

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ELAINE CRISTINA AZEVEDO DA TRINDADE

O OLHO QUE TUDO VÊ :  
a representação das cidades na fotografia de Doug Rickard e Michael Wolf

RIO DE JANEIRO  
2015

ELAINE CRISTINA AZEVEDO DA TRINDADE

O OLHO QUE TUDO VÊ :

a representação das cidades na fotografia de Doug Rickard e Michael Wolf

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Victa de Carvalho Pereira da Silva

Rio de Janeiro

2015

## FICHA CATALOGRÁFICA

TRINDADE, Elaine C.A.

O olho que tudo vê: a representação na fotografia de Doug Rickard e Michael Wolf / Elaine Cristina Azevedo da Trindade – Rio de Janeiro, 2015. 125f.

Dissertação (Mestrado Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2015.

Orientadora: Victa de Carvalho Pereira da Silva

1.Google Street View. 2.Fotografia. 3.Representação 4.Cidade. 5.Experiência. I. Victa de Carvalho Pereira da Silva (Orientadora). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Elaine Cristina Azevedo da Trindade

O OLHO QUE TUDO VÊ: a representação das cidades na fotografia de Doug Rickard e Michael Wolf

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Victa de Carvalho Pereira da Silva (Orientadora)  
PPGCOM/UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Jaguaribe de Mattos  
PPGCOM/UFRJ

---

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves  
PPGCOM/UFRJ

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente à Deus e aos meus pais Carlos José Gomes da Trindade e Catarina Dias Azevedo da Trindade pelo carinho, dedicação, amizade e apoio ao longo da minha vida.

Aos meus irmãos Karla Azevedo da Trindade Melo e Marcelo Azevedo da Trindade.

À professora Victa de Carvalho Pereira da Silva pela orientação, parceria e discussões sobre o trabalho.

Ao professor Fernando do Nascimento Gonçalves por permitir que eu fosse aluna ouvinte de suas turmas quando eu ainda nem havia ingressado no mestrado e por fazer parte desta banca.

À professora Beatriz Jaguaribe de Mattos pelas aulas enriquecedoras e por ter aceito fazer parte desta banca.

Ao professor Maurício Lissovsky, por ter aceito fazer parte desta banca de avaliação como suplente.

Aos professores e funcionários da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em especial a Jorgina da Silva Costa e Thiago Couto, ambos da secretaria da pós-graduação, que sempre estiveram dispostos a ajudar.

Às queridas Bia Morgado, Carolina Libério e Jane Maciel pela conversas enriquecedoras e por me apresentarem ao novo corpus utilizado nesta pesquisa.

## RESUMO

TRINDADE, Elaine Cristina Azevedo. *O olho que tudo vê: a representação das cidades na fotografia de Doug Rickard e Michael Wolf*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O presente estudo tem como objeto as fotografias dos artistas Doug Rickard e Michael Wolf que foram apropriadas do dispositivo Google Street View, disponível nas ferramentas Google Maps e Google Earth, na internet. Investigamos de que maneira a representação da cidade contemporânea é construída nas imagens destes dois artistas de modo a compreender como se dá a experiência entre homem e cidade e se estas imagens de cidade podem afetar a experiência do sujeito com a urbe. Aproximando o Flâneur (metáfora literária apropriada por Benjamin (1994) para analisar a experiência do homem na cidade moderna) do fotógrafo de rua tradicional, percebemos que na contemporaneidade ocorre algo semelhante que nominamos como *flanerie virtual*. Esta *flanerie* contemporânea acontece através do Google Street View, que combina mapas e imagens de várias cidades do planeta e as disponibiliza através da internet. Apesar de ter sido criada como ferramenta de geolocalização, alguns artistas perceberam outras potencialidades e usos para o dispositivo, utilizando as imagens do Google Street View na composição de suas obras. Rickard e Wolf são dois destes artistas que se apropriam de imagens da ferramenta e as refotografam oferecendo características próprias a esta fotografia. A partir da reflexão de Gilles Deleuze (1990), apoiado na filosofia de Foucault, que aponta os dispositivos como linhas de enunciação que evidenciam novas formas de produção de subjetividade, investigamos em que medida pode-se considerar a fotografia apropriada a partir do Google Street View um novo fazer fotográfico. Partindo-se do conceito de “museu imaginário” em Malraux (1947), analisamos em que grau as imagens de Rickard e Wolf se aproximam e se distanciam das fotografias de Robert Frank, Walker Evans e Robert Doisneau.

**Palavras-chave:** Google Street View, Fotografia, Representação, Cidade, Experiência.

## ABSTRACT

TRINDADE, Elaine Cristina Azevedo. *O olho que tudo vê: a representação das cidades na fotografia de Doug Rickard e Michael Wolf*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This paper studied the photos of the artists Doug Rickard and Michael Wolf that were appropriate Google Street View device, available in Google Maps and Google Earth tools on the internet. We investigate how the representation of the contemporary city is built on the images of these two artists to understand how is the experience between man and city and town these images can affect the subject's experience with the metropolis. Approaching the Flâneur (appropriate literary metaphor by Benjamin (1994) to analyze human experience in the modern city) of traditional street photographer, we realize that nowadays is something similar that nominated as virtual flânerie. This contemporary flânerie happens through Google Street View, which combines maps and images of various cities on the planet and makes them available over the internet. Although it was created as geolocation tool, some artists noted other potential uses for the device and, using images from Google Street View in the composition of his works. Rickard and Wolf are two of these artists that tool appropriated images and photograph again offering characteristics to this photo. From the reflection of Gilles Deleuze (1990), based on the philosophy of Foucault, pointing devices such as enunciation lines that show new forms of subjectivity production, we investigate to what extent it can be considered the appropriate picture from Google Street View a new photographic do. Starting from the concept of “imaginary museum” in Malraux (1947), we analyze to what extent the images of Rickard and Wolf approach and move away from the photographs of Robert Frank, Walker Evans and Robert Doisneau.

