no início do século XX, se nega a modelar suas esculturas e incorpora materiais banais, de uso cotidiano, na criação de suas peças. Cito a emblemática obra “A fonte” – urinol comprado numa loja de construção e transportado, em 1917, até um concurso de Belas Artes nos EUA. A escultura, rejeitada pelo júri, não parecia sinalizar qualquer labor artístico. Tratava-se da mera apropriação de um artigo vendido nas fábricas. No entanto, quem haveria de dizer que aquilo não era arte? Quais são os limites que definem este território?

Foram muitos os artistas que, no século XX, se consagraram produzindo a partir de materiais pré-existentes. As colagens cubistas, à exemplo de Braque e Picasso, irão incluir pedaços de tecidos e jornais em seus desenhos e nas telas de suas pinturas. Há autores que encontram gestos de apropriação até mesmo na arte pictórica do século XIX (WELCHMAN, 2001)⁵⁰. No entanto, quando se fala em ready-made tem-se em mente a entrada de um objeto comum, pré-fabricado pela indústria, até o espaço das galerias e museus. E, nestes termos, Duchamp tem destaque. Sua estratégia apropriacionista escancara a “banalidade” do objeto, visto que o artista praticamente não interfere no material pré-produzido. A iniciativa é de negar completamente a manufatura. Não que a arte deva ir contra à linguagem pessoal, coesa e expressiva que revela, diante das obras, o autor por trás delas. A diferença é que, neste caso, o argumento artístico não recai sobre o aperfeiçoamento manual dos pincéis, sobre o purismo do olhar e o manuseio dos meios. O gesto criador está na ação de escolher, compor e transferir certo artefato de suas funções habituais, provocando uma realidade desconexa e intrigante.

Duchamp, com seu gesto irônico, desarticula os critérios e lugares de valoração dos objetos da arte. Em primeiro lugar, extrapola-se o entendimento das artes como manufatura; como “saber-fazer” das vanguardas modernas que manipulavam a pintura e a escultura até os limites da forma e da figuração (DANTO, 2006)⁵¹. Ou seja, em Duchamp, a apropriação de

⁵⁰ In an attempt to move back from Duchamp - a retreat, even - I want to mark a signal instance in the nineteenth-century formation of the ready-made. Institutional and other orderings of culture achieved in the shadow of the European Enlightenment were already engaged in problematizing social experiences that were increasingly ‘made-ready’, pre-issued and re-circulated by the new culture of commodities (WELCHMAN, 2001, p. 5).

⁵¹ “o moderno passou a parecer cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960” (DANTO, 2006, p. 13). “O modernismo era demasiadamente local e excessivamente materialista, preocupado com a forma, superfície, pigmento e coisas afins passíveis de definir a pintura em sua pureza. A pintura modernista, tal como Greenberg a definiu, poderia se limitar à pergunta “O que é que eu tenho e que nenhum outro tipo de arte pode ter”. E a escultura se fazia o mesmo tipo de

objetos de consumo produzidos em escala industrial critica uma arte que, até então, parecia se fundamentar na “artesanaria”: na modelagem e remodelagem das mídias. Com isso, sua obra desafia as categorizações do objeto artístico e até mesmo noções de autoria. O reuso “escancarado” daquilo que já existe é um claro desafio para definição categórica dos maneirismos e estilísticas que envolvem uma obra de arte. Em outro ponto, o ready-made duchampiano irá aproximar o fazer artístico dos usos empreendidos no cotidiano. Afinal, no lugar de manipular os tradicionais meios da arte clássica e moderna, ou seja, a pintura e a escultura, Duchamp resgata (“sem tirar nem por”) “as coisas” que já circulavam no dia-a-dia.

Ruscha declara que suas séries de fotos foram feitas “*a la ready-made*”. Para além de sofisticação e de estilismos, o artista busca estar cada vez mais próximo dos “usos triviais” da imagem-técnica. São fotografias aparentemente banais que eximem o artista por traz delas e negam qualquer “artisticidade” que possa existir no ato fotográfico. É neste cenário que, na arte conceitual dos anos sessenta, alguns autores irão sinalizar uma retomada dos discursos clássicos que aludem às propriedades automáticas da fotografia (DURAND apud POIVERT, 2010). Afinal, na arte de Ruscha, o uso “simplista” da técnica abre portas para um diálogo inquietante com os valores que regem as práticas fotográficas no século XIX.

Nos idos de seu surgimento, a fotografia era utilizada para capturar o mundo através da neutralidade e objetividade do maquinário. A crença era de que o dispositivo automático eximia o humano no processo de feitura de imagens. Henry Fox Talbot, por exemplo, defendia o ideal do automatismo. Para ele, a fotografia seria resultante de um processo natural e as investigações fotográficas estariam baseadas na exclusão total da participação humana. Em suas práticas científicas, Talbot utilizava o calótipo (ou talbótipo), aparelho inventado por ele, para obter cópias por contato de folhas, pétalas, rendas. O cientista inglês não utilizava lentes. O próprio objeto, à exemplo da folha de uma árvore, poderia fabricar sombras que seriam fixadas em um papel fotossensível. Não obstante, na publicação “*The Pencil of Nature*” (1844) – primeiro livro ilustrado com fotografias – Talbot demonstrava através de vinte e quatro calótipos como a imagem-técnica poderia manifestar as formas da natureza, confirmando as pretensões empiristas da ciência moderna.

É neste momento particular que a invenção fotográfica parecia “ligar” (sem qualquer interferência, intermediário ou convenção) imagem e “a coisa”. A autoria, a intervenção humana, parecia totalmente nula. A crença era de que a câmera fotográfica revelava um “processo natural” de impressão de imagens, “ainda que [o humano] se apresentasse como um

interrogação. Mas o que isso nos fornece não é nenhum quadro geral do que a arte é, mas tão-somente do que algumas das artes, talvez as historicamente mais importantes, eram em essência (DANTO, 2006, p. 18).

intermediário transparente e imaterial entre o observador e o mundo” (CRARY, 2012, p. 189). Não obstante, durante o século XIX, a fotografia se apresenta como meio ideal para catalogação científica⁵². Um instrumento neutro o suficiente para decretar a precisão documental exigida pela ciência da época.

Fato é que, neste momento, o trabalho da pintura se tornou demasiadamente lento e impreciso se comparado à técnica que surgia. O pintor clássico, desde o Renascimento, se esmerava em reproduzir com fidelidade as formas do mundo, mas, a partir de agora, todo o seu empreendimento se deslocava para o maquínico. Nestes termos, com a chegada do aparelho fotográfico, a arte pictórica (com propósitos até então científicos) se vê obrigada a realocar sua função. Assim, a distinção se tornava clara: de um lado estava a técnica fotográfica objetiva e neutra, aparentemente sem qualquer interferência humana na hora de catalogar o “real”; e de outro estavam os pintores que iniciavam uma empreitada até outras formas de produzir visíveis⁵³.

São fronteiras que, no século XIX, irão distinguir o que é próprio da imagem-documento (associado ao registro objetivo e fiel da fotografia), e o que é próprio da arte e da ficção (relativo a instabilidade da fabricação manual dos pintores). No entanto, os fotógrafos oitocentistas não se contentam com o mero uso empírico da técnica. Os pictorialistas, por exemplo, iniciam os primeiros passos para uma “arte fotográfica” e começam a burlar a nitidez dos registros fotográficos fazendo o uso de pincéis e reagentes químicos. Eles tratavam as fotografias exatamente como pinturas (DUBOIS, 2011), na tentativa de evidenciar uma “ação humana” no manejo do aparelho, e declarar uma possível “artisticidade” ao processo⁵⁴.

⁵² “Nenhuma mão humana poderia desenhar como o sol desenha”, proclama, em 1839, o célebre jornalista Jules Janin sobre seu entusiasmo a favor do daguerreotipo” (ROUILLE, 2010, p. 33).

⁵³ Reagindo a perfeição ótica e aos excessos de detalhes da invenção fotográfica, surgem os Impressionistas com suas pinceladas rápidas e fugidias indo de encontro ao tremido, à abstração das formas, de modo a enfatizar a “encenação humana” no processo de fatura da imagem. “Essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro lado. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 2011, p. 32).

⁵⁴ Tomando como referência os padrões estilísticos da arte pictórica – paisagem, retrato, natureza morta – o movimento pictorialista investia no caráter subjetivo da fotografia ao inserir, literalmente, a mão do artista no filme. Ou seja, para negar a exatidão e a nitidez do processo técnico, os pictorialistas forjavam uma arte fotográfica ao manipular o negativo através de pincéis, lápis, além de outras técnicas e processos químicos. Este movimento desenvolveu a busca pela plasticidade experimental da imagem, modificando os rumos dos usos da fotografia de sua época. Frank Eugene, Constant Puyo, Robert Demarchy e Heinrich Kuhn eram alguns de seus expoentes. São fotógrafos que buscavam inspiração na pintura, olhando “tanto para artistas individuais (Diego Velázquez, Eugene Delacroix, Constable, Rosseau, Corot, Millet, Bastien-Lepage, Whistler, Arnold Böcklin, Monet) quanto para alguns movimentos contemporâneos (pré-rafaelismo, impressionismo, tonalismo e simbolismo)” (FABRIS, 2011, p. 42).

De lá pra cá, os usos da imagem-técnica ao longo do século XX criariam novos deslizamentos e as fronteiras entre ciência e arte, documento e ficção, pareciam se conjugar cada vez mais. Ficaria evidente que a distinção entre o humano e o não-humano (subjetividade e objetividade) não se define pela imagem borrada ou pela imagem nítida; e tão pouco pela distinção fronteira entre máquina e mão. Desde os retoques dos pictorialistas, a arte fotográfica encontrará “n” maneiras de equacionar o lugar da escrita, da expressão e da inserção do autor no ato fotográfico.

Para André Rouillé, será na esteira da arte de Duchamp que o campo artístico abrirá portas para a técnica fotográfica. Nos ready-made, a transferência de objetos banais até as galerias e museus irá criticar uma arte que desde então era valorizada pelas habilidades manuais. O que, anos mais tarde, servirá de premissa para que a reprodução mecânica da fotografia ganhe status de artístico (ROUILLÉ, 2009)⁵⁵. A versão modernista da arte fotográfica, por exemplo, começa a valorizar uma linguagem própria do meio fotográfico. Rompe-se com a aliança máquina-mão que servia de núcleo para a corrente pictorialista (ROUILLÉ, 2009). E valoriza-se a capacidade do artista de criar, a partir da fotografia, um ponto de vista inusitado, um enquadramento inédito (fora do convencional), respeitando tudo aquilo que é próprio do processo maquínico da técnica⁵⁶.

Mas apesar de lidar com a fotografia “nela mesma”, o próprio trabalho “sofisticado” dos fotógrafos modernos sofreria críticas. O historiador da fotografia Michel Poivert nota que, o que viria a marcar a incursão da técnica fotográfica nos usos da arte conceitual, dos anos 60/70, é a crítica ao mito do artista-criador e ao ineditismo da imagem fotográfica ainda vigente nos usos da fotografia de arte no século XX⁵⁷. Em suas palavras:

⁵⁵ “A partir dos ready-made de Duchamp, que não são representações, mas apresentações de coisas, sem esquecer as contribuições inaugurais das fotomontagens e dos fotogramas dada, nos anos 20, a arte-fotografia revigora sua sede pela fabricação mecânica em si” (ROUILLÉ, 2009, p. 344).

⁵⁶ Esta ideia de arte fotográfica associada a uma certa “excelência nas mãos” levantavam críticas ao movimento pictorialista. Para correntes como o straight photography – “em prol de uma concepção de fotografia alicerçada na plena aceitação das propriedades químicas e mecânicas do meio” (FABRIS, 2011, p. 55) – o pictorialismo não exercia a busca por uma linguagem própria da fotografia, já que seus critérios artísticos ainda estavam associados a certas habilidades manuais requeridas pela arte pictórica. Straight photography – fotografia direta, pura – foi uma vertente fotográfica moderna que surgiu em 1910, nos Estados Unidos. Seus principais expoentes foram Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edgard Weston e Ansel Adams. A busca destes fotógrafos era enfatizar a possível subjetividade da técnica fotográfica sem qualquer interferência ou intervenção, manual, no filme ou na cópia.

⁵⁷ Embora Ruscha entre em confronto com as estilísticas documentais de fotógrafos norte-americanos, na versão moderna da fotografia, correntes europeias como a Nova Objetividade também buscavam, à sua maneira, fotografar o inusitado e evidenciar “o olhar excêntrico” como forma de realçar a habilidade artística do fotógrafo. “Enquanto conjunto de posturas, de práticas e de formas fotográficas, a claridade da Nova Objetividade cinde as coisas e abre-as, para extrair daí aspecto inéditos, de novas evidências. A visão, confere uma acuidade e uma intensidade desconhecidas. Durante um tempo, permite ver as coisas mais intensamente

o que estava explicitamente inscrito na ética antiestética do conceitual era o caráter comum da fotografia, e não a sua perfeição estilística. O objetivo do documento fotográfico assim procurado é negar as noções do gosto artístico dominante e não se considerar uma forma avançada de prática fotográfica. E o que une todos esses artistas e essas atitudes “conceitualizadas” na recusa do gosto oficial modernista é a valorização do amador ou a reposição das formas da reportagem. A noção de virtuosismo que é parte integrante da sensibilidade modernista é, portanto, abertamente questionada. [...] Para resumir em uma fórmula o papel que a fotografia teria jogado aqui, pode-se dizer que cumpriu uma função - e que adquiriu um status - de contra-modelo (POIVERT, 2010, p. 18-19 - tradução livre)⁵⁸.

Os discursos sobre a banalidade do ready-made reacendem de forma incomum, e são retomados pelos artistas conceituais através dos usos intencionalmente objetivos da imagem-técnica. A fotografia, nestes termos, não tratava de esboçar o olhar “subjetivo” do artista-fotógrafo, nem de realçar o aspecto inovador do uso técnico. Ao invés disso, o documento fotográfico ressurgiu em sua onipresença e mesmice, como um contra-modelo da imagem como “arte” exatamente para livrá-la de seu excesso de virtuosismo. Os livros-inventários de Ed Ruscha, bem como de Hans-Peter Feldmann (*Bilder von Feldmann*, 1968-1971), Sol LeWitt (*Photogirls*, 1978) acendem neste momento. E o princípio da catalogação de fotos destes artistas apoia-se em visibilidades que tocam a documentação ordinária, comum, trabalhando na fotografia um “vocabulário formal associando nitidez, frontalidade, simplicidade, a precisão da descrição e a evidência da composição” (ROUILLÉ, 2009, p. 367).

A forma encontrada por estes artistas para acabar, de vez, com a a noção de originalidade e excentricidade da versão moderna da fotografia, e “com vale-tudo da fotografia utilitária, prática ou documental” (ROUILLÉ, 2009, p. 367), é aderir ao uso repetitivo de recortes fotográficos e pontos-de-vista, e resgatar temas corriqueiros de modo que o documento apareça em sua inquietante banalidade. É notável que, ao fazerem isso, a distância simbólica entre a imagem e a coisa fotografada se torna cada vez mais indiscernível. Ou seja, o “quê” de criação, de humanidade na arte fotográfica, ficaria escondido mediante a aparente trivialidade dos registros. Isto, de certa forma, fará reacender certas narrativas que dissertam sobre as propriedades ontológicas da fotografia. Afinal, o que seria próprio da

do que em geral são vistas, mas, também, vê-las diferentemente: as mais banais transmutam-se em “maravilhas incomuns” (ROUILLÉ, 2010, p. 266).

⁵⁸ “Car ce qui s’inscrivait explicitement dans l’éthique anti-esthétique des conceptuels était le caractère ordinaire de la photographie, et non sa perfection stylistique. Le document photographique ainsi sollicité a donc pour but de nier les notions de goût artistique dominant, et non pas de se considérer comme une forme avancée d’une pratique photographique. [...] Pour résumer en une formule le rôle que la photographie aurait joué ici, on pourrait dire qu’elle a rempli une fonction – et qu’elle a acquis un statut – de contre-modèle (POIVERT, 2010, p. 18-19).

automatização da imagem? Qual seria a originalidade da fotografia em relação a pintura, ao desenho, por exemplo? Reanima-se um discurso de determinismo tecnológico que busca, frente ao incomodo do documento fotográfico na arte, resgatar as propriedades naturais, essenciais, do automatismo fotográfico (DUBOIS, 2011)⁵⁹.

Mas talvez um destaque seja relevante. Para Rouillé, o que está em jogo na esteira dos abalos do ready-made, não é a vocação documental da fotografia, ou seja, a tentativa de um elo perfeito entre as imagens e as próprias coisas do mundo, como seriam as premissas científicas da fotografia desde século XIX até hoje; nem a acepção tecnicista do termo que nos levaria ao diálogo ontológico da questão (BAZIN, 1958; VAN LIER, 1981; SCHAEFFER, 1987; DUBOIS, 2011). Neste caso, o uso da reprodução técnica serviria para problematizar a fotografia como realidade efetivamente capturada. Em ressonância com os trabalhos conceituais, a fotografia adentra cada vez mais a esfera da arte contemporânea a fim de redefinir seus próprios limites (documentais/fictícios) e as lógicas de discursividade da imagem.

A impressão serve de sustentação à ideologia documental e a todo sistema da “fotografia-documento”, mas na arte-fotográfica seu papel é apenas secundário, de suporte à alegoria. Do documento à arte contemporânea, a fotografia oscila, assim, entre o rastro da impressão e a alegoria. Passa-se da figura retórica da impressão (isto é, do parecido, do mesmo, da repetição mecânica, do unívoco, do verdadeiro) para a figura da alegoria que, ao contrário, é duplicidade, ambiguidade, diferença, ficção. Da impressão à alegoria, a fotografia passa da repetição da própria coisa para uma outra coisa diferente da coisa - “Na mão do alegorista, a coisa se torna outra coisa, observa Walter Benjamin” (ROUILLÉ, 2009, p. 383).

Talvez, outro momento de extrapolar tudo isso tenha sido a entrada de artistas adeptos a “refotografia”. Poderíamos citar os trabalhos de Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, Barbara Kruger que, nos anos 80, vão mais uma vez esbarrar no incomodo gerado pela automatização da fotografia (DURAND apud POIVERT, 2010). São artistas que iniciam os movimentos até os usos apropriaacionistas, não de objetos pré-fabricados, mas de imagens

⁵⁹ Cito, neste caso, o teórico Phillipe Dubois (2011). Analisando a crescente inserção da técnica fotográfica nos usos da arte contemporânea, Dubois tece aproximações entre a obra de Marcel Duchamp e a fotografia. A imagem fotográfica, segundo autor, teria o poder do ready-made de Duchamp. Diante dos pressupostos da semiótica de Charles Peirce, uma gama de teóricos (BAZIN, 1958; SCHAEFFER, 1987; VAN LIER, 1981), citam que a técnica fotográfica estaria fundamentada pela lógica do índice, visto que a imagem-técnica reage fisicamente à luz, e traz indícios daquilo que existe no mundo. Haveria uma materialidade imposta ao registro fotográfico (SONTAG, 2010). Dubois trata deste lugar fotográfico, onde natureza da fotografia se preserva como um traço, como a marca da existência de algo. E, nestes termos, a obra de Duchamp seria “como fotográfica”. Ela carrega consigo o rastro de um fato já existente, e estaria baseada numa relação indiciária. Seu urinol, por exemplo, é tanto singular obra artística, valorada hoje em três milhões de euros, quando mictório do uso cotidiano. Por sua vez, para Dubois, a transferência “nua e crua” do ready-made até o espaço da arte cria um contato material com as coisas do mundo à nossa volta; assim como a fotografia, desde então, parecia denunciar.

já feitas⁶⁰. Nas obras de Levine, por exemplo, está nítida a tentativa de forjar na sua obra fotográfica um ato de roubo (ROUILLÉ, 2009). Um de seus trabalhos mais conhecidos é a cópia do retrato de Allie Mae Burroughs (*Tenant Farmer's Wife, Alabama, 1936*), imagem que virou ícone da depressão dos EUA e da opressão à população rural. Levine simplesmente fotografou as páginas do catálogo de exposição do fotojornalista norte-americano Walker Evans. E embora a reprodução do livro seja em formato reduzido, a artista imprimiu o registro no mesmo tamanho que o “original” de Evans, e pôs a foto como de sua autoria. No dispositivo criado pela artista, “plágio, originalidade e de direitos de propriedade entram em questão” (ROUILLÉ, 2009, p. 346)⁶¹. Surgem artistas que, à sua maneira, abrem uma discussão para os modelos pelos quais os ícones da fotojornalismo (Sherie Levine *After Walker Evans, 1981*), da publicidade (Richard Prince *Cowboys, 1980-1992*) e do cinema (Cindy Sherman - *Untitled Film Stills, 1984*) são criados, manejados, e recriados por meio de fotografias.

Percebe-se, assim, claramente, a filiação do pensamento e das investigações de Henner com toda esta cadeia de experimentações ao longo do século XX. É notável que Mishka Henner, na medida que “refotografa” as interfaces do Google Earth e Google Street View, estabelece uma conversa com os gestos emblemáticos com artistas adeptos à “refotografia”. São fotógrafos que tomam as fotografias emprestado para que, elas mesmas, falem de si. No entanto, Henner admite que sua obra tece diálogos com o trabalho conceitual de Ed Ruscha⁶². Em *Fifty-One US Military Outposts*, Henner foi inspirado pela temática industrial e por sua

⁶⁰ Neste quesito, poderíamos evocar a obra de Andy Warhol, artista pop que nos anos 60/70 faz o uso de símbolos da cultura de massa e recicla imagens à exemplo de logotipos, rótulos de produtos, além de recortes de jornais e fotos icônicas de celebridades. Warhol, utilizando técnicas como a reprodução em serigrafia, irá adicionar cores vivas às cópias. O artista repete, seguidas vezes, a mesma impressão e usa destes grafismos para repensar a produção e circulação visual da cultura de massa. Outros artistas pop, proeminentes no fim da década de 60, são Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg. As obras do pintor norte-americano, Roy Lichtenstein, também são conhecidas por utilizar imagens da cultura popular, como os clichês das histórias em quadrinhos. Já Claes Oldenburg cria grandes instalações públicas. São esculturas gigantescas que mimetizam objetos banais que circulam no dia-a-dia (uma caixa de fósforo, um tubo de pasta de dente, um prato de bata-frita etc).

⁶¹ É interessante perceber que a própria obra de Levine será “re-fotografada”, anos mais tarde, por dois artistas norte-americanos. Cito Michael Mandiberg com o projeto *AfterSherrieLevine.com* (2001), e Hermann Zschiegner com a série fotográfica *+Walker Evans +Sherie Levine* (2011). Desta vez, Zschiegner encontra a fotografia de Allie Mae Burroughs pela ferramenta de pesquisas do Google e usa como parâmetro de pesquisa os dizeres “+Walker Evans +Sherie Levine”. A obra exibida em 2011, no festival de fotografia *Les Rencontres d'Arles*, consiste em vinte e seis fotografias de Allie, cada uma exibida junto ao endereço eletrônico da foto, ao tamanho do arquivo, e a sua proporção em pixels. Como Sherie Levine, o artista também imprime os arquivos nas mesmas dimensões que a fotografia de Walker Evans, mas ali encontramos divergências visuais. Enquanto algumas fotos parecem idênticas às “originais”, outras apresentam uma área em branco, um recorte na imagem, ou estão completamente distorcidas. Tratam-se de diferentes versões do mesmo – criadas, alteradas, manipuladas por diferentes usuários da web.

⁶² Nos anos 60, Ruscha adentra a cena pop, norte-americana, por meio de suas pinturas. Mas, ao longo dos anos, o artista se tornou emblemático pelas publicações de seus foto-livros com trabalhos vernaculares em fotografia.

maneira inventariante de colecionar as formas do mundo. E esta entrada dupla de Misha Henner no universo artístico da fotografia, talvez faça valer o título de uma matéria jornalística: *Mishka Henner: a Duchamp for our times* (*The Telegraph* - DAVIES, 2014)⁶³. Ao que parece, o artista persegue os gestos alegóricos do contemporâneo, reencenando fatos a partir de fotografias já fabricadas e por meio de arranjos fotográficos já consolidados no campo da arte.

Talvez, o choque operado por suas obras, aparentemente sem qualquer autoria ou originalidade, é o que revoga o gesto criador da arte para assumi-lo como lugar da “re-fabricação”. Ao invés da busca incessante pela criação inusitada do novo, os artistas de hoje parecem cada vez mais preocupados em “escavar” aquilo que já existe. Neste sentido, a arte chamada de “contemporânea” nunca é uma forma sintética, fechada em si mesma, mas o lugar de um re-trabalho constante⁶⁴. É, ela própria, uma operação de montagem que reúne pedaços dispersos no tempo (DIDI-HUBERMAN, 2010), que age por fragmentos, a fim de recriar histórias e as condições de legibilidade do presente.

É neste sentido que Henner inicia os passos para problematizarmos a maneira como, hoje, encaramos certas imagens fotográficas. Quando as interfaces do Google Earth e do GSV usam fotografias, é para orquestrar uma espécie de veracidade em sua proposta cartográfica. Uma espécie de suficiência figurativa, onde as fotos georreferenciadas ao sistema são coladas umas as outras para dar “o tom” da totalidade de nosso planeta. Neste quesito, há de se lembrar de que não um só mundo há ser olhado. A tentativa deste artista, ao que parece, é de converter este processo aparentemente único do mundo (mapeado e “geolocalizável”) em várias outras histórias “por fazer”. A partir de Henner, e de vários outros artistas que seguem na mesma empreitada⁶⁵, vemos surgir outros processos inventariáveis. São obras que “re-

⁶³ Apesar disso, Henner não se considera um artista conceitual. Segundo ele, suas obras fotográficas estão mais próximas do documento. Em suas palavras: "Though I wouldn't call myself a conceptual artist, the movement smashed through so many pretensions and facades that it appealed to me in a big way, especially in the work of appropriation artists. It was still documentary to me, but not as we knew it ... Now, I'm happiest when I'm making something that doesn't look or feel like documentary photography but still manages to address a social context." (HENNER apud O'HAGAN, 2012, s/p).

⁶⁴ Não obstante, para o filósofo e historiador da arte, Jacques Rancière, saímos do regime representativo das artes – calcado na ilusão mimética – e adentramos o regime estético, “aquele que propriamente identifica a arte no singular, mas a desobriga de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34). Com isso, no lugar dos defensores da arte purista e autoral, cresce na atualidade o número de artistas que misturam suportes, gêneros, autores de forma a exceder os limites dos usos na arte. Articulam, por exemplo, a fotografia junto à instalação, ao happening, à performance, à body-art, à land-art, ao site-specific. Uma maneira de questionar a materialidade dos objetos e seus significados pré-concebidos.

⁶⁵ Cito brevemente o nome de alguns artistas que usam, como material empírico para suas obras, as interfaces de foto-mapeamento do Google: Hermann Zschiegner (*Thirtyfour Parking Lots on Google Earth* - 2006); Doug Rickard (*A New American Picture* - 2008); Jenny Odell (*Satellite Collections digital prints* - 2009-2011);

apresentam”, reordenam, realocam estas fotografias nos espaços expositivos para que, possivelmente, nossa visão de mundo seja recondicionada mediante a estes novos encontros.

Paolo Cirio (Street Ghosts - 2008-2012); Jon Rafman (The Nine Eyes of Google Street View - 2009); Michael Wolf (Paris Street View, Manhattan Street View - 2010). Entre estes artistas, destaco o trabalho da norte-americana Jenny Odell. “Eu coleciono coisas que eu cortei das imagens de satélite do Google – estacionamentos, aterros sanitários, [containers, estádios de futebol], lagoas de resíduos. [...] Estruturas e locais banais que podem parecer fantásticos, quando postos em conjunto” (ODELL, 2017, s/p - tradução livre). Utilizando a interface Google Earth, na obra Manhattan 125 Swimming Pools, Jenny Odell “re-fotografa” 125 piscinas encontradas nas vistas aéreas de Manhattan, Nova Iorque. As referências não são diretas, tão pouco citadas por Odell, mas, em 1968, Ruscha havia produzido um foto-livro chamado *Nine swimming pools and a broken glass* onde o artista irá documentar as arquiteturas de piscinas nos arredores de Los Angeles, EUA.

3 *BEEF AND OIL*: GEOGRAFIAS ESCULPIDAS PELAS INDUSTRIAS DA CARNE E DO PETRÓLEO

3.1 Entre imagens; entre espaços: o caso das séries *Feedlots e The Fields*

Trago em questão duas séries fotográficas, *Feedlots e The Fields*. Como a arte de Mishka Henner está centrada no reuso do conteúdo online, o artista (mais uma vez) “refotografa” a perspectiva aérea da interface de foto-mapeamento do Google. Mas, neste caso, ele faz perguntas incisivas sobre as práticas industriais e a degradação ambiental, capturando imagens fotográficas dos dois maiores motores da economia dos Estados Unidos. O projeto *Feedlots*, por exemplo, irá documentar as geografias esculpidas pela indústria da carne, e a série *The Fields* irá capturar as vistas aéreas dos campos de extração de petróleo.

Estas produções fotográficas são mais recentes. Elas foram criadas em 2013 e selecionadas para a quinta edição do *Prix Pictet* – o prêmio global em fotografia e sustentabilidade – que reuniu fotógrafos contemporâneos com trabalhos direcionados para o tema: consumo. A premiação, por sua vez, resultou numa mostra coletiva que ocorreu em 2014, no Victoria and Albert Museum, em Londres. Lá, junto a dez outros fotógrafos que também foram indicados ao *Prix Pictet* daquele ano (Adam Bartos, Motoyuki Daifu, Rineke Dijkstra, Hong Hao, Juan Fernando Herrán, Boris Mikhailov, Abraham Oghobase, Michael Schmidt, Allan Sekula, e Laurie Simmons), Mishka Henner exibiu duas impressões fotográficas, lado a lado (fig. 27).

Figura 27 - Coronado Feeders (série: Feedlots) / Kern River (série: The Fields) Mishka Henner, 2013. Exibição Beff and Oil - Victoria and Albert Museum - Maio à Junho, 2014.



A primeira fotografia refere-se à série *Feedlots*, onde Henner dedica-se à capturar diversas imagens das fazendas de gado de corte dos EUA. A foto mostra a fazenda *Coronado Feeders*, localizada em Dalhart, no estado do Texas. Esta propriedade tem capacidade de confinamento de até 60.000 bovinos (GEAR, 2016). E pelo ponto de vista aéreo, vemos um grande borrão vermelho no centro da foto. Este é o canal de escoamento que transporta resíduos de animais pós-abate. Uma grande piscina de detritos está conectada às baias de confinamento – grandes lotes que organizam, proporcionalmente, as milhares de cabeças de gado que a fazenda suporta. Nos “Confinamentos” (título da série *Feedlots*, em português), os terrenos são arquitetados para intensificar o rendimento da fabricação da carne. São paisagens que organizam a natureza diante de uma logística fabril.

Mas, ao lado da foto de *Coronado Feeders*, Mishka Henner apresenta outra mirada aérea. Uma fotografia que faz parte de outra série fotográfica do artista, e refere-se ao projeto *The Fields* (“Os Campos”, em tradução livre para o português) onde Henner recorta, dos mapas Google, as paisagens da rede de extração e distribuição dos campos de petróleo norte-americanos. No Victoria and Albert Museum, Henner exibiu uma impressão em larga escala que retrata o *Kern River Oil Field*, localizado no condado de Kern, na Califórnia. Um campo petrolífero de 115 anos de idade, que “se desdobra no horizonte, com milhares de bombas de feixe ocupando aparentemente todos os cantos da paisagem desértica no Vale Central da

Califórnia” (ONISH, 2014, s/p - tradução livre).⁶⁶

Henner buscou pelos cenários através de softwares que disponibilizam imagens de satélite publicamente. No seu estúdio em Manchester, Reino Unido, ele trabalhou a alta definição das fotos, recortando pequenos pedaços da interface Google Maps/Google Earth. E quando juntou os fragmentos, as fotografias finais tinham resolução suficientes para equalizar cores e contrastes, e imprimir em grandes dimensões. Apesar de fazerem parte de projetos fotográficos diferentes (*Feedlots e The Fields*), para Henner, os dois assuntos (carne e petróleo) estão intimamente ligados, e não apenas visualmente (HENNER apud DAVIES, 2014). A indústria agropecuária, por exemplo, se inicia pela consumo de milho, alimento fornecido para o gado. Já as grandes quantidades de milho nos levam a grandes quantidades de fertilizantes que, por sua vez, impulsionam as vendas globais da indústria do petróleo. Pois bem, lado a lado, a fotografia de *Coronado Feeders* e de *Kern River Oil Field* apontam operações de indústrias que irão sustentar, economicamente, uma à outra.

É importante citar que para a curadoria do Prix Picted - 2014, Henner mistura estas duas séries fotográficas, e intitula o novo projeto de *Beff & Oil* (“Carne e Petróleo”). No entanto, esta não foi a primeira vez que Henner coloca as fotos de *Feedlots* e *The Fields* em diálogo. No ano anterior, o artista inaugura uma exposição solo na *Open Eye Gallery* em Liverpool, no Reino Unido. A exibição se chamava *Precious Commodities* (“Preciosas Commodities”, em tradução livre para o português) e reunia seus trabalhos recentes, e mais antigos. Em uma mesma sala, Henner posicionou as fotografias das fazendas de confinamento de gado (série: *Feedlots*), junto aos registros fotográficos dos campos de petróleo norte-americanos (série: *The Fields*). Uma seleção de mapas geológicos também está em exibição na sala da galeria. São mapas utilizados, por Henner, para determinar o exato paradeiro destas operações industriais (fig. 28 e fig. 29).

⁶⁶ “The 115-year-old Kern River oil field unfolds into the horizon, thousands of bobbing pumpjacks seemingly occupying every corner of a desert landscape here in California’s Central Valley. A contributor to the state’s original oil boom, it is still going strong as the nation’s fifth-largest oil field, yielding 70,000 barrels a day” (ONISH, 2014, s/p).

