

Fotografia, Pós-fotografia e História da Arte: abordagem preliminar a partir de três fotógrafos¹

CRISTINA PONTES BONFIGLIOLI²

1. Introdução

Em 1981, ao completar 30 anos de idade, Peter Galassi (1951 -) foi indicado como assistente do então Diretor do Departamento de Fotografia do MoMA de Nova Iorque, John Szarkowski. Sua primeira exposição naquele museu foi realizada no mesmo ano: *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. A exposição ficou em exibição entre 9 de maio de 1981 e 9 de maio de 1982, sendo montada em quatro museus norte-americanos diferentes: The Museum of Modern Art, New York, New York (May 9 — July 5, 1981); Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska (September 12 - November 8, 1981); Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, California (January 4— February 21, 1982); The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois (March 15 - May 9, 1982).

¹ Em 05 de maio de 2018, aos 46, Rodrigo Baleia, um dos fotógrafos alvo desta pesquisa e amigo pessoal, deixou sua família de modo inesperado. É para ele, Alice e Carol que a autora dedica este artigo. Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no III Seminário de Estética e Crítica de Arte em setembro de 2017.

²Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP, 2008) e doutoranda em Estética e História da Arte pelo PGEHA do MAC-USP (2019)

Após a abertura, a teórica e crítica de arte Rosalind Krauss (1941 -) atacou duramente a tese que orientou a curadoria da exposição em artigo publicado em janeiro de 1982 pelo influente *Art Journal*, periódico de prestígio da *College Art Association*, fundado em 1941. Desde então, o catálogo da exposição e o artigo estabelecem um diálogo profícuo que constitui referência bibliográfica emblemática para a discussão sobre as relações entre Fotografia³ e Arte, especialmente no que se refere à História da Fotografia e ao modo como a Fotografia constitui-se como expressão artística reconhecida pelo sistema da arte.

A tese de Galassi (1981) é a de que existe uma continuidade entre a Pintura de Paisagem e as técnicas que seus artistas utilizavam para produzi-la (câmera escura, o esboço em lápis de carvão/grafite ou esboço em tinta a óleo, ambos elaborados em campo, seguidos da finalização da obra no estúdio) e a invenção da fotografia (entendida como técnica aprimorada de esboço ou rascunho ou fonte de modelos e esquemas de formas naturais – do corpo humano à paisagem).

Para o autor, há uma motivação para a invenção da fotografia que advém do papel estético da Pintura e não apenas de contingências técnicas e científicas que permitiram seu aparecimento. Ele defende que a Fotografia é “filha legítima da tradição da pintura ocidental”, justificando que a Fotografia originou-se da transformação da Pintura a partir da perspectiva renascentista que introduz a questão do olhar, dos modos de ver e, portanto, da visão como princípio organizador e norteador da Pintura enquanto expressão artística. O autor dirá que

A perspectiva renascentista estabeleceu a visão como uma base racional da criação de imagens. Inicialmente, no entanto, a perspectiva foi concebida apenas como uma ferramenta para construir três dimensões a partir de duas. Não muito mais tarde, essa concepção foi substituída – como padrão comum e intuitivo – pelo seu oposto: a derivação de uma imagem francamente plana a partir de um determinado mundo tridimensional. A fotografia, que é capaz de servir apenas ao último sentido artístico, nasceu dessa transforma-

³ Utilizamos, ao longo do texto, substantivos com inicial em maiúscula quando significarem a área de conhecimento ou a disciplina academicamente reconhecida e somente quando os termos são referidos pela autora do ensaio e pelos autores das citações.

ção fundamental na estratégia pictórica. A invenção da fotografia deve, então, coincidir com ou suceder pela acumulação de experiências pictóricas que marcam o período crítico de transformação do procedimento normativo da era de Uccello para a de Degas.⁴

Essa virada técnica da representação na Pintura é, para o curador, uma característica do modo de ver fotográfico. Ou seja, Galassi afirma que o modo de ver já estava “impresso” ou “expresso” nas pinturas do século XIX, antes mesmo da Fotografia surgir, e que foi esse modo de ver, já instalado culturalmente, que permitiu ou impulsionou a invenção da fotografia.

O curador procura usar as obras da exposição – quadros, fotografias e, inclusive, uma estereoscopia – para provar sua tese de uma “evolução” da expressão estética da Pintura para a Fotografia. Isso implica compreender que há apenas uma mudança na técnica e não no modo de pensar a visibilidade e expressá-la, pois esta já estaria presente na Pintura, especialmente a Pintura de Paisagem. Para o autor, a Pintura de Paisagem é a responsável por essa transformação dos modos de olhar e de expressar o que o pintor vê, quando sai com seu cavalete ou com seu bloco de esboços para passeios em busca de temas.

Galassi (1981) argumenta, assim, que as experimentações pictóricas de pintores como Jean-Baptiste-Camille Corot (1796 – 1875), John Constable (1776 - 1837), John Linnell (1792 - 1882), Thomas Jones (1742 - 1803) e Friedrich Wasmann (1805-1886) estabelecem uma nova sintaxe “de percepções sinópticas imediatas e de formas descontínuas inesperadas (...) É a sintaxe de uma arte mais devota ao singular e ao contingente do que ao universal e estável. É também a sintaxe da

⁴ “The Renaissance system of perspective harnessed vision as a rational basis of picture-making. Initially, however, perspective was conceived only as a tool for the construction of three dimensions out of two. Not until much later was this conception replaced — as the common, intuitive standard — by its opposite: the derivation of a frankly flat picture from a given three-dimensional world. Photography, which is capable of serving only the latter artistic sense, was born of this fundamental transformation in pictorial strategy. The invention of photography must then coincide with or succeed the accumulation of pictorial experiment that marks the critical period of transformation from the normative procedure of Uccello’s era to that of Degas’s.” (GALASSI, 1981, p. 18)

fotografia”⁵. Ou seja, para o curador é o surgimento desse novo valor estético que permite a aceitação da Fotografia, primeiro como técnica ainda associada à Pintura e depois como arte independente. Desse modo, tenta provar com a exposição que a visibilidade que a Fotografia permite/produz/expressa já existia na Pintura de Paisagem do século XIX. E é a essa afirmação que Krauss (1982) irá se opor enfaticamente.