**Keywords:** Google Street View, Photography, Representation, City, Experience

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. A FLANERIE VIRTUAL E OS NOVOS CAMINHOS PARA A FOTOGRAFIA NA CIDADE</b>	
1.1 O flâneur e a fotografia de rua .....	20
1.2 O flâneur virtual e a fotografia de rua contemporânea.....	28
1.3 A fotografia e a paisagem urbana .....	40
1.4 O referente: fotografia e representação.....	49
<b>2. DA TELA DO COMPUTADOR ÀS TELAS DAS GALERIAS</b>	
2.1 O real imaginário: a fotografia enquanto documento e expressão artística.....	60
2.2 Fotografia e a arte do cotidiano .....	67
2.3 Fotografia contemporânea: a busca por um novo fazer fotográfico .....	76
<b>3. A CIDADE REPRESENTADA POR DOUG RICKARD E MICHAEL WOLF</b>	
3.1 Memória coletiva ou um museu sem paredes .....	87
3.2 “A New American Picture”. O olhar de Doug Rickard sobre o território norte-americano.....	92
3.3 A density of images: as imagens de Michael Wolf e o projeto Street View.....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	111

## INTRODUÇÃO

*O olho que tudo vê.* A expressão que intitula este trabalho tem sua origem na mitologia do antigo Egito que reverenciava o *olho de Hórus* como um símbolo relacionado ao poder e à proteção, além de representar o olhar sempre aberto e justiceiro de um dos deuses egípcios: Hórus, que na figura de um falcão, seria considerado o sol nascente, deus dos céus. De acordo com a lenda, Hórus, filho de Ísis e Osíris, teria perdido seu olho esquerdo em uma batalha contra Seth (deus da violência e da desordem). No lugar do olho ferido foi colocado um amuleto e em sua cabeça foi posta uma serpente. Tudo, para fazer com que o deus pudesse enxergar melhor. Durante a antiguidade, o amuleto com o *olho de Hórus* foi um dos mais utilizados pela realeza, que acreditava que o mesmo os faria enxergar melhor, afim de que pudesse tomar as melhores decisões. Além de proteção, o *olho de Hórus* simboliza a implacável acuidade e o olhar da justiça divina, a qual nada escapa.

No ocidente, a lenda deu origem ao *olho da providência* ou *olho que tudo vê*, aquele que é onisciente, onipotente e onipresente, lembrando que todos sempre estão sendo observados por um ser superior. Tal metáfora nos remete a sociedade da vigilância, em que dispositivos móveis, em geral conectados a internet, como celulares, tablets, câmeras de vigilância, entre outros, estão amplamente difundidos e sempre alertas a quaisquer acontecimentos, dos mais cotidianos e banais aos mais inusitados e surpreendentes. A vigilância é premente e todos somos observados de maneira onisciente, onipotente e onipresente, assim como na metáfora do *olho que tudo vê*.

Um destes olhos, ou melhor, nove destes, integram o dispositivo conhecido como *nine eyes* utilizado nos veículos do *Google Street View*. O dispositivo registra fotograficamente, e de maneira aleatória, as ruas das cidades que fazem parte do acervo da ferramenta de geolocalização. Criado em 2007, o *Google Street View* propunha um sistema que viria a facilitar a circulação das pessoas pelas cidades, através de uma cartografia<sup>1</sup> digital composta por um mapa de imagens formando uma visão panorâmica (360°) dos lugares fotografados pelo *nine eyes*. Para utilizar o sistema de geolocalização

---

<sup>1</sup> O termo cartográfico é aqui empregado em seu sentido mais comum, de forma a designar a ciência que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. Palavra que etimologicamente advém do grego chartis = mapa e graphein = escrita.

basta que o usuário digite o nome da rua, cidade, estado e país a ser pesquisado. Estando no acervo, a imagem do local aparece junto a um sistema de mapas, fazendo com que o usuário transite mais facilmente pela cidade.

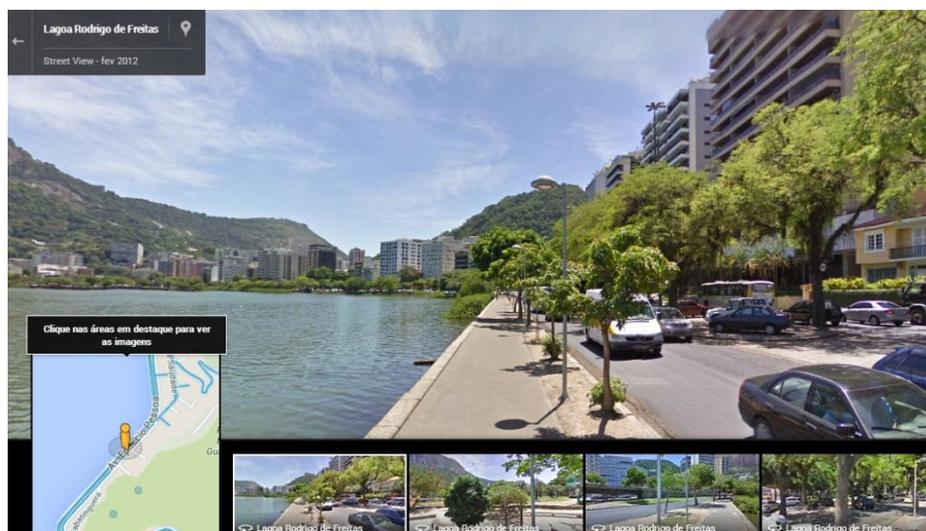


Imagem 01: Lagoa Rodrigo de Freitas (2012), Rio de Janeiro, Google Street View.

Embora tenha sido criada como uma ferramenta de geolocalização, não demorou muito para que o *Google Street View* ganhasse novos usos. Desde 2007, data de seu surgimento, já era possível acompanhar imagens excêntricas e inusitadas em sites como *Google Sight Seeing* e *Street View Fun*. Daquilo que parecia uma mera brincadeira surgiram ideias criativas, e diversos artistas perceberam outras potencialidades para a nova tecnologia.

Embora estivesse atenta a estas novas tecnologias e gostasse de ver as imagens exibidas através do *Street View Fun*, não sabia da existência de artistas que compusessem sua obra a partir do *Google Street View*. A princípio, esta pesquisa tinha como corpus a fotografia por dispositivos móveis, sobretudo aquela registrada por câmeras integradas a aparelhos de celular. Imagens do cotidiano, cenas banais, registros realizados por artistas e por pessoas comuns dividindo o mesmo espaço, expostas em galerias do Rio de Janeiro e Fortaleza, através da mostra *Foto-Celular*. Iniciada a pesquisa, deparei-me com a mostra de artes *From Here On: postphotography in the age of internet and the mobile phone*, apresentada no Encontro de Fotografia *Les Recontres D'Arles Photographie*, em 2011, na França e que em 2013 foi exibida no *Arts Santa Mônica*, em Barcelona, na Espanha.

A mostra reuniu 36 artistas cujas obras giram em torno de imagens comuns, registradas através de dispositivos móveis como: celulares, tablets, webcams, câmeras de vigilância ou da apropriação de fotografias disponibilizadas em sites na internet e manipuladas pelos próprios artistas. *From Here On* ou *Daqui em Diante*, em uma rápida tradução, teve a participação de cinco curadores (Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr e Joachim Schmid). A exposição teve como objetivo discutir uma post-fotografia na era da internet e do telefone móvel apontando um novo momento dentro da fotografia contemporânea e a possibilidade de um novo horizonte fotográfico. Diferente da maioria dos trabalhos contemporâneos, *From Here On* lança um manifesto, assim como faziam as vanguardas artísticas. Neste manifesto, curadores e artistas reivindicam o status artístico para as fotografias por dispositivos móveis e sugerem o reconhecimento de possíveis mudanças estéticas a partir das múltiplas possibilidades apresentadas pelas novas tecnologias. Esta nova estética estaria mais ligada à mediação que a qualidade técnica. Quatro destes 36 artistas me chamaram a atenção por utilizarem imagens disponíveis no *Google Maps* e no *Google Earth* e que foram registradas pelo *Nine Eyes*, dispositivo de captação de imagem acoplado aos veículos do *Google Street View*. São eles: o canadense Jon Rafman, o alemão Aram Barthol, o norte-americano Doug Rickard e o belga Miskha Henner.