Figura 28 - Exposição Precious Commodities. Mapas geológicos (à esquerda)/ *The Fields* (ao centro) / *Feedlots* (à direita) - Mishka Henner, 2013. Exibição: Open Eye Gallery em Liverpool, Reino Unido - Março à Maio de 2013.



Figura 29 - Exposição Precious Commodities. *Coronado Feeders* (série: *Feedlots*) / *Kern River* (série: *The Fields*) Mishka Henner, 2013. Exibição Open Eye Gallery em Liverpool, Reino Unido - Março à Maio de 2013.



Precious Commodities foi provavelmente uma das exposições mais completas de Mishka Henner. Ela é composta por diversos trabalhos (antigos e recentes), em formatos diversos (impressões fotográficas no formato *tableau*, arranjos fotográficos em disposição em grade, fotolivro/revista e instalação). Faremos um breve sobrevôo por cada uma destas produções e suas escolhas expositivas.

Além de juntar imagens das séries *Feedlots* e *The Fields*, em *Precious Commodities*, Henner também apresentou outro trabalho artístico que se situa no controverso campo da apropriação. Em 2012, o artista se apropria das 83 imagens do clássico livro de Robert Frank, *The Americans* (1958). Esta obra é referência máxima⁶⁷ da fotografia norte-americana e foi publicada pela primeira vez na França, sob o título *Les Américains*. No entanto, nos anos 2000 Henner cria uma paródia. O artista “refotografa” as fotos de Frank, mas apaga as pessoas e os cenários de fundo deixando apenas alguns objetos às vistas do espectador. Numa matéria para o *The Guardian*, o fotojornalista Sean O’Hagan nota que este gesto se tornou recorrente na obra de alguns artistas contemporâneos. Ken Gonzales-Day, Pavel Maria Smejkal e Broomberg & Chanari são alguns nomes da fotografia artística que, hoje, reencenam documentos fotográficos apagando seus motivos (O’HAGAN, 2012). Uma forma de questionar os cânones da arte, de reviver os momentos marcantes da história mundial, e de discutir o papel icônico do fotográfico na construção sociocultural de uma época⁶⁸. Henner,

⁶⁷ Nos anos 50, Robert Frank ganhou um grant do Guggenheim para fotografar os norte-americanos no seu dia-a-dia. Resultado disso é a criação de um foto-livro que foi publicado pela primeira vez em 1958 por Robert Delpire, na França, sob o título *Les Américains*. A obra oferece uma visão geral dos Estados Unidos no pós-guerra, retratando as camadas mais ricas e pobres da sociedade. Mas é preciso dar destaque à publicação impressa destas fotografias. Ao longo dos anos, este fotolivro se tornou referência para o fotojornalismo, principalmente no que tange o entendimento sobre a escritura autoral de um fotógrafo expressa pela noção de conjunto das fotos. Já a obra de Henner funciona como a criação de um cânone às avessas. Trata-se de uma releitura das fotografias de Robert Frank, onde as pessoas e os motivos da foto são apagados de cada imagem fotográfica. Este talvez seja o único caso onde Mishka Henner se apropria das fotos de um autor renomado no campo da fotojornalismo, fazendo sua obra aderir a uma série de controversas que giram em torno da propriedade intelectual na arte. Hoje, o fotolivro *Less Americans*, criado por Henner, está disponível para venda na Internet no estilo print-on-demand.

⁶⁸ A artista eslovaca Pavel Maria Smejkal criou a série fotográfica *Fatescapes* (2009). “Destino da Paisagem” (em tradução livre para o português) é um projeto onde fotografias feitas em zonas de guerra, ícones do fotojornalismo, são manipuladas apagando o assunto principal da cena. Ao retirar os principais motivos da narrativa fotográfica e dar visibilidade ao cenário de fundo, a artista provoca o deslocamento no olhar do espectador. O desafio é reconhecer, através dos componentes “secundários” da fotografia (a paisagem ao redor da cena), o que de fato ocorreu naquele lugar. Já o artista norte-americano, Ken Gonzales-Day, explora as questões raciais e de identidade através do projeto *Erased Lynching* (2004-2006) (*Linchamentos Apagados*, em tradução livre para o português). Nesta série fotográfica, Gonzales-Day recolhe os cartões postais históricos que apresentavam cenas de linchamento no Sudoeste dos EUA, e apaga digitalmente as vítimas de injúrias raciais. Suas fotografias deixam, às vistas do espectador, apenas a silhueta das multidões que assistiam passivamente as cenas de violência. Mas, se for possível pensar num gesto inaugural, na esfera da arte, citaria o artista conceitual/pop norte-americano John Baldessari. Já na década de 80, Baldessari reutiliza fotos comuns, regatadas de revistas e jornais, e cobre o rosto das pessoas com pontos coloridos desenhados com tinta. A série

por sua vez, segue estas mesmas premissas e remove, digitalmente, as personalidades e os cenários documentados, em 1958, por Robert Frank. Em tom provocativo, ele chamará seu projeto fotográfico de *Less Americans* (“Menos americanos”, tradução livre) (fig. 30).

Figura 30 - Instalação *Less Americans* - Mishka Henner, 2012. Exibição: *Open Eye Gallery* em Liverpool, Reino Unido - Março à Maio de 2013.



Frente a estas tensões, que desafiam os modelos visuais da fotografia histórica, citemos outro projeto de Mishka Henner. A obra *Photography is* (2010) também estava inserida na exposição *Precious Commodities* (2013) e foi um dos primeiros trabalhos do artista. Trata-se de um livro/instalação onde Henner recolhe, através de variadas fontes (incluindo livros, manuais técnicos, blogs, jornais e revistas científicas) 3000 frases que definem o termo “fotografia”. A imagem-técnica, herdeira desta vontade científica de representar, e catalogar, para oferecer uma explicação coerente e universal à realidade, encontra-se, mediante a milhares de definições, seu lugar inquieto e indefinível. Henner apresenta 3000 formas de abordar o tema. E na *Open Eye Gallery*, por exemplo, o artista opta por exibir uma pequena sequência destas frases. Um projeto que está em vias de questionar a “convencionalidade” da técnica fotográfica que, historicamente, foi tratada pelas singularidades ótico-químicas do registro, e estritamente associada aos modelos visuais da verossimilhança.

Mas, retomemos o fio da questão. Voltemos a sobrevoar, mais uma vez, as miradas aéreas capturadas pelos satélites do Google. O primeiro momento em que as séries *Feedlots* e *The Fields* apareceram juntas foi em janeiro de 2013. Henner publicou as fotografias do

“Ninguém é de Ninguém” (2011), do brasileiro Rogério Reis, segue a mesma linha de Baldessari e posiciona pontos coloridos, com edição digital, nas faces das multidões que visitam as praias cariocas.

projeto *Beef & Oil* no catálogo da revista VICE, à venda durante a referida exposição (*Precious Commodities* - 2013) em Liverpool, no Reino Unido (fig. 31 e fig. 32).

Figura 31 - Capa da Revista Vice. Série: *Beff and Oil* - Mishka Henner, 2013



Figura 32 - Interior do catálogo da Revista Vice. Série: *Beff and Oil* - Mishka Henner, 2013.



As fotografias que documentam a produção intensiva de carne (série: *Feedlots*) figuram as páginas do lado esquerdo da revista. Enquanto as paisagens esculpidas pelas

indústrias de petróleo (série: *The Fields*) estão nas páginas da direita. Na figura 32, vemos a fotografia de *Shamrock Farms* situada no estado do Arizona, EUA. Na página seguinte, ao lado direito, está a tomada aérea do campo petrolífero do Rio Kern – o mesmo local mencionado nos parágrafos acima. As letras são pequenas, mas no espaço em branco (na lateral das fotografias) a revista apresenta pequenas explicações sobre o consumo mundial destas *commodities*. A cada virada de página, o espectador vê as duas fotos e se depara com informações variadas sobre o tema. São explicações que não se referem, necessariamente, aos locais que são exibidos no catálogo. Por exemplo:

Fazenda Shamrock, Stanfield, Arizona - Incluindo toda a água necessária para produzir os alimentos e a pastagem, gasta-se cerca de 2.500 galões de água para produzir uma libra de carne de boi – 100 vezes mais [água] do que seria necessário para produzir uma libra de trigo (HENNER, 2013, s/p - tradução livre).⁶⁹

Campos de petróleo Kern River, Bakersfield, Califórnia - Em 2011, os EUA consumiram quase 19 milhões de barris de petróleo por dia, o que representou cerca de 22% do consumo mundial de petróleo (HENNER, 2013, s/p - tradução livre).⁷⁰

Já o local seguinte em que estas fotografias foram exibidas foi a galeria Carroll / Fletcher (2014), em Londres, instituição que promove o trabalho artístico de Mishka Henner. Após o formato foto-livro (Revista Vice), e das exposições na *Open Eye Gallery* em Liverpool, e no *Victoria and Albert Museum* para a mostra coletiva do prêmio *Prix Pictet*, Henner fará uma nova montagem solo. Ele reúne quatro trabalhos. As séries *Feedlots* e *The Fields* foram novamente apresentadas ao público, assim como a obra *Fifty-One US Military Outposts* onde o artista utiliza uma sala da galeria para expor suas fotos sobre totens. É nesta exibição que Henner utiliza o volume dos pedestais, e leva o espectador a olhar as paisagens de cima. Em *Fifty-One US Military Outposts*, o artista irá reafirmar a mirada “do alto” – o olhar daquele que vigia e controla o espaço como uma espécie de panóptico (FOUCAULT, 1975). Uma forma de domínio do território-mundo que, hoje, é orquestrado tanto pela lógica “distribuída” dos softwares Google (com suas SIG’s e seus foto-mapas), quanto pelo poderio militar do Estado norte-americano.

O quarto trabalho em exibição, na galeria Carroll / Fletcher, inclui uma obra multimídia criada pelo artista chamada *Baiters Scam* (2013). Este projeto não é propriamente fotográfico. E nem se trata de uma alusão histórica à fotografia apesar de, frequentemente, as

⁶⁹ Shamrock Farms, Stanfield, Arizona—Including all the water needed to grow feed and grass for grazing, it takes about 2,500 gallons of water to produce one pound of beef—100 times more than what is needed to produce a pound of wheat” (HENNER, 2013, s/p).

⁷⁰ Kern River Oil Field, Bakersfield, California—In 2011, the US consumed nearly 19 million barrels of oil per day, which accounted for about 22 percent of the world’s petroleum consumption.

produções de Mishka Henner girarem em torno destes temas. Em *Baiters Scam* (2013) o artista cria uma instalação. Ele expõe folhas de papel com variadas trocas de e-mails obtidas com um *scammer* – nome dado às pessoas que praticam golpes e que, na maioria das vezes, estão espalhados pela Líbia e pelos Emirados Árabes. Durante quase quatro meses, Henner se envolveu numa cadeia prolongada de e-mails a fim de aplicar um blefe e desperdiçar o tempo de um *scammer*. A obra é o resultado destas conversas e negociações onde ambos partilharam sites e documentos falsos. A instalação também inclui as fotografias de outros golpistas, já que alguns ativistas da web (como parte do blefe) conseguem convencer os *scammers* a produzir fotos que provem suas identidades. O golpista, que tentava enganar o artista, é persuadido a fabricar uma foto cômica onde ele aparece com o rosto coberto por uma máscara do ex-presidente norte-americano, Barack Obama.

Em suma, tanto a exibição solo *Precious Commodities* (2013) quanto a exposição individual na galeria Carroll / Fletcher (2014) se colocam como uma forte crítica ao modelo neoliberal e vigilante do governo dos EUA. São fotografias retiradas dos foto-mapas produzidos por gigantes norte-americanos como Google. São registros que apontam para poderio militar dos Estados Unidos (*Fifty-One US Military Outposts*, 2011), e para as lógicas dos dois principais motores da economia norte-americana, a carne e o petróleo (*Feddlots e The Fields* - 2013). Poderíamos incluir, neste caso, a paródia fabricada por Mishka Henner quando o artista reutiliza as fotografias icônicas de Robert Frank (emblemáticas na história do fotojornalismo), e defende que hajam “Menos Americanos” no mundo (*Less Americans*, 2012). E até mesmo a obra *Baiters Scam* (2013) trata de um forte questionamento sobre os efeitos nocivos da globalização e das políticas neoliberais. Na instalação, o artista aborda as novas formas de escravidão do ocidente – rastros de colonialismo em que a submissão histórica, política e econômica de países árabes e do norte da África levam ao crescimento de práticas de golpes por email (*Baiters Scam*, 2013).

Mas voltemos para descrição desta mostra solo, de Mishka Henner, na galeria Carroll / Fletcher (2014). A exibição se chama *Black Diamond* (“Diamante Negro”, em tradução livre para o português) e faz referência à imagem fotográfica abaixo. Esta fotografia mostra as baias de engorda de uma fazenda de gado de corte localizada no estado do Texas, EUA (fig. 33).

Figura 33 - *Black Diamond Feeders, Harrington, Texas*. Série fotográfica: “*Feedlots*” - Mishka Henner, 2013.



Henner passou dois anos procurando (por meio de mapas geológicos, estudos de governo, relatórios de pesquisa) pela geolocalização destas fazendas (DAVIES, 2014). Em suas palavras: “o lobby agrícola nos EUA é tão poderoso que, em muitos estados, existem leis de censura ativas que impedem a fotografia de qualquer operação agrícola”, ele explica. “O que você está olhando, nestas fotos, é essencialmente uma lacuna [nessas leis]. As fotografias realmente existem na Internet, mas muitas destas, na verdade, são imagens de satélite registradas pela própria administração agrícola” (HENNER apud DAVIES, 2014, s/p - tradução livre)⁷¹. Dito isto, assim como na série *Deutch Landscapes*, Henner direciona nosso olhar (mais uma vez) até paisagens que são vestígios de disputas e interdições.

Mas, se na exposição *Precious Commodities*, as fotografias das séries *Feedlots* e *The Fields* foram apresentadas juntas, em *Black Diamond* elas estão separadas umas das outras. Desta vez, a montagem não mistura os temas: carne e petróleo. Neste arranjo, opta-se por reunir (numa mesma sala) as fotos que mostram as fazendas de confinamento de gado e, em outro ambiente, o espectador vê as vistas aéreas dos campos petrolíferos. Apesar disso, as imagens (de ambas as séries) foram impressas na mesma proporção e tamanho: em larga escala (fig. 34 à 36). O que não ocorreu na exibição que descrevi anteriormente. Em *Precious Commodities*, havia um grande painel, no fundo da sala, que mostrava a fotografia aérea de

⁷¹ “Henner spent two years looking for the images to tell his story. “The agricultural lobby in the US is so powerful that in many states there are active gagging laws which prevent the photographing of any farming operations,” he explains. “What you’re looking at with my pictures is essentially a loophole [in those laws]. These images do exist out there – in fact many of them are from satellite images taken by the farming administration themselves. How fantastic is that?” (HENNER apud DAVIES, 2014, s/p).

um campo petrolífero. E as duas fotos, que documentavam as fazendas de agropecuária, estavam na parede lateral e foram enquadradas em medidas menores.

Figura 34 - *Black Diamond Feeders, Harrington, Texas*. Série fotográfica: “*Feedlots*” - Mishka Henner, 2013.

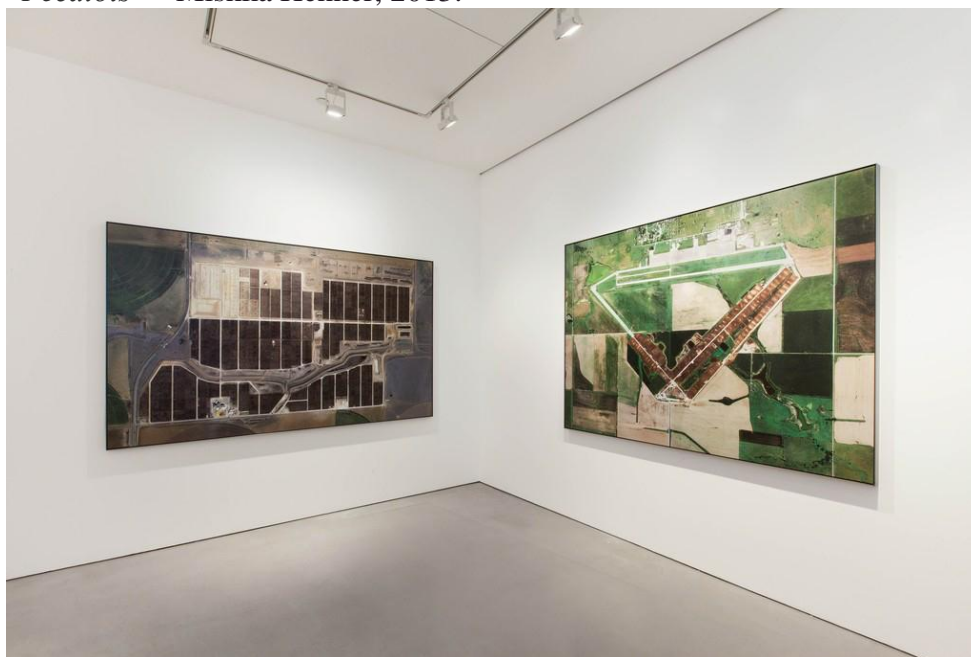


Figura 35 - *Black Diamond Feeders, Harrington, Texas*. Série fotográfica: “*Feedlots*” - Mishka Henner, 2013.



Figura 36 - *Black Diamond Feeders, Harrington, Texas*. Série fotográfica: “*Feedlots*” - Mishka Henner, 2013.



Até agora, abordamos de uma forma geral as primeiras apresentações solo de Mishka Henner (*Precious Commodities*, 2013 e *Black Diamond*, 2014). Sem dúvida cada fotografia da série *Feedlots*, e da série *The Fields*, pode ser tomada como um objeto único, distinto, e ser apreciada individualmente. Mas é notável, no trabalho deste artista, a criação de certa ambiência fotográfica onde distintas estratégias de combinação e recombinação são empregadas para que estas fotos estabeleçam correlações entre formas, formatos e questões. Seja pelas montagens, lado a lado, do projeto *Beef and Oil* (título criado para a publicação na Revista *Vice* e para exibição no prêmio *PrixPicted*); ou pela noção de conjunto – quando Henner separa as séries fotográficas por temas, mas escolhe imprimir as fotos de *Feedlots* e *The Fields* na mesma escala e proporção.

Mas seria importante frisar que as estratégias expositivas, destas obras, não estão restritas às exposições descritas acima. Por um lado, Henner continua a propor um diálogo entre estes dois trabalhos⁷². Por outro, Henner combina essas duas séries, individualmente, com outras obras artísticas (fig. 37 e fig. 38). É o caso, por exemplo, da mostra coletiva *Surveying the Terrain* (“Inspeccionando o terreno”, em tradução livre para o português) que ocorreu entre os anos de 2013/2014 no Museu de Arte Contemporânea - CAM Raleigh, na

⁷² Cito, por exemplo, a mostra coletiva *No Man Nature* (2015) ocorrida no Palazzo Mosto em Reggio Emilia, Itália, onde o artista exibe novamente o projeto *Beef & Oil* junto com outros nomes da fotografia europeia, como Darren Almond, Enrico Bedolo, Stephen Gill, Thomas Ruff, Richard Mosse, Batia Suter, Carlo Valsecchi, Helmut Volter, entre outros.

Carolina do Norte, EUA⁷³. Numa grande parede, Henner exibiu um painel da série *The Fields*. A fotografia se refere ao *North Ward Estes Oil Field*, Ward County, Texas. “A maior e mais abundante cadeia de campos produtivos da Formação Guadalupe Yates. [Um campo de petróleo] que se estende [...] por aproximadamente 150 km, com uma largura de 1,5 à 6,5 km (WARREN, 2016, p. 1020 - tradução livre).⁷⁴

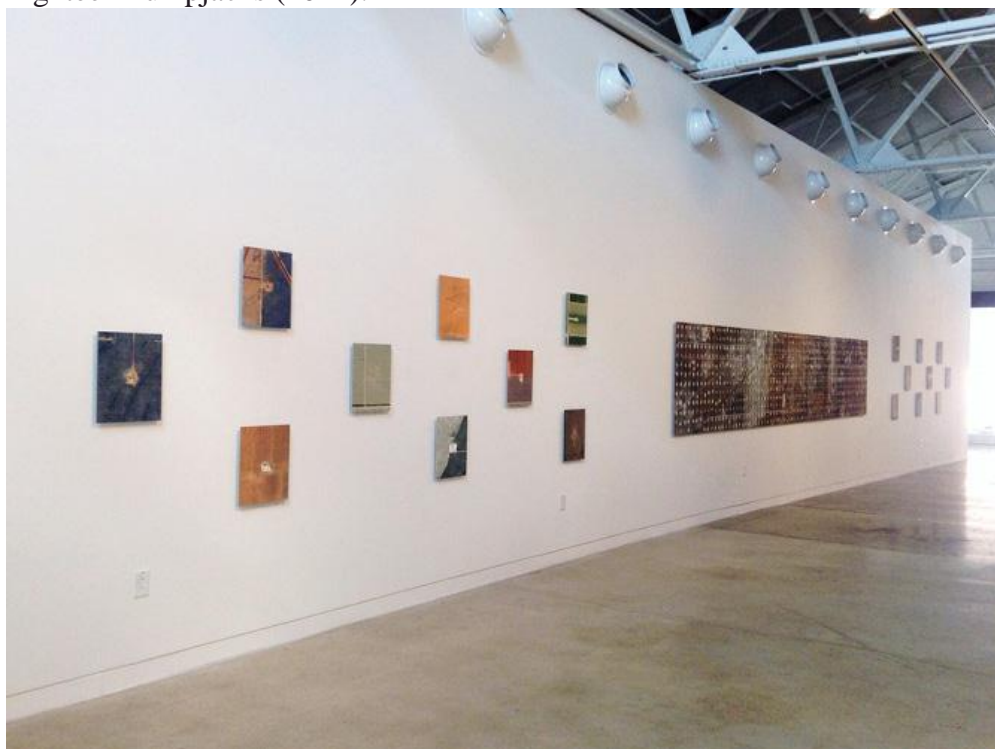
Figura 37 - Exibição *Surveying the Terrain* - CAM Raleigh, EUA. Fotografia: *North Ward Estes Oil Field*, Ward County, Texas.



⁷³ *Surveying the Terrain* (2013/2014) foi uma exposição que reuniu nomes como Vik Muniz, Trevor Paglen, David Maisel, Doug Rickard, Matthew Jensen, Clement Valla, Laura Kurgan, Maya Lin and Alfredo Jaar. O norte americano Doug Rickard, por exemplo, já foi mencionado nesta pesquisa. Ele é um dos artistas-fotógrafos que faz uso de imagens da interface Google Street View (*A New American Picture*, 2012). Mas cito à título de curiosidade o trabalho de Clement Valla, artista residente em Nova Iorque. No projeto *Postcards from Google Earth* (2010 -), Valla recolhe, dos mapas Google, certas paisagens onde há falhas na fabricação das fotografias. São cenários onde as estradas apareceram distorcidas, as pontes quebradas, as montanhas borradas etc. Valla, assim como Mishka Henner na série *Deutch landscapes* (2011), estará atento às anomalias da paisagem, ou seja, às deformidades que escapam da precisão cartográfica destas interfaces.

⁷⁴ North Ward-Estes Field, Ward County Texas, is the largest and most prolific of a chain of producing fields in the Guadalupian Yates Formation, which extends along the western margin of the Central Basin platform for approximately 150 km, with a width of 1.5–6.5 km (WARREN, 2016, p. 1020).

Figura 38 - Exibição *Surveying the Terrain* - CAM Raleigh, EUA. Fotografia: *North Ward Estes Oil Field*, Ward County, Texas; e série fotográfica: *Eighteen Pumpjacks* (2012).



A fim de documentar a imensidão desta produção petrolífera, Henner fabrica uma longa impressão fotográfica⁷⁵. À partir dos softwares Google Earth (incluindo o Google Earth Pro), o artista recorta frames da interface e combina estas fotos (uma a uma) até conseguir a resolução necessária para compor o painel (fig. 38). No entanto, ao lado da grande tela, o artista posiciona fotos menores relacionadas à outra série fotográfica (fig. 38). Trata-se da obra *Eighteen-Pumpjacks*. Em 2012, ano anterior à produção da série *Feedlots* e *The Fields*, Henner produz imagens de “dezoito bombas de feixe” (nome da série, em tradução livre para o português). Ele navega pelos fotos-mapas do Google e, neste caso, recorta pequenos detalhes dessas máquinas que sugam petróleo do solo⁷⁶.

Na série *Eighteen-Pumpjacks*, as bombas de feixe não foram encontradas no meio da imensidão dos campos petrolíferos norte-americanos. Este maquinário foi visto, por Mishka Henner, no meio dos terrenos de lavoura agrícola nos EUA. O resultado, deste projeto, são

⁷⁵ No livro “*Evaporites: A Geological Compendium*”, o professor em geologia, John K. Warren, nota que “a produção cumulativa de petróleo, no North Ward-Estes Field, de 1929 a 1989, foi de mais de 1 bilhão de barris” (WARREN, 2016, p. 1020 - tradução livre).

⁷⁶ Há semelhanças entre esta série e a obra analisada no capítulo anterior: *Fifty-One US Military Outposts*. Em *Eighteen-Pumpjacks*, Henner repete (dezoito vezes) o mesmo enquadramento fotográfico a fim de gerar uma ressonância visual entre as fotos. Além disso, na exposição solo chamada *Semi-Automatic* apresentada na galeria Bruce Silverstein (2015), em New York, o artista posiciona as fotografias de *Eighteen-Pumpjacks*, uma ao lado da outra, criando o efeito comparativo da grade de imagens.

fotografias onde uma minúscula bomba de feixe aparece no centro da foto. Enquanto isso, um cenário abstrato – de linhas simétricas, linhas curvas e machas borradas – aparece ao redor da máquina (figuras 36 à 38) por conta do ponto de vista aéreo do Google. Ademais, para além das impressões fotográficas, a série também inclui uma animação em GIF. Ou seja, um vídeo. Assim, as paisagens de *Eighteen-Pumpjacks* aparecem numa sequência rítmica, ocasionando a sensação de que as pequenas bombas se movimentam para cima e para baixo.

Figura 39 - *Slaughter, Texas*. Série fotográfica: *Eighteen Pumpjacks*, 2012



Figura 40 - *Mountain View, CA*. Série fotográfica: *Eighteen Pumpjacks*, 2012

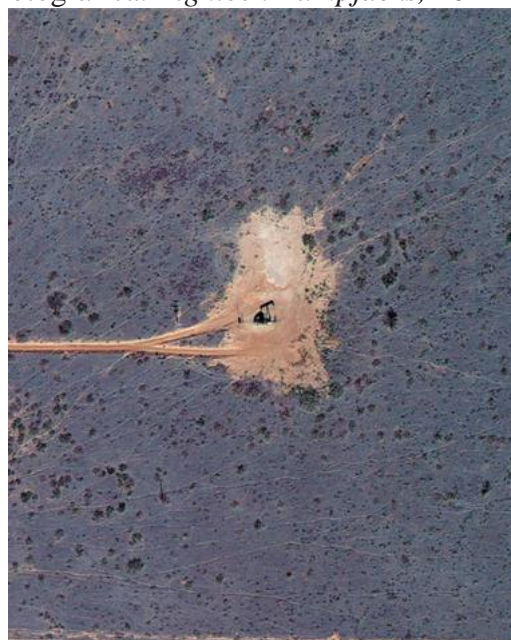


Figura 41 - Harrold West, KS. Série fotográfica: *Eighteen Pumpjacks*. 2012.



Sob esta descrição, é possível perceber que as montagens fotográficas deste artista se rearranjam de diferentes maneiras. Em certo ponto, as séries *Feedlots* e *The Fields* ganham notoriedade quando se criam correlações entre as duas obras: à exemplo da Revista Vice (2012), das exposições solo deste artista (*Precious Commodities*, 2013 e *Black Diamond*, 2014), ou da mostra coletiva para o prêmio *Prix Picted* (2014). Mas em outros momentos, Henner, junto ao trabalho dos curadores, irá criar novos pontos de contato entre suas imagens. Por exemplo, em sua última exposição solo que ocorreu em 2017 na galeria Orebro konsthall, na Suécia, duas fotografias da série *Feedlots* foram apresentadas num mesmo ambiente. São dois painéis que mostram as operações da indústria da agropecuária norte-americana e que estão frente à frente, dispostos nas paredes opostas do salão. No entanto, “entre” as duas fotografias há uma terceira imagem completamente distinta. Numa parede falsa, ao fundo, formando visualmente um “U” na sala da galeria, está uma terceira imagem impressa também em grande formato (fig. 42 e 43). Ela faz parte de outro projeto fotográfico deste artista. Trata-se da série *No man’s land* (2011) onde Henner lida especificamente com imagens recortadas da interface *Google Street View*.

Figura 42 - Counter-Intelligence, 2017. Exibição Solo das obras de Mishka Henner. Local: Galeria Orebro konsthall, Suécia.



Figura 43 - Counter-Intelligence, 2017. Exibição Solo das obras de Mishka Henner. Local: Galeria Orebro konsthall, Suécia.



Teremos a oportunidade de analisar a obra *No man's land* no próximo capítulo desta pesquisa. Por hora, gostaria de destacar como, nos trabalhos de Mishka Henner, a fotografia aparece como um objeto-ação. Estas fotos, capturadas das plataformas Google Maps, não estão restritas à eficácia dos usos de geomapeamento. São imagens desviadas das interações e simulações relativas ao aparelho, aos limites do software e seus algoritmos que, no Google Earth e GSV, criam um modo específico de visibilidade contínua. Nestas interfaces de foto-mapas, as fotografias estão precisamente coladas (uma à uma) de acordo com os rígidos cálculos da ciência cartográfica. Por outro lado, na obra deste artista, vemos uma

comunicação que varia e se multiplica, e que faz variar também o sentido dos conjuntos das imagens, a cada montagem expositiva operada em suas exibições.

Surgem distintas formas de recortar estas fotos da interface Google de mapas. Assim, a fotografia retoma seu caráter fragmentário e é deixada à deriva⁷⁷. Ou seja, aberta a novos contextos que, à exemplo do ambiente expositivo em seus diversos materiais, textos, pesos, texturas, volumes, poderão recriar as possibilidades de leitura da imagem.

Em suma, mesmo se tratando de grandes painéis fotográficos que notadamente detém suas singularidades, é preciso considerar como as fotografias, no caso das séries *Feedlots* e *The Fields*, ganham novos propósitos, direções, agenciamentos, dependendo dos afastamento e das proximidades fabricadas entre elas. São arranjos visuais que reúnem fragmentos improváveis: de tipologias variadas e histórias dispares. São montagens visuais e conceituais que criam ritmos, descompassos, intervalos e modificam qualquer ordem linear que prescreva rigidez àquilo que é da ordem do visível. Uma iconografia que foge aos discursos absolutamente causais: pois as imagens, “assim como os vaga-lumes”, tem vocação para iluminação em movimento (DIDI-HUBERMAN, 2011).

3.2 Entre a mimese e a abstração: jogos visuais da mirada aérea

Nas séries fotográficas *Feedlots* (2013) e *The Fields* (2013) avistamos terrenos, nos Estados Unidos, onde fabrica-se carne bovina e extrai-se petróleo. Somos, no entanto, observadores distanciados. Para que a grandeza destas operações industriais apareça, Mishka Henner cria fotografias que apresentam um recuo, e que nos colocam longe do cenário observado. É pela distância que conseguimos encarar a larga extensão destas cadeias produtivas. E nestas amplas áreas documentadas pelo Google e apropriadas pelo artista, a figura humana parece se desintegrar na paisagem. De tão pequenos, os automóveis, as pessoas, os animais se apresentam como figuras indiscerníveis.

Na mirada aérea dos satélites, estamos tão longe da superfície terrestre que a paisagem, muitas vezes, se torna um “todo” constituído por linhas, manchas e pontos. A vista de pássaro (*Bird's eye view*) é, historicamente, o método mais utilizado para descoberta e

⁷⁷ “Uma foto é apenas um fragmento, e com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos)” (SONTAG, 2004, p. 86).

monitoramento de um território. Mas, devido à distância e pelas variadas angulações do registro fotográfico, esta forma de documentação denota “indícios de abstração”. Algo que Dubois já havia percebido em certas fotografias de Duchamp, e nos trabalhos de pintura e nas fotografias aéreas de Malevitch (DUBOIS, 2011). Nas fotografias feitas do alto, a partir de drones, aviões, ou por meio de satélites – que fornecem fotos para os mais populares softwares de geomapeamento online – a face da Terra mostra cenários próximos à distorção visual. São imagens “sem horizonte, nem profundidade, sem buracos, nem saliências. [...] São achatadas, geometrizadas, “abstratizadas”” (DUBOIS, 2011, p. 268). Ao contrário, no caso, das vistas tomadas do solo, ou seja, da representação do espaço herdada da visão monocular clássica, onde o sujeito se posiciona de pé (de frente para o objeto) e fabrica paisagens (em desenhos, pinturas, fotografias) buscando um só ângulo. Um eixo preciso (ortogonal) que permite visualizar a linha do horizonte, e criar a ilusão ótica das regras em perspectiva.

Mas o homem, cada vez mais, se solta do chão e flutua por angulações variadas através do ponto de vista aéreo e anti-aéreo. Assim, surgem novas maneiras de modelizar cores, luzes, sombras e formas na hora de representar o espaço. Nestes termos, a fotografia que preza pela documentação do “real” pode, invariavelmente, tender em direção às composições experimentais; como no caso dos registros do fotógrafo norte-americano William A. Garnett que capturava, do alto de um avião, os alinhamentos precisos das construções de casas no estado da Califórnia, EUA (*Finished Housing, Lakewood California*, 1950). O fotógrafo trabalhava com fotografia em preto e branco, e com filmes de diferentes formatos. E foi pela mirada aérea que, nos anos 50, Garnett constrói paisagens repletas de geometrias retilíneas e curvas. Vemos a repetição inquietante de contornos precisos que são, neste caso, os vestígios da arquitetura urbana e da topografia da Terra.