Krauss (1982) contrapõe-se não apenas à ideia de evolução linear e progressiva proposta por Galassi (1981), mas aponta com clareza para fatos da História da Fotografia que indicam haver um descompasso entre as diversas categorias tradicionais da Pintura e da História da Arte e a Fotografia enquanto forma artística. Para ela, na Fotografia de Paisagem, que operaria como continuação da Pintura de Paisagem, segundo Galassi (1981), não há autor, nem obra, nem mesmo preocupação com a representação da paisagem enquanto espaço urbano ou natural. Utilizando os artistas fotógrafos cujas obras estavam na exibição de Galassi, Krauss (1982) aponta que a Fotografia surge como registro documental em Timothy O’Sullivan (c. 1840-1882), Eugène Atget (1857-1927) e Auguste Salzmann (1827-1872), desvinculada daqueles conceitos, caros à História da Arte. Para ela, aproximar as produções desses artistas de uma continuação da História da Arte é forçar uma significação e uma interpretação que tais registros não comportam. O’Sullivan é fotógrafo para estudos geológicos a serviço de expedições geológicas e geográficas governamentais; Atget realiza uma tipologia de lugares e cenários urbanos para comercializar junto a pintores; e Salzmann é fotógrafo de viagens e locais pitorescos, trabalho de documentação visual com o objetivo específico de transformar suas fotografias em vistas estereoscópicas para fins comerciais.

Assim, Krauss (1982) derruba, um a um, os argumentos da tese de Galassi (1981) e critica a estratégia discursiva que faz ver em toda fotografia um modo de reforçar e legitimar a História da Arte, negando à própria Fotografia a peculiaridade da sua história enquanto técnica e enquanto expressão artística que experimentou reconhecimento e independência da Pintura desde seus primórdios.

A partir desse embate, que a nosso ver se constitui na questão da especificidade

⁵ “Of immediate, synoptic perceptions and discontinuous, unexpected forms. (...) It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent rather than the universal and stable. It is also the syntax of photography.” (Galassi, 1981, p. 25)

histórica do meio ou fenômeno fotográfico, este artigo pretende explorar a noção de paisagem problematizada pela discussão entre Galassi e Krauss, inserindo-a no debate de uma outra história, a da tecnologia e se sua relação tanto com a História da Arte como com a História da Fotografia. O diálogo entre essas três vertentes de uma possível História da Cultura parece presente num conjunto específico de imagens produzidas por três fotógrafos de repertórios específicos e nacionalidades distintas, mas que encontraram na experiência de uma visibilidade vertical uma diferença importante para caracterizar suas produções que mostram aquilo que visualmente convencionou-se classificar como paisagens.

Nesse sentido, a imagem técnica e tecnológica que permite a visão de cima para baixo – o chamado “bird-eye view” – está marcada pela perda da linha do horizonte como característica essencial da História da Arte e desse gênero específico denominado Pintura de Paisagem. Ora, se a Pintura de Paisagem assenta-se na perspectiva renascentista, cuja essência se dá pela presença de um ponto de fuga a partir do qual o horizonte perspectivo se deslinda, o que será essa nova visibilidade destituída da paisagem horizontal e que se faz na radicalidade de uma experiência visual vertical?

É pensando nessas relações que o pensamento de Malevich (1975) nos interessa especialmente quando afirma:

Sólo cuando desaparezca el hábito de la conciencia de ver em los cuadros la representación de pequeños rincones de la naturaleza, de madonas o de *Venus* impúdicas, sólo entonces veremos la obra pictórica(...). He destruido el anillo del horizonte y he salido del círculo de las cosas, a partir del anillo del horizonte em el qual están incluidos el pintor y las formas de la naturaleza. (...) El arte naturalista es una idea de salvaje, la aspiración de mostrar lo visible, pero no la creación de una forma nueva. (...) El pintor puede ser creador cuando las formas de su cuadro no tienen nada em común com la naturaleza. Y el arte es saber crear una construcción que emana no de las interdependencias de formas y de color, y no sobre la base del gusto estético del preciosismo de la composición de una construcción, sino sobre la base del peso, de la velocidad y de la dirección del mo-

*vimiento. (...) Lo que tiene un valor en sí en la creación pictórica es el color y la factura, es la esencia pictórica, pero esta esencia ha sido siempre destruída por el tema.*⁶

É essa experiência que vemos registrada no grupo específico de imagens que exploraremos⁷, visando discutir alguns aspectos preliminares dos limites dos aspectos representacionais e não-representacionais da imagem técnica e tecnológica, noções ainda muito vinculadas à nossa “terrestrealidade”, à nossa visão iminente horizontal do mundo e dos cenários que nos rodeiam. Entendemos que ao abordar a produção dos fotógrafos Federico Winer (1973-), Mishka Henner (1976-) e Rodrigo Baleia (1971-) apontamos para uma noção de paisagem que não mais se dá a partir da representação enquanto registro de uma perspectiva renascentista, mas a partir de uma outra visibilidade, altamente tecnologizada e cujas implicações apenas começam a ser exploradas⁸.