Apesar de utilizarem o *Google Street View* como ferramenta, Rafman, Barthol, Rickard e Henner fazem um uso diferente do dispositivo. Em seu processo criativo, Rafman procura por imagens na cartografia, seleciona e realiza o recorte digital do que é exibido na tela. Para tal, utiliza programas de captura de imagem (*screengrab*, *screenshot*, *secreencapture*) ou o comando *printscreen*, disponível no sistema operacional *Windows*. Depois de recortadas e tratadas digitalmente, as fotografias são impressas em grandes formatos. Este processo pode ser considerado inovador no contexto fotográfico, seja por sua estética, pelo uso de uma nova tecnologia ou por uma nova práxis que permite ao fotógrafo o registro sem a necessidade de sair de sua casa, escritório ou estúdio.

Aram Barthol também utiliza o *Google Street View* em seus trabalhos, porém seu processo é diferente daquele utilizado por Rafman. Barthol realiza instalações gigantescas nos locais por onde há previsão de passagem do veículo do *Google Street View*. Uma vez que suas instalações são fotografadas pelo dispositivo, ele recorta digitalmente a imagem e reivindica a autoria. Outras vezes, ele corre atrás do veículo a fim de ser fotografado pelo *nine eyes*.



Imagem 02: (*sem título*), Berlim (sem data), Aram Bartholl

Rickard trabalha com uma temática social e busca por uma imagem americana contemporânea, com uma estética que se assemelha à fotografia documental clássica, ainda que não se possa conceituar a fotografia de Rickard como tal. Quanto à técnica utilizada, o artista refotografa a cena exibida na tela de seu computador, garantindo novos ângulos e uma outra concepção da imagem, ao trabalhar com programas de edição. Desta forma, Rickard imprime uma estética própria, contemporânea, nas várias camadas de visão agregadas à fotografia original. Já Henner, trabalha dentro de uma temática de controle e vigilância com séries que narram a invisibilidade da cidade, como em *Dutch Landscapes*, série composta por imagens de satélite, apropriadas através do *Google Earth*, apresentada em *From Here On*, que exhibe o sistema de proteção territorial do governo Holandês, que não permite a exibição de certas áreas de seu território através do *Google Maps* e *Google Earth*, em nome da segurança nacional. Ao entrar na cartografia dos dispositivos, tais imagens são borradas ou ganham formas geométricas coloridas de modo a esconder o local no mapa virtual.

A partir destes trabalhos pude perceber que estas imagens produzidas aleatoriamente pelos *nine eyes* eram muito significativas e relevantes para que eu pudesse encontrar as respostas para as questões que norteavam esta pesquisa: em que medida pode-se considerar a fotografia por dispositivos móveis como um novo fazer fotográfico? De que maneira estas imagens de cidade poderiam afetar a experiência do homem com a cidade? Seriam as imagens registradas por dispositivos móveis, como o *Google Street View*, um novo caminho para a fotografia na cidade no contexto atual? Por se tratar de um processo de construção simbólica, o campo artístico mostra-se

relevante para os estudos da comunicação e a produção artística pode ser considerada como um lugar privilegiado de onde podemos observar certos fenômenos sociais e comunicacionais. Seria a fotografia artística registrada através de dispositivos móveis um destes espaços de observação da cidade contemporânea?

A questão da cidade tonou-se cada vez mais presente durante a pesquisa, era preciso investigar se havia outros artistas utilizando o *Google Street View* como base para seus trabalhos artísticos. Aos poucos pude identificar diversos outros artistas como o fotógrafo alemão Michael Wolf, o italiano Emílio Vavarella, o diretor de cinema Aaron Hobson e os artistas Ben Kinsley e Robin Hewlett. Todos, trabalhando com a ferramenta de geolocalização, porém em contextos e abordagens temáticas das mais variadas. Para esta pesquisa escolhi como corpus as propostas dos artistas Michael Wolf e Doug Rickard cujos trabalhos buscam evidenciar a relação do homem com a cidade. As imagens refotografadas por Wolf e por Rickard estão na esfera de representação de cidade, do cotidiano das ruas e da vida dos personagens que deambulam pela urbe.

O projeto *Street View*, de Wolf, tem início em Paris. Ao se mudar para a cidade, o artista se depara com a questão da originalidade, afinal, como registrar as imagens de um lugar já tão fotografado quanto Paris? Através do dispositivo *Google Street View*, Wolf descobriu uma nova forma de fotografar a cidade e seu movimento cotidiano. Em uma entrevista ao *Museu de Fotografia de Amsterdã (Foam)*, Michael Wolf afirma que o dispositivo potencializa o trabalho do fotógrafo de rua, sobretudo quanto ao registro de flagrantes e cenas excêntricas. “Eu sempre me pergunto, como é que um fotógrafo consegue estar presente no exato momento em que um carro está pegando fogo? O *Google Street View* permite isso” WOLF (2012)<sup>2</sup>.

Em *A Serie of Unfortunate Events*, o fotógrafo registrou ataques de aves, acidentes de carros, queda de pessoas, incêndio, entre outras imagens de eventos desafortunados. Pela série, em 2011, Wolf ganhou uma menção honrosa do *World Press Photo*, na categoria *Contemporary Issues*.

---

<sup>2</sup> Trecho da entrevista concedida pelo fotógrafo Michael Wolf ao Fotografie Museum Amsterdam (Foam), em 2012. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=a-8pd-wXyT8>



Imagem 03: (sem título), *A Serie of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf

O artista norte-americano e sociólogo, Doug Rickard, se destaca por retratar a vida cotidiana da periferia dos Estados Unidos. Em sua mostra *A New American Picture*, Rickard aposta em uma nova perspectiva para a *street photography* tendo no *Google Street View* um aliado em seu processo de representação visual da cidade e de suas relações com o momento presente, a cultura local, a sociedade e seu modo de ser e de estar no mundo. Seu trabalho nos faz lembrar de grandes nomes da fotografia como Robert Frank e Walker Evans, que registraram a vida da população norte-americana, sobretudo nas periferias, na qual eram evidentes os conflitos raciais, sociais e econômicos de um dos países mais ricos e capitalistas do mundo. Rickard mostra que passados mais de 50 anos dos registros de *The Americans*, por Robert Frank, pouca coisa mudou na vida daqueles que vivem nas periferias dos Estados Unidos e muitas cenas ainda se repetem. O artista também evidencia contextos nos quais a cidade encontra-se incrivelmente modificada como a paisagem de Detroit, que teve seu auge na década de 1950, com a indústria automobilística, mas que atualmente amarga a decadência de ser quase que uma cidade fantasma.