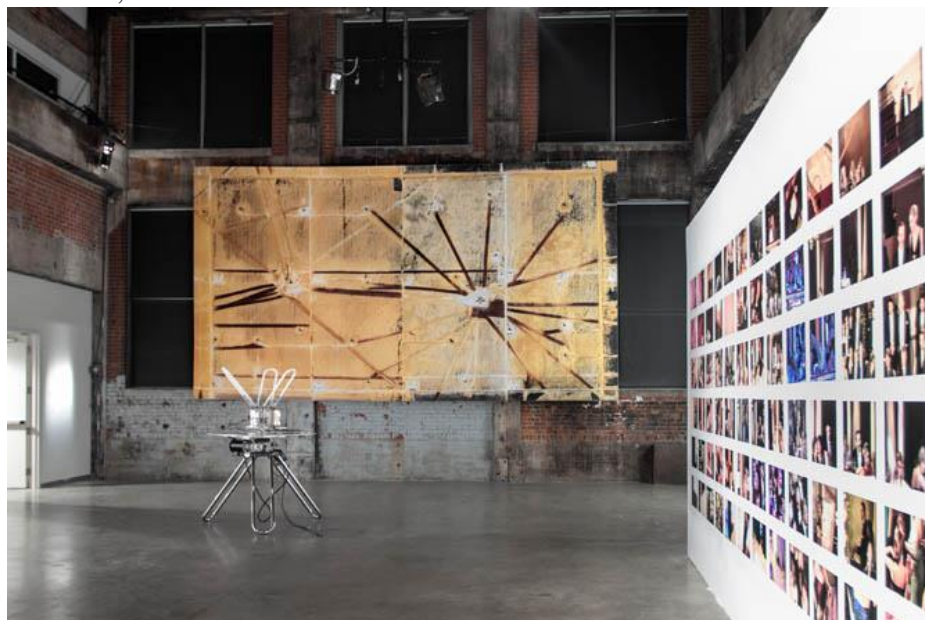
Em suma, é bem possível que, ao registrar determinado assunto “do alto”, as imagens fotográficas se distanciem de suas possibilidades representativas (DUBOIS, 2011). Em outras palavras, é provável que, pelo efeito do giro e da distância, a verossimilhança do documento se “desfaça” e crie um composto abstrato de quadrados, círculos, curvas, retas – difícil de ser decifrado, em seus pormenores, pelo olhar do espectador. Diria, contudo, que na arte de Mishka Henner as vistas aéreas de *Feedlots* e *The Fields* foram “re-fotografadas” de tão longe que o observador, invariavelmente, se perde pela distância. A fotografia se apresenta como uma forma sintética composta por cores, traços e geometrias. E não há como distinguir, ao certo, o conjunto de objetos e seres que compõem a minúcia de cada cenário.

É por isso que outra faceta igualmente importante, destes trabalhos, é a ampliação fotográfica. Se, por um lado, a documentação aérea cria formas que beiram à abstração, por

outro, através das grandes dimensões o espectador é levado a construir algum grau de reconhecimento diante destas paisagens. Por exemplo, na exibição *Drone: The Automated Image* que ocorreu, em 2013, na galeria *Darling Foundry* em Montreal, Canadá, vemos uma foto da série *The Fields*. Esta exposição coletiva fez parte do festival *Mois de la Photo*, e contou com diversos nomes da fotografia de arte contemporânea, como Pascal Dufaux, Mona Hatoum, Suzy Lake, Thomas Ruff, Penelope Umbrico, Jules Spinatsch, e Michael Wesely.

No fundo do galpão, dentro da galeria *Darling Foundry*, Mishka Henner expõe uma só imagem. Trata-se de uma grande projeção fotográfica. Pela distância do ângulo vertical, os volumes do humano, da natureza, das arquiteturas e dos artefatos parecem fundir-se na superfície da fotografia, ocasionando a indistinção entre formas e planos. O que vemos é um fundo em tons de terra, e “sobre ele” surgem traços retilíneos que denotam as consequências da intervenção humana no planeta. Só que para capturar esta extensa área do campo petrolífero, foi preciso se distanciar ao máximo da cena. E de longe, a única coisa que conseguimos distinguir são estas linhas, de diferentes cores, que se cruzam pela paisagem aérea (fig. 44).

Figura 44 - *Levelland Oil Field #1, Hockley County, Texas (2013)*
Dimensions variable. Série fotográfica: “*Feedlots*” - Mishka Henner, 2013. Exibição: *Drone: The Automated Image* - Galeria Darling Foundry, Montreal, 2013.



Mas, se chegarmos mais perto para apurar o olhar, conseguimos verificar alguns detalhes desta operação industrial. É possível reconhecer, por exemplo, a aparência de postes de eletricidade e algumas bombas de feixe: máquinas utilizadas para levantar mecanicamente

o petróleo para fora do solo. Diante das amplas dimensões, o artista cria condições para o encontro sutil com o aspecto documental da fotografia aérea. Henner usa o grande formato para que possamos esmiuçar, pouco a pouco, os aspectos propriamente representativos desta paisagem (fig. 45).

Figura 45 - *Levelland Oil Field, Hockley County, Texas (detail)*. Série fotográfica: “*Feedlots*” - Mishka Henner, 2013. Exibição: *Drone: The Automated Image* - Galeria Darling Foundry, Montreal, 2013.



São estes “pequenos” fragmentos fotográficos, como apresentados na figura 45, que Henner captura das plataformas de foto-mapeamento online. No software Google Earth, a tomada aérea que retrata a imensidão deste campo petrolífero não é tão nítida assim. Foi preciso efetuar “zooms”, dentro da interface, para capturar os detalhes da cena. São recortes fotográficos que foram reunidos (um a um) para poder compor fotografias em dimensões variadas. No caso da série *The Fields*, Henner dedica-se a fabricar, pelo menos, quatro grandes painéis com extensões que ultrapassam a marca de 2 metros de altura, e de 4 metros de comprimento.

Em 2016, no museu de Belas artes de Le Locle, Suíça, por exemplo, o artista fez uma exibição solo chamada *Fields* e expôs, em grande formato, a fotografia de *North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas* – a imagem fotográfica do mesmo campo petrolífero impresso, em larga escala, para exibição *Surveying the Terrain* em 2013/2014, no Museu CAM Raleigh, EUA. Só que, desta vez, Henner coloca uma iluminação atrás da fotografia. Ele usa uma caixa de luz, recurso inaugurado pelo fotógrafo canadense Jeff Wall que, no fim dos anos 70, se consagra pelas grandes ampliações fotográficas e pelo uso do *backlight*: focos de luzes que

são colocados na parte trás da foto, e aludem aos painéis luminosos da propaganda publicitária (fig. 46 e 47).

Figura 46 - North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas (Dimensions variable). Série fotográfica: “The Fields” - Mishka Henner, 2013. Exibição solo: Field - Musée des Beaux Arts, Le Locle, Suíça, 2016.

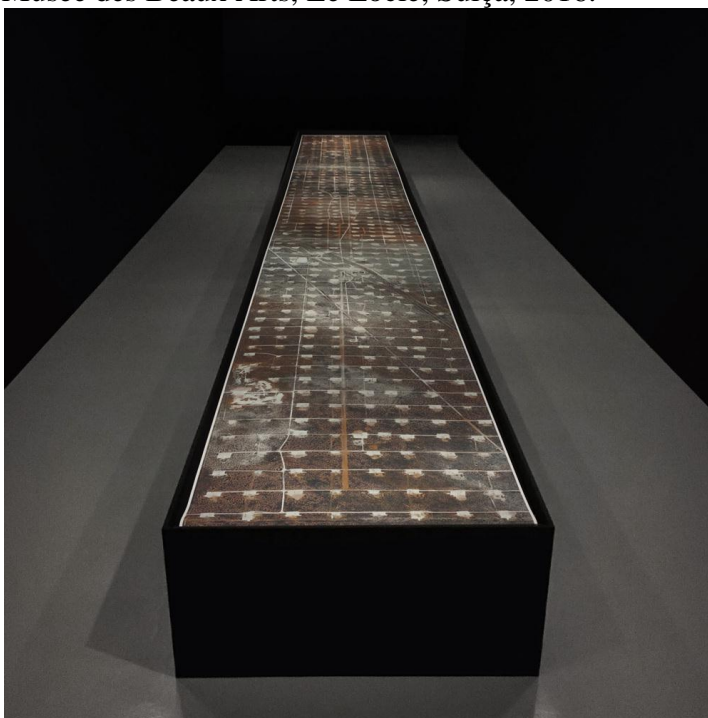
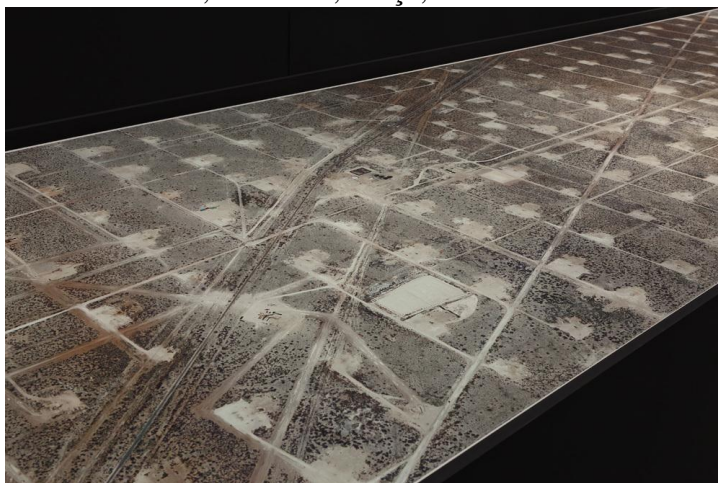


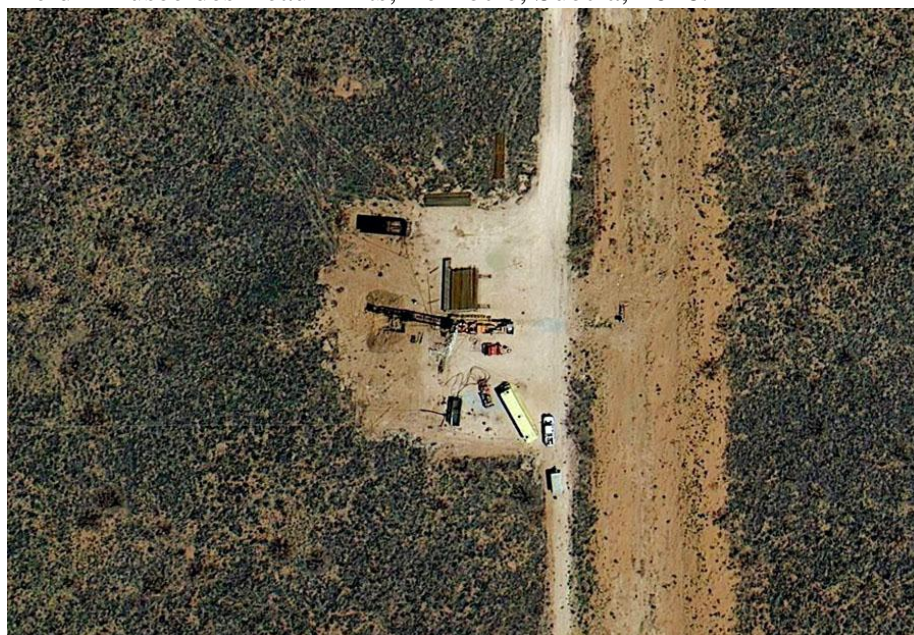
Figura 47 - North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas. Série fotográfica: “The Fields” - Mishka Henner, 2013. Exibição solo: Field - Musée des Beaux Arts, Le Locle, Suíça, 2016.



Nesta grande tela, à primeira vista, vemos um todo abstrato. No entanto, se o espectador chegar mais perto, ele poderá verificar o que há “de fato” nestes cenários (fig. 48).

Está aí a força destas imagens. As séries *Feedlots* e *The Fields* propõem experiências visuais executadas no jogo entre o distante (a visão aérea e geométrica do todo) e a proximidade (a identificação das minúcias de verossimilhança). Assim, a identidade do documento é retrabalhada na medida que o espectador se aproxima e se afasta do que vê.

Figura 48 - *North Ward Estes Oil Field, Ward County, Texas (detail)*.
Série fotográfica: “*The Fields*” - Mishka Henner, 2013. Exibição solo:
Field - Musée des Beaux Arts, Le Locle, Suécia, 2016.



Diria que a expressividade de tais obras está justamente nesta quebra, desarmônica, entre mimese e abstração. Usando de uma mesma linguagem – a fotográfica – Henner mistura duas lógicas aparentemente opostas. Por um lado, nos ambientes dos museus e galerias comerciais, as amplas dimensões de *Feedlots* e *The Fields* vão dar conta da nitidez documental destas fotografias. Invariavelmente, o espectador sai em busca dos vestígios silenciosos de verossimilhança, e aos poucos revoga sua crença na verdade das imagens. Por outro lado, as mesmas fotos, se observadas ao longe, apresentam uma completa distorção visual do que se vê. Pela mirada aérea, surgem quadrados, retângulos, linhas e manchas na paisagem.

Cria-se, então, uma dinâmica que preza pela descontinuidade. O que, nos termos de Rancière, seria um bom exemplo de “pensatividade da imagem” (RANCIÈRE, 2012b). Uma espécie de potência de indeterminação que não se encontra em quem produz a imagem, nem apenas nela mesma ou em quem à vê; mas na possibilidade mesma da ativação de um trânsito circunstanciado entre esses pólos. No lugar de uma aparência imediata, do encadeamento

clássico dos fins projetados, das causas e dos efeitos, certas estratégias artísticas criam “a presença latente de um regime de expressão em outro” (RANCIÈRE, 2012b, p. 118). Para o filósofo, as “imagens são, exemplarmente, imagens pensativas pela maneira como conjungem dois modos de representação” (RANCIÈRE, 2012b, p. 118). É aquilo que aparece no intervalo de um regime de expressão em outro. Assim, a imagem repensa seu caráter como coisa vista, e adquire uma “pensatividade” dada como um nó indeterminado entre vários modos de representação⁷⁸; como um jogo onde o espectador ultrapassa a dimensão da mimese e trata de reordenar o que é “possível” e “impossível” na fotografia, criando uma nova regulação das fronteiras entre ficção e verdade. Territórios até então inabaláveis, se consideramos as formas de saber e poder da ciência moderna, e do regime representativo das artes⁷⁹ (RANCIÈRE, 2005).

Em outras palavras, no momento em que a semelhança se “desfaz” e “refaz”, o visível se multiplica em significados, e desmonta qualquer narrativa que trate de enrijecer e fixar limites imaginários ao espaço. Segundo Gonçalves, é nesse sentido que a arte contemporânea investe, constantemente, o dispositivo fotográfico destes procedimentos, onde “a imagem já não segue a lógica da representação mimética, e sim a de um gesto que torna esses elementos recursos para se produzir uma representação meta-discursiva” (GONÇALVES, 2017, p. 15). “A imagem, com isto, se instaura como um problema, no sentido de um questionamento sobre os modos de ordenamento da percepção e da significação” (GONÇALVES, 2017, p. 3).

⁷⁸ “A pensatividade da fotografia poderia então ser definida como esse nó entre várias indeterminações. Poderia ser caracterizada como efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado” (RANCIÈRE, 2012, p. 110). “A pensatividade da imagem é então a presença latente de um regime de expressão em outro” (RANCIÈRE, 2012b, p. 118).

⁷⁹ “Chamo-o (o regime das artes) representativo, porquanto é a noção de representação ou de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar [...]. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações [...]. Esta entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais. A esse regime representativo, contrapõe-se o regime das artes que denomino estético. Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional etc” (RANCIÈRE, 2005, p. 32-34).

3.3 O olhar oblíquo e a atitude experimental na arte

Mas é claro; por se tratar de fotografias dos espaços de confinamento animal da agropecuária (*“Feedlots”, 2013*) e dos campos de exploração de petróleo (*“The Fields”, 2013*), estamos longe de nos perder a deriva diante destes registros fotográficos. De perto ou de longe, buscamos involuntariamente imaginar o que há de “real” nestas imagens. O que percebo, contudo, é que a relativa geometrização proporcionada pela mirada aérea não ganha significado pela lógica associativa da verossimilhança. Pelo contrário, ela aparece como efeitos de perturbação naquilo que se refere ao teor propriamente representacional da cena.

Não por acaso, Phillipe Dubois entende que a fotografia aérea – nos idos das viagens de balão feitas por Nadar – serviu como forte influência para movimentos pictóricos modernos. São vanguardas que buscavam se distanciar, cada vez mais, do classicismo que impôs rigor à representação pictórica da paisagem. Ou seja, a fim de burlar a arquitetura em perspectiva – onde o pintor encara o objeto de frente para fabricar a ilusão ótica da representação mimética – artistas do suprematismo russo, como Lissitsky e Malévitch, já em 1914, se inspiravam na distorção visual da mirada aérea de modo a experimentar uma nova plasticidade em suas pinturas. Dubois, através dos escritos da historiadora de arte Rosalind Krauss, poderá elucidar esta questão:

O que impressiona é que, ao contrário das outras fotografias, a vista aérea levanta a questão da interpretação, da leitura. Não se trata simplesmente do fato que, vistos muito de cima, os objetos são difíceis de reconhecer – são efetivamente – mas, mais especialmente do fato de que as dimensões esculturais da realidade são tornadas muito ambíguas: a diferença entre ocas e saliências, convexo e côncavo, apaga-se. A fotografia aérea coloca-nos diante de uma realidade transformada em algo que necessita de uma decodificação... Se toda a fotografia promove e aprofunda nosso fantasma de uma relação direta com o real, a fotografia aérea tende – pelos próprios meios da fotografia – a perfurar a película desse sonho. (KRAUSS, 1978, p. 15-24 apud DUBOIS, 2011, p. 262-265)

A fotografia do alto também viria a influenciar o construtivismo da escola de Bahaus, onde Moholu-Nagy (1895-1946) e Rotchenko (1891-1956) não cessam de fabricar composições (em seus desenhos, pinturas, fotomontagens, esculturas) utilizando ângulos inclinados. Já na arte fotográfica, ambos se tornam conhecidos pelo uso de planos plongée e contra-plongées. O posicionamento da câmera “de baixo para cima”, ou “de cima para baixo”, era o que conferia novas texturas, profundidades e contrastes às fotografias caracterizando a atitude experimental de suas obras.

Fato é que o “olhar oblíquo” acrescenta perspectivas distorcidas à visão, e fornece instrumentos “às atitudes inaugurais da abstração na arte” (DUBOIS, 2011, p. 265). Em consonância com os argumentos de Rosalind Krauss, Dubois nota que a “inspiração no aéreo” prolonga-se até o Expressionismo Abstrato dos EUA à exemplo do *action painting* de Jackson Pollock. Pollock, ao invés de encarar a pintura de frente, posicionava suas grandes telas no chão. Ele criava um passeio casual por cima dos painéis, enquanto arremessava pingos de tinta em direção ao solo. A flutuação aleatória da “mirada do alto”, com seus movimentos multidirecionais, era o dispositivo criado pelo artista para fabricar pinturas com figurações que não podiam ser decifradas.

Mas ao que parece, as ressonâncias entre a fotografia aérea (ou anti-aérea) e o abstracionismo na arte moderna não param por aí. Qualquer cenário, quando fotografado de muito longe, cria estruturas visuais simples, geometrizadas, que haveriam de atingir as vertentes minimalistas da arte. Certa investigação que nos anos 50/60 – após o ápice de Pollock nos Estados Unidos – busca brincar com os métodos de produção artística, agindo nos limites das formas e das escalas visuais até convocar oticamente a expressão mínima da representação. Digamos que o caráter geométrico do minimalismo, de forte influência construtivista⁸⁰, radicaliza o fazer anti-figurativo das Escolas abstratas da Europa – o Futurismo, o Cubismo, a Bauhaus – e recusa, de vez, os atributos ilusionistas e metafóricos de uma obra de arte.

Para despir suas produções artísticas de efeitos decorativos e interpretativos, o minimalismo busca a concepção simples dos materiais. Na pintura, trata-se do encontro com formas e contornos elementares, cada vez mais planos e monocromáticos, para mostrar que não há sentidos anteriores à bidimensionalidade da tela. Já o minimalismo escultórico irá desenvolver objetos com o auxílio de materiais industriais, pré-fabricados, criando estruturas que operam trânsitos conceituais entre o campo da pintura e da escultura. A criação geometrizada de Sol LeWitt, Donald Judd e Robert Morris, por exemplo, irá questionar esses gêneros tradicionais da arte, quebrando com o julgamento estilístico que separa as formas de

⁸⁰ Herdeiro do futurismo italiano e do cubismo francês, a arte construtivista surge no início do século XX e está presente nas obras de grande parte das vanguardas russas. Este movimento segue o ideal de abstração da arte moderna europeia, e busca romper com a arte clássica que preza pela representação do real e pela alusão às formas da natureza. De maneira bastante genérica, sua linguagem se caracteriza pela utilização constante de elementos geométricos, cores primárias e fotomontagem. Entre nomes como Aleksandr Rodchenko e Kazimir Malevich – um dos inventores e teóricos da arte não-figurativa – o construtivismo cria objetos com ênfase no vazio, trabalhando com as formas diante do ambiente onde elas se inserem. É ressaltado, portanto, a presença da matéria na tela, junto a valorização do objeto industrial como forma de dessacralização da estruturas simbólicas da arte.

criação tridimensional (referente aos volumes escultóricos) da bidimensional (referente à fotografia e à pintura).

De maneira geral, quanto reduz a representação à pureza das formas geométricas, a *Minimal Art* evita que o espectador queira perceber a pintura como algo além do que a materialidade da própria tela. Ao mesmo tempo, o uso da escultura dará volume aos aspectos visuais das geometrias planas (cubos, caixas, esferas, retângulos), evidenciando sentidos que devem ser vividos empiricamente. Em ambos os casos, nega-se uma arte que seja metafórica, interpretativa, portadora de ideias ou emoções prévias. Ao invés disso, as formas mínimas (escultóricas, fotográficas e pictóricas) irão prezar pela o encontro material entre espectador-obra. Ou seja, pela vivência da arte relacionada à presença corporal-subjetiva do observador no ambiente expositivo, onde a formalidade do objeto mínimo se encontra (DIDI-HUBERMAN, 2010)⁸¹.

Nestes termos, a perspectiva aérea e a lógica espacial da verticalidade serão os fatores decisivos para um processo de novas mudanças na arte. Trata-se de uma desordem em relação ao rigor e ao caráter verossímil da pintura clássica que, desde o Renascimento, fundamenta-se na mimese para construir representações do real como demonstrou Rancière (2005). Cito as regras da perspectiva que funcionam pelo ângulo ortogonal, onde os objetos são posicionados precisamente ao nível dos olhos do observador. É pela horizontalidade que este procedimento técnico funciona. Assim, o pintor fabricava paisagens acreditando piamente que suas pinturas seriam o perfeito “duplo” da natureza.

Mas, para atingir tamanha perfeição na hora de criar imagens, o homem dependia de uma distância muito bem calculada do objeto a ser representado. Trata-se de um reconhecimento visual que retira toda a instabilidade do meio (sons, cheiros, texturas, vibrações do ambiente), criando pinturas mediante a completa exclusão dos efeitos de “perturbação” do corpo. Em suma, no classicismo, o olho humano não era sinônimo de um órgão que, portanto, se insere numa corporeidade instável (CRARY, 2011). Pelo contrário, nas divisas epistemológicas da época (sec. XVII e séc. XVIII), a visão era interpretada como

⁸¹ “É fascinante constatar a que ponto a dimensão do corpo humano pôde se achar implicada – e cada vez mais sutilmente – na produção dos artistas americanos desse movimento não obstante explicitamente “geométrico”. [...] Sol LeWitt não cessará de implicar a dimensão humana, entre um metro e sessenta e dois metros, em um número bastante considerável de suas obras mais “matemáticas” ou modulares. [...] Ad Reinhardt projetava o quadro de seus sonhos – negro, evidentemente – como “um quadrado (neutro, sem forma) de tela, com cinco pés de largura cinco pés de altura, alto como um homem, largo como os braços abertos de um homem (nem grande, nem pequeno, sem tamanho). Compreende-se na verdade que o “sem tamanho”, funciona aí como um operador dúplice de formalidade “específica”, geométrica, e de implicação corporal, subjetiva. Ele permite à estatura do objeto pôr-se diante de nós com a força visual de uma dimensão que nos olha – nos concerne e, indicialmente, assemelha-se a nós –, ainda que o objeto nada dê a ver além de si, além de sua forma, sua cor, sua materialidade próprias” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 124-125).

um princípio científico de cálculo (refração e reflexão da luz). E o olho era um mecanismo de racionalidade pura, passível de efetuar a leitura verídica do mundo à sua volta.

Contudo, aos poucos, as vertentes modernas das artes criam novas experiências para a pintura, dando lugar à percepção sensorial do artista e à incerteza, e à dispersão (séc. XIX). Tremidos, pinceladas rápidas e cortes abruptos na cena retratada irão abalar o equilíbrio fundamental da representação mimética. Chegamos até o momento em que a verticalidade dos ângulos aéreo e anti-aéreo adentram, cada vez mais, a esfera da arte para ressaltar jogos de ocultamento nas imagens pictórica e fotográfica. A angulação oblíqua age como um verdadeiro “dispositivo teórico” (DUBOIS, 2011) para que a representação atinja uma superfície abstrata.

Toda esta travessia é para percebermos que, nas miradas do alto, temos uma verdadeira tensão entre o polo mapeável, geolocalizável da paisagem, e o abstracional. Hoje a fotografia aérea, associada às estruturas dos mapas e aos usos de GPS, se apresenta como uma imagem neutra, transparente, e referência mais fiel da “verdade”. Nestas marcas próprias do contemporâneo, utilizamos softwares como Google Maps (com seus mapas e foto-mapas) indiscriminadamente. Interpretamos códigos, gráficos, comentários e representações fotográficas (verticais e horizontais) a fim de criar caminhos precisos, e eficazes, pelo globo terrestre. Mas, o intenso uso destas ferramentas de geolocalização urbana – onde a fotografia aérea é apenas o instrumento de vigia e de reposicionamento do humano nas cidades – não nos deixa visualizar o caráter contingente da apreensão por imagens.

Não obstante, nas séries *Feedlots e The Fields*, a fotografia aérea se mostra como este lugar de densidades simbólicas. Ela figura-se como um dispositivo, um catalisador de forças históricas, sociais, políticas e estéticas. Isto se dá porque, nestas obras, as vistas de cima se apresentam em sua “condição dupla”. A mirada aérea é tanto reduto de uma clareza documental, quanto de opacidades. Sua singularidade não é atributo único – relativo à representação do espaço pela verossimilhança – mas um efeito de sentido produzido no vai e vem do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2010)⁸².

Em outras palavras, ao levar seu corpo para perto das grandes telas, o espectador experimenta um possível lugar de reconhecimento diante da fotografia aérea. De perto, ele vê

⁸² “Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui” faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens “em via de nascer”, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 171).

a figuração sutil de animais, de cercas que dividem os lotes de confinamento de gado, de caminhões, de postes telegráficos, e de bombas de extração de petróleo. No entanto, o “todo” destas paisagens só pode ser visto à distância, isto é, quando nos afastamos da cena. A partir daí, o documento se torna opaco. Ele é capaz (até mesmo) de “aparecer” e “desaparecer”, diversas vezes, conforme o sujeito caminha pelo espaço expositivo e se relaciona com o painel fotográfico.

Isto acontece porque, de longe, o que o espectador não pode identificar (por verossimilhança) o que há na paisagem. Ele vê apenas cores, manchas, além de uma de superfície visual geométrica com traços retilíneos e curvilíneos. Surge, então, uma fotografia de “gestos mínimos” que poderia aludir às correntes minimalistas da arte. Desde a década de 50, a *Minimal Art* age como procedimento que coloca a experiência física do espectador no centro da questão artística. Outros movimentos recentes, como a arte cinética, a performance, a *body art*, o *side specific*, a *land art*, ou as instalações interativas, tratam de encarar a corporeidade do observador e a materialidade do ambiente expositivo como elementos fundamentais para a apreensão estética⁸³.

No minimalismo, vemos uma arte que visa “nada informar”. Não é necessário interpretar “nada além” do que a própria expressão mínima das formas geométricas. São obras de arte que darão ênfase a um “corpo a corpo” entre o espectador e a tela da pintura; ou entre a tridimensionalidade da escultura. Uma associação entre visão e experiência corporal, expressa desde a modernidade no século XIX, quando a percepção do sujeito – pelo crescente estímulo sensorio-motor dos corpos nas cidades – parecia estar cada vez mais suscetível às modelizações de um corpo fisiológico, e de uma conjuntura sociocultural que o interpele (CRARY, 2012; BENJAMIN, 1994)⁸⁴.

⁸³ Este reconhecimento da visão como algo “modulado pelos fenômenos do corpo” (percepção incorporada, por assim dizer) esteve em ascensão desde o século XIX. Se, por um lado, o realismo e o positivismo estiveram presentes nas correntes da cultura científica e popular oitocentista, ratificando um olhar “racionalizado” para as coisas do mundo – vide o surgimento dos museus de cera (à exemplo do Musée Grévin) e das curiosas “salles d’expositions” do necrotério de Paris –, por outro, certos brinquedos óticos, assim como os quadros tridimensionais e o panorama, começavam a associar a visão à instabilidade corpórea do observador. Um “momento em que o visível se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano” (CRARY, 2012, p. 74). Os panoramas, desenvolvidos no final do século XVIII, configuram-se como a primeira tentativa de simular uma realidade, ou seja, “fazer parecer real o que não é”. Este dispositivo era composto por uma pintura circular, além de uma estrutura especialmente planejada para possibilitar a criação de um ambiente simulado. No entanto, nos panoramas, o efeito-real dependia da completa inserção corpórea do indivíduo dentro do mecanismo. Assim, diferente do regime ótico clássico – onde o sujeito recebia passivamente a imagem “verdadeira” do mundo (a paisagem representada na tela pictórica) – o panorama admite que o corpo humano é capaz de modular e, até mesmo, intensificar o efeito ilusório criado por painéis circulares de pintura.

⁸⁴ Frente ao crescimento e à industrialização das cidades modernas, a participação do sujeito se tornava fundamental como parte do processo perceptivo. Seja para atravessar ruas movimentadas ou utilizar transportes

Assim, quando apreciadas de longe, as paisagens de *Feedlots* e *The Fields* mostram sua formalidade geométrica. São paisagens que exploram o reducionismo das formas simbólicas, pondo em tensão o campo propriamente tradicional da pintura e da fotografia. Cito o culto dominante da representação mimética (de traços humanistas) onde a imagem – pelo “efeito-real” das regras da perspectiva – parece estabilizar, muito bem, a recepção figurativa da paisagem. No classicismo, a documentação do “real” visa identificar, plenamente, todos os objetos e seres que compõem a tela da pintura. No lugar disso, o minimalismo advoga a favor de uma ruptura radical com a arte mimética. A redução visual das formas pictóricas e escultóricas busca estabelecer uma relação conflituosa entre sujeito-obra: dado pelo ordenamento corpóreo do sujeito junto à “simplicidade” material do que ele vê.

Em suma, nestes trabalhos fotográficos, Mishka Henner nos coloca em meio a um conflito interpretativo, em meio à relação entre “duas distâncias” (DIDI-HUBERMAN, 2013)⁸⁵. De um lado, a possibilidade do encontro verossímil com a paisagem, de outro, a vivência sensorial (ótica e tátil) das formas geométricas. Nas fotografias de Henner estes dois polos parecem “servir-se” um do outro. Assim, o artista encontra uma forma particular de expandir o campo do tradicionalmente entendido como “fotográfico”.

Chegamos, contudo, até o momento onde a fotografia não está mais restrita ao uso metafórico da linguagem. Na esfera da arte contemporânea, a imagem não pode ser entendida apenas como representação fiel ou transparente do real. Pelo contrário, sua força se multiplica mediante aquilo que ela “emparelha”. Ou seja, pelos procedimentos alegóricos de montagens que agem no entrecruzamentos de linguagens, estilos, gêneros, materiais e épocas. Assim, no seio de uma mesma obra, seria possível extrair uma constelação de significados, já que

mecanizados, não era mais possível olhar o mundo ignorando as manifestações ao redor que influem diretamente sobre o corpo, os sentidos, o cérebro. “O observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos de informação tipográfica e visual” (CRARY, 1990, p. 20). Ou seja, em tempos de circulação, velocidade, multidão e choque (BENJAMIN, 1994), perceber a realidade moderna era literalmente “incorporar” a visão.

⁸⁵ Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios). Ora, essa ponte, ou ligação, não é na imagem nem logicamente derivada, nem ontologicamente secundária, nem cronologicamente posterior: ela é originária, muito simplesmente – ela também. [...] E a relação dessas duas distâncias já desdobradas, a relação dessas duas obscuridades constitui a imagem – que não é pura sensorialidade nem pura memoração – exatamente o que devemos chamar de aura. Teríamos vontade de dizer, portanto, que a dupla distância é aqui originária, e que a imagem é originalmente dialética, crítica. Mas é preciso precaver-se de toda aceção trivial quanto a essa “origem”: só a nomeio assim porque ela é já desdobrada, justamente, ou différante. Só a nomeio assim porque ela intervém em Walter Benjamin a título de conceito ele próprio dialético e crítico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 169-170).

estaríamos a “brincar” com o juízo estético que impõe certa rigidez aos usos das imagens e que lhe atribui o caráter de verdade⁸⁶.

Henner, por exemplo, em seus usos peculiares das imagens documentais, cria obras fotográficas que aludem ao uso técnico dos softwares de geolocalização, visto que suas fotos (em grande parte) são o resultado de fragmentos recolhidos das interfaces Google Earth e GSV. No entanto, o “efeito alegórico” de suas obras não para neste gesto de recolhimento. As séries *Feedlots* e *The Fields*, apesar de manterem o teor documental da vista aérea, tem forte interferência dos modelos visuais já estabelecidos nas vanguardas históricas. Nas análises desses trabalhos busquei “emparelhar” as referidas obras (*Feedlots* e *The Fields*) com as normas estilísticas da pintura clássica e as vertentes “abstratas” da arte, a fim de mostrar as contiguidades entre tempos históricos e formas visuais heterogêneas⁸⁷. Assim, o artista parece estar mais comprometido em movimentar as hierarquias da arte pela alegoria – jogando simultaneamente com vários sistemas de signos – do que em vias de definir categorias estanques, ou quaisquer parâmetros rígidos que estabilizem os usos da fotografia contemporânea.