⁶ MALEVICH, 1975, p. 27-34, itálicos do autor.

⁷ A vertente formalista da crítica e história da arte, inaugurada no século XIX por historiadores da arte como Robert Zimmermann (1824-1898), Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1865-1945), Konrad Friedler (1841-1895) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Wiesing, (2016). enfatiza a importância da descrição das imagens selecionadas como etapa fundamental para estabelecer suas características intrínsecas, a partir das quais poderá ser possível desenvolver a relação com outros aspectos relevantes de uma teoria da imagem mais ampla, como sua materialidade, significação, contexto histórico e intencionalidade de seu processo de produção. Por outro lado, o método dialético aponta para a necessidade de abertura da descrição para outras descrições possíveis, sem que se faça um fechamento das potencialidades existentes entre uma imagem e as palavras que a descrevem. Esse tipo de cuidado remonta, também, a *epoché* husserliana por meio da qual o pesquisador busca distanciar-se de pressupostos, preconceitos, estereótipos e pré-julgamentos de modo a tentar permitir sua abertura irrestrita às possibilidades de descrição do fenômeno. Ainda que, até mesmo para Husserl e Merleau-Ponty, era impossível uma *epoché* completa: “O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 10). Assim, há sempre algo de pressuposto na abordagem de um fenômeno, uma mistura prévia entre a interpretação e a descrição, entre o modo de abordar o objeto e o próprio objeto. Será este, no entanto, o desafio metodológico que esta pesquisa se propõe.

⁸ Aquilo ao que Merleau-Ponty refere-se ‘encontro original’, o original da percepção que sempre é ação subjetiva única (2006). É com esse intuito que aqui não se pretende interpretar essas imagens, uma vez que ao dizer o que uma imagem é, já se cristaliza a sua interpretação e arrisca-se determinar um modo de ver, como se o olhar não pudesse ser múltiplo e sempre único.

2. Técnica e Tecnologia em função da Arte

2.1. Rodrigo Baleia

Rodrigo Baleia é um fotógrafo brasileiro especializado em temas socioambientais. As imagens selecionadas para este estudo foram feitas em julho de 2010, durante três dias consecutivos, com uma câmera digital SONY HX30V a partir da janela de um CESNA Caravan (C208) pertencente à ONG ambientalista Greenpeace. O fotógrafo também produziu um vídeo disponível em <https://vimeo.com/52335763> (Acesso em 17 Jul. 2017) pelo qual pode-se acompanhar o processo de produção das imagens aéreas. É possível, também, vê-lo tomando decisões, como a troca de lentes ou fazendo pausas para lidar com a náusea provocada pela movimentação da aeronave em suas arremetidas e curvas intensas. Na maior parte do tempo, contudo, o fotógrafo explica que o avião “segue reto”, pois fazer retornos significa consumo a mais de combustível e horas a mais de voo. É preciso estar atento ao programa de traslado e cumprir com as normas de segurança da aviação brasileira.

Baleia afirma que não faz mais imagens aéreas desse modo – a partir de um avião. Adquiriu um drone – o *DJI Phantom 4 Pro* – e, desde então, tem preferido fotografar a partir do aparelho. Em entrevista por *Facebook Messenger*, o fotógrafo chega à seguinte conclusão sobre o modo de fotografar a partir de avião e a partir do *drone*:

Oito horas e meia voando só na Amazônia. Seus olhos se educam a percebê-la diferente. Na verdade, perceber o mundo. E as fotos que não conseguia fazer em 90 graus, agora consigo com *drone*. É show. Antes, as fotos em 90 graus eram só uma viagem ao olhar pela janela [do avião]. ⁹

Descrever a imagem aqui torna-se metodologia fundamental para manter-se fiel a ideia central da fenomenologia: não é possível olhar, analisar e sentir separadamente. Uma imagem é experiência vivida como olhar e pensamento a um só tempo. Desse modo, há sempre possibilidades infinitas de outros sujeitos encontrarem essas mesmas imagens e verem nelas algo original, algo que somente eles poderiam ver pela primeira vez

⁹ BALEIA, 16 fev. 2017.

O fotógrafo conta que o editor de fotografia da ONG ambientalista pedia sempre imagens documentais que comprovassem a denúncia a partir da qual as demandas ambientalistas seriam feitas. Baleia diz que sempre encontrou dificuldade nesse tipo de “*briefing*”, pois entende que é impossível produzir imagens documentais sem nenhum apelo ou nenhum respaldo estético. Para ele, fotografar é ver o mundo de um modo distinto daquele que se vê com os próprios olhos. É procurar nuances e detalhes que apenas o enquadramento, enquanto concentração de atenção, pode mostrar. O processo de construção da imagem já se dá aí, nesse momento de busca de composição da imagem fotográfica e ao qual Flusser (1994) denomina *gesto fotográfico*. Há uma imagem imaginada e aquela que o olho do fotógrafo busca ao olhar pela objetiva. O que se enquadra precisa encontrar eco no que se imagina ou, então, precisa causar o espanto do encontro único, não imaginado, mas que surpreende o fotógrafo e o faz disparar o obturador da câmera.