Imagem 04 e 05: à esquerda, *Detroit River Rouge Plant* (1955), Robert Frank, à direita, (*sem título*) (2011), Detroit, Doug Rickard

Embora o *Google Street View* tenha características de um dispositivo de vigilância e o questionamento sobre a privacidade das pessoas fotografadas seja recorrente, acreditamos que o tema da vigilância em rede tenha sido amplamente discutido nos últimos anos, de modo que para esta pesquisa nosso interesse está no viés estético e artístico das imagens refotografadas por Michael Wolf e Doug Rickard, a partir do *Google Street View*, tendo em mente a relação de vivência e experiência entre o homem e a cidade. Neste trabalho será evidenciado o caráter representacional da cidade através da fotografia, sem que para isto seja necessário ingressar no mérito das questões acerca da privacidade e vigilância.

No primeiro capítulo trabalharemos com o surgimento da fotografia, a fotografia de rua e a memória cultural coletiva que nos leva a compreender todo um sistema de representações do que chamaremos de paisagem urbana. Em um primeiro momento buscamos compreender a criação da cidade moderna, o surgimento da fotografia e como a flânerie moderna dá lugar a uma flânerie virtual a partir da implementação de novas tecnologias como o *Google Maps* e *Google Earth*.

Sabe-se que a metáfora Baudelairiana do flâneur moderno pertence ao universo da literatura, sendo apropriado por Benjamin em seus estudos sobre a experiência do sujeito na cidade moderna. O homem da multidão, que deambula pelas cidades calmamente com o objetivo de observar as transformações da urbe e de seus habitantes assemelha-se ao fotógrafo por conta do gesto de observação e apreensão de cenas urbanas. Autores como: Fournel, Sontag, Flusser, Westerbeck e Meyerowitz evidenciam esta aproximação, por vezes, concluindo que o fotógrafo seria uma espécie de flâneur equipado com câmera fotográfica. Se o flâneur moderno é aquele que passeia pelas ruas

da cidade, o flâneur virtual seria aquele que mesmo sem sair de casa deambula pelas ruas disponíveis virtualmente no ambiente cartográfico do *Google Street View*, que altera o fazer e pode conduzir a uma nova forma de experienciar a cidade contemporânea. Assim como o fotógrafo de rua guarda certa semelhança com este homem das multidões, os fotógrafos que se utilizam do *Google Street View* exerceriam uma flânerie virtual, através da qual selecionam as imagens a serem refotografadas. Esta possibilidade de observar a rua e seus personagens, sem que seja necessária a presença física, evidencia uma alteração no fazer fotográfico trazendo a possibilidade de um nova relação, uma nova experiência tanto para a fotografia, quanto para a a representação da cidade.

Para compreender esta representação de cidade contemporânea através das propostas fotográficas de Michel Wolf e Doug Rickard, se fez necessário pensar a cidade e como seus personagens se apropriam das novas tecnologias. Tendo em mente que dispositivos são linhas de enunciação que evidenciam novas forma de produção de subjetividade, todo processo capaz de modelar, controlar, direcionar ou agenciar comportamentos sociais, olhamos para o passado de modo a entender melhor como certos dispositivos construíram a noção de visibilidade e representação vigentes. Segundo Jonathan Crary (2012), o observador teria sido modelado ao longo da história através dos mais diferentes dispositivos ligados à visão. Tais objetos teriam surgido não ao acaso, mas em um contexto social, econômico e científico propício. Como dispositivo que aplica conceitos de óptica e geometria, a perspectiva promove uma nova forma de ver e pensar a imagem. Partindo-se de tais considerações, discutiremos neste subcapítulo a relação entre a noção de paisagem, tal como apresentada por Anne Cauquelin (2007), e os dispositivos de visão, e o modo como a fotografia de rua, a chamada *street photography*, vai construir uma paisagem urbana moderna.

A fotografia desde sua criação desenvolveu características documentais promovendo uma espécie de inventário das cidades. A arquitetura, a botânica, a medicina, a arte, o território, as guerras, as pessoas, tudo, foi fotografado e arquivado em álbuns ou arquivos desde o seu surgimento no século XIX. Missões foram realizadas com o objetivo de registrar a cidade e seus habitantes. A fotografia ganha as ruas de modo a conjugar a suposta objetividade e transparência das lentes com o olhar privilegiado de cada fotógrafo. Desde o início do século XX, é a poesia das ruas que encanta os fotógrafos, com seus ritmos, suas repetições, suas surpresas. Mesmo para os

fotógrafos da *straight-photography* como Alfred Stieglitz e Paul Strand, a fotografia de rua estava intimamente relacionada a um olhar e a uma subjetividade artística.

A fotografia documental e o surgimento da noção de *documental imaginário*, formulada pelo curador canadense Chuck Samuels, serão discutidos no segundo capítulo deste trabalho, com o objetivo de refletir sobre alguns aspectos do que chamamos de uma fotografia contemporânea de rua. Em linhas gerais, o imaginário invade o documental após a experiência surrealista, que ocorreu por volta dos anos de 1930. Embora a modernidade tenha tentado fazer da fotografia um espelho do real, os fotógrafos sempre experimentaram novos modos e fazeres fotográficos que incluíam a falsificação<sup>3</sup> utilizando a própria mediação da máquina, sem que se perdesse o referente. Traduzir a imaginação, o pensamento em fotografia é a principal característica do *documental imaginário*, uma representação visual da subjetividade do fotógrafo, de modo consciente, com o objetivo de criar uma narrativa fabular ou não.

Partimos do pressuposto de que alguns dos fotógrafos que se utilizam do *Google Street View* estão trabalhando no viés do documental imaginário, como é o caso de Mishka Henner. Em *No Man's Land*, o artista se apropria de fotografias de mulheres que estão à beira da estrada com pouca roupa, em uma situação que culturalmente remete a prostituição e monta uma narrativa acerca do tema, mesmo sem saber se as mulheres que aparecem nas imagens são de fato prostitutas. Suas imagens mesclam a documentação com uma narrativa inventada. Mishka Henner trabalha com a idéia de memória cultural coletiva, que será melhor abordada no capítulo 3.