3.4 “Fora da cena”: a paisagem como problema de sentido

Levando em conta o gênero da paisagem – ainda tão caro para a pintura e para a fotografia – seria possível estabelecer diversas associações entre as obras de Mishka Henner e a produção visual de outros artistas. Nos dias de hoje, há vários fotógrafos que estão comprometidos em explorar a atividade industrial, realizando fotos que documentam os

⁸⁶ “Não se trata mais de uma imitação da natureza, feita pela fotografia, mas de uma imitação da cultura, imitação de segunda ordem. Imitação de obras que imitam: não mais fazer ver o ser através das imagens, mas fazer ver imagens através de um palimpsesto. Na arte-fotografia, a alegoria prevalece sobre a estampa” (ROUILLÉ, 2009, p. 385).

⁸⁷ No contemporâneo, a história cronológica, e seus sistemas de signos, já não se mostra como paradigma suficiente para nos orientar através dos funcionamentos da arte. No lugar de pensar o regime da significação como uma sequência de fatos – categorizando a evolução entre o que foi produzido antes e depois – a História da Arte, em Georges Didi-Huberman, ganha uma dimensão atemporal, anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2015). Para este filósofo e historiador da arte, a imagem que sobrevive nos dias atuais traz traços tanto de um passado – valor simbólico historicamente atribuído – quanto prescreve gestos de uma existência porvir, fixada pela matéria, carregada de subjetividade. Assim, Didi-Huberman, inspirado por Warburg, advoga a favor de uma história anacrônica das imagens, nos termos de um novo modelo de análise a ser utilizado pela História da Arte. O pensador põe em causa, por exemplo, o modelo cronológico e sua concepção de transmissão e imitação, construído no século XVIII pelo historiador alemão Johann Joachim Winckelmann. Winckelmann analisa os fenômenos da arte a partir de um esquema temporal evolutivo, constituído por ciclos que variam desde a grandeza até a decadência dos estilos artísticos.

impactos ambientais causados pelo homem. O canadense Ed Burtynsky, por exemplo, viria a fotografar (ele mesmo) a visão ampla dos campos petrolíferos norte-americanos, com suas bombas de extração e postes telegráficos (Campos de petróleo n 3, Talf, Califórnia, 2002). Seu ponto de vista não é tão distante quanto o retratado na série fotográfica *The Fields*, onde Mishka Henner utilizou como fonte de apropriação e pesquisa as imagens de satélite fornecidas pelo Google. Mesmo assim, Burtynsky também captura as fotos “do alto”, em plano plongée, e imprime seus registros fotográficos em grandes dimensões.

Neste tipo de trabalho, a crítica e curadora de arte Charlotte Cotton viria a reconhecer uma estética à qual ela denomina de “inexpressiva”. Cotton reúne, num mesmo escopo, uma variedade de fotógrafos que circulam os mais remotos cantos da Terra com o intuito de documentar paisagens de sítios industriais, além de “ambientes de entretenimento e de negócios; como fábricas, bolsas de valores, hotéis e estádios esportivos” (COTTON, 2010, p. 84). São artistas que seguem um modelo de fotografia de arte atualmente caracterizado como germânico (COTTON, 2010)⁸⁸. No entanto, o que haveria de conectar estas obras são outros dois atributos. Em primeiro lugar: a construção de uma “plataforma de observação distante” (COTTON, 2010), em segundo: a impressão das telas fotográficas em larga escala.

Nestes termos, o artista belga Mishka Henner e o canadense Ed Burtynsky trabalharam, não só, diante da mesma temática – a indústria petrolífera e os impactos ambientais das práticas de consumo –, mas também utilizam estilísticas semelhantes em suas fotos, à saber: o ponto de vista distante do objeto e a exibição de grandes ampliações fotográficas. Charlotte Cotton percebe que, neste modelo expressivo, as fotografias são fabricadas a fim de nos colocar completamente “fora da cena”, contemplando a objetividade e neutralidade eloquente dos grandes painéis. Além disso, ela cita Andreas Gursky como a maior referência dentro desta expressão artística – um fotógrafo alemão que se distingue, justamente, pelo uso da câmera em grande formato e pelas reproduções fotográficas impressas em escala monumental.

Já o teor “inexpressivo” destas fotografias se refere aos temas escolhidos pelos artistas. São obras que se popularizaram na década de 90, e que reforçam “neutralidade” do fatos na medida em que retratam a infraestrutura arquitetônica dos espaços, e o “todo” banal

⁸⁸ “A estética inexpressiva que vemos atualmente costuma ser caracterizada como “germânica”. Esse apelido se refere não apenas à nacionalidade de muitos expoentes dessa tendência, mas também ao fato de que um número significativo desses profissionais havia estudado sob a orientação de Bernd Becher, na Kunstakademie de Dusseldorf, na Alemanha” (COTTON, 2010, p. 82). [...] Como expusemos na Introdução, Bernd e Hilla Becher foram e continuam sendo altamente influentes no trabalho [de muitos artistas da fotografia inexpressiva contemporânea, entre eles,] Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Hofer, Alex Hutte, Gerhard Stromberg e Simone Niweg” (COTTON, 2010, p. 82).

que cada cenário constitui. Gursky, por exemplo, fotografa os corredores de um supermercado, as prateleiras de uma loja, as janelas de um edifício, se posicionando bem longe das cenas retratadas. E diante das ampliações "progressivamente maiores de suas obras" (COTTON, 2010), assistimos a magnitude destas fotografias. São painéis enormes, expostos individualmente, e que estão repletos de informações visuais⁸⁹.

É, particularmente, a partir da década de 80 que as grandes impressões fotográficas adentram a esfera da arte contemporânea. Jacques Rancière viria a notar que as grandes dimensões levam a imagem fotográfica até um formato que imita a modalidade de presença da pintura⁹⁰. São "modos de exposição [que] tendem a fazer da fotografia o vetor de uma identificação renovada entre a imagem como operação da arte e a imagem como produção de uma representação" (RANCIÈRE, 2012b, p. 105). Não obstante, na estética "inexpressiva" analisada por Cotton, surgem fotógrafos que usam da impressão em larga escala para criar novos parâmetros para a apreciação da imagem fotográfica na esfera da arte; algo que suscite um efeito comparativo com a grandeza dos renomados quadros da pintura. No entanto, Mishka Henner cria obras onde diálogos entre fotografia e artes plásticas parecem se multiplicar. Nas vistas aéreas da série *The Fields*, por exemplo, vemos linhas curvilíneas, retilíneas, borrões, e formas geométricas que forjam um vínculo inquietante com as pinceladas abstratas das pinturas do início do século XX.

Para concluir relembro que, no início deste capítulo, começamos a mapear o percurso expositivo das obras *Feedlots e The Fields*. Foi à partir do projeto *Beef and Oil* que pude percorrer as diversas montagens fabricadas pelo artista e pelos curadores, no intuito de aproximar visualmente as imagens fotográficas das duas grandes potências da economia norte-americana: a produção intensiva de carne e fabricação industrial de petróleo. Por conseguinte, também me interessei por analisar alguns desvios aplicados pelas exposições coletivas e solo de Henner onde as fotos de *Feedlots e The Fields* se afastam uma da outra, criando novos "pontos de contato" (RANCIÈRE, 2012a) com outras obras do artista.

⁸⁹ "A estética inexpressiva tornou-se popular na década de 90, especialmente quando seus temas eram paisagens e espaços arquitetônicos. [...] A escala progressivamente maior das ampliações fotográficas a partir de meados dos anos 80 não só inseriu a fotografia no mesmo patamar da pintura e das instalações de arte como tomou conta do espaço num número crescente de novos centros de arte e galerias comerciais. Os temas dessas fotos, abrangendo ampla gama de locações fabricadas, industriais, arquitetônicas, ecológicas, ou envolvendo locais do ramo do entretenimento, estavam muito próximos de serem perfeitos espécimes de arte autorreferente no contexto dos edifícios imponentes, frequentemente transformados a partir de antigos armazéns e instalações industriais, onde aconteciam então as exposições de arte contemporânea" (COTTON, 2010, p. 81-82).

⁹⁰ "Por um lado, nossos museus e exposições tendem cada vez mais a refutar Baudelaire e Benjamin juntos, dando lugar de pintura a uma fotografia que ganha formato de quadro e imita sua modalidade de presença" (RANCIÈRE, 2011, p. 104).

Percebo, com isso, que Henner, junto à curadoria de suas exposições, age no sentido de ampliar nosso entendimento sobre estas paisagens. A cada “rearranjo visual”, criam-se novos deslocamentos visuais/corpóreos e novas formas de ação diante das imagens. Em outras palavras, ao “reespacializar” cada fotografia, o artista rompe com uma visão única diante da imagem e com a totalidade visual de um procedimento fotográfico criado em softwares como Google Earth e GSV. Henner reutiliza as fotos, georreferenciadas ao sistema, a fim de “descosturar” os efeitos contínuos deste modo de visão. A catalogação visual dos mapas Google é colocada em variância, e os próprios museus e galerias de arte surgem como locais que irão impulsionar a criação desses novos encadeamentos narrativos, em diálogo com os volumes, as sonoridades, as texturas e luminosidades do ambiente. Assim, cada foto atinge sua potência expressiva quando consideramos os “encaixes” e “desencaixes” provocados pelo procedimento da montagem expositiva.

Mas, por outro lado, Henner efetua *zooms* no software Google Earth e recorta pequenos fragmentos fotográficos com o intuito de criar um “novo todo”. Ele fabrica fotografias com muito mais resolução do que aquelas disponibilizadas pela interface. Vemos grandes painéis fotográficos que darão visibilidade “nítida”, e “com zoom”, à imensidão das operações industriais norte-americanas. É por isso que, numa segunda parte deste capítulo, adentramos mais fundo na relação sujeito-obra provocada principalmente pela exibição da série *The Fields*. A grandiosidade destas telas fotográficas fabrica um jogo visual entre proximidade e distância, requerido para legibilidade da obra e do gesto criativo do artista. Neste movimento de “ir” e “vir”, o espectador experimenta um desnível entre verossimilhança e ocultamento. São dois sistemas de visibilidade postos em diálogo numa mesma fotografia. Assim, o modo de significação da obra resulta destas disparidades visuais que, nos termos de Didi-Huberman (2013), inspirado em Benjamin, conferem à imagem sua potência dialética.

Mas gostaria de tecer outros comentários sobre as referidas séries. O que me surpreendeu, na escolha estilística orquestrada pelo artista, foi o papel assumido pela distância em suas imagens. Quando usa a perspectiva aérea dos satélites, Henner consegue criar uma metamorfose visual onde todos os detalhes dessas histórias de consumo fogem ao nosso controle. O ponto de vista aéreo por satélite (de tão longínquo) denota o silêncio destas paisagens percorridas e vividas. São fluxos de animais, de humanos, de objetos que, nestas vistas aéreas, irão se resumir à materialidade das cores, dos pontos, das linhas e das geometrias. São rastros visuais que dividem, de forma silenciosa, a superfície terrestre entre seres comestíveis e não-comestíveis, entre espaços de exploração e de proteção.

Há, portanto, uma tecnicidade que incide sobre a vida humana, animal, vegetal, e que regula a natureza planetária. De tão gigante, e de tão complexa, toda esta operação escapa o olhar do espectador. Estamos cada vez mais impotentes e talvez com menos possibilidades de reconhecer, por verossimilhança, a figura das árvores, das montanhas, dos seres vivos, da lama, da água. São formas de vida manipuladas para o consumo global. Uma natureza geologicamente alterada de maneira irremediável pelas lógicas da produção de mercado e pela acumulação de capital.⁹¹

Nas séries *Feedlots* e *The Fields*, a distância do ponto de vista dos satélites do Google foi utilizada por Mishka Henner para que pudéssemos visualizar a imensidão geográfica das indústrias da carne e do petróleo nos EUA. Mas o ponto de observação distante também torna a representação mimética da paisagem inacessível ao olhar humano. O “todo” destes cenários fotográficos denota formas abstratas, geométricas. A partir daí, Henner fomenta uma narrativa que parece “brincar” com a paisagem-documento, jogando entre o mimético e o não-mimético de sua figuração.

O artista desorganiza as aparências e faz da fotografia não um tema explícito, nem mesmo oculto, mas de significação ampliada. A alternância entre figuração naturalista e abstração desestabiliza qualquer ordem prévia, e torna a imagem um problema material e ao mesmo tempo de sentido. Assim, quem sabe, neste “vai e vem” do olhar, possamos nos despir de *a priori* antropocêntricos e ampliar nossas discussões sobre a representação da natureza e

⁹¹ Hoje, a natureza e as formas de vida parecem ter sido fisicamente alteradas, de maneira irremediável, pela intervenção humana no planeta. É o que sugerem alguns pesquisadores. Em 1999, o químico holandês, Paul Crutzes, disse que teríamos deixado a era geológica do Haloceno para entrar no período do Antropoceno. O Antropoceno trata de mudanças geológicas que registram a passagem do homem pela Terra. Para Crutzes, certos elementos químicos encontrados nas rochas só podem ser explicados se considerarmos o impacto da vida humana na superfície terrestre. E devido a porcentagem dos elementos radiativos encontrados nestas rochas, o geólogo britânico Jan Zalasiewicz propõe que “a data do início do Antropoceno seria 16 de julho de 1945, o dia do primeiro teste da bomba atômica na história” (CALIXTO, 2015, s/p - tradução livre). As transformações climáticas, os altos níveis das mares, a inversão dos cursos dos rios e a mudança na composição atmosférica trazem ainda outras evidências. Contudo, embora esses estudos ainda estejam em curso, a era do Antropoceno trata de alterações naturais imprevisíveis e irremediáveis para o futuro do nosso planeta. A partir de agora seria praticamente impossível dissociar a ação humana – técnica, social, histórica, política – da estrutura bioquímica da natureza. Uma discussão que leva outros pensadores, à exemplo de Donna Haraway (2015), a questionarem o próprio termo. Para a autora, estas forças biotecnológicas, biopolíticas, bioculturais criam outros arranjos entre espécies, o que justifica a reformulação do próprio termo “Antropoceno” e sua dependência do prefixo “antropo” (do grego, que faz referência à ideia de humano). Haraway advoga a favor de um novo nome, para que esta época “por vir” seja repensada e englobe uma miríade de arranjos multi-espécies, junto a narrativas (teorias) que sejam grandes o bastante para abarcar a complexidade biológica-cultural-política-tecnológica de nosso tempo. Ela sugere o termo Chthuluceno, cujo o prefixo se refere ao monstro Cthulhu do escritor de ficção científica H. P. Lovecraft. Para Haraway, este é um nome potente que indica desfamiliarização com a ideia hegemônica de humano, e que cultiva a expansão de sentidos imagináveis que possam mudar a história (espaço-temporalmente), incluindo “mais-que-humanos”, “outros-que-não-humanos”, “desumanos” etc.

da paisagem. Não como simples lugares, mas como espaços de relações sociais e amálgamas de tempo-espaço, como definiu Lissovky (2011).

4 *NO MAN'S LAND*: A MIRADA DO SOLO E OS GESTOS INVENTARIANTES DA IMAGEM-TÉCNICA

4.1 Panoramas globais: arranjos harmônicos e desarmônicos nos espaços da arte

No man's land é uma área conhecida como “terra de ninguém” ou “terra de nenhum homem”. O termo foi utilizado durante a Primeira Guerra Mundial – a guerra de trincheiras – e servia para definir um território onde nenhum soldado tinha proteção por barricadas. Todos ali estavam vulneráveis. Esta era uma terra incógnita, onde não era possível saber ao certo quem é inimigo de quem; e onde as vidas humanas estavam a margem de qualquer estrutura de proteção do Estado.⁹²

No man's land (2011-2013) também é o nome de uma série fotográfica criada por Mishka Henner. Com esta obra ele ganhou, em 2013, o *Deutsche Börse Photography Prize* no valor de trinta mil libras. O prêmio foi criado em 1996, pela galeria do fotógrafo em Londres, para promover artistas que contribuíram de forma significativa para a fotografia baseada nos dilemas da Europa. A partir desta premiação, seus trabalhos artísticos começaram a ganhar notoriedade entre os salões de arte contemporânea. Mas aqui surge uma diferença. Esta é a única obra onde o artista dedica-se exclusivamente a capturar registros fotográficos do aplicativo Google Street View (GSV). Sairemos portanto das vistas aéreas, que tanto notabilizaram o trabalho deste artista, para visualizar cenários que mostram as ruas de perto, ao nível do solo. São paisagens que foram fotografadas pelos “veículos-câmera” da empresa Google.

De início, deixemo-nos experimentar o ambiente interativo e imersivo criado pelas plataformas Google de mapas. Primeiro, é preciso lembrar que a interface Google Street View fornece fotografias registradas a partir de um automóvel composto com cinquenta câmeras. As máquinas fotográficas estão presas no teto do carro ao redor de uma esfera e registram, de

⁹² O jornalista James Deutsch explica que “a frase assumiu uma conotação militar já em 1864, mas se tornou um termo especialmente prevalente durante a Primeira Guerra Mundial. O equivalente em alemão seria Niemandsländ, enquanto os franceses usavam o termo inglês. [...] Foi em No Man's Land que ocorreu a trégua de Natal de dezembro de 1914, quando as tropas contrárias puderam, não oficialmente, aceitar remover com segurança seus camaradas feridos, ou até mesmo tomar sol nos primeiros dias da primavera. [...] Mas No Man's Land também é considerado o mais aterrador dos lugares; um dos mais perigosos para os combatentes”. Este era o lugar de disputa entre dois países, um espaço fronteiriço onde os soldados eram abandonados por dias, impossibilitados de serem resgatados por aqueles que se protegiam dos ataques utilizando barricadas. (DEUTSCH, 2014, s/p – tradução livre).

forma simultânea, uma imagem de 290 à 360 graus. São carros que passeiam pelas ruas do mundo inteiro, registrando imagens panorâmicas que são atualizadas de 3 em 3 anos no sistema. E seguindo as leis nacionais de cada país, a fachada de casas, os números de identificação dos prédios, as placas dos carros, o rosto de transeuntes são borrados destas fotografias por medida de privacidade.

Cada panorâmica é coordenada a uma base de dados em GPS, e registrada de 5 em 5 metros na medida em que os “veículos-câmera” caminham pelas vias urbanas. Esta regra também vale para o cidadão comum que quiser colaborar com suas próprias fotografias dentro deste sistema de informação geográfica. Qualquer pessoa utilizando um smartphone, por exemplo, poderá capturar uma sequência de fotos panorâmicas que registram as vias públicas das cidade, ou as áreas internas de algum empreendimento comercial a ser divulgado na interface. Uma aplicação específica do GSV poderá auxiliar o internauta nesta tarefa. Assim, os registros fotográficos são capturados em escala padrão, e recebem as devidas *geotags* para indexação no programa.

Estes “*Street Views*” se referem a um ponto específico no mapa geográfico da Terra. Com o passar do tempo, as fotos antigas ou com pouca nitidez podem ser substituídas no sistema. Este é um trabalho feito pelo Google em parceria com os próprios usuários da web, que enviam seus arquivos pessoais para apreciação da empresa. São pessoas que visam melhorar, ou “consertar”, o conteúdo visual provido pelo software, seja porque algum local não foi previamente documentado pelos “veículos-câmera” do Google, ou porque as panorâmicas de rua disponíveis no programa GSV foram consideradas desatualizadas pelo internauta. Ou seja, não fazem jus àquilo que o transeunte “realmente” vê quando caminha pela cidade. Assim, segue-se na tentativa coletiva de catalogar toda a superfície planetária da maneira mais realística possível, e com a melhor tecnologia disponível no mercado.

Os recursos de “geonavegação” por meio de fotos servirão de auxílio aos variados serviços de mapas do Google. Nas versões mais recentes do Google Maps, é possível substituir o desenho da superfície terrestre por imagens fotográficas. O mapa digital é substituído por uma “camada” de fotografia aérea que foi registrada a partir de aeronaves e satélites. O programa disponibiliza a visão “do alto” das cidades. Mas também é possível encarar os prédios e monumentos frente à frente, por meio de tomadas capturadas no nível da rua. É só “arrastar” o botão “*Street View*” até um ponto geográfico representado na interface Google Maps. A partir daí, o espectador tem a sensação de “mergulhar” nas imagens fotográficas: pois as “vistas de cima”, que representavam o mundo de longe, se transformam em fotos capturadas “do chão”. Agora, o internauta pode “simular” caminho pelas avenidas

urbanas, entrando em lojas, museus e nos estabelecimentos comerciais que disponibilizaram as imagens fotográficas de seu ambiente interno no programa Google Street View.

É importante lembrar que, nas interfaces de foto-mapeamento do Google (Google Street View e Google Earth), o efeito de continuidade e de tridimensionalidade deste “passeio online” funciona mediante a colagem de imagens fotográficas. Cria-se um mosaico de fotos georreferenciadas ao sistema de informação geográfica, dando a sensação de que nenhuma parte do globo escapa aos olhos do espectador. Na perspectiva aérea do software Google Earth, por exemplo, nosso planeta aparece como uma única só imagem. Com a ponta dos dedos apoiados na tela do smartphone, é possível girar a “totalidade” da Terra para um lado e para o outro, e efetuar zooms dentro dos foto-mapas para visualizar os detalhes das paisagens. Assim, temos a impressão de “entrar”, mais e mais, na superfície terrestre. Como se nada pudesse interromper a performance sensório-motora do corpo (o toque do dedo sobre a tela do smartphone) junto à ação do conteúdo visual produzido pelo programa.

Trata-se de um efeito ótico que impõe desafios cognitivos ao indivíduo. Nestes softwares, a experiência geográfica do mundo tem caráter interativo – quando requer a participação do usuário (com seus dedos, toques, olhos, corpo) para funcionamento da interface – e também imersivo. A combinação de milhares imagens fotográficas (coladas uma a uma) irão fabricar cenários que se aproximam da ilusão ótica 3D, e proporcionam o maior envolvimento do observador na cena retratada. Certa vivência imersiva da paisagem que tem seus primórdios nas pinturas panorâmicas do século XIX – formas de entretenimento anteriores ao cinema onde o espectador entrava num ambiente circular com jogos de luzes, ruídos e grandes pinturas realistas ao redor de toda a parede. Ali, o sujeito se inseria corporalmente no dispositivo, e as técnicas óticas da imagem-panorama tratavam de simular a “visão total” do espectador (DUBOIS, 2005). Um esforço de observação ilusória que, hoje, serve de fundamento para as ferramentas de foto-mapeamento do Google – modelo visual que é também panorâmico e visa resumir as cenas que habitam o espaço em uma representação aparente do mundo, que recobre a totalidade do globo terrestre.

A diferença é que, na atualidade, o espectador pode usufruir destes “panoramas globais” a todo o momento, quando e onde quiser. Basta fazer o download destes aplicativos de foto-mapeamento (Google Earth e GSV) no celular e caminhar pelas ruas das cidades se localizando no espaço geográfico; vivenciando tanto o território “físico” quanto o ambiente simulado, se ainda é possível separar tais instâncias. E através de e-mails e das redes sociais, o observador poderá compartilhar para todos da Internet suas experiências dentro destes programas de computador. Na interface Google Earth Pro, por exemplo, é possível

“desenhar” um caminho aleatório designando alturas. O espectador consegue navegar desde a base de uma cadeia de montanhas até seu topo, “flutuando” pelas fotografias aéreas georreferenciadas ao sistema. O efeito visual funciona como um vídeo, onde frames fotográficos aparecem sequencialmente dando a impressão de que estamos sobrevoando uma trilha turística – um itinerário que poderá ser criado através da interface de foto-mapas Google Earth Pro, e que o internauta consegue divulgar publicamente através da web.

Em suma, a empresa Google utiliza imagens fotográficas para criar um modelo de simulação, como se o mundo pudesse ser apreendido como um dado estável (tempo e espaço como unidades absolutas). Trata-se da sede científica por transcrever as formas espaciais na perspectiva geométrica/euclidiana, ou seja, a tentativa de reduzir e de compreender a totalidade do espaço àquilo que é plano; passível de ser associado à apreensão matemática das projeções óticas. Esta talvez seja uma questão central aqui. No primeiro capítulo, pudemos compreender como este modelo clássico do saber perdura nos dias de hoje. Para Jonathan Crary (1990), por exemplo, este é um regime de visibilidade que remonta aos séculos XVI e XVII, e faz referência à experiência da câmera escura. Um aparelho ótico que consiste numa caixa preta (ou em uma grande sala escura) com um pequeno buraco no meio. A luz externa atravessava o orifício para projetar, dentro deste ambiente, um reflexo invertido do que estava lá fora. Assim, o mundo aparecia como uma tela de projeção e poderia ser transcrito (de maneira exata), levando em conta a habilidade de reprodução e “de cálculo” do pintor.

Mas o uso deste maquinário dependia separações entre sujeito e objeto. Um observador de primeira ordem, como discorre Gumbrecht (1998), que na época clássica investigava os fenômenos com certo distanciamento, marcado pela oposição sujeito (puro espírito) e objeto (pura materialidade). A visão, nestes moldes, era o resultado de um afastamento, pois o indivíduo só poderia traduzir a forma das coisas se estivesse previamente isolado dentro da câmera escura, protegido da influência instável do ambiente exterior. Trata-se de um espectador que recebe passivamente a imagem “verdadeira” do mundo, criando pinturas que impulsionam o conhecimento científico pela precisão numérica dos cálculos óticos⁹³.

⁹³ Já na modernidade, Gumbrecht nota o surgimento de um observador de segunda ordem, que volta sua atenção para o próprio corpo e sua complexa fisiologia. Ou seja, o corpo, que havia sido um termo neutro ou invisível à visão tornou-se a dimensão a partir da qual se podia conhecer os fenômenos da ciência (GUMBRECHT, 1998). Para ilustrar podemos voltar às teses de Jonathan Crary. Em “Técnicas do observador” (2012), o historiador da arte cita o trabalho de certos pesquisadores que analisam o funcionamento do próprio corpo e prejudicaram sua visão após cronometrar exaustivamente os fenômenos do olho quando mapeavam pós-imagens. Foi descoberto, por exemplo, que “na imagem estereoscópica ocorre uma perturbação do funcionamento convencional dos estímulos óticos. Certos planos ou superfícies, embora compostos por indicações de luz e sombra que normalmente designam volume, são interpretados como bidimensionais. [...] Nossos olhos nunca percorrem a

No entanto, o que Crary tentava mostrar, em suas análises das tecnologias de visão do século XIX, é que a fotografia significou – em seu uso mecânico – não uma ruptura com os paradigmas da visão descorporificada da câmera escura, mas sua atualização. Não é a toa que, hoje, a imagem fotográfica se torna o método preferencial para transcrição do espaço em programas de localização geográfica como Google Earth e GSV. São os embricamentos entre imagem, tecnologia e paisagem que refletem os anseios epistemológicos da era clássica, e que ainda estão em vigor na atualidade: quando, por exemplo, legitimamos os foto-mapas do Google como simulação “mais perfeita” de nossa realidade.

Mas é preciso notar uma diferença. A experiência da visão, nestas interfaces de fotomapeamento, não resulta do isolamento da câmera escura ou dos panoramas oitocentistas⁹⁴, pelo contrário. Hoje, andamos pelas vias urbanas com celulares em mãos, podendo acessar o ambiente simulado destes softwares à todo instante. Caminhamos junto à interface Google Maps, seguindo os sinais de GPS que indicam (em tempo real) nossa geolocalização em cima da representação fotográfica/cartográfica da cidade. Estamos à merce da interferência sensória do ambiente urbano (o ritmo criado por placas e sinais de trânsito; o movimento numeroso de carros, pessoas, bicicletas etc). Ao mesmo tempo, voltamos à olhar a tela dos smartphones para reagir às interações requeridas pelo mapa digital, criando novos desvios, velocidades e deslocamentos a fim de encontrar uma localização geográfica pela superfície terrestre.

É neste sentido que Martin Dodge e Rob Kitchin (2007) notam que, no campo da geografia, surgem diversos autores (WOOD, 1992; MONMONIER, 1995; CRAMPTON, 2003; PICKLES, 2004) que tentam fugir da abordagem representacionista do espaço. Em contraste com a visão científica da cartografia, que busca nos mapas espelhos da natureza, para estes geógrafos mapear não é simplesmente “explicar” ou “descrever” a totalidade do mundo da melhor maneira possível. Pickles (2004) argumenta que os mapas não representam territórios, mas estão constantemente “produzindo” este encontro. Isto ocorre, por exemplo, toda vez que estamos envolvidos no processo de decifrar as convenções (o conjunto de escalas, pontos, linhas) que compõem o mapa; ou quando estamos engajados corporalmente com o material utilizado, seja a folha de papel, a fotografia-impressa ou os softwares que mapeiam o globo.

imagem com plena apreensão da tridimensionalidade de todo o campo, mas o fazem em termos de uma experiência localizada de áreas separadas” (CRARY, 2012, p. 123).

⁹⁴ Formas de entretenimento do século XIX que, com auxílio de recursos luminosos e ruídos, provocavam efeito ilusório no espectador. São caixas óticas gigantes, onde o indivíduo se posicionava dentro deste ambiente (isolado dos estímulos externos) para experimentar os ilusionismos, e a imitação da natureza em grandes pinturas que tomavam conta das paredes circulares do panorama.

Assim, enquanto práticas e habilidades aprendidas, as figuras-mapa (ou fotografias-mapa) são entidades capazes de mobilizar efeitos (PICKLES apud DODGE; KITCHIN, 2007)⁹⁵. Neste sentido, elas estão mais próximas de criações, do que de objetos estáveis que revelam a “verdade única do espaço”. Afinal, no momento em que fabricam relações entre “nós” e o mundo, seu “valor real” está constantemente sendo refeito, reafirmado, reordenado em sociedade. Autores como Pickles, por sua vez, criticam veementemente as abordagens evolucionistas da cartografia Google. Os mapas criados na atualidade, não são necessariamente melhores do que os mapas de gerações anteriores, já que o encontro com a linguagem cartográfica se estabelece pelo criar com o dispositivo que se apresenta. O mapa, com isso, não é objeto de rigidez que traduz, mais ou menos, a verdade sobre o mundo. É um jogo aberto àquilo que as diferentes mídias (papel, pintura, fotografia, softwares) irão gerar como formas de engajamento e compreensão do mundo.

Mesmo assim, o Google Maps continua sendo o provedor de dados geográficos mais utilizado do planeta. E isto ocorre, em ampla medida, por conta da crença na simulação visual destes softwares. “Nosso objetivo é reunir uma espécie de espelho digital do mundo” (SIEBERG apud CHIVERS, 2013, s/p - tradução livre), diz Dan Sieberg, executivo da empresa Google⁹⁶. Ao que tudo indica, dentro destes sistemas, a imagem-técnica é vista como mecanismo que define a “verdade” sobre o espaço. Como se as fotografias-mapa pudessem sugerir o domínio das formas geográficas, correspondendo às operações científicas que visam refinar e aprimorar (a todo custo) a experiência de mapeamento das cidades.

Não por acaso, encontramos diversas aplicações na Internet que combinam os geodatas pré-produzidos pela empresa Google, e por outros provedores de mapas online⁹⁷. Só

⁹⁵ “Rather than a determinate reading of the power of maps that seeks to uncover in a literal sense the authorial and ideological intent of a map (who made the map and for what purpose), Pickles expresses caution in fixing responsibility in such a manner, recognizing the multiple, institutional and contextual nature of mapping. Similarly, the power of maps as actants in the world (as entities that have effects) is seen as diffuse, reliant on actors embedded in contexts to mobilize their potential effects: All texts are ... embedded within chains of signification: meaning is dialogic, polyphonic and multivocal – open to, and demanding of us, a process of ceaseless contextualization and recontextualization” (PICKLES, 2004, p. 174) (DODGE; KITCHIN, 2007, p. 334).

⁹⁶ “Our goal is to put together a sort of digital mirror of the world,” says Dan Sieberg, a Google exec and self-described “evangelist” for the Google Maps revolution. (Religious imagery comes naturally to Googlers: one of Sieberg’s colleagues describes him as a “guru””) (SIEBERG apud CHIVERS, 2013, s/p). Sieberg, quando diz “espelho digital do mundo”, trata a fotografia como documento visual que atesta a realidade. Exclui-se, neste sentido, todas as condições técnicas, sociais, culturais, e históricas que, ao longo do tempo, legitimaram o uso do registro fotográfico como narrativa e representação fiel da realidade.

⁹⁷ Aplicativos como o “Many Maps” combinam os quatro maiores provedores de mapas até hoje existentes – Bing, Google, Nokia e Open TouchMap. Cada provedor de dados geográficos tem recursos específicos e praticamente todos incluem informações sobre transporte público, tráfego em tempo real, e fotografias aéreas.

numa primeira busca, pude encontrar por volta de 95 softwares que se relacionam ao tema “Google Street View”. São aplicativos que irão utilizar os “*Street Views*” do Google com dados geográficos de finalidade específica. O programa “*Find ATM Bank*”, por exemplo, faz o mapeamento de caixas de banco ATM pelo mundo, e indica o paradeiro exato destes serviços utilizando as “fotos de rua” capturadas pelo Google. O mesmo procedimento é empregado em aplicativos que mostram a geolocalização de lojas de conveniência (“*Find Convenience Store*”), de estacionamentos (“*Find Parking Lot*”) ou de estações de ônibus (“*Find Bus Station*”).

Há também uma variedade de jogos, a exemplo do “*Geography Master*”. Neste *game* a pessoa recebe, de forma randômica, uma panorâmica registrada pelo GSV a fim de adivinhar o nome de ruas e de avenidas nos cinquenta estados dos EUA. Já o aplicativo “*Street Shuffle*” irá sortear “*Street Views*” com a finalidade de apresentar, para o espectador, as belezas dos pontos turísticos que existem em diversos países. Outro *game* criado sob as bases dos *geodatas* do Google é o “*Rally on the map*” onde o jogador irá competir com o programa de computador, acelerando e desacelerando um ícone sobre o mapa digital do Google, e visualizando “*Street Views*” na medida em que atravessa a representação cartográfica da cidade.