Nas duas imagens escolhidas (Figuras 1 e 2) para este estudo vê-se a superfície do solo onde antes havia cobertura florestal. Na Figura 1, o tom alaranjado da terra é destacado por linhas paralelas desenhadas pelo maquinário que prepara o solo para plantio de pasto. Na Figura 2, vê-se o percurso do maquinário por entre troncos chamuscados ou totalmente queimados de árvores. Em ambas as imagens há, na superfície, a geometria e o contraste sutil entre poucos tons de cores. Ao conhecer o contexto, passa-se a compreender a mudança drástica que a paisagem sofreu por ação antrópica. Percebe-se, assim, uma preocupação em conciliar a denúncia, que é da ordem discursiva, construída a partir de ação política, e a experiência sensível, que é da ordem da percepção, do encontro entre corpo e espírito que fotografam juntos aquilo que os olhos veem, ao mesmo tempo em que a mente interpreta. A visibilidade expressa na imagem apresenta esse encontro, característico do *gesto fotográfico*.

A produção de Baleia visa o mercado jornalístico, ou seja, os meios noticiosos. Foi por acaso e com surpresa que ouviu de um editor inglês a recomendação de que enviasse suas imagens para veículos artísticos. Ainda que para Rouillé (2009) seja evidente a não-diferenciação entre fotógrafo-artista e artista fotógrafo, na prática diária do fotojornalismo e do sistema das artes essa diferenciação ainda existe. Não é mais o produtor de imagem que define o destino de sua produção, mas o



Fig. 1: *Sem Título I*, (2010), de Rodrigo Baleia. Crédito: ©Rodrigo Baleia.

editor-curador. É a percepção do resultado final, essa experiência de encontro do observador não-leigo, seja editor de fotografia do veículo noticioso ou curador de fotografia de museu, que determina se aquela imagem fotográfica é arte ou notícia ou se é ambos. São eles que determinam que tipo de consumo será feito dessas imagens, que tipo de significação elas terão. No momento de sua produção, pelo menos no caso de Baleia, essa decisão não estava clara. Cabe ressaltar ainda que, do ponto de vista da definição criada por Shore (2014), as imagens de Baleia, são ainda exercício da Fotografia Clássica e não Pós-fotografia, como veremos a seguir com os trabalhos de Winer e Henner.

2.2. Federico Winer

Federico Winer (1973 -) é um artista argentino que desenvolveu o projeto fotográfico *Ultradistancia* entre 2014 e 2016. Nessa série, diz explorar as fronteiras entre fotografia de viagem, geografia, urbanismo e arte digital. Para ele, o trabalho é resultado de uma reflexão sobre as possibilidades de se viajar sem se mover, sem o deslocamento real do corpo, algo que se tornou conciliável pelas novas tecnologias e a criação da imagem satelital, “ambas ao alcance das pontas de nossos dedos” (WINER, 2017). No seu entendimento, as imagens que produz são manifestos

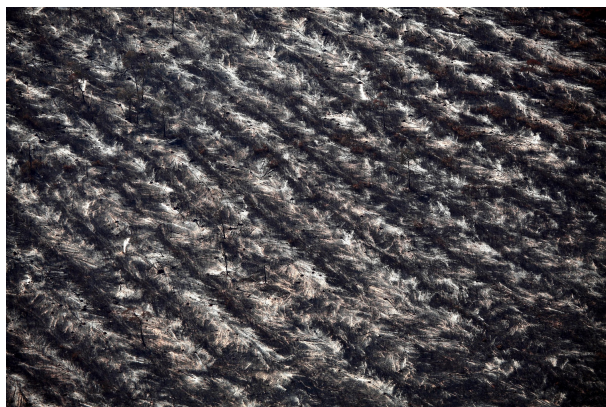


Fig. 2: *Sem Título II*, (2010), de Rodrigo Baleia. Crédito: ©Rodrigo Baleia.

de um olhar à extrema distância, caro a fotógrafos, viajantes, geógrafos e filósofos.

Quando criado em 2014, o projeto possuía um *website* que permitia a visualização de todas as imagens feitas por Winer por meio da intervenção com *software*, em recortes específicos dos registros da superfície da Terra produzidos pelo *Google Earth*. Entretanto, em 18 de abril de 2017, o *website* do projeto sofreu uma alteração radical, reduzindo o número de imagens disponíveis para visualização e exibindo apenas imagens cuja compra é possível. Isto se deve ao estabelecimento de uma parceria entre o artista e o *Google* a partir de abril de 2017, o que fez com que o Projeto *Ultradistancia*, que se utiliza do *software* do *Google*, sofresse restrições devido a direitos autorais. As imagens fotográficas que antes eram acessadas e baixadas facilmente, desapareceram e URLs salvas anteriormente não abrem, indicando erro. Assim, o *website* da série *Ultradistancia* exibe, hoje, uma edição limitada de 24 fotografias, cujos preços para aquisição aparecem dispostos ao lado de cada imagem. A mensagem de abertura explica:

Empolgado em anunciar que o meu projeto ULTRADISTANCIA foi convidado pelo *Google* para se associar como uma das principais histórias mundiais a ser apresentada no novo *Google Earth*, lançado em 18 de abril em todo o mundo. Na *Voyager*, a ferramenta de turismo guiado do novo *Google Earth*, você pode "ver geografias de

uma maneira nova com *Ultradistancia* de Federico Winer", CIDADES, AEROPORTOS, RENDIMENTOS e LUGARES SELVAGENS. Você pode visitar o novo site ULTRADISTANCIA.COM e visitar a Terra como uma obra de arte no novo Google Earth.¹⁰

Assim, as imagens alvo deste ensaio tiveram de ser recuperadas via matérias jornalísticas em cadernos de jornais internacionais que evidenciam sua existência por meio da cobertura jornalística de exposições do artista ao redor do mundo.