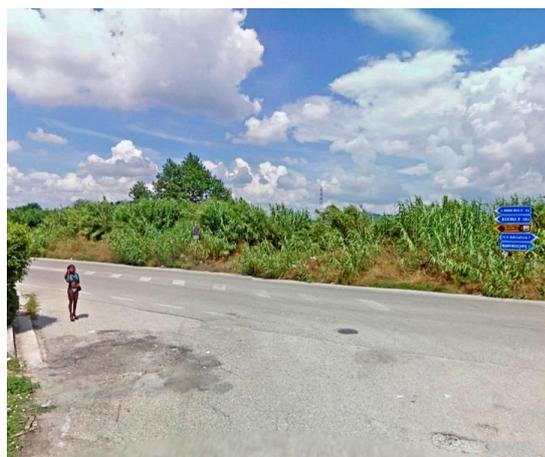


Imagem 06: (sem título), *No Man's Land* (2011), Abruzzi, Itália, Mishka Henner

---

<sup>3</sup> Não como fizeram os pictoriaistas, que modificavam a imagem a partir dos negativos ou inserindo elementos às imagens.

Diante desse cenário, a fotografia do cotidiano, do banal e do comum vêm ganhando cada vez mais espaço nas galerias de todo o mundo. Para além dos flagrantes jornalísticos, trata-se aqui de todo um novo modo de se abordar o cotidiano que, para esses artistas, se estabelece a partir de um arquivo pré-definido. Trata-se de um flunar nesse imenso arquivo visual urbano, e nesse movimento, que já se constitui em uma espacialidade e uma temporalidade diferenciadas, encontrar novas formas de se relacionar com a cidade e com a fotografia. São imagens que em si apontam para uma indiscernibilidade, nem documento nem a ficção, mas reflexos de uma realidade ambígua que só se torna visível a partir dessa experiência virtual. Nesta pesquisa, o que chamamos de fotografia contemporânea tem sido compreendida como uma espécie de resistência e um caminho para a libertação dos modelos clássicos da fotografia, calcada numa relação de transparência e objetividade como possibilidade de se alcançar uma suposta verdade sobre o mundo.

A fotografia contemporânea, como é o caso das fotografias por dispositivos móveis, tem como característica serem híbridas ao admitirem uma experiência na qual a imagem fixa (fotografia) mostra-se imbricada com características da forma vídeo, forma cinema, instalações, desenhos, enfim, admitem novas experiências estéticas, como indica Fattorelli (2010). Mais do que uma preocupação com a técnica e com a qualidade da imagem, está o conteúdo e as relações entre homem, cidade e tecnologia. As novas práticas contemporâneas reivindicam novas formas visuais, novos valores, uma estética alternativa ante o acervo ilimitado de imagens disponíveis na internet, que se proliferam diante do ato fotográfico cada vez mais acessível economicamente e difundido socialmente. Fotógrafo e um dos curadores da mostra *From Here On: postphotography in the age of internet and the mobile phone*, Joan Fontcuberta (2010) alega que as novas tecnologias digitais trazem a possibilidade de novas experiências imagéticas.

No terceiro e último capítulo, busca-se pensar de que forma e em que medida a fotografia de Rickard e Wolf propõem uma nova experiência de representação da cidade. De que maneira esta imagem de cidade pode afetar a experiência que o homem contemporâneo tem com a cidade. Há aqui um diálogo entre os processos de visibilidade, representação estética e experiência sensorial a partir do trabalho de Michael Wolf e Doug Rickard. A partir do título de uma das obras de Doug Rickard: *A New American Picture*, é possível inferir que o artista propõe em sua obra um novo olhar sobre a cidade, um olhar que desvendaria uma nova imagem sem se afastar

completamente de fotografias clássicas como as de Evans e Frank, mas dialogando com elas. Da mesma forma, Wolf, fotógrafo de rua, refotografa uma nova imagem de cidade a partir do *Google Street View*. A obra de Wolf pode ser comparada a de Robert Doisneau, sobretudo quanto aos ângulos utilizados pelos artistas. No entanto, faz-se relevante pensar em que aspectos as imagens de Rickard e Wolf se aproximam e se distanciam das de Evans, Frank e Doisneau. Em que medida pode-se dizer que as imagens de Rickard e Wolf apresentam uma nova imagem de cidade?

Desta forma pretende-se pensar a vivência, a experiência, as relações do homem com a cidade contemporânea e como as imagens de Rickard e Wolf representam esta cidade e seus personagens. Acreditamos que o ambiente cartográfico virtual, como é o caso do GSV, represente uma nova possibilidade de representação visual da cidade e de suas relações com o momento presente, a cultura local, a sociedade e seu modo de ser e de estar no mundo. Se é o sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real (PESAVENTO, 1995), pode-se inferir que a partir deste sistema se consolide uma memória coletiva, logo se faz relevante o averiguar a estética e os fazeres fotográficos que surgem diante desta proposta fotográfica na era da internet e dos dispositivos móveis.

## 1 A flânerie virtual e os novos caminhos para a fotografia na cidade

### 1.1- O Flâneur e a fotografia de rua

A Revolução Industrial foi um dos marcos transformadores para a sociedade europeia, proporcionando mudanças que logo se refletiram sobre as cidades a medida em que se transformavam em áreas urbanas movimentadas, hiperestimuladas, do ponto de vista do sensível, e com grande concentração de pessoas. Paris foi um destes centros, palco de grandes manifestações e transformações políticas, artísticas e industriais. Em 1851, Napoleão III encarregou George-Eugène Haussmann de modernizar Paris. Durante 17 anos, Haussmann cuidou do planejamento da cidade modificando os parques parisienses, construindo edifícios públicos, instalando redes de esgoto, enfim, reorganizando a urbe. Um dos principais legados de Haussmann foi o ordenamento geométrico da cidade com a construção de grandes avenidas e boulevards. Tendo a forma de uma estrela, foram construídas 12 avenidas em torno do Arco do Triunfo. Mas não foi só o mapa de Paris que foi alterado. Haussmann transformou a própria experiência do sujeito na cidade ao instalar milhares de peças de mobiliário urbano, quiosques e colunas Morris<sup>4</sup>, portas de jardim e cerca de 20 mil lâmpadas à gás, fazendo com que a vida noturna parisiense fosse intensificada.

A imagem da rua como interior no qual se concentram as fantasmagorias do flâneur, é dificilmente separável da iluminação a gás. Os candeeiros a gás começaram por iluminar as passagens. Os primeiros ensaios de iluminação a gás ao ar livre coincidem com a infância de Baudelaire: foram colocados candelabros na Place Vendôme. Sob Napoleão III, o número dos candeeiros a gás aumenta rapidamente em Paris. O facto trouxe mais segurança à cidade, fez a multidão sentir-se nas ruas como em casa, também à noite, e baniu o céu estrelado do cenário da grande metrópole de forma mais radical do que o tinham feito os prédios altos (Benjamin, 1994, p. 28)

Neste processo de modernização, o pequeno comércio deu lugar a galerias que exibiam as novidades modernas em suas vitrines, seduzindo os passantes. As moradias demolidas, por sua vez, deram origem a um centro comercial e cultural, no qual um grande número de pessoas circulava diariamente. As charretes puxadas a cavalo deram

---

<sup>4</sup> As Colones Morris são grandes colunas utilizadas para a promoção de espetáculos de teatro, eventos e filmes em cartaz. Possuem o mesmo efeito de um outdoor. Além da publicidade, as colunas guardam em seu interior, o material de trabalho utilizado pelos funcionários que cuidam da limpeza pública de Paris. Em alguns casos são equipados com banheiro e telefone que podem ser utilizado por estes trabalhadores.

lugar aos bondes e mais tarde aos automóveis. Sem dúvida, todas essas transformações estavam relacionadas ao progresso de uma sociedade industrial.