Surgem vários aplicativos que irão combinar as visualizações do GSV com uma infinidade de dados que pairam online. São programadores, e usuários comuns, que recontextualizam as interfaces pré-programadas por servidores como Google com o intuito de gerar novos usos e funções (lúdicas, comerciais, informativas) à experiência geográfica da Terra. Como estamos a tratar de apropriação na esfera da arte, talvez fosse interessante perceber como a própria dinâmica da web 2.0 favorece movimentos de reuso dos bens culturais. O Google Maps, por exemplo, irá “flexibilizar” os direitos de reprodução de suas interfaces, para que seus mapas sejam reestruturados e transferidos para outros servidores da Internet. Um procedimento que fomenta o consumo, e a transformação desta mídia em milhares de versões diferentes da original.

A apropriação faz parte do uso cotidiano destes softwares e pode, (por que não?), passar a ter fins artísticos. Hoje, cresce o número de artistas-fotógrafos que, à exemplo de Mishka Henner, terão como mote de seus trabalhos a reutilização destes sistemas de mapas e suas fotos. Henner “recorta” frames do Google Earth e GSV. Seus registros fotográficos irão “saltar” destes ambientes interativos e simulados para criar outras superfícies visuais nos espaços das galerias e museus de arte. Trata-se de um gesto apropriacionista da arte que visa para problematizar a abordagem documental das fotografias-mapa cartografadas na

atualidade.

O projeto *No man's land*, no caso, se inicia quando Mishka Henner garimpa as coordenadas geográficas de profissionais do sexo pelo mundo. O artista vasculha fóruns de discussão e salas de *chat* que divulgam a cena de prostituição no sul da Europa. São websites onde os internautas compartilham informações sobre a geolocalização destas mulheres, e considerações sobre tempo e dinheiro gastos com o “programa”, além de classificações sobre a performance sexual de cada uma delas. A partir daí, Henner cruza estes dados com outras fontes de pesquisa da Internet, como denúncias divulgadas por ONGs e relatórios da ONU, até visualizar – nas áreas rurais da França, Espanha e Itália – o registro fotográfico de suas figuras na interface GSV.

Quando o carro do Google passou por estas localidades, havia mulheres sozinhas na beira das estradas, supostamente prostitutas. Elas estariam a oferecer seus serviços na margem das rodovias até que as câmeras acopladas ao veículo do GSV registraram suas imagens. São fotografias capturadas de forma automática, criadas com o intuito de gerar fotos panorâmicas a cada cinco metros; uma forma aleatória de documentação fotográfica que visa propagar imagens da geografia urbana para todo o público da web. Dito isto, as imagens destas mulheres agora estavam gravadas nos arquivos fotográficos da empresa Google, e seriam divulgadas publicamente através da interface de mapeamento geográfico - Google Street View. Mas, para proteger a identidade de cada uma delas, o rosto foi borrado das fotos, como determina as leis de privacidade que regulam as formas do visível neste aplicativo (figuras 49 à 52).

Figura 49 - Cerignola Foggia, Italy. Série fotográfica: *No man's land*, 2012.



Figura 50 - Strada Santa Caterina, Bari, Italy. Série fotográfica: No man's land, 2012.



Figura 51 - Carretera de Fortuna, Murcia, Spain. Série fotográfica: No man's land, 2012.

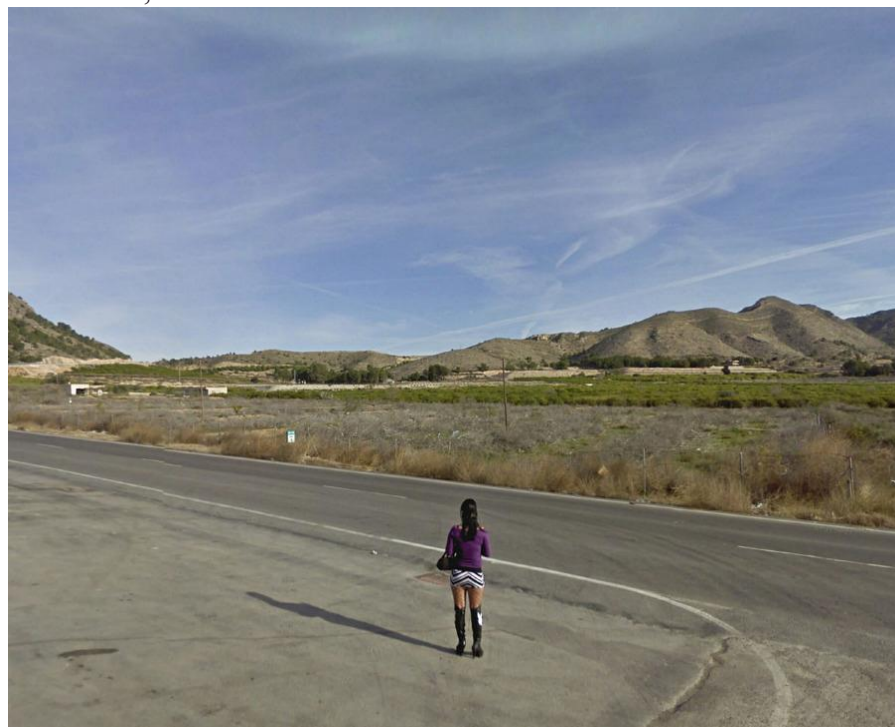


Figura 52 - Strada Provinciale 1 Bonifica del Tronto, Controguerra Abruzzi, Italy / Série fotográfica: No man's land, 2012.



A primeira exposição da obra *No man's land* ocorreu em Londres, na galeria *HotShoe* em julho de 2011, com curadoria de Harry Hardie e produzida pela *Panos Pictures* – agência que divulga, em seu website, uma variedade de projetos fotográficos que abordam temas sociais de impacto global. Foi através desta agência de fomento que Henner começou a prospectar as fotografias de *No man's land*. Uma série fotográfica dedicada a cartografar, através dos “*Street Views*” do Google, a cena de exploração sexual de mulheres no sul da Europa; um projeto fotográfico que o artista belga pretende estender até regiões do Brasil e da Europa Oriental (ALBERS, 2015).

Nesta exposição de 2011, vemos uma grande impressão fotográfica no fundo da galeria (fig. 53). A foto retrata a região de Abruzos, Itália – uma paisagem composta por campos verdes, uma estrada que se estende ao infinito, e uma imagem feminina parada no acostamento da rodovia, como podemos notar mais detalhadamente na figura 52. Não é possível visualizar o rosto desta pessoa, já que este foi borrado pela empresa Google a partir de ferramentas de edição de imagem, mas a posição de seu corpo (as maneiras de pousar os pés no chão e de arrumar os braços em relação aos pés) denota os trejeitos de alguém que está à espera, aguardando que algum motorista pare. Este foi o exato momento que o carro do Google Street View passou pela estrada e disparou uma foto panorâmica do local. Uma

tomada fotográfica, georeferenciada aos mapas Google, que capturou até 360 graus deste cenário.

Figura 53 - Exposição da série fotográfica *No man's land* que ocorreu, de 13 à 26 de julho de 2011, na Galeria Hotshoe de Londres, e que fez parte do London Street Photography Festival do mesmo ano.



No entanto, Mishka Henner direciona nosso olhar para um recorte fotográfico específico. Ele não usou todo o panorama fornecido pela interface GSV. O que o artista faz é “refotografar” o frame que flagrou a figura feminina na paisagem, com o objetivo de denunciar as condições do comércio sexual “de beira de estrada” no sul da Europa. E na mesma sala da galeria *HotShoe*, em Londres, o visitante é convidado à encarar outras fotos da série *No man's land*. São “capturas de tela” que seguem a mesma abordagem documental e a mesma proporção no recorte fotográfico. Só que desta vez, as fotos foram expostas em escala menor, enquadradas em bordas de madeira, e posicionadas uma ao lado da outra. Também é possível ler o título de cada foto, que indica o preciso local onde os registros fotográficos foram realizados (fig. 53).

Utilizando as engrenagens de geolocalização do Google, Henner posiciona o espectador, de forma vigilante, em diversos lugares ao mesmo tempo. Este projeto, como muitos característicos do artista, trata de recolher histórias que estão dispersas pela geografia terrestre. Na série *No man's land*, Mishka Henner sobrevoa a interface de mapas do Google Street View e recorta frames que retratam espaços geográficos distintos. Ele aproxima estas

mulheres uma das outras – apesar de suas vidas estarem separadas em países completamente diferentes – e coloca suas imagens fotográficas em relação, dando legibilidade e novo encadeamento narrativo (dependendo das escolhas de produção e exibição orquestradas pelo artista) às duras realidades do mercado de exploração sexual na Europa.

Por um lado, a arquitetura “simulativa” do Google, com seus mapas fotográficos, é o que possibilita a pesquisa e a criação de boa parte das obras deste artista. As interfaces do Google Earth e GSV reproduzem fotografias dos quatro cantos do globo, e fomentam a documentação vigilante da Terra com o apoio, até mesmo, do internauta que envia suas próprias fotografias para compor o sistema informação geográfica. Não obstante, Henner faz uso deste repositório quase “infinito” de imagens fotográficas, e da singularidade expressa pelo georreferenciamento das fotos (o que torna a paisagem um objeto nominável e identificável na linguagem cartográfica dos mapas), para criar novos conjuntos visuais nas estruturas físicas dos museus e galerias de arte.

São obras artísticas que “dependem” destes softwares, e são resultado do ordenamento fotográfico/cartográfico provido por tais interfaces. Mesmo assim, Mishka Henner também provoca, por outro lado, a quebra desta cultura algorítmica – auto-organizada, interativa e imersiva dos aplicativos Google Earth e GSV. Ao menos é isto que esta pesquisa carrega enquanto hipótese. Em outras palavras, quando o artista “retrabalha” o conteúdo visual dos mapas Google utilizando o terreno “material” das instituições de arte, ele dará impulso a novos tipos de agência em torno destas paisagens. Surgem novas iniciativas poéticas quando Henner movimentava a fotografia-documento em torno do volume, da repetição, da escala; uma escritura que se somatiza em diversidade, considerando as variadas exposições fotográficas feitas pelo artista até então.

Como vimos nos capítulos anteriores, uma das táticas associadas aos projetos de arte contemporânea refere-se ao diálogo entre a representação fotográfica e a materialidade do ambiente expositivo. O processo de reconfigurar “fisicamente” a fotografia, em uma variedade de espaços e formatos, age de maneira eficaz para reorientar as formas de apreensão da imagem (DUBOIS, 2011). Não é intuito nesta investigação proceder por etapas e descrever todas as formas de produção e exibição de Mishka Henner, levando em conta cada opção curatorial adotada em suas obras. O que fizemos até agora foi, apenas, sinalizar como seus projetos fotográficos abordam a complexidade sociocultural e material⁹⁸ das imagens na

⁹⁸ Aqui, uso o termo “material” porque considero que a comunicação gerada a partir da linguagem binária, algorítmica, cria efeitos de sentido próprios ao uso destes meios. É preciso considerar a complexidade material dos sistemas digitais, visto que qualquer produção de sentido não está separada “da sua medialidade, isto é, da

web, onde o georreferenciamento de fotos fomenta versões fotográficas de nossa geografia. Um esforço de documentalidade que trata de simular a “visão total” do humano pela lógica da representação panorâmica.

Noto que as séries fotográficas de Mishka Henner irão recorrer às regras simples de interação, e à organização sistemática do fotomapeamento geográfico nos mapas Google. Mas também irão efetuar a crítica deste *modus-operandi* quando advogam a favor da “re-espacialização” destes registros fotográficos. Henner parece reforçar a importância de se rever e “re-montar” os processamentos de dados, ou seja, o alinhamento previsível das imagens nestes sistemas digitais de mapas. Um manejo que efetua a quebra desta representação “una” do mundo – traduzido por meio das colagens fotográficas dos interfaces Google – e retoma o caráter fragmentário (SONTAG, 2004), “recontextualizável”, e alegórico do documento fotográfico na arte⁹⁹.

Contudo, o destaque que gostaria de dar à obra *No man's land* se refere à dois fatores. Primeiro: a quantidade diversa de fotografias coletadas por Mishka Henner durante os três anos em que o artista esteve envolvido neste projeto, desde 2011 à 2013. O foto-livro desta série foi produzido inteiramente pela coleta e pelo tratamento dos frames fotográficos da interface Google Street View, e está dividido em dois volumes – num total de 240 páginas para o espectador folhear. Um segundo ponto se refere aos aspectos relativos à circulação da série *No man's land* nos circuitos de arte contemporânea, visto que este trabalho concedeu o primeiro grande prêmio à Mishka Henner – o *Deutsche Börse Photography Prize* – um prêmio que resultou na exibição da obra na Photographers Gallery de Londres, Inglaterra, e que impulsionou a prospecção de *No man's land* na cena artística, fazendo deste projeto o mais conhecido de Mishka Henner.

Sem incluir as exposições solo deste artista, a série fotográfica *No man's land* esteve presente em diversas mostras coletivas. Em 2014, por exemplo, a obra compôs a exibição *In Context: The Portrait in Contemporary Photographic Practice* no Wellin Museum of Art na cidade de Clinton, Nova Iorque, EUA. Já no ano seguinte, em 2015, ela fez parte do foto-livro

diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador ou uma mensagem eletrônica” (GUMRECHT, 2010, p. 32).

⁹⁹ “Segundo Benjamin (1984, p. 198), “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue”. Enfim, é a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrarias, indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário” (JUNKES, 1994, p. 130).

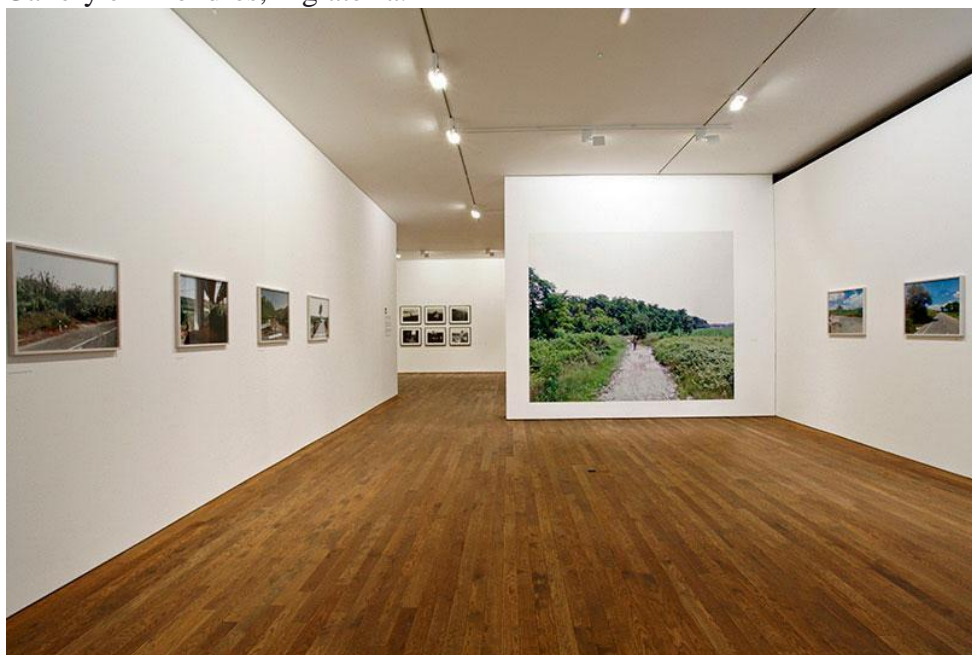
“*The Hierarchy of Images*” exposto na Galeria Photo Forum em Bolzano, na Itália. E, no ano de 2016, a série esteve presente na mostra *Watched! Surveillance Art and Photography in Europe After Nine-Eleven* no Centro Kunsthal Aarhus, na cidade de Aarhus, Dinamarca; e também na exposição chamada *Gelatin Silver Print Is Dead!* que ocorreu na Galeria Ernst Hilger em Viena, na Áustria. Já em 2017, a obra foi exposta na pinacoteca de Munique, Alemanha, quando foi selecionada para a exibição *Was ist fotografie heute?* (O que é a fotografia hoje? – em tradução livre para o português); e recentemente esteve na exposição coletiva *Watched! Surveillance Art and Photography* ocorrida na galeria C/O Berlim, Alemanha.

De maneira geral, estas montagens expositivas priorizam pela visão em conjunto das fotografias, posicionando as impressões de *No man’s land* numa mesma parede, uma ao lado da outra, e com ampliações semelhantes (fig. 54). Por vezes, o artista inclui um grande painel fotográfico da série, como ocorreu na primeira exibição deste projeto na Galeria Hotshoe em Londres, que mencionei nas linhas a cima, e na exposição da *Photographers Gallery* também em Londres, onde os artistas selecionados para o *Deutsche Börse Photography Prize* de 2013 apresentaram seus trabalhos (fig. 55).

Figura 54 - Exibição da mostra *Watched! Surveillance Art and Photography* na galeria C/O Berlim, Alemanha, de fevereiro à abril de 2017.



Figura 55 - Exposição coletiva referente ao prêmio *Deutsche Borse Photography Prize* ocorrida de abril à junho de 2013, na Photographers Gallery em Londres, Inglaterra.



De qualquer forma, as fotos expostas no mesmo salão das galerias de arte criam uma escritura em comum. Em *No man's land*, Mishka Henner fabrica “recortes” fotográficos que se repetem, com as mesmas proporções de altura e comprimento. Ademais, todas mulheres foram fotografadas pela mesma distância, referente ao posicionamento do carro do GSV em relação ao meio fio das estradas. Disso resulta que a experiência de caminhar pelo espaço expositivo, ou de folhear as páginas dos foto-livros de *No Man's land*, gera uma poética de conectividade entre estas figuras que se repetem em distintas paisagens. São imagens do feminino que perderam suas individualidades, quando seus rostos foram apagados pela empresa Google; e que se apresentam para o espectador como uma forma genérica – replicada pelos vários cantos do globo.

Mas também é preciso citar outros arranjos expositivos, que também constituem estratégias estéticas e enunciativas do artista e que conferem legibilidade às questões que deseja discutir. Em sua última exposição solo, chamada *Counter Intelligence* (2017), as imagens fotográficas de Mishka Henner foram “rembaralhadas”. A curadoria do fotógrafo Magnus Westerborn preza por misturar a lógica serial das obras de Henner, posicionando num mesmo ambiente da galeria Onebro Konsthall, na Suécia, uma fotografia da série *No man's land* e duas fotografias referentes ao projeto *Feedlots* que retrata, pela mirada aérea do aplicativo Google Earth, as fazendas de confinamento de gado nos EUA. São três painéis fotográficos, em larga escala, que foram exibidos num ambiente do salão (fig. 56).

Figura 56 - Counter-Intelligence, 2017. Exibição Solo das obras de Mishka Henner. Local: Galeria Orebro konsthall, Suécia.



Reparo que a exposição *Counter Intelligence* – já citada no capítulo anterior – irá “agitar” o caráter fragmentário das fotografias reproduzidas pelas interfaces Google Earth e GSV: pois até mesmo a “recombinação” proposta por Mishka Henner – que organiza seus recortes fotográficos de acordo com sua pesquisa temática nos softwares Google – é revista pela prática curatorial. Trata-se de um conjunto de escolhas onde a ordem da “não-permanência” se evidencia, fazendo dos objetos fotográficos deste artista condensarem a lógica de fuga, da alternância, da migração espacial e do jogo sensível que estes reposicionamentos visuais implicam para a apreciação das imagens. Assim, notamos que não há uma só geografia a ser representada, por meio da simulação do “real” nas interfaces Google de mapas. No lugar disso, há muitas geografias “por fazer”, dependendo das lógicas orquestradas a cada rearranjo entre imagens fotográficas.

No entanto, para além dos três painéis fotográficos, que se espalham pelas dimensões da sala, o espectador também encontra uma TV posicionada próximo à foto que se refere à obra *No man's land*. Trata-se de um vídeo, de aproximadamente sete minutos, onde Mishka Henner cria um “passeio virtual” entre as panorâmicas registradas pelos “veículos-câmera” do Google. Assim, enquanto caminha entre as fotografias – impressas em grandes dimensões – o observador tem a opção de parar em frente à televisão e visualizar a produção audiovisual que o aparelho reprisa.

Este vídeo coloca o espectador na posição do carro do GSV, como se fosse o motorista, e apresenta uma sequência de fotos que retratam as rodovias das cidades. Mishka

Henner se dedica a simular um caminho “real” pelas estradas do mundo. E (de fotografia em fotografia) “passeamos” pelos cenários rurais do sul da Europa, ouvindo o som destas paisagens. Trata-se de uma experiência visual que também acompanha áudios, visto que o artista utilizou websites de compartilhamento de som para encontrar a ambiência sonora do exato lugar por onde o automóvel do Google passou quando tirou as fotos.

E apesar de ter acesso à visão panorâmica dos locais – referente à imagem fotográfica de até 360 graus registrada pela empresa Google – Henner escolhe um frame específico, e posiciona nosso olhar direto para uma estrada. Na simulação do vídeo, este enquadramento fotográfico se repete, e parece avançar na paisagem como se estivéssemos no volante do carro do GSV. Inicialmente, encaramos a imagem de rodovias que estão praticamente vazias, com poucos veículos, animais e pessoas. Até o momento em que o ângulo fotográfico começa a mudar, girando em direção até uma silhueta feminina que surge na paisagem. Uma mulher aparece sozinha na beira da estrada, e ficamos cada vez mais próximos desta figura. No entanto, a sequência rítmica das fotos continua, e sua imagem vai ficando longe. O carro não pára. Continuamos a trajetória do automóvel GSV, e nosso olhar volta a encarar as estradas vazias.

Ao invés de expor individualmente cada fotografia da série *No man's land*, em *Counter Intelligence* a curadoria opta por exibir um grande painel fotográfico da série – que segue as amplas dimensões das outras duas fotos referente às séries *Feedlots* e *The Fields* que estão no ambiente – junto à reprodução deste vídeo. Na grande impressão fotográfica de *No man's land*, vemos uma mulher “sem rosto” que utiliza um guarda sol e está sentada numa cadeira de plástico entre o cruzamento de duas estradas. A foto retrata um só indivíduo (fig. 57). Mas quando assistimos o vídeo, percebemos que a obra *No man's land* é resultado do mapeamento de várias formas de vida. Mishka Henner usa o percurso fotográfico (interativo e imersivo) provido pela interface “*Street View*” do Google para criar uma narrativa audiovisual que nos dá a sensação de dirigir pelas rodovias, onde vários corpos femininos surgem, seguidas vezes, à disposição do motorista-espectador. Seguimos por esta trajetória que se inspira na lógica simulativa do software GSV, e reúne mulheres que estão localizadas em partes completamente distintas de nossa geografia (fig. 58 e 59).

Figura 57 - Counter-Intelligence, 2017. Exibição Solo das obras de Mishka Henner. Local: Galeria Orebro konsthall, Suécia.



Figura 58 - Frames do vídeo produzido para obra No man's land. *Counter Intelligence* (2017), Galeria Orebro konsthall, Suécia.



Figura 59 - Frames do vídeo produzido para obra No man's land. *Counter Intelligence* (2017), Galeria Orebro konsthall, Suécia.



Chegamos, então, a um ponto interessante da pesquisa. O que Henner faz, conscientemente ou não, é reler a contrapelo esses modos de visão atualizados no interior do que Rancière chamou de regime representativo das artes. Henner desobriga a imagem fotográfica de seguir a regra específica que rege os aplicativos de mapeamento do Google. O artista subverte estas tecnologias que reforçam a precisão cartográfica e o modelo mimético.

Um modo de visão onde as imagens fotográficas aparecem como algo neutro e objetivo, seguindo certas concepções científicas da fotografia no século XIX, e as lógicas da própria pintura acadêmica que fomentou o paradigma da câmera escura.

Em certa medida, ele parece reconhecer que a mimese – e sua suposta verdade – não são mais o que importa; nem o que dá sentido às imagens na esfera da arte. O que interessa são as formas possíveis de ordenação do real. Um gesto de releitura que desorganiza as imagens fotográficas de modo a recriar as relações com o visível – nossas formas de acessar o mundo, e de compreender a realidade que nos cerca. Em suma, diria que suas montagens parecem elucidar o que Rancière chamou de regime estético das artes. Trata-se de um sistema de visualidade onde a imagem não visa apenas informar ou duplicar o real. Ela ultrapassa seu papel como testemunho “da verdade”, criando uma fratura nos seus modos de existência – outros vínculos entre o visível, o dizível e sua significação.

Em *No man's land*, como em outras séries fotográficas do artista, Henner nos oferece o retrabalho das fotografias-mapa. Suas obras nos mostram que, diferentemente do Google, o mundo não está pré-pronto, nem dado para ser visto. No lugar disso, há outros gestos “inventariantes” das imagens fotográficas – outras formas de afastamento e de aproximação – que, na esfera da arte contemporânea, poderão reconstruir visões e modificar nossas experiências com a geografia-mundo.

Mas poderíamos voltar nossa atenção para a narrativa proposta pelo vídeo de *No man's land*. O ritmo sequencial das fotos, registradas automaticamente pelos veículos-câmera do Google, fabrica um olhar que “pula” de foto em foto e avança com firmeza pelas estradas. É um observador que chega certo e encara o corpo desta mulher. Ao mesmo tempo, seu olhar vai embora depressa seguindo a velocidade do carro do GSV. Trata-se de uma montagem que convoca, no espectador, uma relação paradoxal entre “ação contínua” e passividade; entre identificação e indiferença diante das figuras femininas que aparecem subitamente na paisagem.

Não por acaso, o título desta série fotográfica suscita, de nós, uma variedade de questionamentos. *No man's land* (“Terra de nenhum homem”) relembra a história da Primeira Guerra Mundial e faz referência a uma grande área, entre dois países, não controlada por nenhuma pessoa ou por exército algum. Trata-se de um território desabitado, sem dono e não defendido por ninguém. Diria, com isso, que o título da obra de Mishka Henner alude à vulnerabilidade destas mulheres que estão no meio fio, sozinhas à céu aberto. Aparentemente, ali, o Estado não age e ninguém assume qualquer posição diante do tráfico de mulheres e do

turismo sexual no sul da Europa. Haveria, portanto, uma negligência completa da sociedade em torno do referido tema.

Mas *No man's land* também pode ser visto como um lugar de comunhão. Em meio à guerra, este é o único território onde perde-se a referência de quem é aliado, ou de quem é inimigo. A situação de vulnerabilidade generalizada cria a possibilidade do soldado se reconhecer diante do outro, independentemente do país que este defenda. Não obstante, em meio a obra do artista, o título age por provocar uma alteridade ali implicada. Algo que leve o espectador a se solidarizar com esta figura feminina que aparece na beira das estradas. São mulheres, de identidade efêmera, que estão “à sua própria sorte” diante da lógica hostil do mercado de prostituição.

Se agora for possível retornar e nos posicionar dentro do espaço expositivo, e deixar nosso corpo ali presente, poderíamos interromper a apreciação do vídeo da série *No man's land* e caminhar até outra fotografia disposta no salão da galeria. Veríamos, por exemplo, uma grande imagem fotográfica da fazenda *Coronado Feeders* no estado do Texas, EUA. Mudaríamos a constelação de forças para mirar outras formas de vida. Neste caso, são animais (milhares deles) que também não conseguimos identificar, cada um em sua particularidade, devido à grandeza das operações da agroindústria. Diante da escolha curatorial por misturar temas, miramos um painel fotográfico que se refere à obra *Feedlots*, outra série fotográfica criada por Mishka Henner. A foto foi registrada do alto, pela mirada aérea dos satélites, e apresenta uma enorme fazenda de gado de corte. Só que, desta vez, a paisagem mostra outros corpos anônimos, cuja singularidade se perde pelo cálculo funcional do comércio de carne.

Perceba que aqui não nos cabe emoldurar um sentido para existência do projeto *No man's land*, nem decretar uma forma de apreciação premeditada diante “desta” ou “daquela” série fotográfica. O que busquei, até agora, foi trazer alguns pontos de reflexão proporcionados pela experiência desta obra, levando em conta o título deste trabalho artístico, as referidas imagens fotográficas e seus arranjos harmônicos e desarmônicos nos espaços expositivos das galerias de arte. O intuito desta fala é justamente estabelecer um diálogo com os trabalhos de Mishka Henner para que possamos pensar, a partir deles, o surgimento de uma produção contemporânea que aposta na força fragmentária da imagem. Ou seja, em sua aptidão ou competência em inventar uma constelação de significados, dependendo da forma como cada “retalho do visível” é recombinação pelo artista e exibido nos ambientes físicos da arte. São procedimentos de montagem que ultrapassam a ideia da fotografia enquanto verdade única – enquanto representação fiel do mundo. Pois, a cada gesto de apropriação, e a cada

conjunto expressivo criado por Henner e pelos curadores, multiplica-se as formas de se apresentar o mundo e nossas maneiras de contar histórias sobre ele.

4.2 Controvérsias entre o Google Street View e a *street photography*:

Em sua forma de reposicionar os arquivos fotográficos disponíveis em *softwares* como Google Earth e GSV, Henner acaba por agir na contramão dos usos prescritos nestes programas. Uma condição onde suas imagens fotográficas – quando estão “paradas” no ambiente dos museus e galerias, catalogadas na forma de foto-livro, ou dispostas para apreciação no *website* do artista – irão interromper a lógica de reposição que, dentro da cartografia informatizada do Google, preza por descartar imagens “velhas” e atualizar suas interfaces com fotos novas de nosso planeta. São obras artísticas que geram outra possibilidade de circulação às “fotografias-mapa”, provocando desvios nas maneiras como previamente apreciamos estas imagens fotográficas. Ou, até mesmo, assegurando uma memória que antes estava dispersa pelos algoritmos Google, e pela celeridade da substituição de fotos prevista nos modos de documentação destes sistemas.

Desde os desenvolvedores de *software* que estão a religar pontos no mapa utilizando as interfaces pré-programadas do Google, até manifestações da arte contemporânea, hoje, muito do que vemos é reflexo das possibilidades de produção e reprodução das imagens disponíveis na web. Na Internet, ultrapassamos as fronteiras dos meios (mídia impressa, fotografia, desenho, pintura, escultura) para criar um conhecimento baseado em *bits* (linguagem binária), *tags e hiperlinks*. Uma comunicação que fomenta o reuso de dados em domínio público. Assim, estamos constantemente a classificar e redistribuir imagens, “reembaralhando” os conteúdos em *big data* dispersos online.

No entanto, o destaque que dou à obra de Mishka Henner é a maneira como ela nos leva a fugir dos padrões de interação da web, ou do imediatismo que recobre os usos de geolocalização nos *softwares* Google¹⁰⁰. Não se trata de aceitar a fotografia enquanto “informação imediata”, e efetuar comparações entre ícones, desenhos, gráficos, textos para

¹⁰⁰ Segundo Hans Belting, “a vanguarda da arte multimídia parece hoje desfuncionalizar o próprio médium para se tornar artística: o que significa que ela introduz questões abertas, permite incertezas e substitui o consumo rápido por uma compreensão simbólica lenta. Com efeito, a arte vivia da disposição de avaliar os símbolos de maneira mais elevada do que os fatos e de preenchê-los em sua abertura semântica criativamente com a interpretação. A alternativa arte ou mídia é apresentada de maneira falsa quando se guia apenas pelos gêneros e técnicas. A arte multimídia está para além dessa alternativa (BELTING, 2006, p. 285).

descobrir o “ponto A” ou “ponto B” do mapa. O que Henner faz é apresentar o documento fotográfico enquanto problema. Em outras palavras, quando desmantela a continuidade do visível das interfaces com Google Earth e GSV, o artista acaba por transformar nossos modos de visão. Ele age por extração, por retirada, por tomadas parciais, e acumula fragmentos a fim de construir novas unidades de sentido. Assim, a paisagem não busca representar uma natureza infinita, com imagens totalizadoras e fechadas em si mesmas; mas configura-se como um campo espacial amplo, a cada “entrelaçamento” entre imagens criado pela estratégia artística da apropriação.

Mas apesar das questões que pude traçar aqui, há muitas ressalvas entorno destes trabalhos em arte. Na obra *No man's land*, Mishka Henner sofreu duras críticas por “produzir” fotografias apenas a partir de seu computador, no lugar de ir até lá, “fisicamente”, fotografar estas mulheres. São críticas que perpassam muitos projetos artísticos baseados no reuso de fotografias vernáculas, pré-produzidas pelo usuário comum da Internet ou por empresas como o Google. Uma polêmica que se refere aos embates entre os fotojornalistas diante da menção honrosa do *World Press Photo* de 2011, concedido à Michael Wolf – fotógrafo alemão que irá “refotografar” cenas inusitadas e cômicas encontradas na interface Google Street View (*A series of unfortunate events*, 2010). Desde então, os debates sobre o “real” papel do fotojornalismo se acirraram, na tentativa de dimensionar as habilidades técnicas e competências requeridas para que um fotógrafo ganhe prêmio de tal magnitude.

Peter Broke, por exemplo, compara o trabalho de Henner à obra de Paolo Patrizi (*Migration*, 2011) – fotógrafo que também aborda o tema da prostituição em regiões da Espanha e Itália (figura 60 e 61). No entanto, segundo o crítico de arte, as fotografias de Patrizi, devido a sua proximidade física e emocional, teriam mais relevância do que as apropriações de Henner feitas à distância e no conforto de seu estúdio (BROKE, 2012). Ademais, Broke cita que a série *No man's land* poderia “objetificar” o feminino – generalizando suas formas de representação – posto que o Henner não teria como afirmar, ao certo, que as fotografias do GSV retratam flagrantes de prostituição.

Figura 60 - Série fotográfica: “Migration”. Paolo Patrizi, 2011.



Figura 61 - Série fotográfica: “Migration”. Paolo Patrizi, 2011.



São argumentos que tentam enquadrar a obra de Henner dentro de um projeto “convencional” de fotografia: pois, em ambos os casos, a solução seria Mishka Henner ter viajado até os locais, passando um tempo com estas mulheres para ouvir suas histórias pessoais e traduzir esta vivência numa forma visual para o espectador. Desta maneira, ele estaria “de fato” compreendendo estas experiências de vida – seus desafios pessoais, suas realidades econômicas – trazendo um efeito particular a sua obra artística.