A série *Ultradistancia* consiste de temáticas variadas: cidades, paisagens naturais, aeroportos, ilhas, vulcões. As duas imagens escolhidas pertencem às séries *Cities* e *Monsters*. Em uma das imagens (Figura 3), vemos parte da cidade de Brasília por meio de formas geométricas que estão particularmente destacadas por cores fortes e contrastes vibrantes. Não está claro que critérios Winer utiliza para escolha das cores de suas imagens, especialmente na coloração das áreas urbanas. Mas percebe-se o desenho dos prédios que compõem a área da foto, correspondendo à Biblioteca Nacional de Brasília e ao Museu Nacional de Brasília. Na segunda imagem (Figura 4), vê-se a ilha artificial de Pearl-Qatar, em Doha, Qatar, onde foi erguido o conjunto habitacional *Viva Bahryia*. A visão vertical (aquela que Baleia denomina 90 graus) com coloração e contrastes intensificados mostra o contorno rebuscado de um monstro com face voltada para a esquerda e cauda contorcida à direita da imagem, destacando-se de um fundo escuro, como se emergisse das profundezas misteriosas do oceano.

De certo modo, o trabalho de Winer parece ter ganho *momentum* dentro de um mercado ávido por novidades de fácil aquisição. Ainda, o modo acelerado da produção e reprodução de suas imagens, processo que pode ser acompanhado pelo vídeo em seu *website*, apontam para a constituição de um modelo ou esquema ou solução visual de apelo claro e simples, que não exige muito esforço do fruidor,

¹⁰ "Excited to announce that my project ULTRADISTANCIA was invited by Google to partner as one of the world leading storytellings to be featured in the new Google Earth, launched April 18th worldwide. In Voyager, the guided tour tool of the new Google Earth you can see geographies in a new way with Federico Winer's Ultradistancia, CITIES, AIRPORTS, RENDINGS and WILD PLACES. You are welcome to visit the new ULTRADISTANCIA.COM website and visit the earth as a work of art in the new Google Earth." (WINER, abr. 2017)



Fig. 3: Série Ultradistancia, Cities - *Brasília* (2015), de Federico Winer. Crédito: ©Federico Winer.



Fig. 4: Série Ultradistancia, Monsters - *Babryia* (2015), de Federico Winer. Crédito: ©Federico Winer.

transformando quase em *cliché* a imagem aérea submetida à manipulação por *softwares*.

O aspecto evidenciado por Krauss (1982) sobre a questão da autoria na fotografia em geral – característica determinante da obra de arte – é bastante notório na produção de Winer. Suas imagens fotográficas são produzidas por meio da combinação de vários programas computacionais que “manipulam” a imagem e atuam em diversos níveis de complexidade. De um lado, há os *softwares* que compõem a produção satelital do *Google Earth*, cujas imagens finais são constituídas a partir da composição de imagens produzidas por um conjunto de satélites e de programas associados aos mesmos. Tal esforço tecnológico para produção de um mapeamento em tempo real de toda a superfície do planeta, dá-se a partir de várias organizações internacionais: U.S. Geological Survey (USGS); PGC/NASA;

IBCAO; Data SIO; NOAA; U.S. Navy; NGA; GEBCO; Landsat; Copernicus. De outro lado, há os *softwares* de uso individual e que podem ser instalados em computador pessoal, mediante assinatura ou com acesso livre, como o Adobe Photoshop Lightroom, Adobe Illustrator, Corel Paintshop, Darktable, Pixlr, Polarr.

As soluções visuais que Winer encontra remetem às de Andreas Gursky, como a série *99 cent*, e à série *On the Beach* de Richard Misrach, mas também a Edward Burtynsky e sua série *Manufactured Landscapes*. Nesses trabalhos, os fotógrafos destacam a repetição das formas geométricas pela evidência de linhas e cores saturadas e a distância entre o assunto e a lente da câmera contribui para essa experiência perceptiva.

A paisagem produzida por Winer parece vista de uma arquitetura exótica, remetendo a mandalas, que por sua vez, remetem àquelas feitas com asas de borboletas de Damien Hirst ou mesmo sua série *Black Scalpel Cityscapes*, de 2014. Nas imagens de Winer, a paisagem aparece como bordados do oriente, ora ressaltando formas curvas e orgânicas, ora o brutalismo das linhas retas, a dureza da geometrização do espaço artificialmente constituído. De modo geral, poder-se-ia dizer que a serialidade e a repetição são temas de muitos artistas e fotógrafos contemporâneos, muitos deles associados à arte pop.

Contudo, ao que parece, a produção de Winer ainda não é industrial e ele faz todo o processo de pesquisa de imagens no *Google Earth*, recorte e tratamento totalmente sozinho. Escolhe papel e amplia a imagem e depois a emoldura, participando pessoalmente e diretamente em cada etapa da escolha dos componentes/elementos de sua produção.