A cidade moderna revela um novo espaço que em nada fazia lembrar a vida orgânica e pacata da sociedade rural. O ambiente urbano era rápido, caótico, fragmentado, abarrotado de pessoas e repleto de estímulos, chegando por vezes a ser desorientador. Estes estímulos, em sua maioria, advinham de novas tecnologias, principalmente no que diz respeito à comunicação e ao transporte. A cidade hiperestimulava os sentidos deste novo homem urbano com seus painéis luminosos, letreiros, sinais de trânsito, vitrines, anúncios publicitários, barulho, bondes, automóveis e uma multidão que andava pelas ruas. Todas estas novidades bombardeavam o sujeito moderno com estímulos e choques perceptivos, fazendo com que este sujeito passasse a ter uma nova relação com a cidade, que o apresentava a um novo ritmo de vida.

O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (Singer, 2004, p. 96)

Não foi apenas no campo visual e auditivo que a experiência urbana foi transformada, o homem moderno passou a vivenciar uma tensão visceral e uma alta carga de ansiedade. O ambiente urbano era desafiador e, muitas vezes, representava perigo ao indivíduo que se defrontava com a morte em acidentes com bondes, automóveis, quedas de prédios e acidentes de trabalho. A mínima desatenção poderia resultar em morte e o sujeito precisava estar atento à nova vida urbana.

O termo ‘modernidade’ pode ser compreendido como um conceito cultural e socioeconômico utilizado para resumir as alterações sociais e tecnológicas que ocorreram nos séculos XIX e XX, diante da enorme quantidade de estímulos, novos meios de transportes, novas tecnologias, capitalismo e a explosão de uma cultura de massa. Teóricos como Simmel, Kracauer e Benjamim apontam para uma nova concepção neurológica do homem moderno.

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que precede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos

consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida da cidade pequena e a vida rural, no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica (Simmel, 1979, p. 12)

O homem moderno pode ser considerado um sujeito complexo que se encontra em uma multidão com os mais variados interesses e que age de maneira maquínica ao se deparar com uma nova realidade a ser vivida, um ambiente no qual pontualidade, estabilidade, exatidão e calculabilidade passam a ser fatores essenciais para o bom funcionamento da vida social. Estando em uma multidão, o sujeito passa despercebido, já que essa massa de pessoas tem como consequência o isolamento do homem. Ao contrário da vida rural, na qual os indivíduos se conheciam e tinham o hábito de se falar, na sociedade urbana as pessoas passaram a se olhar reciprocamente por um longo tempo sem se falar, o que causava um certo incomodo, mas que também servia como uma espécie de proteção. Segundo Benjamin, os choques sensoriais produzem uma proteção, eles “ensinam” a percepção e protegem o sujeito de ser afetado por estímulos tão radicais quanto àqueles vivenciados na modernidade. Mas se Benjamin acredita que tais choques auxiliam o homem a lidar com o novo ambiente urbano, para Simmel, os choques causariam um dano permanente no aparelho psíquico humano, resultando em um sujeito *blasé* (1979), ou seja, indiferente ou incapaz de reagir a estímulos, necessitando de um estímulo ainda maior para afetá-lo. Em um efeito cascata, o aparelho psíquico do sujeito sofreria cada vez mais danos.

Uma vida de perseguição desregada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas reservas são gastas; e se a pessoa permanece no mesmo meio, elas não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com energia apropriada. (Simmel, 1979, p. 16)

Em reação a esta indiferença moderna, a esta *blasé*, um personagem da literatura parisiense é retomado por Walter Benjamin (1994) como uma metáfora em seus estudos sobre o sujeito moderno. O flâneur seria uma forma de resistência a este caos proposto pela modernidade. Ao invés de se manter indiferente aos choques perceptivos, este

homem estaria disponível para experimentar a cidade moderna, de modo sensível. Através da figura do flâneur, Benjamin (1994) realiza uma leitura sobre a cidade e a experiência do homem neste novo e caótico ambiente urbano.

O termo flâneur deriva do francês flâner que, em uma rápida tradução, indica passeio, um passeio no sentido de vagar, passar o tempo, deambular. Para o poeta francês Charles-Pierre Baudelaire, o flâneur seria o homem da multidão, aquele que passeia vagamente pelas ruas, tendo como objetivo a observação do mundo a seu redor. No ensaio *Le Peintre de La Vie Moderne*, publicado em 1863, o poeta enfatiza a vida do Sr. G, um artista notável parisiense a quem Baudelaire definiu como sendo um autêntico flâneur, um homem do mundo, conhecedor da arte e das ciências que passeava pelas ruas de Paris de modo a tentar compreender os novos acontecimentos urbanos, a sociedade da época e as alterações proporcionadas pela modernidade. Há evidências de que o Sr. G, seja na verdade, o pintor Constantin Guys, considerado pelo próprio Baudelaire como o pintor da vida moderna, já que em sua obra se dedica a representação das pessoas e dos costumes europeus, sobretudo, os parisienses.

O escritor Edgar Allan Poe também se utiliza da metáfora do flâneur em seus textos. De acordo com sua narrativa, o flâneur seria o homem que aproveitaria o anonimato da multidão para se esconder, já que não se sentiria seguro em sua sociedade. Benjamin, no entanto, discorda desta visão. Para ele, o flâneur não teria a intenção de se esconder em meio à multidão, ao contrário, a flânerie seria uma espécie de protesto aos valores prementes a modernidade. Este homem estaria alheio ao ritmo ditado pela sociedade urbana, podendo esta atitude ser vista como uma resistência ao sistema capitalista industrial. Ao contrário do indivíduo *blasé*, que naturaliza e se distancia do que está a sua volta, o flâneur experimenta a cidade e seus choques, ele aparece como um espectador da urbe e resiste ao frenesi imposto pela modernidade.

... Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o flâneur, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha com uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra sua industriabilidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o flâneur deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. (Benjamin, 1994, pp. 50-51)

Mesmo sem a intenção de se esconder, em seu vagar pela cidade, o flâneur passava quase que despercebido em meio à multidão. É esta invisibilidade que, em certa

medida, aproxima o flâneur e o detetive, uma vez que ao deambular pelas ruas o flâneur observa e investiga as pessoas, os costumes e as alterações da urbe combinando casualidade e atenta observação. Se transformando, muitas vezes, em um vigilante das ruas. Tais habilidades do flâneur nos faz refletir acerca do gesto fotográfico ao longo do século XX. Afinal, não seria o fotógrafo de rua uma espécie de flâneur munido do dispositivo fotográfico?

De forma visionária, o jornalista Victor Fournel, em sua obra *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858), faz uma aproximação entre o flâneur e o fotógrafo de rua ao afirmar que o flâneur inteligente, dedicado e consciente de seu dever social poderia desempenhar um papel de liderança na república das artes. Esse papel incluiria, no final do século XIX e início do XX, registrar os menores traços de suas andanças como um daguerreótipo, refletindo e reproduzindo as mudanças que estavam acontecendo na cidade, o movimento, as múltiplas fisionomias do espírito público, as antipatias e admirações da multidão neste novo ambiente urbano. Para o jornalista, a rua seria uma espécie de palco, um teatro improvisado, no qual dramas e comédias seriam encenados a todo o tempo. Ao flâneur caberia descrever estas encenações do palco urbano. Essa analogia entre o flâneur e o fotógrafo de rua é retomada por Westerbeck e Meyerowitz, em *Bystander: a history of street photography* (1994), no qual os autores conferem a Fournel a qualidade de visionário quanto à *streetphotography*.

O fotógrafo de rua é uma espécie de Guys com uma câmera. Ele é o artista a quem Fournel conseguiu enxergar além de seu tempo, metaforicamente falando, quando ele a certa altura deixou cair sua imagem favorita do palco para experimentar uma nova analogia. (Westerbeck e Meyerowitz, 1994, p. 41/42)<sup>5</sup>

A prática fotográfica sempre esteve relacionada ao registro de imagens da cidade. Historicamente, a fotografia reconhecida pelos livros como a primeira do mundo, datada de 1826 e registrada pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, é intitulada: *A vista da janela no Le Gras* e se trata de uma imagem de telhados e casas da rua onde Niépce morava.

---

<sup>5</sup> “The street photographer is a kind of Guys with a camera. He is the artist to whom Fournel looked forward, metaphorically speaking, when he at one point dropped his favourite image of the stage to try out a new analogy” (Westerbeck e Meyerowitz, 1994, p. 41/42)



Imagem 07: A vista da janela no *Le Gras* (1826), França, Niépce

O registro das cidades e de seus habitantes não poderia ser mais conveniente para um dispositivo que nasce em meio às grandes transformações urbanas da modernidade. O daguerreótipo, projeto de Niépce e Daguerre, é apresentado à Academia Francesa de Ciências, em 1839. No mesmo ano, William Fox Talbot apresenta o calótipo. Dois dispositivos cujo objetivo seria o de representar a realidade. Apesar da calotipia ser utilizada por vários fotógrafos, o daguerreótipo foi mais difundido, já que ao invés de patentear a nova tecnologia, Daguerre concedeu seu uso ao governo francês em troca de uma pensão vitalícia, tornando o daguerreótipo um invento de domínio público, ao contrário de Talbot que patenteou a calotipia, tornando-a restrita.

Esta nova tecnologia, capaz de captar o real, contribuiu para a alteração da visão em várias áreas de conhecimento como na biologia, na medicina, na arquitetura, na botânica ou na área criminal na qual a fotografia, enquanto documento, passa a servir como prova ou método de inventariar presos, como fez Alphonse Bertillon<sup>6</sup>, em 1888. Tendo nascido em uma sociedade moderna, industrial, objetiva e maquinica, a fotografia é pensada enquanto espelho do real, embora nunca tenha sido apenas isto. Essa característica de inventário do real é evidente quando durante a reforma comandada por Haussman, o fotógrafo Charles Marville é contratado como fotógrafo oficial da prefeitura de Paris como o objetivo de documentar as transformações urbanísticas que aconteciam em Paris diante do projeto de modernização da cidade. Foram registrados os bairros antigos, as casas marcadas para serem demolidas, as

---

<sup>6</sup> Passou a utilizar as imagens fotográficas para resolver problemas judiciais juntamente com um método antropométrico, baseado em impressões digitais e medidas precisas de partes do corpo do detento. Bertillon trabalhava na Chefatura de Polícia de Paris e foi o fundador do primeiro laboratório de identificação criminal baseado nas medidas do corpo humano e da fotografia judiciária. Fornecendo um inventário social, paisagístico e urbanístico da cidade moderna.

antigas ruas estreitas que davam lugar aos largos boulevards. Marville documentou o desaparecimento de uma velha Paris que deu lugar a um novo espaço urbano.

Assim como Marville, outros dois pioneiros da fotografia documental e da *street photography* se destacam na documentação do cotidiano da cidade moderna ao realizarem um inventário dos modos de vida e da arquitetura urbana alinhando a fotografia documental do início do século XX, à poética de uma estética artística. São eles: Eugène Atget e Jacques Henri Lartigue.

Lartigue é o fotógrafo do movimento e das máquinas modernas. Sua obra é composta por imagens de esportes como corridas de automóvel e acrobacias aéreas. O movimento é a alma de sua fotografia. Na imagem abaixo é possível ver a precisão da fotografia de Lartigue, que em 1912 fotografou o Grand Prix do Automóvel Clube da França. Na imagem, o veículo de número seis aparece em movimento durante a corrida. Além dos automóveis em alta velocidade e das acrobacias aéreas, o fotógrafo também observava as pessoas que deambulavam pelas ruas da cidade. No Bosque Bouloigne e no hipódromo de Auteil, fotografou elegantes e belas mulheres que integram o seu acervo de imagens do cotidiano.



Imagem 08: *Grand Prix do Automóvel Clube da França* (1912), Jacques Henri Lartigue.

Ao contrário de Marville e de Lartigue, que incluem os personagens da cidade em suas fotografias, Eugène Atget desviou seu olhar do ser humano passando a fotografar os vazios urbanos de Paris e objetos inusitados, em geral desprendidos de seu contexto original. Atget é considerado por alguns teóricos, entre eles: Clive Scott e Walter Benjamin, como um dos pioneiros da *street photography*, além de ser considerado o primeiro e mais autêntico fotógrafo surrealista da história, tendo

influenciado nomes como: Walker Evans, Brassai, Berenice Abbott e Henri Cartier-Bresson.