Logo em seguida à crítica de Broke, o fotógrafo Joerg Colberg postou, em seu blog, alguns comentários sobre a obra de Mishka Henner. Colberg refletia sobre o papel deixado ao *street photographer* diante da era do Google Street View. E tomando por referência os

trabalhos de John Rafman e Michael Wolf – artistas que também se apropriam dos registros do GSV – Colberg defende que haja uma clara diferença entre fotógrafos que trabalham em cima de fotografias “já prontas”; e fotógrafos que chegam perto do fenômeno, e vão até o local para registrar suas próprias imagens. Em suas palavras, “se nós separássemos esses dois tipos de autoria, seria mais fácil falar sobre os méritos dos projetos individuais com o Google Street View” (COLBERG, 2011, s/p - tradução livre).¹⁰¹

Mas, no lugar de operar por classificações e definir fórmulas de funcionamento à fotografia documental, talvez seja interessante pensar em continuidades, e nos efeitos que cada obra proporciona para apreciação do espectador. Por exemplo, tanto o projeto fotográfico de Mishka Henner, quanto o de Paolo Patrizi, tem a figura do anonimato presente. Patrizi se posiciona perto das mulheres, mas protege suas identidades quando escolhe fotografá-las de costas. Ele cria uma abordagem que faz de cada mulher o exemplar de um conjunto, sem singularidade, o que se assemelha às fotografias de *No man's land* – série onde Henner cria um catálogo de “corpos sem rosto” a partir da interface GSV.

Já Kate Albers (2015), professora de história da arte na Universidade do Arizona, EUA, tece aproximações entre a obra *No man's land*, de Mishka Henner, com outras séries fotográficas que se dedicam a registrar o cotidiano de profissionais do sexo. Ela cita E.J. Bellocq, fotógrafo norte-americano que no início do século XX retratou mulheres no distrito de prostituição de Storyville, em New Orleans, e teve seus negativos recuperados só nos anos 70. Ela também menciona as fotografias da série “*Carnaval Strippers*” de Susan Meiselas (1971-76), além de obras mais recentes como “*Hustles*” (1990-92) de Philip-Lorca diCorcia, e “*The Valley*” (2010) de Larry Sultan – fotógrafo que irá documentar a banalidade da indústria pornô na cidade de Los Angeles, EUA. São projetos que, para Albers, ressaltam uma vida inundada em ambiguidades, como se a história dessas mulheres fosse marcada por contradições entre o “extraordinário” e o “corriqueiro”; o “divertimento” e o “tédio”; o “privado” e o “público”. Nestes termos, o que Mishka Henner faria é dar destaque a maneira como estas vidas particulares, em suas nuances, são banalizadas em corpos sem individualidade. São figuras do feminino que estão entrelaçadas à ampla conexão da Internet e, mediante aos *Street Views* do Google, suas imagens aparecem replicadas para todos que navegam online.

¹⁰¹ “If we separated out these two types of authorship, I think it would be easier to talk about the merits of individual GSV projects: Do we like the remixes or not? Are they interesting? Do they offer anything that goes beyond offer visual jokes? Do they require us to come back to them, to find something new in an image we’ve already seen” (COLBERG, 2011, s/p)?

Ao contrário das expectativas de Colberg (2011), Albers não irá estabelecer diferenças entre o que é próprio da fotografia de autor, e próprio dos projetos fotográficos de apropriação. Talvez porque seja demasiado complexo definir quaisquer parâmetros de autoria na arte, principalmente no que tange os usos do dispositivo fotográfico. Rouillé nos lembra de que a própria fotografia – “ao substituir a mão [do pintor] pela máquina” (ROUILLÉ, 2009) – veio a abalar as noções tradicionais de artista, talento e intenção autoral ainda em vigor na arte moderna. Mas o destaque está nos anos 60 – uma época marcada por intensos questionamentos sobre a noção de autor, não só no campo da arte, mas também nos escritos de alguns pensadores. Enquanto os artistas conceituais dos anos 60 e 70 do século XX buscavam abolir, de vez, o mito do gênio-criador assumindo temas triviais, enquadramentos fotográficos repetitivos e banais, e objetos do cotidiano (pré-fabricados) em seus projetos artísticos; Roland Barthes, Jacques Lacan e Michel Foucault se recusam a pensar que o indivíduo determine a origem e o sentido de uma obra. Foucault, por exemplo, no artigo “O que é um autor?” de 1969, passa a “retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário, [para] analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT apud ROUILLÉ, 2009, p. 345). Assim, aos poucos, começa-se a inverter radicalmente as premissas modernistas da arte, que consideravam o autor como única instância da criatividade.

No entanto, se ainda hoje tentamos resguardar as premissas do “fazer-artístico” buscando o sujeito por trás do clique fotográfico, é porque há um verdadeiro incômodo relativo ao desenvolvimento de robôs e softwares que “parecem” assumir as funções do artista-fotógrafo. Em *No man's land*, e nas outras obras fotográficas de Mishka Henner, não havia um “olho humano” para encenar as fotos. Com as câmeras automatizadas do GSV, as mulheres são flagradas repentinamente na beira das estradas – algumas sentadas em cadeiras de plástico, escoradas nas copas das árvores, ou utilizando um guarda sol, aparentemente, sem saber que estavam sendo fotografadas pelos automóveis do Google. Há, por sua vez, um automatismo inquietante nestes registros fotográficos. E o desafio se põe, para o espectador, no sentido de pensar sobre estes outros modos de captar, de flagrar e de vigiar sujeitos que hoje imperam na sociabilidade contemporânea. No lugar de propriamente efetuar seu clique, Henner traz projetos fotográficos que estão atentos à compilação e à pesquisa de conteúdos dispersos pela Internet, de modo que, em *No man's land*, possamos ir de encontro à neutralidade inquietante do carro GSV e seus flagrantes robóticos.

Notadamente, esta obra foge aos padrões de interação fotógrafo-máquina, fotógrafo-mulher, que estamos acostumados quando pensamos no ofício do fotógrafo. Mas se

separássemos os projetos de Henner e Patrizi enquanto práticas distintas da fotografia artística, estaríamos a revogar a crença de que é possível tomar o gesto fotográfico por partes; como se pudéssemos decretar, minuciosamente, o momento em que o humano está em função da tecnologia, ou a tecnologia em função do humano diante do ato fotográfico. No lugar disso, me interessa pensar a experiência fotográfica como um campo onde sujeito-técnica se dobram, se encaixam entre si. É o que Gilbert Simondon (1958) trata como sociotécnico – termo que nos permite pensar tudo o que de “humano” inclui uma técnica (*Techné*), e tudo o que de “técnica” está investido de humanidade. Nestes termos, a fotografia acontece justamente no intervalo e é a resultante de uma prática relacional, ou seja, da vivência híbrida (técnica-humana) que implica o ato de fotografar.

Não obstante, François Soulages – no lugar de pensar a potência da fotografia pela diferença entre o que é propriamente automático, mecânico ou humano diante do registro – falará que o ato fotográfico deve ressaltar o processo. O crítico de arte quer ultrapassar quaisquer limites categóricos que nos levem a decretar o que é “pior” ou “melhor” de cada projeto fotográfico. Ele supera até mesmo divisões onde a modalidade digital é vista como maquínica, automatizada e inumana; e a fotografia analógica vista como humanista e complexa, pois requer “supostamente” maior habilidade do fotógrafo para fabricar imagens. Para suplantar estes antagonismos, Soulages enfatiza que o que interessa no ato fotográfico não é estabelecer os devidos parâmetros ao uso técnico. Mas o que este processo desdobra, implicado numa conformação que causa deslocamentos – modos de “fazer-criar”. Em suas palavras:

Há, ou deveria haver sempre, o ato fotográfico quando existe fotografia? Ou melhor, para que exista fotografia? Não. Podem, de fato, existir fotografias automáticas; poderíamos então ressaltar o processo no lugar do fato de que tal ou tal pessoa atua (ou não) em uma perspectiva fotográfica, segundo esta ou aquela modalidade de ato fotográfico. [...] Assim, toda técnica, em lugar de suprimir o homem, o desloca, instalando-o em outro lugar, elevando-o; ou ao menos, em todo caso, eleva alguns. Certamente automatismos existem, mas a técnica numérica dá lugar à escolha. É ingênuo acreditar que a técnica é a supressão do humano. E se a técnica parece passar do fazer ao escolher, ela na verdade desenvolve o fazer-escolher e, assim, desenvolve o criar, ao menos a possibilidade de criar, os processos e as modalidades de criação (SOULAGES, 2007, s/p).

Assim, começamos a ultrapassar a ideia de que a imagem fotográfica detém alguma estabilidade técnica, e que nela reside uma forma *a priori* a ser sempre corrigida e aprimorada pela habilidade humana. Este é um hábito que herdamos das práticas estéticas tradicionais, referente à busca pela perfeição mimética diante das normas estilísticas da pintura clássica. Por outro lado, se deixarmos de encarar o ato fotográfico como unidade a ser “aperfeiçoada”,

percebemos que sua expressão não é domínio exclusivo da subjetividade relativa ao autor. Há um “mundo” de interferências – a disponibilidade técnica, os vínculos sociais e sua dimensão material (prático-sensível), os regimes de visibilidade – que incidem sobre as possibilidades de escolha expressiva do artista.

É neste sentido que eu daria destaque aos gestos de apropriação da arte. Em sua maneira de “retirar” a fotografia de seu contexto original, colocando-as em diversos ambientes, Henner parece dar destaque à rede heterogênea de fenômenos sociotécnicos que dão vida a tais imagens fotográficas. Ou seja, no momento em que reutiliza os frames da interface Google Earth e GSV, o artista coloca sua obra não como um domínio exclusivo da subjetividade relativa ao autor, mas enquanto prática social, técnica e comunicativa. São imagens fotográficas que estão implicadas no uso cotidiano de aplicativos, smartphones, computadores, GPS, e tem como função primordial dar auxílio ao internauta que busca uma localização exata na superfície terrestre.

São práticas da arte que prezam pelo deslocamento e “re-apresentação” daquilo que já circula pelo dia-a-dia. Assim, o aspecto subjetivo de uma obra ganha a esfera plural e polifônica do cotidiano, e não se refere apenas ao caráter pessoal, individual e particular do feito artístico. Henner, por exemplo, ao fabricar novos contextos expositivos para as imagens fotográficas da interface Google, coloca em evidência uma variedade de questões que envolvem nossas formas de sociabilidade. Afinal, que outros modos de observar existem hoje, mediante à intensa catalogação de fotos pela cartografia informatizada do Google? E o que isto implica para a criação e apreciação das imagens?

Na série *No man's land*, por exemplo, o espectador encara flagrantes fotográficos que mostram um padrão peculiar de interação entre “câmera” e “mulher fotografada”. É possível que, diante da impessoalidade e do automatismo dos registros fotográficos do carro GSV, muitas mulheres não soubessem que suas imagens estavam sendo gravadas. O que gera, por consequência, uma combinação de poses e trejeitos aparentemente espontâneos diante do aparelho fotográfico. E a obra é resultado desta captura “acidental”, que retrata aleatoriamente diversos elementos incluindo corpos femininos pela paisagem¹⁰².

¹⁰² Na série fotográfica *A series of unfortunate events* (2010), por exemplo, Michael Wolf recorta uma miríade de gestos inusitados e cenas desconcertantes da interface Google Street View – uma mulher caindo da bicicleta, um idoso desmaiado na calçada, um homem caminhando com um revólver, um caminhão queimando no meio da rodovia etc. São fatos curiosos que só puderam ser vistos, e catalogados, por conta do registro automático e aleatório destas fotografias panorâmicas, feitas a cada 5 metros pelo automóvel do GSV. Mas o artista também nota que há casos de resistência. Na mesma série, Wolf coleciona frames onde algumas pessoas fazem caretas e gestos obscenos para as câmeras do GSV. Nestes casos, a presença do Google e de seus veículos-câmera não passou despercebida pelos transeuntes.

Um outro ponto a se pensar é que, desde então, o software Google Street View passou a divulgar o paradeiro exato destas supostas garotas de programa. A imagem destas mulheres agora estava georreferenciada à cartografia do Google, e disponível para apreciação online. Isto, por um lado, poderia estimular a própria circulação e existência do comércio sexual nas regiões do sul da Europa. Mas, por outro, o amplo acesso às fotos de rua nesta interface – uma arquitetura tecnológica que visa informar, calcular, esquadrihar e localizar tudo o que nos cerca – pode servir de base para uma série de questionamentos sobre a maneira como gerimos nossa geografia. Em outras palavras, como pessoas, seres, instituições e objetos estão dispostos socialmente ocupando os espaços; ou como, em determinado momento da história, os indivíduos utilizaram seu tempo para habitar o mundo.

Esta é uma das tarefas de Mishka Henner – dar legibilidade a fenômenos aparentemente dispersos pela superfície terrestre. Seus projetos fotográficos tratam de “reembaralhar” a disposição geográfica dos fatos. Uma ação artística que irá “mexer” na precisão cartográfica e mimética dos mapas Google, que enrigecem nossas formas de apreensão das imagens, nos oferecendo outras relações com as coisas do mundo. Nos termos de Rancière, trata-se de uma política da arte que não está comprometida com a “produção de elos sociais em geral, mas [com] uma subversão de elos sociais bem determinados, aqueles que prescrevem as formas do mercado, as decisões dominantes e a comunicação midiática. [Uma] ação artística identifica-se então como a produção de subversões tópicas e simbólicas do sistema” (RANCIÈRE, 2012b, p. 71).

4.3 Correntes e modismos da arte-pós

Situado no controverso terreno da apropriação, talvez fosse interessante compreender o feito artístico de Mishka Henner diante de alguns confrontos “de estilo” no interior da própria arte contemporânea. No início de sua carreira, Henner encontra respaldo para prospecção de seus trabalhos em mostras que direcionam sua obra em torno de um tema: a Internet. São curadorias que reúnem artistas cujas obras refletem sobre a celeridade das trocas de informação online, o *big data*, e a condição fugaz da imagem digital com sua materialidade transcrita para linguagem binária.

Mishka Henner, por exemplo, esteve presente nas exposições coletivas: *From here on* dentro do festival *Les Rencontres d'Arles* que ocorreu na cidade de Arles, França (2011);

Digital Conditions no museu Kunstverein Hannover, na cidade de Hannover, Alemanha (2015); *Ocean of Images: New Photography* exibida no MoMA em Nova Iorque (2015); e *Big Data and World Making* exposta no museu *Tate Modern*, em Londres (2016). São exposições que discutem as relações entre tecnologia e arte, considerando o digital como a característica determinante de nossa sociabilidade. E mediante apropriações das tecnologias digitais – incluindo o “reuso” de programas gráficos e de animação em 3D, e de serviços da web como o Google Maps, Google Earth e Google Street View – surgem variados projetos que refletem sobre o impacto dos usos online na vida cotidiana¹⁰³.

Mas o entusiasmo é tanto em torno destas práticas da arte – dedicadas à reutilização do conteúdo da Internet – que surgem manifestos e declarações enfáticas sobre o “real” papel do artista frente à abundância de imagens e de dados na web. Mishka Henner, por exemplo, começa sua entrada nos circuitos de arte contemporânea inserido num controverso terreno de nomenclaturas – como *post-internet art* e *post-photography art* – vertentes que seguem a tentativa de reposicionar os gestos de apropriação da arte num contexto histórico de vanguarda. Um território de disputas, dentro do campo da arte, que aqui vale discutir.

Um dos primeiros lugares de exibição da obra de Mishka Henner foi na mostra *From Here On: Post Photography in the Age of Internet and Mobile Phone*, no renomado festival de fotografia *Les Rencontres d’Arles*, em 2011, com a curadoria de Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr e Joachim Schmid. Naquele ano, a programação do festival tinha como tema o impacto das redes sociais e das tecnologias de informação na criação fotográfica. Por consequência, os cinco curadores resolveram selecionar artistas-fotógrafos que levassem em conta o universo hiperdocumentado da Internet, e que dirigem seus estudos à apropriação de imagens espalhadas pela web. Os curadores do festival Erik Kessels e Joachim Schmid, por exemplo, já se dedicavam ao reuso de fotografias vernaculares desde os anos 80. Mas hoje, primordialmente, eles tratam de reordenar, reciclar e colecionar as imagens fotográficas que circulam online. São obras que reforçam a ideia de que é preciso organizar o caos visual do contemporâneo, acrescentando intenção e significado às memórias que encontram-se perdidas pela web. Os projetos de Kessels e Schmid, por sua vez, terão grande influência na obra de outros artistas como Roy Arden (*The world as Will and Representation*, 2007), Dina Kelberman (*I’m Google*, 2011 -) e Paul Wong (*Year of GIF*, 2013).

¹⁰³ Cito alguns nomes, como Lee Friedlander, Camille Henrot, Yngve Holen, Pierre Huyghe, Lorna Mills, Katja Novitskova, Julien Prévieux, Jon Rafman, Thomas Ruff, Avery Singer, Hito Steyerl e Michael Wolf, artistas que exibiram seus trabalhos, junto à obra de Mishka Henner, na mostra *Digital Conditions* no museu Kunstverein Hannover situado na cidade de Hannover, Alemanha.

Foi diante da crescente demanda por trabalhos conceituais, que lidam com a apropriação de imagens circulantes na Internet, que os curadores do festival *From here on* incluíram um manifesto durante a exibição. A tentativa era de “emoldurar”, numa grande narrativa legitimadora, as práticas vigentes da fotografia de apropriação. Nas bases deste argumento, o artista-fotógrafo deveria estar mais atento à ambiência fotográfica da Internet, pois a ampla reprodução de imagens digitais na web exigia uma nova atitude artística – uma atitude ligada ao “reciclar”, “reordenar” e “escavar” as possibilidades infinitas de imagens no contexto digital.

O emblemático manifesto *From Here On* foi criado por Clément Chéroux, historiador da arte e curador do Centro Pompidou; pelo fotógrafo Martin Parr; pelo artista e crítico de arte Eric Kessels; pelo fotógrafo e escritor Joan Fontcuberta; e por Joachim Schmid, artista que se dedica à apropriação de fotografias vernaculares. São nomes da cena artística contemporânea que se reuniram, em 2011, na cidade de Arles, França, para fazer a curadoria do festival de fotografia *Les Rencontres d'Arles*. Logo na entrada da exposição, via-se um manifesto estampado na parede que se inicia pelos dizeres: “Agora, somos uma série de editores. Todos nós reciclamos, “clipamos”, cortamos, remixamos e geramos uploads. Podemos fazer imagens a partir de qualquer coisa. Tudo o que precisamos é de um olho, um cérebro, uma câmera, um telefone, um laptop, um scanner, um ponto de vista” (CHÉROUX; FONTCUBERTA; KESSELS; SCHMID; PARR, 2013, s/p - tradução livre)¹⁰⁴. A tentativa era de indicar o “futuro” da fotografia de arte, com base na premissa de que os artistas-fotógrafos não precisavam mais registrar suas próprias fotos diante da proliferação de imagens fabricadas a cada segundo nas páginas da Internet. Uma verdadeira ode à fotografia de gesto apropriacionista na arte.

Fontcuberta (2016) e Shore (2014) são alguns dos autores que compartilham dessa visão, criando livros ao redor do tema. Eles defendem que, a partir de agora, não haveria porque o fotógrafo fabricar suas próprias imagens no que se refere ao uso do clique fotográfico. Para eles, a sociabilidade descontínua e caótica da Internet – com imagens que trafegam em excesso pelas redes online – reivindicaria maior atenção dos artistas-fotógrafos aos aspectos apropriacionistas da arte.

¹⁰⁴ “Now, we’re a species of editors. We all recycle, clip and cut, remix and upload. We can make images do anything. All we need is an eye, a brain, a camera, a phone, a laptop, a scanner, a point of view. And when we’re not editing, we’ll making. We’re making more than ever, because our resources are limitless and the possibilities endless. We have an internet full of inspiration [...] (CHÉROUX; FONTCUBERTA; KESSELS; SCHMID; PARR, 2013, s/p).

Fato é que as condições das mídias digitais, e a entrada da Internet, trarão novo fôlego aos discursos pós-modernos que, nos anos 80 e 90, defendem a condição ampliada da arte referente à radicalização do gesto artístico de Marcel Duchamp. Como vimos no final do capítulo 2, através do ready-made, Duchamp começa a deslocar “coisas comuns” até a esfera da arte. São objetos pré-fabricados pelas indústrias que, dentro dos salões da arte, estariam expostos para serem vistos e problematizados como peças de escultura. O artista cria uma zona de indistinção entre as “formas da arte” e as “formas da não-arte”, rompendo com as especificidades do modernismo que, até então, prezava pelo o uso purista dos tradicionais meios escultóricos e pictóricos.

O que Duchamp faz, em breves palavras, é dizer que a arte não deve estar fundamentada no uso específico dos meios – no que se refere à habilidade manual do artista em fabricar pinturas e esculturas – mas no “reembaralhamento” destas fronteiras. Trata-se da contaminação das disciplinas artísticas, e isto ocorre ao passo que o artista renúncia seu “papel central” no processo de manuseio e criação das peças. E opta pelo “escolher” – por compor com o que já existe – no lugar de manipular uma peça artística do início ao fim. Ou seja, em Duchamp, a arte surge como procedimento que inclui o reuso de objetos comuns e bens culturais para criticar o próprio campo artístico em seus critérios históricos de classificação e de valoração das obras. É nestes termos que este artista é visto, por muitos historiadores, como a grande referência para as teorias da arte “pós” (CONNOR, 1989)¹⁰⁵.

Mas é preciso lembrar que a apropriação e a reciclagem de materiais gráficos ou objetuais para fins artísticos “já haviam sido utilizadas nos anúncios publicitários de fins do século XIX e na arte cubista” (FABRIS, 2009, p 183), como nota a historiadora da arte Ananateresa Fabris. A *collage* pictórica, “que surge como forma artística desde o período da Primeira Guerra Mundial” (FABRIS, 2009, p 183), e a fotomontagem no dadaísmo e no surrealismo também estão intimamente ligados a este espírito da arte “pós”.¹⁰⁶ São procedimentos artísticos que encontram seus fundamentos, e que justificam sua atividade, mediante ao ato de selecionar e de recombinar materiais pré-existentes. As fotomontagens do

¹⁰⁵ “[...] A figura mais representativa, ao que parece devido à maneira como vincula modernismo e pós-modernismo, não é um escritor, mas o artista Marcel Duchamp, o dadaísta dos primeiros anos do século cujo o ataque às convenções da arte fê-lo levar vinte anos literalmente em silêncio e renunciar de fato à arte - mas que voltou a ter destaque e começou a influenciar artistas outra vez nos anos 60. Os paradoxos da negatividade e da positividade em sua obra exemplificam o que é o pós-modernismo para Hassan: “Suprema inteligência da antiarte, ele dedica a existência à vanguarda artística. Cético total, cartesiano sem método, emana uma ironia sacramental diante da criação e sempre diz aos amigos: ‘sim’” (CONNOR, 1989, p. 93).

¹⁰⁶ “Analítica, fragmentada ou pós-moderna, a Arte de nosso tempo está intimamente vinculada ao espírito da fotomontagem” (FABRIS, 2011, p. 184).

início do século XX, por exemplo, desenvolveram um gesto artístico paralelo ao ready-made de Duchamp. John Heartfield, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Max Ernst, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, George Grosz – inspirados pelas vanguardas dada e surrealista – criam jogos de associação simbólica por meio da reciclagem de fotografias (DUBOIS, 2011)¹⁰⁷. Uma estratégia que preza pelo reuso de fragmentos fotográficos, onde o simples ato de escolher – “de retirar de um lugar e colocar em outro” – basta para justificar a atividade artística.

Mas a chegada do digital amplia estas discussões. Para alguns pensadores, a condição pós-moderna da arte deveria ser repensada diante da linguagem eletrônica e multimídia, onde todos os formatos (fotos, jornais, rádio, desenho, cinema) podem ser transcritos em uma única estrutura de código: o binário. Este seria um contexto altamente favorável às sobreposições midiáticas, levando o artista a criar novas e distintas formas de recombinação visual. Uma maneira de ultrapassar, cada vez mais, quaisquer formalismos que impunham divisões entre os meios, e rigor aos modos de apresentar e fazer da arte.

É nestes termos que Joan Fontcuberta (2014), um dos curadores do respectivo festival em Arles, direciona suas preocupações à ontologia da imagem-técnica. Fontcuberta disserta sobre a técnica analógica, considerando que houve uma mudança determinante nas formas de existência da fotografia com a chegada do digital. Segundo o autor, diante da linguagem binária passaríamos a problematizar os valores materiais e simbólicos das mídias. Fotos, sons, desenhos, pinturas, textos são todos convertidos em algoritmos que transitam intensamente pela Internet, questionando o uso específico de cada meio. O digital, por sua vez, marcaria a transição para um modelo expressivo onde a fotografia, o cinema, as artes plásticas e a mídia impressa teriam suas fronteiras diluídas. São formas da imagem eletrônica que fomentam a produção e reprodução de visíveis, e que supostamente intensificam a natureza híbrida e “recombinante” das artes no contemporâneo.

¹⁰⁷ “[...] trata-se aqui de uma prática que, sobretudo entre os dadaístas, correspondeu a desafios muito diversificados: das fotomontagens stricto sensu do berlinense John Heartfield, de vocação exclusiva de denúncia política, as de Raoul Hausmann, mais plásticas, ou as de Hannah Hoch ou de Max Ernst, mais poéticas: combinações mistas e muito dominadas formalmente de um Moholy-Nagy a agrupamentos “multimídias” de um Kurt Schwitters ou de um George Grosz, mais cínicas e agressivas. Mas há sempre, além dos objetivos particulares de cada urn, uma espécie de dupla vontade global: por um lado, integrar a imagem fotográfica, com suas características próprias, numa espécie de grande amálgama de suportes, como se essa imagem devesse ser dessacralizada, trazida de volta a condição de objeto (quase que de consumo) e até de dejetos, em todo caso, de vestígio e de um ingrediente de composição qualquer; e, por outro, a essa mixagem de materiais, fazer corresponder jogos de combinações simbólicas: as associações de fragmentos fotográficos empregam desse modo todos os fios da analogia, da comparação, da acoplagem de ideias, num sentido político de contestação e de crítica ou naquele (poético) de uma metaforização positiva e expansiva. A fotomontagem dadaísta desempenhou um papel importante nessa lógica da colagem e da mistura polifônica dos materiais e dos signos (DUBOIS, 2011, p. 268-269).

Tudo isso nos leva a crer que estaríamos vivendo uma “nova época”. O que Fontcuberta faz, segundo as premissas do manifesto *From Here On*, é tentar organizar a sensibilidade contemporânea entorno de uma nomenclatura: a pós-fotografia. Um marco social, histórico e estético; uma ruptura com valores fundantes da fotografia diante de um “mundo [...] governado pela instantaneidade, globalização e desmaterialização” (FONTCUBERTA, 2015, p. 11) da produção online. Sua abordagem encara as mídias digitais como “causa primeira” de diversas mudanças no uso social da imagem-técnica. Um contemporâneo focado na rapidez do instante, onde fotografias se replicam em excesso e estabelecem vínculos efêmeros, ininterruptos, num presente de intensa circulação visual. É neste contexto – implicados nas profundas mudanças da “era pós-fotográfica” – que surgiram cada vez mais artistas adeptos ao jogo com a ambiência digital; e que prezam pelo “reuso” da fotografia da web no lugar da fabricação de suas próprias fotos no sentido convencional do registro. São artistas que parecem agir como editores ou curadores – responsáveis por selecionar e reinterpretar as bilhões de imagens que estão à disposição na web.

No entanto, a abordagem de Fontcuberta cria um olhar tendencioso diante das imagens fotográficas. Ele trata de reunir (num mesmo escopo) o trabalho de diversos artistas contemporâneos, como se o digital fosse a “via de regra” em suas obras. O autor acaba por não dar a devida importância aos atravessamentos e às continuidades históricas que vigoram em meio à imagem eletrônica: pois diria que as fotos – que hoje circulam de forma veloz pela Internet – tornam-se presentes e ativas em nosso imaginário devido aos diálogos que estabelecem com outros tempos da imagem. Uma forma de apreciação, e de dar sentido às fotografias, que não se sustenta por posições estagnantes, nem por fronteiras midiáticas que visam decretar divisões paradigmáticas ao uso da imagem-técnica; seja esta analógica ou digital.

Mesmo dedicando-se à reutilização das imagens online, a estratégia de apropriação de artistas como Mishka Henner criam ressonâncias com os projetos de Sherie Levine, Cindy Sherman e Richard Prince, adeptos à prática da “refotografia” desde os anos 70/80, quando a Internet e a imagem de sinal eletrônico eram apenas um conceito vago para muitas pessoas. Sem falar da gama de artistas conceituais que utilizaram o “automatismo” da captura fotográfica, a repetição e o rigor expositivo para criar uma ambiência que apresente o banal. O gesto da “refotografia” nos anos 80, e o aspecto trivial dos registros fotográficos como enfatizado na arte neodadaísta dos anos 60, era o dispositivo criado pelos artistas a fim de negar, inverter ou questionar as imagens em seus significados preconcebidos, e os valores simbólicos que dão alicerce às práticas cotidianas.

É claro que as séries fotográficas de Mishka Henner nos levam a encerrar os dilemas do digital, principalmente no que tange as formas de sociabilidade de aplicativos como Google Earth e GSV. Mas podemos ir além desta análise. Durante a pesquisa, vimos que estes projetos fotográficos – retirados do contexto online e de interfaces de mapeamento geográfico – criam uma série de interferências com pintura clássica, com a fotografia oitocentista e com as vanguardas modernas na arte, fazendo de sua obra uma qualidade criada por diálogos extemporâneos.

De toda a forma, não deixa de ser curioso que o trabalho de Mishka Henner encontre notoriedade, inicialmente, em eventos de arte que se dedicam a discutir a “era da pós-fotografia”, reunindo curadores e críticos que defendem a tese de que a imagem digital teria afetado, de vez, as tradicionais formas de uso da fotografia associada ao paradigma analógico. É um embaraçoso terreno de quebras ontológicas. E alguns pensadores se arriscam em agrupar, dentro do rótulo do pós-fotográfico, os projetos artísticos que levam em conta as ramificações sociais da Internet¹⁰⁸. Cria-se, ali, um intenso espaço de discussões (entre estudantes, professores, críticos, novos artistas) sobre a questão da imagem no contexto da web – ambiente onde fotos, memes e vídeos são compartilhados e reproduzidos, diariamente, na escala de bilhões.

Apesar de ser relativamente novo – inaugurado em 2011 pelo festival de fotografia *Les Reencontres d’Arles* – a “pós-fotografia”, enquanto suposta arte de vanguarda, é herdeira de mudanças que emergiram no campo artístico desde de vertentes como a *net art*, por exemplo. E isto inclui outra corrente artística surgida em 2008, quando a *new media artist*, Marisa Olson, concedeu entrevista para o website “*We Make Money Not Art*”. Com o intuito de singularizar sua obra, a artista usa o termo *post-internet art* para identificar seus projetos artísticos, no sentido daquilo que vem após, e age em resposta aos dilemas sociais da web. Em suas palavras:

Eu disse que meu trabalho on-line e off-line se situava após a Internet, no sentido de que “depois” pode significar tanto “ao estilo de” ou “seguindo”. Para ilustração, eu me referi ao conceito de pós-modernidade considerando que não chegamos [propriamente] ao final da modernidade, mas depois (com uma consciência crítica da modernidade) [...] Eu não sou a única pessoa que tem discutido conceitos similares à pós-internet. Na verdade, Guthrie Lonergan falou com o curador Thomas Beard, numa entrevista Rhizome de 2008, sobre a “arte consciente da Internet”, que

¹⁰⁸ O leitor poderá encontrar mais sobre o tema no livro “Post-Photography: The Artist with a Camera” (2015) do editor e jornalista britânico Robert Shore. Incluo também os escritos do catalão Joan Fontcuberta que falou sobre a pós-fotografia no livro “A Câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia” (2014) e no catálogo do festival “Le Mois de la Photo à Montréal: The Post-Photographic Condition” (2015) que teve a participação do artista Mishka Henner, selecionado pela curadoria de Fontcuberta.

ele descreveu como uma forma de tirar a ênfase da Internet e da tecnologia, mas manter minhas idéias [sobre elas] intactas." Curiosamente, isso o obrigou a fazer o que ele chamou de "Objetos que não são objetos", uma camiseta ou um livro cujo principal objetivo é ser o veículo do conteúdo da Internet" (OLSON, 2012, p. 60 - tradução livre).¹⁰⁹

No ano seguinte, o termo criado por Olson foi popularizado pelo curador e crítico de arte Gene McHugh, que escreveu sobre o tema no seu blog. E com recursos do *Creative Capital - Warhol Foundation*, seus posts deram origem a um livro chamado: "*Post Internet – Notes on the Internet and art*" (2011). Já em 2010, a artista Katja Novitskova iniciou um projeto semelhante intitulado "*Post Internet Survival Guide*". Este livro, adquirido pela biblioteca do MoMA, serviria como um guia para os artistas que estão perdidos em meio à miscelânea de formatos, técnicas e ideologias que pairam pela web.