A apropriação do *Google Earth* por Winer remete também a Richard Prince (1949 -) e sua apropriação de fotografias publicitárias do cigarro *Marlboro* na década de 70. Há, ainda, alguma remissão às propostas de Spencer Tunick (1967 -) e suas instalações em larga escala com corpos nus pintados e geometricamente dispostos na paisagem. Nesse sentido, como indicado por Shore (2014), a Pós-fotografia enquanto procedimento imagético contemporâneo torna exponencial o valor da apropriação de imagens já disponíveis eletronicamente:

Dada a abundância de material visual pré-existente em nosso mundo

hiper-documentado, não é surpreendente que uma quantidade crescente de arte fotográfica comece a ser produzida a partir de imagens realizadas por outra pessoa [ou por outra ferramenta]. Não há nada de novo sobre a apropriação de imagens encontradas para fins artísticos. Mas as fontes, métodos e objetivos estão em rápida evolução. Se a cultura digital transformou a prática fotográfica - ou seja, como as fotos são tiradas e exibidas - não teve impacto menor o modo como os materiais são buscados e depois manipulados.¹¹

A maior diferença, contudo, diz respeito ao corpo do fotógrafo, o que também pode ser dito da produção de Henner, abordada no próximo item. Winer justifica que é possível viajar pelo mundo sem sair do sofá, sem sair de sua casa, apenas visitando os locais pela “janela” de seu computador. Em suas declarações, contudo, enfatiza que ele mesmo é um grande viajante, que já esteve em muitos lugares, alguns dos quais escolheu para transformar em imagens ampliadas do *Google Earth*.

De acordo com Merleau-Ponty (1999), essa experiência de “segunda ordem” difere ontologicamente da experiência originária, enquanto experiência primeira de encontro sensível que enfatiza a relação intrínseca ao Ser no mundo: somos sujeitos que pensam e corpos que veem (somos videntes-visíveis). Essa relação primeira com o mundo só é possível em presença do mundo. A mediação, isto é, a relação indireta do observador com a paisagem por meio de imagens técnicas (mecanicamente ou tecnologicamente produzidas) implicaria uma perda dessa experiência, pois não estamos em relação direta com o mundo, mas em relação mediada.

Por outro lado, poder-se-ia explorar essa outra relação direta: do observador com a imagem técnica, com a fotografia que essa imagem apresenta. Nesse sentido, há percepção e, portanto, experiência visível, corporal, que remete a imaginário

¹¹“Given the abundance of pre-existing visual material in our hyper-documented world, it’s unsurprising that an increasing amount of photographic art begins with someone else’s pictures. There’s nothing new about appropriating found imagery for fine-art purposes. But the sources, methods, and goals are fast-evolving. If digital culture has transformed photographic practice — that is, how pictures are taken and displayed — it has had no less profound an impact on how found materials are sought and then manipulated.” (Shore, 2014, p. 7, tradução livre.)

e à imaginação. É esse aspecto ficcional que a fotografia de Winer desperta. A viagem de que fala é metafórica, é um “como se”. Sua proposta parece, assim, remeter às imagens de Salzmann, enquanto experiência de uma viagem imaginada, não vivida como deslocamento físico real daquele que observa. E ao invés da estereoscopia, uma visão no plano que remete à visibilidade em três dimensões ou o que se convencionou denominar “*bird-eye view*” (vista panorâmica).

2.3. Mishka Henner

Mishka Henner (1976-) é um artista belga que mora e trabalha em Manchester, na Inglaterra. Seu trabalho já foi comparado ao de Marcel Duchamp (1887-1968), devido à sua apropriação de novas tecnologias visuais como o *Google Earth*, *Google Street View*, e o *YouTube*, e pela sua adoção do *print-on-demand* (POD), como modo de superar os modelos tradicionais de publicação, algo que também aparece em Winer, mas que não sabemos ao certo indicar qual dos fotógrafos aderiu primeiro a essa tendência, cada vez mais presente na fotografia contemporânea.

Em 2012, Henner começou a pesquisar sobre os campos de exploração de petróleo e as áreas de engorda de gado confinado (*feedlots*) nos Estados Unidos. Sua pesquisa culminou com a publicação de seu trabalho em matéria de destaque na edição internacional da Revista *Vice* intitulada *Hopelessness*, em dezembro de 2012. Em artigo escrito para o *Los Angeles Times*, Henner descreveu como iniciou seu trabalho nas séries:

Primeiro, encontrei essas áreas de confinamento de gado no *Google Earth* e não tinha ideia do que estava vendo. A massa e a densidade dos pontos em preto e branco pareciam quase microbianas. Para entender o que eram, eu tinha que aprender sobre a indústria da carne e seus métodos para maximizar o rendimento na quantidade mínima de tempo para o maior lucro [...] A indústria da carne é um tema de elevada carga moral e ética. Mas quando penso nessas imagens, não vejo fazendas gigantescas, vejo uma atitude em relação à vida e à morte que existe em toda cultura contemporânea. Essas

imagens refletem um projeto e um horror que se encontram no coração do nosso modo de vida.¹²

Em 2014, as séries sobre *Feedlots* e *Oil Fields* de Henner foram indicadas para o prêmio *Prix Pictet*. Em entrevista a Robert Shore, em 2015, Henner justifica sua abordagem da fotografia:

Se você me acompanhasse por duas semanas, você não pensaria em um milhão de anos que o que eu faço é fotografia. É outra coisa. É um amálgama de coleta de informações, agregação de dados, criação de imagens e empacotamento.¹³

Na imagem que se refere ao gado confinado, vê-se um imenso contorno avermelhado que lembra a forma de um coração humano (Figura 5). Ao redor, áreas claras, embranquecidas e algumas zonas quadriculadas, amplas. Leva-se um tempo para compreender, a partir da legenda, que a área vermelha refere-se à concentração de fluidos corporais do gado abatido e que os pequenos pontos dentro das áreas quadriculadas referem-se a cada boi em confinamento, aguardando engorda para o abate.

A outra imagem (Figura 6) mostra uma linha sinuosa que recorta ou atravessa uma ampla área em tons de verde. Não fica claro pela imagem se se trata de rio de água ou de escoamento de resíduo advindo da exploração de petróleo. É notório em ambas as imagens o caráter da distância, a beleza das formas e do contraste de cores, não adicionadas artificialmente por meio de programas de computador,

¹²“I first came across these feedlots on Google Earth and had no idea what I was seeing. The mass and density of the black and white dots seemed almost microbial. To understand what they were I had to learn about the meat industry and its methods for maximizing yield in the minimum amount of time for the highest profit [...] The meat industry is a subject loaded with a moral and ethical charge. But when I think of these pictures, I don’t just see gigantic farms, I see an attitude toward life and death that exists throughout contemporary culture. These images reflect a blueprint and a horror that lie at the heart of the way we live.” (HENNER, 2015)

¹³“If you followed me for two weeks you would not in a million years think of what I do as photography. It’s something else. It’s an amalgamation of intelligence gathering, data aggregation, image making and packaging.” (SHORE, 2015)

mas intensificadas pelos próprios programas computacionais satelitais, como explica Henner:

Essas fotos foram feitas combinando centenas de capturas de tela de alta resolução de *software* de imagem de satélite acessível ao público. Os resultados são impressões de grande clareza e detalhes que capturam os efeitos do confinamento de gado nas propriedades rurais.¹⁴

Está claro, assim, que o modo de produção de imagens de Henner difere bastante do de Winer, pois o primeiro concentra imagens de um mesmo satélite sobre uma mesma região para que a própria “paleta” de cores do programa satelital produza contraste entre cores. Já Winer, parece adicionar coloração por meio de outros programas digitais, elaborando uma “paleta” própria, cuja construção surge de modo bastante aleatório, dependendo dos contrastes coloridos que pretende criar.

3. Considerações finais

Usando um meio tradicionalmente considerado como um documento de eventos reais que ocorrem na frente das lentes, as intervenções plásticas dos artistas através de novas tecnologias de imagem, especialmente *softwares* gráficos, são exemplos de como a visão clássica da imagem produzida tecnicamente pela habilidade manual inerente à máquina fotográfica analógica pode ou não contrastar com maior ou menor intensidade com a nova produção tecnológica de imagens, nomeada por Shore (2014) como Pós-fotografia. Tais produções contemporâneas podem tanto apelar visualmente às imagens de ficção científica, como remeter a formas tradicionais da Pintura ou da Arte Moderna. Mas seria essa interpretação uma naturalização da História da Arte para toda manifestação que parte de um sistema

¹⁴ “These pictures were made by stitching together hundreds of high-resolution screen shots from publicly accessible satellite imaging *software*. The results are prints of great clarity and detail that capture the effects of feedlots on the land.” (HENNER, *Feedlots*, 2015)

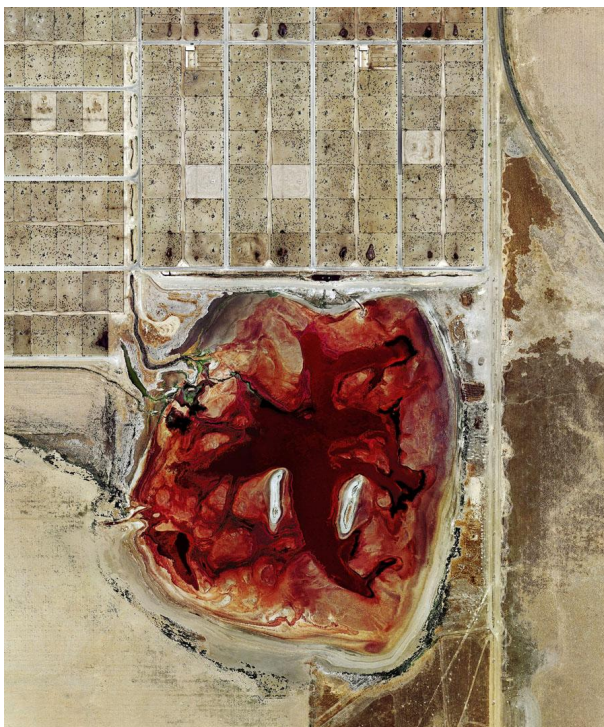


Fig. 5: Coronado Feeders, Dalhart, Texas (2014), de Mishka Henner. Crédito: ©Mishka Henner.



Fig. 6: Natural Butte Oil Fields, Utah (2011), de Mishka Henner. Crédito: ©Mishka Henner.

da arte fortemente vinculado ao mercado que visa lucro, ao museu que se pretende espaço educativo e de entretenimento, ao consumo de sensações fáceis?

Um dos principais aspectos que se nota nessas imagens é a natureza ambígua das mesmas, pois, embora parecendo fotografias, as imagens de Winer e Henner são produzidas com a ajuda de camadas de tecnologia que jogam com a ideia de verdade e de ficção na representação da paisagem, justamente porque espera-se na experiência perceptiva enquadrá-las às interpretações tradicionais advindas de uma visibilidade horizontal. É nesse sentido que essas imagens pretendem simular tanto aspectos estereoscópicos da paisagem caros à História da Fotografia, como emular características plásticas da paisagem representada na Pintura.