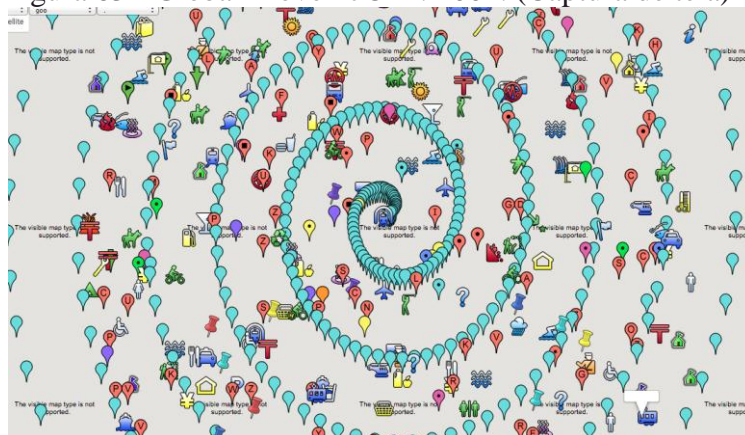
São autores que se dedicam a delimitar um "tipo de arte" preocupada com a reinvenção daquilo que circula no formato digital. No entanto, o termo *post-internet art*, cunhado por Olson em 2008, se propõe como uma reação artística a outra vertente da arte *new media*: a *net art*. Há semelhanças e diferenças entre estes dois movimentos, e talvez valha uma breve mirada sobre este embate. Em linhas gerais, a nomenclatura "net art" se refere a artistas interessados na apropriação de sistemas digitais e na reconstrução de suas interfaces. Por exemplo, em 2004, o coletivo JODI construiu um *website* que altera os comandos dos ícones do software Google Maps. No endereço globalmove.us, o usuário da Internet poderá encontrar mapas fictícios onde as figuras, utilizadas para identificar os locais no mapa, se movimentam repetidas vezes até criarem uma série de desenhos (figura 62 e 63). Uma obra feita para ser apreciada através da web, podendo ser replicada em qualquer lugar – fora da hierarquia das instituições da arte.

¹⁰⁹ "I said that both my online and offline work was after the internet in the sense that 'after' can mean both 'in the style of' and 'following.' For illustration, I referred to the concept of postmodernity coming not at the end of modernity, but after (and with a critical awareness of modernity[...]) I'm not the only person to have discussed concepts similar to the postinternet. Indeed, Guthrie Lonergan spoke in a 2008 Rhizome interview with curator Thomas Beard of 'internet aware art' which he described as a way 'to take the emphasis off the internet and technology, but keep my ideas [about them] intact.' Interestingly, this compelled him to make what he called 'Objects that aren't objects,' A t-shirt or a book whose primary purpose is to be the vehicle of internet content" (OLSON, 2012, p. 60).

Figura 62 - Global Move - JODI. 2004. (Captura de tela)



Figura 63 - Global Move - JODI. 2004. (Captura de tela)



Num outro polo estão os artistas da pós-internet que também criam a partir dos sistemas populares da web, no entanto, sem desmembrar seus softwares. Nestes casos, as apropriações do conteúdo online não sofrem interferência na linguagem da programação, ocasionando críticas por parte das gerações anteriores da *net art*. Segundo o historiador Ed Shanken, muitos *net artists* – seguindo os pressupostos de seus antecessores da *algorithmic art*¹¹⁰ – diziam que as obras emergentes estavam, completamente, subordinadas aos sistemas online e seus mecanismos centralizados de socialização (SHAHEN apud CHAN, 2014). Surgia, em contrapartida, uma novo movimento da arte contemporânea: a pós-internet.

Gene McHugh (2011), no caso, é quem estava interessado na definição de uma época. Para ele, a pós-internet reflete um momento onde a *new media art* deixa de ser dominada por programadores e hackers. São artistas que criam paródias com os dados online, fazendo o que está ao alcance de qualquer um: pois, para criar estas obras de arte não seria necessário um

¹¹⁰ The orthodox artist-programmers went about conceptualizing their work under the term “algorithmic art”. [...] Like many new art movements, the Algorithmists formed at the outermost peripheries of the art world. Under the leadership of artists Versotko and Hébert, the Algorithmists would formalize at the 1995 Los Angeles SIGGRAPH art exhibition” (TAYLOR, 2014, p. 257).

conhecimento especial sobre computadores. Ou seja, o foco artístico deslocava-se dos hardwares e softwares para encontrar a experiência social da Internet, onde buscava-se “celebrar” ou ironizar o papel da web na vida cotidiana¹¹¹. Nas palavras de Vierkant (2010):

O objetivo de algumas práticas da *Post-Internet* é se envolver com essa proliferação de imagens e de objetos – “conteúdo geral da web”, itens de cultura criados sem necessariamente serem descritos como arte – e proclamar uma posição autoral ao indexar / curar esses objetos. [...] Os artistas após a Internet assumem um papel mais alinhado ao do intérprete, transcritor, narrador, curador, arquiteto (VIERKANT, 2010, p. 7 - tradução livre).¹¹²

Outra diferença entre a *net art* e a *post-internet art* está no ambiente expositivo. Enquanto os “*net artists*” utilizam a plataforma online para expor suas obras, desafiando amplamente o museu e a galeria como o local privilegiado para exibição; a vertente da pós-internet reforça o diálogo com o mercado e as instituições de arte. São obras que, em sua maioria, tratam de “re-espacializar” as interações mediadas pelo universo digital, o que, por outro lado, traz a manutenção de alguns aspectos do conceitualismo (VIERKANT, 2010). Gestos criativos que estão próximos do ready-made e da pop art no que tange o deslocamento daquilo que já existe no mundo (os dados online - velozes e fugidios) até o território físico e cultuado da arte. Em suma, enquanto os *net artists* manipulam a arquitetura da linguagem binária, lidando com a mídia digital nela mesma; a pós-internet opera trânsitos entre lugares e meios que re-orientam a apreciação das imagens, dados e interfaces online.

O artista Artie Vierkant, por exemplo, autor de “*The image object Post-Internet*” (2010), importante livro sobre o tema, cria uma série de esculturas “físicas” baseadas em arquivos digitais. Vierkant imprime imagens eletrônicas, incorporando elementos de recorte e colagem, até transformar a impressão fotográfica numa escultura (*Image Objects*, 2011). No entanto, cada vez que as peças são fotografadas – seja pelo artista ou pela galeria – o trabalho

¹¹¹ Em 1997, no texto “The death of computer art”, Lev Manovich propõe a diferença radical entre obras artísticas da Duchamp land (o mundo da arte conceitual) e obras da Turing land (o mundo da new media art) – onde as produções eram baseadas no uso técnico mais recente disponível no mercado. Neste último ponto, Manovich nota que as obras da Turing land quase nunca refletiam sobre as limitações da máquina, suas faltas e falhas. Ali os computadores eram postos para trabalhar, e quando isso não acontecia, o resultado era a simples interrupção de uma demonstração industrial. Manovich anuncia que a computer art dos anos noventa se separava dos movimentos artísticos da década de sessenta, posto que suas investigações levavam a tecnologia muito a sério, e estavam mais próximas da indústria de computadores do que das ironias da arte. Apesar da análise categórica, Manovich dará o primeiro passo para acirrar as disputas entre artistas-programadores e artistas que reutilizam os softwares comerciais.

¹¹² “The goal of some Post-Internet practices is to engage with this proliferation of images and objects — “general web content”, items of culture created without necessarily being described as art — and proclaim an authorial stance by indexing / curating these objects. [...] Artists after the Internet thus take on a role more closely aligned to that of the interpreter, transcriber, narrator, curator, architect” (VIERKANT, 2010, p. 7)

que estava na sala de exibição é substituído por uma nova peça, que não necessariamente tem semelhança com a escultura inicial. A obra “física”, portanto, sofre metamorfoses a cada reprodução fotográfica criada dentro do espaço expositivo. Vierkant faz de sua obra uma forma variante, que se modifica mediante aos “cliques” fotográficos, e que “materializa” a replicação e o trânsito contínuo dos registros digitais. Segundo o filósofo Boris Groys, neste cenário, a arte pós-digital estaria:

reafirmando o papel do museu, o único lugar em que a imagem digital - que não é original, mas a encenação de um “original invisível” (o arquivo de imagem) - pode ser recriada, encontrar sua própria identidade, tornar-se um “original” [...] A prática contemporânea, pós-digital e curatorial, pode fazer algo que a exposição tradicional poderia fazer apenas metaforicamente: exibir o Invisível. (GROYS apud QUARANTA, 2013, p. 208 - tradução livre).¹¹³

Já o austríaco Olivier Laric faz o download de dados disponibilizados por museus e locais públicos de Viena. Muitas esculturas gregas, por exemplo, foram digitalizadas para navegação online dos museus austríacos, e na obra *Photoplastik* (2016), Laric utiliza estas medidas para imprimir as peças utilizando uma impressora em 3D. São peças de plástico que repetem diferentes versões do ‘original’, desafiando a hierarquia do campo artístico ligado à manufatura do artista e à aura da obra autêntica. Além disso, as esculturas colocam em discussão os direitos do autor e questões sobre o domínio público, visto que Oliver vem negociando, com coleções e museus, o acesso irrestrito aos dados tridimensionais de suas obras (fig. 64).

Figura 64 - *Photoplastik*, 2016, Oliver Laric.



¹¹³ “re-affirming the role of the museum, the only place where the digital image - which is not an original, but the staging of an ‘invisible original’ (the image file) - can be re-created, find its own identity, become an ‘original’[...] The contemporary, post-digital curatorial practice can do something that the traditional exhibition could do only metaphorically: exhibit the Invisible (GROYS apud QUARANTA, 2013, p. 208).

São gestos apropriaacionistas da arte que buscam aproximar a circulação online – onde os arquivos de imagem são projetados para consumo veloz e instantâneo – com as formas contemplativas do território “físico” da arte. Obras que continuam a criticar o valor purista e autoral do campo artístico, mas que estão, ironicamente, à mercê destes espaços tradicionais de exposição. Como nota Artie Vierkant, autor do livro *“The Image Object Post-Internet”* (2010):

“[...] enquanto a intenção do artista é empurrar os limites da arte e criar algo que leva a arte para fora da sua “torre de marfim”, colocando-a no campo da vida cotidiana - este gesto também é, de certo modo, colonizador onde, ao invés de expandir a torre do marfim para incorporar aspectos corriqueiros, do dia-a-dia, eles apenas estão afirmando um território [cultuado da arte]. Pode ser uma maneira negativa de lê-lo, mas não necessariamente tão estranha. Apesar destas práticas artísticas, que você e eu estamos falando, serem ainda novas e um tanto radicais, há pessoas que procuram ativamente recuperar esses movimentos e essas diferentes ideias, que as neutralizam (VIERKANT, 2013, s/p - tradução livre).¹¹⁴

Por um lado, quando reutiliza as representações do cotidiano, esta vertente da apropriação estaria a criticar os ditames da arte em relação à originalidade da obra, à pureza dos meios, e à genialidade do artista. No entanto, Vierkant sinaliza que a *post-internet art*, por outro lado, acaba por reencenar a importância institucional dos museus, dependendo fortemente dos colecionadores, das galerias e da grande imprensa para valorizar seus trabalhos. Não por acaso, grandes centros como o MoMA em Nova York (*Ocean of Images: New Photography 2015*) se adaptam às “informalidades éticas” da arte contemporânea e expõem estas montagens cênicas – obras que incorporam a dinâmica social da Internet, e que argumentam a favor de outra relação material (prático-sensível) com o conteúdo online.

Mas para fugir das perspectivas historiográficas que dominam, muitas vezes, o contexto da *new media art*, pensemos de forma transversal. Tanto a arte da pós-internet (2008), quanto da pós-fotografia (2011) – preocupada com as mudanças paradigmáticas da imagem fotográfica no contexto digital –, vão criar com base num mesmo eixo teórico e prático. Ambas as vertentes irão decretar uma virada na arte contemporânea mediante à cultura algorítmica, advogando a favor da “re-espacialização” dos dados eletrônicos em

¹¹⁴ [...] while the intention might be that the artist is trying to push the limits of art and create something that take’s art outside of its ivory tower and puts it into the realm of everyday life, in a certain way it’s also this colonizing gesture where, instead of expanding the ivory tower to incorporate aspects of everyday life, they’re instead just asserting territory. It might be a negative way of reading it, but not necessarily so outlandish. Even though the kind of art practices that you and I are talking about are still new and somewhat radical, there are people actively seeking to recuperate these movements and these different ideas, which thereby neutralizes them” (VIERKANT, 2013, s/p).

diversos meios, materiais e ambientes que, em sua maioria, fazem jus ao espaço institucional do museus, galpões industriais e galerias de arte.

Já com relação às supostas divisões com correntes anteriores, como a *net art*, Marisa Olson – que prenuncia o movimento da pós-internet – cita que as fronteiras da *new media art* não são tão claras assim. A primordial diferença é que os *net artists* irão basear suas obras na modificação de sistemas digitais, enquanto os artistas da pós-internet irão criar com base na repetição, na reciclagem e na reinvenção daquilo que já circula no formato digital (VIERKANT, 2010). No entanto, ambas as vertentes artísticas se relacionam à apropriação do conteúdo online, de uso comum; e preconizam a crítica ao purismo dos meios e os valores de autenticidade das obras de arte. Além do colapso com aquilo que supostamente separa o “espaço físico” da realidade e “espaço virtual” das redes online.

Até mesmo, Arkie Vierkant (2010) – artista que tentou definir vanguardas entre os atuais gestos de apropriação – reconhece que a pós-internet pode ser vista como qualquer outra manifestação da arte, posto que seus alicerces revogam o conjunto de condições que se aplicam ao “fazer artístico” do contemporâneo. Neste caso, Vierkant cita como referência o movimento conceitual dos anos 60, quando a arte parece abalar “de vez” os ditames do próprio campo, carregando consigo a proposta de provocar deslocamentos; e de criar uma desordem naquilo que cerca a cultura de massa, a história da arte, as lógicas institucionais e de mercado, e a vida cotidiana.

Também para Olson – que se aventurou a criar o termo – não haveria como se afirmar, ao certo, quando a *post-internet art* começa ou termina. Pois qualquer “pós-época”, que se defina enquanto tal, retrata apenas uma categoria que irá persistir até que se torne obsoleta. Em suas palavras:

“[...] nenhum observador de uma pós-época pode dizer precisamente quando eles chegaram lá, apenas que eles chegaram. Ninguém pode dizer o que eles comeram no almoço no dia em que o “postinternetismo” o atingiu, ou quais sapatos eles estavam usando quando esta grande notícia surgiu. Com exceção do 11 de setembro, não há grau zero para esta ou qualquer outra pós-época, apenas um categórico aqui-e-agora que irá persistir até que um dia não mais; até ficar envelhecida e o ar cheirar a outro modo. (OLSON, 2008, p.61 - tradução livre).¹¹⁵

Em suma, em meio terreno instável do contemporâneo (com seus atravessamentos midiáticos e suas práticas híbridas), surgem nomenclaturas inventadas. A *post-internet art* e

¹¹⁵ [...] no observer of a post-epoch can tell you precisely when they arrived there, only where they arrived. No one can tell you what they ate for lunch on the day that ‘postinternetism’ struck, or what shoes they were wearing when the big news dropped. With the exception of 9/11, there is no degree-zero for this or any other post-epoch, only a categorical here-and-now that will persist until it doesn’t; until it becomes stale and the air smells of another mode” (OLSON, 2008, p. 61)

post-photography art, por exemplo, visam reunir artistas cujas obras parecem focadas “unicamente” no fenômeno da Internet. São projetos de arte que levam em conta as disputas sócio-técnicas da web, e o papel do artista como curador e editor do vasto conteúdo online.

Mas o problema disso é que a atribuição de uma corrente, no contexto da arte, acaba por decretar modismos e por definir tendências às suas formas produção. Aliado à pressa e à voracidade do mercado, muitas vezes, o crítico de arte assume esse papel de “criador de novidades” a fim de revigorar os espaços de valoração e de negociação do campo artístico. De todo modo, é preciso estar atento. A criação ininterrupta de vertentes, na esfera da arte contemporânea, pode nos direcionar a um posicionamento reducionista diante da criação artística. O texto – o discurso-manifesto –, por exemplo, cria uma via interpretativa que, por vezes, reduz a percepção de algo que poderia ser muito maior. E reforça, até mesmo, estatutos e autoridades ao campo das quais a própria obra procura fugir.

Entre os “rótulos” da arte, a utilização do prefixo “pós” pode sugerir que hoje passamos de um momento ou de um cenário midiático a outro. Como se, dentro do campo artístico, estivéssemos a dar “saltos” nas formas de uso dos meios técnicos e nas estratégias de produção da arte. A *post-internet art* e a *post-photography art*, neste caso, tratam de definir o que é “próprio” da atual arte de gesto apropriacionista no contexto da web, levando em conta o surgimento da sociabilidade digital. São divisões de vanguarda que acabam por criar fronteiras (técnicas e estilísticas) que, muitas vezes, nos impedem de enxergar as nuances de cada projeto artístico. Uma forma de decretar *a priori* ao “bom” funcionamento da arte de apropriação, revogando certas “rixas” – à exemplo dos mesmos formalismos que valorizam categoricamente o trabalho de Patrizi (Migration, 2011), já que o fotógrafo chegou perto da cena de prostituição feminina e registrou suas próprias fotos, em detrimento do procedimento de Mishka Henner (*No man’s land*, 2011) que apenas se apropria e “re-fotografa” imagens de mulheres utilizando a interface do GSV.

Se em meio a miscelânea do contemporâneo, estivermos simplesmente preocupados em decretar o uso formal da arte, aprovando ou desaprovando certos “modos de fazer”, deveríamos considerar, por exemplo, outras críticas que perpassam os projetos de Mishka Henner. A “rixa” não se reduz ao embate entre “fotografia autoral” e “gesto de apropriação” do fotográfico. O *site-specific* no caso, é outro movimento artístico extremamente crítico às obras de arte que restringem sua apreciação ao terreno renomado dos museus e galerias – ambiente frequentemente utilizado por artistas-fotógrafos para exibir seus projetos. No lugar disso, o *site-specific* cria intervenções em diversos locais das cidades – hotéis, ruas, prédios desabitados, escolas, hospitais, igrejas etc – acreditando que uma obra deva romper,

completamente, com o terreno literal da arte, e com a localização específica das instituições que criam, a todo instante, a aprovação de um trabalho artístico em termos políticos e econômicos.

Mas o que vimos, ao longo da tese, é o contexto “pós” não precisa ser necessariamente tratado por partes exclusivas. Ao invés de privilegiar certos métodos em detrimento de outros, seria mais fácil reconhecer a pluralidade discursiva das obras de hoje. Nas análises dos trabalhos de Mishka Henner busquei justamente um procedimento que nos permitisse visualizar a ampla gama de relações comerciais, estéticas, políticas, históricas e sócio-técnicas que dão vida a estas imagens. Uma arte que, à sua maneira, advoga a favor de uma crítica aos critérios históricos de originalidade, autenticidade, genialidade e autoria que perpassa os ditames do fazer artístico. Tendo em vista que a “respacialização” dos frames fotográficos do Google Earth e GSV nos espaços institucionais dos museus, provoca fricções naquilo que supostamente define o que é “próprio” da esfera comum da web, e o que é “próprio” do território sublime da arte.

Ademais, a pós-internet (VIERKANT, 2010; OLSON, 2008) e a pós-fotografia (FONTCUBERTA, 2014; SHORE, 2014) trazem “ideias de vanguarda” que argumentam fortemente a favor da premência da digital sob as produções artísticas contemporâneas. São correntes que defendem viradas paradigmáticas na arte de apropriação, sob a égide dos excessos visuais, da celeridade na troca de informações, e dos infinitos recursos da Internet. Sem dúvida, a arte de Mishka Henner faz jus a esta abordagem, pois o artista dedica boa parte do seu trabalho à pesquisa e à “re-fotografia” das imagens dispostas na web. No entanto, se tratamos de complexificar nosso olhar, veremos que sua obra não está restrita às propriedades formais da sociabilidade online. Para além de marcos históricos, suas séries fotográficas denotam uma abertura crítica à questão da imagem fotográfica e da própria tecnologia digital. Uma manifestação artística que parece rearticular distâncias históricas, pois a fotografia de hoje – que circula pela cultura online em softwares como Google Earth e GSV – se apresenta como lugar de discussão sobre o classicismo, a geometria euclidiana, a fotografia em *plongée* nas vanguardas modernas, a pintura abstrata, o minimalismo etc.

Talvez por isso – por oferecer um diálogo com aquilo que a precede – que hoje devêssemos estar mais atentos às múltiplas práticas da atualidade, sem definir posições rígidas e reducionistas no campo artístico. Seria preciso reajustar o prefixo “pós” para que este funcione em outros termos – fora de atribuições hierárquicas que identificam a arte por princípios técnicos, e dão caráter de “novidade” ao fazer artístico de Mishka Henner. O historiador de arte alemão, Hans Belting, poderá nos ajudar aqui.

Belting nota, a partir dos escritos de Claude Levi-Strauss, que a propriedade da arte contemporânea está na bricolagem. É um procedimento de reavaliação constante daquilo que nos cerca. Um jogo que “consiste sempre em se arranjar o tempo todo com aquilo que está disponível” (STRAUSS apud BELTING, 2006, p. 324)¹¹⁶. Belting utiliza o prefixo “pós” não para definir uma *praxis* específica da arte, mas para falar de um panorama ampliado: a arte pós-moderna, onde os procedimentos artísticos parecem escapar rótulos de estilo e ganham certa liberdade caracterizada pelo jogo do “tirar e por”. Trata-se de uma livre combinação de imagens, temas e meios. Uma grande colagem de ideias, levando em conta o conjunto bens culturais que circulam dentro do campo artístico e fora dele. A História da arte, nestes termos, parece adquirir um posicionamento de reestruturação constante.

Se retomarmos o gesto simbólico de Duchamp no ready-made, por exemplo, veríamos que o pós-moderno da arte estaria, justamente, ligado à ininterrupta rearticulação das obras de arte no sentido de sua atribuição histórica. A cada trânsito de um objeto pré-fabricado até o espaço cultuado dos museus e galerias, estaríamos a revigorar as formas de apreensão da arte, e as fontes históricas que fundamentaram divisões entre a cultura popular e a cultura erudita, estabelecendo juízos de valor ao uso dos meios, ao sujeito-artista, às instituições, ao mercado e ao próprio campo da arte enquanto tal. Não podemos evitar, nestes termos, de buscar um saber histórico quando encaramos os projetos artísticos do presente. Nas palavras de Hans Belting:

A realidade da obra, em contraste com a ficção de uma história altamente elaborada dos estilos e ideias, foi ironizada de uma vez por todas por Marcel Duchamp naquele ato simbólico definitivo de transformação dos objetos ready-made em obras. O argumento não consistia apenas em que os ready-made eram objetos de uso e assim se diferenciam a priori do “made”, no sentido de criações pessoais. A tese somente completa seu sentido com o reconhecimento de que a disposição material da obra, como objeto criado, ainda não basta para transformá-la em obra de arte. No entanto, por mais solidamente que possa existir, apenas sua posição simbólica como portadora de um conceito de arte justifica o status de obra de arte. Nesse discernimento há menos ironia e, antes, um saber histórico. Mas já era desse modo que não a realidade do objeto, mas somente a ideia “arte” decidia sobre o assunto: o objeto era o lugar-tenente de uma ideia e poderia ser também a ideia de “história da

¹¹⁶ “A relação com a arte transparece apenas esporadicamente no pensador conservador Arnold Gehlen, que tornou pública entre nós a pós-história. Em 1960 ele fazia o seguinte prognóstico no seu livro *Zeitbilder* [imagens do tempo]: “De agora em diante não existe mais nenhuma evolução artística imanente! Isso acabou junto com uma história da arte dotada, de algum modo, de sentido lógico, e o que surge agora está aí: o sincretismo confuso de todos os estilos e possibilidades, a pós-história”. Em 1960 essa era uma afirmação ousada e bastante ideológica, que, por mais que soasse profética em seguida, além de caminhar para posições de esquerda, apenas quinze anos mais tarde foi frustrada pela história e prontamente reconheceu a sua própria pós-história. Porém, em 1960, Wolf Lepenies já levava adiante as ideias de Claude Levi-Strauss, que em seu “O pensamento selvagem” descreve a “bricolagem” como modelo da pós-história. Para o bricoleur “o mundo está limitado ao seu meio, e a regra do seu jogo consiste sempre em se arranjar o tempo todo com aquilo que está disponível” (BELTING, 2006, p. 324).

arte” que se queria reconhecer nele. A equação entre obra e ideia foi inventada num momento decisivo da cultura (BELTING, 2006, p. 267).

Em suma, a arte pós-moderna (ou a arte pós-histórica como Belting haveria de sinalizar) não se sustenta numa única narrativa legitimadora. Quando uma vertente aparece – reconhecendo nas obras de arte contemporâneas um modelo *a priori* – é para que esta seja ironizada ou questionada dentro do próprio campo. Uma crítica que perturba as possibilidades de institucionalização da arte e o discurso moderno que encarava as vanguardas a partir de uma progressão histórica linear – a favor de uma evolução dos meios, estilos e procedimentos.

Belting fala, portanto, de uma outra maneira de narrar os acontecimentos da arte. Um tratamento onde o “ato de historicizar” – de propor qualquer tendência aos procedimentos artísticos – é visto como sintoma de uma época, ou como um problema que fomenta nosso desejo por entender as transformações da arte e da cultura que ali se manifesta: como ela se deu, ou porque este historicismo foi atribuído a tal ou qual obra de arte. Assim, diante dos procedimentos híbridos da “arte pós”, somos convocados a exercitar um olhar apurado, questionador; a fim de reconhecer as forças do movimento histórico diante da profusão de correntes que “vem e vão” no contemporâneo¹¹⁷.

É sob tal desafio que surgem outras exposições que evitam situar a obra de Mishka Henner em um contexto estritamente relacionado ao uso técnico – à cultura digital –, e optam por um diálogo ampliado com outras manifestações da arte. Cito, por exemplo, a curadoria de Jennifer Tobias, de 2016, na mostra coletiva *Aerial Imagery in Print - 1860 to Today* exposta ocorrida no MoMA, em Nova York. Ali, as fotografias aéreas da série fotográfica *Dutch Landscapes*, onde Mishka Henner recolhe fotos do software de geolocalização Google Earth, são postas em diálogo com imagens fotográficas dos séculos XIX, XX e XXI, incluindo o trabalho de Nadar, Marcel Duchamp, Man Ray, Kazimir Malevich, Frank Lloyd Wright, Sophie Ristelhueber, Miranda Maher, James Turrell, Lucy Helton, James Bridle entre outros.

¹¹⁷ Para Belting, a arte pós-moderna nos cria um convite. São manifestações artísticas que reconduzem os limites (midiáticos, comerciais, estilísticos, autorais etc) do campo artístico; e nos levam a rever o encadeamento linear da história da arte, e a estranhar as manifestações culturais de nosso próprio tempo. Mas esta proposta de análise não é exatamente nova. Ela já estava evidente, no início do século XX, com os escritos de Walter Benjamin e suas teses “Sobre o Conceito de História”. Para Benjamin, as formas de expressão dos objetos, da estrutura técnica, nos levam a resgatar a história em suas multiplicidades e diferenças políticas, estéticas, econômicas e socioculturais. São materialidades que carregam vestígios do tempo e, como sintomas, nos fazem romper com os modelos canônicos da historiografia moderna. Trata-se do ideal de pesquisa do materialista histórico, termo cunhado por Benjamin para falar de um observador que confronta o teor factual dos objetos que circulam no contemporâneo, e o momento histórico ao qual eles supostamente pertencem. Seu papel é romper com as categorias de “verdade” do testemunho, e com um modelo de temporalidade cujo o princípio de compreensão se dá pelo progresso. Não há, portanto, uma temporalidade espacialmente dividida que caminha linearmente, pelo contrário. Em Benjamin, a realidade histórica se reestrutura a todo instante – se atualiza no presente – seja sob a maneira pela qual um objeto se torna visível e compreensível no mundo; seja pelas instâncias que definem como, quando e onde o sujeito pôde relatar certo acontecimento.

O que isso nos mostra, em linhas gerais, é que uma arte feita em nosso presente – e em consonância com suas possibilidades e limites – não precisa necessariamente se guiar por atribuições estilísticas ou técnicas. Antes, pode advogar a favor de um “entrelugar” crítico, onde o próprio curador passa a agir no sentido de provocar um efeito de “indeterminação” histórica diante dos projetos artísticos. Um conhecimento que perturbe as operações lógicas da arte – e o próprio senso de “novidade” dos termos de vanguarda – criando outros entrelaçamentos.

Assim, veremos que as tecnologias de comunicação mais avançadas do mercado – presentes em interfaces como Google Earth e GSV, por exemplo – são o resultado, na verdade, de um emaranhado de forças extemporâneas. São modos de visão forjados pelos modelos da verossimilhança e pelas definições convencionais (de tempo e espaço) diante da pintura clássica e da fotografia instantânea; um vínculo social e tecnológico que está para além da Internet e seus portais. E nós, enquanto observadores atentos, saberemos reler as diversas camadas discursivas que dão vida às imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

As superfícies visuais dos mapas são instrumentos de orientação no espaço geográfico. São ilustrações sucintas que indicam as características de determinada região do planeta. E através de uma leitura rápida – realizando correlações entre a grafia do mapa e nossa vivência nas ruas – seríamos capazes de localizar endereços, praças, atrações turísticas, prédios históricos e demais pontos de referência que dão vida às cidades. Assim, otimizamos tempo e nos guiamos corretamente pelos lugares. Já no contexto da comunicação corrente, as práticas de mapeamento cotidianas tem amparo no uso do Google Maps. Acoplado ao recurso de *gadgets* e computadores, este software irá ampliar a precisão na maneira de prever e de calcular as posições geográficas no mundo. Trata-se de um sistema de mapas, informatizado, que fabrica uma multitude de dados da geografia global; um conteúdo informativo e visual que nos parece confiável e estável a visão.

Notadamente, na era do Google Maps, o espaço planetário tem sido mapeado e reproduzido em toda parte por intermédio de fotografias registradas por transeuntes, por automóveis equipados com câmeras (Google Street View); ou a partir de aeronaves e satélites localizados a quilômetros de distância da Terra (Google Earth). A técnica fotográfica percorre os confins do globo terrestre. E aparece como mecanismo ideal para tratar do que é verídico, científico – de narrativa “suficientemente” precisa para alimentar os anseios cartográficos do contemporâneo.

Nas atuais SIG's – onde o Google é exemplo de eficiência – há tecnologias suficientes para transcrição visual do mundo de maneira infalível e direta. No Google Maps, a associação do código fotográfico aos elementos da cartografia 2.0 geram (por eficácia coletiva) meios de extrair dos espaços seus invariantes, e de construir poderosas simulações de matriz ótica. Como se as formas do planeta estivessem lá, “pré-dadas” no espaço, aguardando nossa constante reformulação ou a redescoberta de quaisquer criaturas (humanas ou não-humanas) viventes na face da Terra. No entanto, esta experiência da paisagem como um lugar já realizado, à espera de ser monitorado por coordenadas geográficas e catalogado como um “espelho do mundo”, é passível de ser problematizada através de experimentações com olhar, como nos trabalhos de Mishka Henner, que reutiliza estes mecanismos de visualização de imagens.

É por isso que, no primeiro capítulo desta pesquisa, viemos a considerar a paisagem enquanto uma prática. “Prática espacial” como diria Lefebvre (1991), ou como um “lugar

praticado”, como Michel de Certeau (1984) haveria de definir “espaço”. Ou seja, para além de uma categoria estanque, ou de um signo *a priori* – referente à simples cópia fiel da “realidade” lá fora – a paisagem é constantemente reformulada. Ela só pode ser entendida mediante sua construção histórico-social que ordena e reafirma – através de técnicas, aparatos, algoritmos, pessoas, objetos, teorias – nossas formas de dar sentido às imagens. Com isso, a paisagem e suas possibilidades comunicativas estão abertas, em pleno jogo contemporâneo.

Indo em direção a esta premissa e utilizando a obra de Henner como questão, adentramos a análise da série fotográfica *Deutschlandscapes*. São fotografias – recolhidas dos sistemas Google de mapas – onde Mishka Henner parece perturbar o aspecto convencionalizado da paisagem. Uma obra artística que é capaz de mostrar como a representação visual de nosso planeta resulta de embates políticos, históricos e sociotécnicos. Em *Deutschlandscapes*, as paisagens são reféns da censura. Uma geografia que não está catalogada no mapa, pela nitidez e objetividade da simulação ótica da interface Google Earth, e cujo o sentido não está “fechado em si mesmo”. Pelo contrário, ele encontra “em aberto”. A obra adquire, assim, uma expressividade que atenta para as lógicas de regulação da visibilidade. São fotografias de paisagem que ampliam a discussão sobre os modos de enunciação do visível; e que problematizam nossas formas de construir fatos e ideias sobre o espaço geográfico.

É neste momento, precisamente, que a pesquisa adquire um ponto de virada. Ao “tomar emprestadas” as imagens fotográficas dos softwares Google, Henner estaria a redistribuir a paisagem e seus elementos de representação. O artista cria montagens fotográficas nos ambientes dos museus e galerias de arte, a fim de reorganizar as lógicas de georreferenciamento de imagens nos sistemas online. Desta forma, no segundo capítulo, viemos a investigar a maneira como a linguagem cartográfica do Google Maps se torna suporte para a indexação geográfica da multidão de dados que trafegam online; seja pelo uso das interfaces em API que facilitam a reutilização destes mapas digitais em outros servidores da web, ou pelo próprio sistema de informação geográfica do Google. Um amplo programa, com diversas aplicações à ele integradas, que está inserido na plataforma de navegação online criada pelo Google. Ali, uma profusão de informações são georreferenciadas à representação cartográfica das cidades. E muitas fotografias estão indexadas ao sistema com o objetivo de documentar o que vemos em cada ponto da superfície terrestre.

Mas deve-se considerar outras formas de circulação destas imagens. Na esfera da arte, Mishka Henner nos oferece o retrabalho das fotografias, com *geotags*, que habitam uma

variedade de aplicativos na Internet. O artista parece reorientar estes modos de visão onde a imagem fotográfica é facilmente encarada como instrumento da verdade – referente à linguagem cartográfica dos mapas e à representação mimética do espaço nos softwares Google Earth e GSV. O que viemos a notar, ao longo da pesquisa, é que Henner – em sua maneira de reciclar, escolher, e redistribuir paisagens – nos oferece outras possibilidades comunicativas, e novas formas de encarar os fatos que estão dispostos por nossa geografia.

No projeto expositivo da obra *Fifty-One-US-Military-Outposts*, por exemplo, Henner irá “refotografar” as miradas aéreas disponíveis no aplicativo Google Earth, e reorganizá-las no ambiente físico das galerias de arte. Apesar de cada fotografia registrar uma base militar diferente (dentre os 51 postos militares norte-americanos que se espalham pelo mundo), Henner cria uma conexão visual e material entre as fotos. Uma série de estratégias de produção são empregadas pelo artista – à saber: o ordenamento simétrico no espaço expositivo, somado ao padrão homogêneo de seus enquadramentos fotográficos – com o intuito de dar legibilidade ao poderio global e massivo dos Estados Unidos ao redor do globo.

Além disso, a partir da série *Fifty-One-US-Military-Outposts* tivemos a oportunidade de atravessar a história da fotografia, dando atenção aos deslizamentos e às fronteiras entre ciência e arte ao longo do século XIX e XX. Também foi caro para esta pesquisa analisar os ready-mades de Marcel Duchamp e seus impactos nas produções artísticas de hoje e de outrora, no que se refere aos seus desdobramentos nas práticas apropriação da arte, e nos usos intencionalmente “objetivos” da imagem-técnica entre os artistas conceituais dos anos 60. A partir de então, pude perceber como a obra de Mishka Henner parece ilustrar uma relação que visa reestabelecer (ou por em tensão) as divisões entre documento e ficção diante da linguagem fotográfica. Em suma, diria que o artista parece comprometido em repensar a fotografia, e de promover sua interpretação como figura da alegoria. Uma arte que por meio da apropriação (do gesto “de tirar e por”) criará jogos de sentido que aglutinam vastas significações e reflexões à imagem fotográfica.¹¹⁸

Já no terceiro capítulo, a noção de espaço demarcado simbolicamente por meio da paisagem é novamente questionada pelo artista. Dentro dos ambientes expositivos da arte, Henner redistribui imagens fotográficas com o intuito de recontextualizar as lógicas de ordenamento geográfico proposto pelos softwares - Google. Assim, num primeiro momento,

¹¹⁸ Em “Origem do Drama Barroco Alemão” (1984), Walter Benjamin viria a diferenciar o símbolo da alegoria. No lugar da busca por um sentido simbólico, que unifica e impõe rigor às formas de apreensão de uma obra, a escrita alegórica tem sua expressividade direcionada à duplicidade, à ambiguidade, à contradição. “E não existindo um sentido único para as coisas, a linguagem assume um caráter lúdico e é jogo, invenção de sentidos passageiros” (BENJAMIN, 1984, p. 187).

busquei analisar as primeiras exposições solo do artista (*Precious Commodities, 2013 e Black Diamond, 2014*), dando destaque principalmente às estratégias de combinação e de recombinação das séries *Feedlots* e *The Fields*. Como vimos, em *Feedlots*, Henner “refotografa” as imagens de satélite do aplicativo Google Earth com o objetivo de capturar as paisagens esculpidas pelas indústrias da carne nos Estados Unidos. Já na série fotográfica *The Fields*, o artista irá “refotografar” as vistas aéreas que documentam os campos de exploração de petróleo nos EUA. No entanto, a temática trazida por cada projeto fotográfico parece adquirir nova potência, diante das correlações entre formas e formatos criadas pelas curadorias.

Mas é também possível apreciar cada painel fotográfico individualmente. Desta maneira, numa segunda parte deste capítulo, as obras de Mishka Henner nos levaram a avaliar como a perspectiva aérea, e anti-aérea, foi utilizada por diversos artistas ao longo do século XX com o intuito de burlar o rigor da representação mimética do espaço. Lembramos que, na pintura acadêmica, a paisagem foi desde sempre construída pelo ponto de vista horizontal: de frente para o objeto. No lugar disso, Henner explora a lógica espacial da verticalidade de modo a criar uma verdadeira desordem nos aspectos visuais da verossimilhança. Nas séries *Feedlots* e *The Fields*, mimese e abstração são postas em conjunto, como faces de uma mesma moeda. E as possibilidades de reconhecimento da paisagem são construídas na medida que o espectador caminha pelo espaço expositivo e se relaciona com a grandeza destas impressões fotográficas.

Por fim, no último capítulo, pudemos nos dedicar exclusivamente à mirada do solo, fotografadas pelos “veículos-câmera” da empresa Google. Vimos como os recursos de geonavegação do aplicativo Google Street View criam um modelo de simulação do mundo a partir da visão panorâmica. Uma lógica de representação do espaço que tem seus fundamentos na geometria euclidiana (300 a.C.) e desde o século XV passa a organizar as formas espaciais, e as coisas do mundo, pelo rigor do cálculo matemático. David Hockney (2001), por exemplo, nota que os pintores acadêmicos, antes de utilizarem a câmera escura (século XVII), já faziam o uso de espelhos, lentes, e outros aparelhos óticos para trazer realismo aos seus quadros. No entanto, segundo Jonathan Crary (2012), a câmera escura pode-se constituir como um marco histórico-ideológico. Um aparelho que sistematiza as funções historicamente atribuídas ao olho humano, e as consequentes divisões entre sujeito e objeto que enrijecem as formas do saber na modernidade. Trata-se de um modo de visualização do mundo que, para Crary, estaria atualizado no uso do aparelho fotográfico. E que, hoje, se transpõe aos novos

modelos de visão em programas de computador como Google Earth e GSV, com os quais funcionam grande parte das formas de sociabilidade contemporânea.

Há um predomínio da visão clássica nos atuais sistemas de localização geográfica da Internet. Não obstante, Mishka Henner faz uso destes softwares, e do reconhecimento automático de fotografias georreferenciadas aos mapas online, com o intuito de “burlar” os efeitos óticos destas interfaces. Na série fotográfica *No man's land*, por exemplo, Henner faz uso do ordenamento cartográfico do aplicativo Google Street View, buscando dar legibilidade à cena de prostituição no sul da Europa. O artista irá “recriar” o mundo, e as coordenadas geográficas que nos permitem vê-lo. Assim, as lógicas de construção do espaço e da visibilidade adquirem uma variância, e ganham novo sentido dependendo das estratégias estéticas e enunciativas do artista a cada rearranjo entre imagens fotográficas.

Já num segundo momento, viemos a considerar a opinião de alguns críticos de arte, e suas tentativas de analisar a obra de Mishka Henner por meio de fronteiras técnicas e “de estilo”. De um lado, buscou-se ultrapassar as rixas entre a prática da “fotografia de autor” e o “gesto de apropriação” na esfera da arte. De outro, viemos a questionar (em igual medida) um controverso terreno de nomenclaturas, como *post-internet art* (2008) e *post-photography art* (2011), que dissertam sobre a hegemonia da tecnologia digital nos usos apropriacionistas da arte contemporânea. São narrativas que tentam enquadrar a arte de Mishka Henner num contexto próprio de prática de vanguarda.

No lugar disso, prefiro entender que a fotografia digital, e os usos da imagem-técnica nos atuais softwares de localização geográfica, não decretam necessariamente algo novo. Afinal, estes modos de visão dependem de um longo aprendizado que, durante séculos, adaptou nosso olhar à empreitada da representação visual no universo online, a tal ponto que as tecnologias de visualização e geolocalização da atualidade irão reproduzir lógicas antigas. Sabendo disso, tivemos a oportunidade de atravessar as formas de produção e circulação da imagem-técnica no contexto da web; e ir além desta análise procurando, nas obras de Mishka Henner, interferências de outros tempos da imagem: pois, a arte contemporânea parece impregnada por jogos de sentido alegórico, pela convergência e justaposição de mídias e pelos procedimentos de invenção que parecem questionar os “historicismos” que ainda vigoram dentro do próprio campo da arte.

Em breves palavras, suas obras e estratégias artísticas nos levaram a sobrevoar uma ampla história sobre a construção do olhar, e a perspectiva representativa na fotografia. Henner nos mostra que fotografia voltada ao próprio meio, e para o uso instrumental nos mapas Google, é capaz de criar relações com a pintura desde o classicismo até as artes

mínimas nas vanguardas modernas. E ao criar um “recompasso” (de tempo e espaço) diante da arquitetura física das instituições de arte, o artista fabrica outras formas de leitura da imagem fotográfica, ampliando seus modos de existência para além vínculo “acelerado” da Internet e seus portais.

Para mim, é justamente aí que reside a força do trabalho fotográfico deste artista. Dado os modos habituais de falar e de pensar sobre a fotografia de paisagem, Mishka Henner nos oferece um corte, uma parada na experiência de olhar a imagem, tornando-as aquilo que Didi-Huberman (2012) chamou de “sintoma”: uma suspensão no curso da representação mimética. Nos atuais sistemas de informação geográfica, a cartografia e a linguagem fotográfica são sobrepostas num mesmo programa de computador na tentativa de produzir uma “cópia fiel” do mundo. As tomadas aéreas registradas por meio de satélites, e as fotografias capturadas por automóveis à nível do solo, são “costuradas” umas às outras de modo a fabricar uma “visão total” de nossa geografia. Mas, no lugar disso, Henner problematiza essa lógica e aposta na força do fragmento, recolhendo frames fotográficos das interfaces Google de mapas - Google Earth e GSV. Viemos então a considerar, à partir da análise dos projetos fotográficos deste artista, a emergência de um tipo de produção contemporânea que se sustenta na autonomia da imagem. Na possibilidade de tomar a imagem enquanto artefato sociotécnico, cujo uso está para além da busca pela narrativa verídica – referente à correspondência histórico-ideológica do testemunho – e cujos os novos processos de invenção se articulam por meio da variância e da bricolagem.

Assim, sinalizo que a obra de Mishka Henner foi fundamental para esta investigação, pois suas séries fotográficas – seja pela apropriação, ou pelas formas de exibição orquestradas nos museus e nas galerias de arte – favorecem o aprofundamento das abordagens nos estudos da imagem fotográfica em sua relação com as tecnologias digitais, através da noção de paisagem. O que é próprio de artistas, como Henner, não é reproduzir o que já foi feito em termos de retrato, paisagem, natureza-morta, gêneros tradicionais da fotografia (originários da pintura), mas tornar tais elementos uma questão a ser discutida. Nestes termos, a paisagem na fotografia contemporânea poderá problematizar a própria noção de espaço e suas formas de representação no cotidiano e na esfera da arte; de tal modo que possamos enxergá-la como uma prática social e técnica. São imagens de lugares praticados, no sentido de Certeau, imagens elas próprias objetos de um pensamento e de uma interferência, de uma prática. São frutos de arranjos e jogos visuais que extrapolam (ou põe em tensão) os critérios da verossimilhança fundamentados pelo realismo pictórico, criando outras experiências da imagem e de lugar na medida em que que vivenciamos e habitamos os ambientes de exibição

– repletos de vibrações, ritmos, sons, velocidades, paredes, materiais, artefatos etc.

É neste sentido que acredito ter respondido algumas questões que motivaram o início desta pesquisa. Comecei indagando sobre a relação que estabelecemos com a paisagens cotidianas, diante do uso desenfreado de programas que permitem nos “geolocalizar” nas cidades. Por um lado, o conjunto de softwares de geolocalização da empresa Google criariam formas de ganhar e de apreender “melhor” o espaço. Uma apreensão visual que é orientada pela eficácia, e visa otimizar nosso tempo de deslocamento do “ponto A” ao “ponto B” do mapa. Mas, invariavelmente, as dinâmicas de ação-reação relativas ao uso do GPS podem “roubar” nossa atenção. Ficamos imersos no uso imersivo e interativo dos aplicativos de mapeamento geográfico, a tal ponto que temos a impressão de que “perdemos” a paisagem em sua experiência como lugar praticado.

Afinal, como vivenciar a paisagem contemporânea – esta qualidade, de presença sútil, que nos habita diariamente? Ao invés de utilizar as fotografias para incorporação de sentidos imediatos, Mishka Henner fomenta novos encontros entre sujeito-imagem. Quando gera um deslocamento e outras formas de apresentação do conteúdo visual das interfaces do Google, o artista cria a possibilidade de reavaliação dos critérios da mimese e de sua apreensão. Caminhamos por museus e galerias de arte tomando conta do ambiente e criando outro percurso do corpo diante das imagens fotográficas. Uma estratégia apropriacionista que inaugura outras cartografias que, em certa medida, retomam a dimensão instável, sensível e individual da percepção simbólica e representativa – fora dos usos automáticos e acelerados dos atuais softwares de geolocalização.

É desta maneira que as séries de Henner e suas impressões fotográficas no espaço institucional da arte nos ajudam a pensar a performance da imagem através da paisagem. Estaríamos a investigar a imagem enquanto experiência, mediante a análise de certas práticas artísticas que encaram a fotografia como um dispositivo, naquilo que Deleuze traria de Foucault. Uma arte capaz de criar uma linha de fuga e de encontrar uma nova orientação possível diante acelerados usos da imagem-técnica no cotidiano. Em particular, trato de apropriações da arte contemporânea que exploram a verossimilhança e seus efeitos de significação, de modo que o documento fotográfico seja percebido quando algo é permanentemente construído e negociado. São formas de deslocar as forças de saber e poder – as instâncias que determinam o que deve ser reconhecido na imagem fotográfica – de forma a materializar nossa arquitetura histórico-cultural, as redes que conectam e modulam nossa experiência, visões de mundo e modos de vida. Em outras palavras, tento mostrar como há um processo de subjetivação diante da imagem – um jogo que está para além do equilíbrio

estático que situam a apreensão do fotográfico entre binarismos como: natureza x técnica, realidade x ficção; documento x invenção; memória x esquecimento etc.

Mas apesar de termos direcionado boa parte desta pesquisa à análise das “fotografias-mapa” – “refotografadas” pelo artista através do Google Earth e GSV – seria preciso enfatizar que a obra de Henner não para aí. O artista também cria com base em outros recursos da web (vídeos de Youtube, trocas de mensagem por e-mail como no caso da série *Baiters Scam* (2013), imagens, mapas, e informações gerais encontradas online e offline). Incluo, neste caso, a apropriação de textos encontrados em diversos livros que dissertam sobre a técnica fotográfica, o que dá origem à obra *Photography is* (2011): foto-livro/instalação que reúne 3000 frases desconexas que tratam de definir as propriedades da fotografia. Sem contar a criação da obra *Less Americans* (2012), baseada na reutilização das impressões fotográficas do livro de Robert Frank.

Notadamente, há outros trabalhos que não puderam ser citados ao longo desta investigação, e que fazem parte da extensa produção deste artista. O que fizemos, contudo, foi focar nossa análise nos projetos fotográficos mais conhecidos de Mishka Henner. São obras que nos mostram, mais especificamente, que a ideia de paisagem – como uma composição fixa que representa, mapeia, e torna o mundo visível – pode ser utilizada de variadas formas de modo a recriar nosso senso de mundo. A montagem, no sentido empregado por Didi-Huberman é o método utilizado pelo artista para abrir fendas no campo perceptivo, desmontando e reordenando nossas noções de tempo e espaço na experiência da imagem. Uma ambiência fotográfica que é criada tanto pelas paisagens que são postas lado a lado, quanto pela materialidade do lugar de exibição, seja este um foto-livro, as paredes de uma galeria, as bordas de um quadro, ou espaçamento criado entre cada fotografia.

Afinal, desmontar/remontar é “fazer-ver” como as imagens diariamente copiladas, reordenadas e organizadas em nossa vida diária são construtoras de visões de mundo. Hoje, a partir do crescimento exponencial dos processamentos de informação e do poder computacional de gerar *geotags*, estaríamos a catalogar imagens fotográficas nos softwares Google, criando referências visuais e marcos territoriais muito bem estabelecidos. São efeitos de interpretação que direcionam a linguagem fotográfica/cartográfica à apreensão mimética da paisagem – como marca da associação convencional do termo.

No entanto, ao reutilizar os frames fotográficos das interfaces Google Earth e GSV, as obras de Mishka Henner (boa parte delas) farão referência ao uso destes softwares. Mas também irão fomentar uma visão crítica sobre a forma como utilizamos a fotografia de paisagem para descrever e narrar o espaço, evidenciando sua natureza enquanto constructo

histórico e artefato sociotécnico. A apropriação surge, então, como mais um meio expressivo adotado pelo artista. É ela que possibilita a re-composição das fotografias georreferenciadas aos mapas Google. Assim, surgem novas coleções, novos arranjos visuais, que reordenam a experiência visual de nossa geografia. E fazem do mundo não uma vivência explícita, transparente, imediata e veloz, mas um acontecimento cambiante, onde o visível e suas possibilidades comunicativas dependem da qualidade dos nossos encontros com as imagens, e de como nos tornamos capazes de habitá-las.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALBERS, Kate Palmer. (2015) *Public Life and Private Screen: Mishka Henner's No Man's Land*. In **Circulation Exchange: Moving images in Contemporary Art**. Disponível online: <http://circulationexchange.org/articles/nomansland.html>. Acesso em: 20/10/2017.

AMAR, Jean Pierre. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2007.

ARRAS, D. **Anachroniques**. Paris: Gallimard, 2006.

BAZIN, André. *A ontologia da imagem fotográfica*. In: **O cinema. Ensaios**. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991. pp. 19-26.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**, Brasiliense, São Paulo, 1984.

_____. **Obras escolhidas; vol.1. Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, Brasiliense, São Paulo, 1994.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERGER, R. **Arte e Comunicação**. São Paulo: Paulinas, 1977.

BERQUE, Augustin. **Thinking Through Landscape**. Taylor Francis Ltd, United Kingdom, 2013.

BROKE, Peter. (2012) *A Conversation with Mishka Henner*. In: **Prision Photography**. Disponível online: <https://prisonphotography.org/2012/04/23/a-conversation-with-mishka-henner/>. Acesso em: 10/10/2017.

CALIXTO, Bruno. (2016) *O que é o antropoceno, a época em que os humanos tomam controle do planeta* In: **Revista Época**. Disponível online: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/blog-do-planeta/noticia/2015/12/o-que-e-o-antropoceno-epoca-em-que-os-humanos-tomam-controle-do-planeta.html>. Acesso em: 01/02/2018.

CAO, Tiancheng. **Google Street View: From Spatiotemporal Construction to Algorithmic Intervention**. Research MA Thesis Arts and Culture - Leiden University, August 2017.

CARREIRA, Lia Scarton. (2012) *A apropriação das imagens do google street view: arte e direitos autorais* In: **VII ENECULT**. Salvador, Bahia. Disponível online: <http://www.viii.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/41419.pdf>. Acesso: 15/10/2017.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **A invenção da paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. **A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault.** SIGNUM: Estud. Ling., Lonfrina, n.11/2, p.67-81, dez. 2008.

CARVALHO, V. *Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea* In: **Revista Poiésis**, n. 12, 2008.

_____. *O dispositivo imersivo e a imagem-experiência.* In: **ECO-PÓS**. V.9, n.1, janeiro-julho 2006.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **The Practice of Everyday Life.** University of California Press, Berkeley, 1984.

CHAN, Jennifer. *Notes on Post-Internet* In: **You Are Here: Art After the Internet.** Edited by Omar Kholeif. Cornerhouse Books, 2014.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

CHÉROUX, Clément; FONTCUBERTA, Joan; KESSELS, Eric; SCHMID, Joachim; PARR, Martin. **From Here on: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone.** RM Verlag SL; Multilingual edition, 2013.

CHIVERS, Tom. (2013) *The story of Google Maps* In: **The Telegraph.** Reino Unido. Disponível online: <http://www.telegraph.co.uk/technology/google/10090014/The-story-of-Google-Maps.html>. Acesso em: 23/09/2017.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do Contemporâneo.** São Paulo: Edições Loyola, 1993.

COLBERG, Joerg. (2011) *Google Street View and Authorship in Conscientious.* In: **Conscientious.** Disponível online: http://jmcolberg.com/weblog/2011/08/google_street_view_and_authorship/. Acesso em: 24/10/2017.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CRAMPTON, Jeremy W; GRAHAM, Mark; POORTHUIS, Ate; SHELTONC, Taylor; STEPHENS, Monica; WILSON, Matthew W.; ZOOK, Matthew (2012). *Beyond the geotag: situating 'big data' and leveraging the potential of the geoweb* In: **Cartography and Geographic Information Science**, 2013 Vol. 40, No. 2, 130–139. Disponível online: http://www.uky.edu/~mwwi222/papers/Crampton_etal_2013_beyond-the-geotag.pdf Acesso: 20/01/2018.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador – Visão e modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna.** Editora: Cosac Naify, 2013.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: EDUSP, 2006.

DAVIES, Lucy. (2014) Mishka Henner: a Duchamp for our times
Mishka Henner: a Duchamp for our times. In: **The Telegraph.** Disponível online:
<http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10813540/Mishka-Henner-a-Duchamp-for-our-times.html>. Acesso em: 15/09/2017.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *¿Que és un dispositivo?* In: **Michel Foucault, filósofo.** Barcelona: Gedisa, 1990.

_____. (1990) *Post scriptum sobre as sociedades de controle.* In: **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 2000.

DEWEY, J. **Art as experience.** 3ª ed. New York: Perigee Books, 2005.

DESHPANDEL, Rajeev. (2007) *Google Earth agrees to blur pix of key Indian sites* In: **Times of India.** Disponível online:
<https://timesofindia.indiatimes.com/india/Google-Earth-agrees-to-blur-pix-of-key-Indian-sites/articleshow/1559236.cms>. Acesso em: 01/02/2018.

DEUTSCH, James. (2014) *The Legend of What Actually Lived in the “No Man’s Land” Between World War I’s Trenches* In: **SMITHSONIAN.COM** Disponível em:
<https://www.smithsonianmag.com/history/legends-what-actually-lived-no-mans-land-between-world-war-i-trenches-180952513/> Acesso em: 01/02/2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges; **ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?** Tf Editores/Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** Ed. 34, São Paulo, 2010.

_____. **Sobrevivência dos Vagalumes.** UFMG, Belo Horizonte, 2011.

_____. *Imagens apesar de tudo.* Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. **Diante do tempo.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico.** Campinas: Papirus, 2011.

_____. (2005) *A fotografia panorâmica ou quando a fotografia fixa faz sua encenação*. In SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. 2ed. São Paulo: Editora Hucitec/Ed. Senac SP.

DODGE, M.; KITCHIN, R. **Code/Space**. 1st ed. Cambridge: MIT press, 2011.

DODGE, M.; KITCHIN, R.; PERKINS, C. **Rethinking Maps: New Frontiers in Cartographic Theory**, Routledge, London, 2009.

DODGE, Martin; KITCHIN, Rob. (2007) *Rethinking maps*. In: **Progress in Human Geography** 31(3) pp. 331–344. Disponível online: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0309132507077082>. Acesso em: 10/01/2018.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, A. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

_____. *Fotografia e modernidade*. In. **O Fotográfico** In SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. 2ed. São Paulo: Editora Hucitec/Ed. Senac SP.

FELINTO, Erick. **A imagem espectral**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário da Cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FLORES, Laura González. **Fotografía e pintura: Dois meios diferentes?** Editora: Martins Fontes, São Paulo, 2011.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta: Ensaios Para Uma Futura Filosofia Da Fotografia**. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2011.

_____. **O universo das Imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **A Caixa de Pandora: A fotografia depois da fotografia** Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 2014.

_____. **La Furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía**. Barcelona: Editora Galáxia de Gutenberg, 2016.

_____. **O Beijo de Judas: fotografia e verdade**, Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 2010. eBook. Disponível online: https://www.amazon.com.br/O-beijo-Judas-Joan-Fontcubertaebook/dp/B00S17RVCY/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1499793112&sr=8-1&keywords=o+beijo+de+judas. Acesso em: 19/12/2017.

FONTCUBERTA, Joan; DE KERCKHOVE, Derrick; PAQUET, Suzanne, RITCHIN, Fred, TOMAS, David. *La condition post-photographique*. In: Le Mois de la Photo à Montréal 2015, 14th edition, 10.9. - 11.10.2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **A arqueologia do saber**. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *A Ética do Cuidado de Si Como Prática da Liberdade*. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Col. Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *Segurança, Território, População*. Curso no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOSTER, Hall. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREITAS, A. (2006) *O sensível partilhado: estética e política em Jacques Rancière*. In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, p. 215-220, Editora UFPR.

GEAR, Elizabeth Sulis. (2016) *Horrific Satellite Images of Texas Feedlots*. In: **Feature Shoot**. Disponível online: <https://www.featureshoot.com/2016/08/horrific-satellite-images-of-texas-feedlots/> Acesso em: 10/10/2017.

GEFTER, Philip. (2015) *Mishka Henner Uses Google Earth as Muse*. In **The New York Times**. Disponível online: <https://www.nytimes.com/2015/08/30/arts/design/mishka-henner-uses-google-earth-as-muse-for-his-aerial-art.html>. Acesso em: 25/10/2017.

GONÇALVES, Fernando. (2004) *Comunicação, cultura e arte contemporânea*. In: **X SIPEC**. Rio.

_____. (2012) *Imagens em trânsito: notas sobre indicialidade e narrativa na fotografia contemporânea* In: **Intercom - XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível online: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/>. Acesso: 11/09/2017.

_____. (2017) *Natureza, paisagem e representação na fotografia de Claudia Jaguaribe*. In: *Contracampo Niterói* (RJ), v. 36, n. 1, abr/2017-jul/2017.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GUMBRECHT, Hans. (1998) *Cascatas de modernidade*. In: **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34.

_____. **Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos**. In: **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HAIRAN, Haroon. (2014). **Remote Sensing and GIS**. University College of Science, OU. Disponível online: <https://pt.slideshare.net/GhassanHadi/gis-and-rs>. Acesso em: 10/01/2018.

HARAWAY, Donna. (2015) *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. In: **Environmental Humanities**, vol. 6, p. 159-165.

HARVEY, David. **Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom**, New York: Columbia University Press, 2009.

HARDING, Thomas. (2007) *Terrorists “use Google maps to hit UK troops”*. In: *The Telegraph*. Disponível online: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1539401/Terrorists-use-Google-maps-to-hit-UK-troops.html>. Acesso em: 20/10/2018.

HENNER, Mishka. (2013) *Beef and Oil* In: **Revista Vice**. Disponível online: https://www.vice.com/en_uk/article/jmv4ng/beef-and-oil-0003456-v19n12. Acesso em: 15/08/2017.

HENROT, Camille; ARCANGEIL, Cory; HENNER, Mishka. *What is post-internet art?* In: **Elephant Magazine**, Vol. 23, 2015.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

INGOLD, Tim; JANOWAKI, Monica. **Imagining Landscapes Past, Present and Future**. London: Ashgate, 2012.

IRVIN, Sherri. (2005) *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*. In: **British Journal of Aesthetics** 45, 123-137. Disponível online: <http://philosophy.ou.edu/Websites/philosophy/images/irvin/Appropriation.pdf>. Acesso em: 15/12/2017.

JOHNSON, Jenna. (2007) *Google's View of D.C. Melds New and Sharp, Old and Fuzzy*. In: **Washington Post**. Disponível online: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/21/AR2007072101296.html>. Acesso em: 20/01/2018.

JUNKES, Lauro. (1994) *O processo de alegorização em walter benjamin* In: **Anuario de Literatura** 2, pp. 125-137. Disponível online: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5361/4758>. Acesso em: 17/09/2017.

KNOBLAUCH, Loring. (2015) *Mishka Henner: Semi-Automatic*. In: **@Bruce Silverstein**, Collector Daily. Disponível online: <https://collectordaily.com/mishka-henner-semi-automatic-bruce-silverstein/>. Acesso: 10/07/2017.

KOSSOY, B. **Realidade e ficção na trama fotográfica**, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

KOSUTH, Joseph. **Arte depois da filosofia**, Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, p. 10-13, 1975.

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**. London: Thames & Hudson, 2000.

_____. **O Fotográfico**, Amadora, Portugal: Ed. Gustavo Gili, 2002.

LAGES, Suzana kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Malancolia**. Ed. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. São Paulo: Editora 34, 1994.

_____. **Reagregando o social: Uma Introdução à Teoria Ator-Rede**. Edufba, Salvador, 2012.

LEFÈBVRE, H. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1991.

LISOVSKY, M. **Máquina de esperar**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

LISOVSKY, Maurício (2011). *A paisagem e a proveniência dos lugares*. In: **Revista Contemporânea**. Disponível online: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5053/3890> Acesso online: 28/11/2017.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasto**. São Paulo : Contra Capa, 2001.

_____. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **A ilusão Espacular - Introdução à fotografia**. Editora Brasiliense S.A. São Paulo, 1984.

MCHUGH, Gene. **Post Internet – Notes on the Internet and art**. Publisher: LINK Editions, Brescia 2011. Disponível online: http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf Acesso em: 20/12/2017.

MANNING, Erin. **The minor gesture**. Duke University Press, 2016.

MAYNARD, P. **The engine of vizualization: thinking through photography**. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

MIRZOEFF, Nicholas. (2016) *A pelican introduction*. In: **How to See the World. An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More**: Basic Books. Disponível online: <https://wp.nyu.edu/howtoseetheworld/wp-content/uploads/sites/1852/2015/05/Introduction-HTSW.pdf>. Acesso em: 29/08/2017.

MITCHELL, William. **The Reconfigured Eye: Visual truth in the post photographic era**. Cambridge: The MIT Press, 1992.

MOSES, Asher. (2007) *Google's photos of Sydney go all fuzzy*. In: **The Sydney Morning Herald**. Disponível online: <http://www.smh.com.au/articles/2007/08/13/1186857396182.html> Acesso online: 01/02/2018.

NOVITSKOVA, Katja. **Post Internet Survival Guide**. Revolver Publishing, 2011.

ODELL, Jenny (2009-2011). *Release da obra Satellite Collections*. In: **Jenny Odell website**. Disponível online: <http://www.jennyodell.com/satellite.html>. Acesso em 25/11/2017.

O'HAGAN, Sean. (2012). *Mishka Henner's erased images: art or insult*. In: **The Guardian**, Londres, Reino Unido. Disponível online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/23/mishka-henner-less-americains>. Acesso em: 30/10/2017.

OLSON, Marisa. (2017) **Post-Internet: art after the Internet**, 2008. Disponível online: http://www.marisaolson.com/texts/POSTINTERNET_FOAM.pdf Acesso em: 30/11/2017.

ONISH, Norimitsu. (2014) A California Oil Field Yields Another Prized Commodity. **New York Times**. Disponível online: https://www.nytimes.com/2014/07/08/us/california-drought-chevron-oil-field-water-irrigation.html?rref=collection%2Fbyline%2Fnorimitsu-onishi&action=click&contentCollection=undefined®ion=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=148&pgtype=collection. Acesso em: 01/02/2018.

PALLAMIN, VERA. (2010) *Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière*. In: **Artigos e Ensaios, Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo**, programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo eesc-usp.

PARENTE, André. (Org.). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3ª Ed. Trad. Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed.34, 1999.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**, Paris, Flammarion, 2003.

PORTA NOVA BARROS, Ana Taís. *Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção* In: **Matrizes**. V. 11 - N 1 Jan/abr. 2017, São Paulo, Brasil.

QUARANTA, Domenico. **Beyond New Media Art**, LINK Editions, Brescia, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O destino das imagens**, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado**, São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia – entre documento e arte contemporânea**, Senac, São Paulo, 2009.

RUSCHA, Ed. (1965) *Entrevista Artforum*. In: Reimpressão: **Leave Any Information at the Signal**, Edição: Alexandra Schwartz, October Books, 2002, p. 24-25.

SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, L. **Cultura e artes do pós-humano**, São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **O pluralismo pós-utópico da arte**. ARS, vol.7 no.14, São Paulo, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1987) **A Imagem Precária: Sobre o Dispositivo Fotográfico**, trad. Eleonora Bottmann, Coleção Campo Imagético, Campinas: São Paulo, Papyrus Editora, 1996.

SKATSSOON, Judy. (2005) *Lucas Heights image stays on Google*. In: **ABC**. Disponível em: http://www.abc.net.au/science/articles/2005/08/08/1432823.htm?site=science_dev. Acesso online: 01/02/2018.

SHORE, Robert. **Post-Photography: The Artist with a Camera**. Laurence King, 2014.

SINGER, P. & MASON, J. **A Ética na alimentação. Como nossos hábitos alimentares influenciam o meio ambiente e o nosso bem-estar**. Editora Campus 2006.

SODRÉ, M. **A ciência do comum: notas sobre o método comunicacional**, 1ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes; 2014.

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

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.

SULLIVAN, Mark. (2012) **A brief history of GPS**. In: PC World. Disponível online: <https://www.pcworld.com/article/2000276/a-brief-history-of-gps.html>. Acesso: 13/12/2017.

SUTTER, John D. (2015) *When online censorship is beautiful*. In: **CNN**. Disponível online: <http://edition.cnn.com/2015/02/18/opinion/cnnphotos-sutter-google-dutch-landscapes/index.html>. Acesso em: 28/12/2017.

TAYLOR, Grant D. **When the machine made art: the troubled history of computer art**. Bloomsbury Academic, 2014.

VAN LIER, Henri. **Histoire photographique de la photographie**. Les Cahiers de la Photographie, 1992.

VELOSO, Caetano. *Terra*. Álbum: **Muito - Dentro da Estrela Azulada**. Gravadora: Island Def Jam Music Group, 1978.

VIERKANT, Artie. (2010) **The Image Object Post-Internet**. Disponível online: http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf. Acesso: 30/12/2017.

_____. (2013) *Artie Vierkant in Mitchell Interview Thor Shannon* In: **NYU**. Disponível online: http://artievierkant.com/pdfs/OutOfOrder_Vierkant.pdf Acesso: 11/12/2017.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010.

WARREN, John K. **Evaporites: A Geological Compendium**. Springer International Publishing Switzerland, 2016.

WELCHMAN, John C. **Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s**, URoutledge, New York, NY, 2003.

ZSCHIEGNER, Hermann. **Thirty Four Parking Lots on Google Earth**, 2006. Disponível em: <http://www.follow-ed.com/hello-world/>. Acesso em: 23/11/2017.

ZUCCHI, Gustavo. (2016) Google lança Street View para Olimpíada com 'olhos de atletas'. **O Estado de S. Paulo**. Disponível online: [http://esportes.estadao.com.br/noticias/ geral,google-lanca-street-view-para-olimpiadas-com-olhos-de-atletas,10000053307](http://esportes.estadao.com.br/noticias/geral/google-lanca-street-view-para-olimpiadas-com-olhos-de-atletas,10000053307). Acesso em: 23/11/2017.