A Pós-fotografia parece apontar para uma nova complexidade na caracterização do *gesto fotográfico* (Flusser, 1994) de cada fotógrafo. Enquanto Baleia reafirma o papel central da relação do corpo do fotógrafo com o brinquedo manual (a máquina fotográfica), Winer e Henner utilizam um outro brinquedo cuja manualidade é distinta. A máquina fotográfica (como o *smartphone*) implica deslocamento, portabilidade radical do brinquedo. Ainda que o *notebook* (ou o *laptop*) possa ser transportado, não opera como máquina fotográfica. E a preferência por *desktops* potentes é notória para o trabalho com imagens satelitais. Na Pós-fotografia, o computador opera, assim, como equipamento no qual a tela faz um papel triplo – de visor, lente e obturador, funcionando concomitantemente com os *softwares* de manipulação de imagem.

Assim, na Fotografia há manipulação da câmera que se desloca junto ao corpo do fotógrafo, enquanto na Pós-fotografia há a manipulação digital da imagem por um corpo com mobilidade reduzida em frente ao computador. Em ambos os processos, a experiência encarnada do fotógrafo é distinta. Para Baleia, há um constante jogo de existência em desequilíbrio, a partir de uma mobilidade percebida como instável. Para Winer e Henner, está em jogo o deslocamento imaginário, a partir da redução do movimento corpóreo, que se concentra nos olhos, antebraços, dedos das mãos. O momento do *clique* para cada um deles resulta de experiências sensíveis distintas que estão implicadas nos modos de ver expostos em suas imagens. Tais modos de ver parecem mais ampliar o tema para relações possíveis entre a História e a Filosofia da Tecnologia e da Ciência e a História da Arte e da Fotografia.

Ainda, a produção imagética dos três fotografos endossa a argumentação de Krauss (1982) sobre a desvinculação entre fotografia e arte, isto é, a fotografia como expressão artística cuja história se constitui independente da pintura. A fotografia à distância, seja feita por intervenção em imagem satelital ou por registro a partir de avião, mostra uma variedade de funções, finalidades e efeitos que não são comparáveis aos da pintura.

A liberdade criativa com a qual a visibilidade fotográfica se expressa, hoje, parece ter sido iniciada quando de sua popularização via vistas estereoscópicas permitindo o surgimento de padrões de paisagens que foram ampliadas vertiginosamente já no final do século XIX.

Por fim, ainda que Malevich seja um pintor, suas paisagens em nada se pareciam com representação tradicional da Pintura de Paisagem, tal qual o homônimo gênero de pintura se definiu. Sua proposta de pintar a sensibilidade por meio das formas parece dialogar por um lado com a crítica de Krauss (1982) à Galassi (1981), pois poderia ser possível contar uma História da Fotografia a partir do Suprematismo e não da Pintura de Paisagem. Além disso, o Suprematismo parece, também, apontar para uma relação entre a pintura inspirada pela distância que realça a forma e promove outro tipo de percepção, muito mais conciliável com a visibilidade promovida pela fotografia do que a pintura de paisagem.

O modo aqui escolhido para abordar preliminarmente esse conjunto de imagens pode contribuir para pensar as relações epistemológicas entre arte, técnica e tecnologia na cultura visual (*Bildwissenschaft*) e sua importância para o desenvolvimento de novas teorias da imagem que ultrapassem os limites impostos tanto por uma História da Arte quanto por uma História da Fotografia.

Referências bibliográficas

BALEIA, Rodrigo. *Amazon Rainforest*. Development or collapse? Disponível em: <https://rodrigobaleia.exposure.co/amazon-rainforest>. Acesso em: 10 jul. 2017.

BURTYNSKY, Edward. *Photographs*. Disponível em: <<http://www.edwardburtynsky.com>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos*. Fenomenologia y comunicación. Barcelona: Herder, 1994.

GALASSI, Peter. *Before Photography*. Painting and the invention of photography. New York: MoMa, 1981.

GURSKY, Andreas. *99 cent*. 1999. Disponível em: <<http://www.andreasgursky.com/en/works/1999cent>>. Acesso em 10 jul. 2017.

HENNER, Mishka. *Feedlots*. 2013. Disponível em: <<http://cargocollective.com/mishkahenner/filter/3>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. *Dutch landscapes*. 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/mishkahenner/filter/works/1>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. How the meat industry marks the land -- in pictures. *Los Angeles Times*. Op-Ed. 15 Dec. 2015. Disponível em: <<http://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-marks-on-the-land-html-20151222-htmlstory.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

HIRST, Damien. *Black Scalpel Cityscapes*. Solo Exhibition. White Cube, São Paulo, SP, Brazil. 11 Nov. 2014 – 31 Jan. 2015. Disponível em: <<http://www.damienhirst.com/exhibitions/solo/2014/black-scalpel-cityscapes>>. Acesso em 10 jul. 2017.

KRAUSS, Rosalind. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*, v. 42, n. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982), p. 311-319.

MALEVICH, Kasimir. Suprematismo (El suprematismo como modelo de la no representación, 1927). In: De MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

_____. *El nuevo realismo plástico*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

MIRASCH, Richard. *On the Beach*. National Gallery of Art in Washington, D.C. Aug. - Sept, 2008. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/richard-misrachs-ominous-beach-photographs-979981/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

- SHORE, Robert. *Post-Photography: The Artist with a Camera*. London: Laurence King Publishing, 2014.
- _____. Mishka Henner: Art as Geospatial Intelligence Gathering. *Elephant Magazine*. July, 2015. Disponível em: <<https://elephantmag.com/mishka-henner-art-as-geospatial-intelligence-gathering/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- TUNICK, Spencer. *Installations*. Disponível em: <<http://www.spencertunick.com/installations>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- WIESING, Lambert. *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*. London: Bloomsbury, 2016.
- WINER, Federico. *Ultradistancia*. Limited Edition Artworks. Disponível em: <<https://ultradistancia.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.