Embora a fotografia de rua esteja presente no cotidiano das cidades desde a invenção deste novo dispositivo técnico, se torna popular entre os fotógrafos à medida que as câmeras têm seu formato diminuído com novos modelos de fabricantes como a Ermanox, em 1924; a Leica, em 1925 e a Contax em 1932, que permite facilidade de manuseio e maior discricção no registro da imagem. Assim como o flâneur, o *street photographer* é um observador na multidão registrando as ruas, os comércios, as vitrines, a vida noturna, os personagens e as cenas do cotidiano da cidade, quase que despercebidamente. Deambulando pela urbe, o fotógrafo de rua está sempre em busca das condições perfeitas para a realização do registro fotográfico. Segundo Vilém Flusser, “Os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou um aparelho munido de fotógrafo) estará observando o movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra” (FLUSSER, 2002, p.18). Este movimento a que o filósofo faz referência evidencia o gesto de observar, sendo a caça o elemento a ser fotografado. Assim como Flusser (2002), Susan Sontag (2006) faz referência ao gesto do fotógrafo que caminha solitário pela cidade, assim como o flâneur, mas ao contrário de um observador, o fotógrafo busca o apreender a imagem em um flagrante fotográfico.

De fato, a imagem desde o princípio se consolida como uma extensão do olhar do flâneur de classe média, cuja sensibilidade foi apropriadamente descrita por Baudelaire. O fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário, que explora, espreita, atravessa o inferno urbano, um caminhante voyeurista, que descobre na cidade uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto do regozijo da observação, catador de empatia, ao flâneur o mundo parece pitoresco.” (Sontag, 2006, p. 85)

Assim como um caçador na tundra, o fotógrafo espera o momento exato da captura e percorre a cidade a fim de encontrar cenas inusitadas e personagens interessantes, ele atrai para si as realidades da urbe. “O fotógrafo ‘apreende’ como um detetive apreende um criminoso” (SONTAG, 2006, p. 86). Mas o que ele apreende? Trata-se menos de uma verdade única e incontestável do real e mais de uma experiência de cidade, de uma poesia do urbano.

Hoje, o flâneur se transforma em uma nova metáfora da vida urbana e, é no contexto da internet que uma outra flânerie começa a florescer, permitindo uma nova experiência de cidade. A partir da implantação de novas tecnologias da informação, o espaço urbano vem sendo reformulado e está cada vez mais conectado ao espaço

cibernético ou ciberespaço. Da mesma forma, a sociedade reconfigura a sua práxis diante dos novos dispositivos.

Estudante de cálculo e programação, o teórico russo Lev Manovich analisou as novas mídias e suas linguagens. Para Manovich (2005) o computador seria o responsável pela introdução de uma nova forma de expressão humana, apontando para a internet como ponto crucial no estabelecimento de uma cibercultura, que se concentraria na esfera do social e na rede de computadores, de forma que as novas mídias, apontadas pelo teórico como “ a internet, os sites, multimídia de computadores, os jogos de computadores, os CD-ROM’s e o DVD, a realidade virtual e os efeitos gerados por computador” (MANIVICH, 2005), se concentrariam na esfera cultural e computacional, sendo as novas mídias um mix de antigas convenções culturais e de representação apresentada sobre uma nova forma, múltipla e conectada.

Esses novos processos relacionais vêm influenciando o cotidiano e a experiência do homem com o mundo, que nos parece menor devido a facilidade de comunicação estabelecida no ciberespaço. As novas tecnologias digitais fazem do mundo um lugar 24 horas em que as distâncias físicas possuem cada vez menos importância. O sujeito está conectado e, por conseguinte, em permanente estado de atenção. Ele frequenta espaços como o home banking; lojas de e-commerce, que nunca fecham suas portas; acessa notícias em tempo real; assiste a vídeos on line; frequenta museus virtuais e pode deambular pelas ruas de diversas cidades do mundo, através do *Google Street View*, em alguns cliques. As práticas desenvolvidas a partir do surgimento das novas tecnologias digitais exploram diferentes sentidos da percepção humana oferecendo ao sujeito a possibilidade de outras experiências.

## 1.2 – O flaneur virtual e a fotografia de rua contemporânea

De maneira visionária, o especialista em cibercultura e doutor em sociologia, André Lemos, em 2000, chama a atenção para uma *ciberflânerie*, que seria o navegar, o passear não-linear, pelos links no ciberespaço, ou seja, navegar por espaços relacionais de informação eletrônica. Embora o *Google Street View*<sup>7</sup> só tenha sido criado em 2007,

---

<sup>7</sup> Embora o Google Street View seja um dispositivo cartográfico cujo objetivo é a virtualização das cidades, sabe-se que o mapa, ainda que em papel, corresponde uma espécie de virtualização do território. No entanto, o termo virtualização está sendo utilizado para indicar o espaço correspondente a internet (ciberespaço).

Lemos (2000) vislumbra a possibilidade de uma flânerie virtual ao fazer referência aos hiperlinks acessados pelos usuários no ciberespaço. Como o transeunte errante, o flâneur virtual<sup>8</sup> passeia pelas avenidas da internet que o leva a vários lugares, sem ter um caminho específico a seguir.

Nesta analogia, podemos ver a navegação hipertextual pela Internet como o exercício de um ciber-flâneur e seu passeio pelo mar de dados. Não mais apenas sobre espaços físicos, mas sobre as malhas virtuais do ciberespaço. Em ambos os processos está em jogo um arranjo do espaço (físico ou cibernético) através de um modelo de conexão generalizada, descentralizada, cujo ponto de partida é constantemente deslocado através da atividade da errância. Não podemos prever que caminho o internauta vai tomar com os links propostos. Neste sentido, flunar numa cidade ou navegar por hipertextos evoca um mesmo processo: leitura (relação corpo - texto) e mapeamentos (relação corpo - espaço), fundindo as figuras do leitor (que segue o mapa) e do escritor (que faz o mapa), do conformista que segue e do aventureiro que faz. (Lemos, 2000, pp. 83-84).

O *ciberflâneur* seria um expert em se mover na rede, indo de um objeto a outro, observando, aprendendo e assimilando conhecimento. Ele caminha pelos links de modo a inventar uma nova relação com o mundo em que vive. O ciberespaço pode ser considerado um local no qual pode-se experienciar novas relações simbióticas entre o espaço da cidade e um novo espaço cibernético. Em uma relação rizomática e descentralizada com o espaço, o *ciberflâneur*, ao invés de deambular por entre ruas, passeia por um mar de dados que compõe a malha de informações virtuais. “A ciberflânerie traduz-se em uma apropriação do ciberespaço pela hipérbole, pela profusão de informações, pelo excesso. O ciberespaço é esse lugar e espaço relacional, mapa dado, mas também reconstruído sem cessar” (LEMOS apud FRAGOSO, 2000, p.85)

Em *Cibercidades: um modelo de inteligência coletiva*, Lemos (2004) avança na pesquisa porposta em 2000 e aponta para as alterações que a informática vêm promovendo, de modo a alterar a percepção do homem frente a cidade. Para o teórico trata-se de um estudo sobre a atual delimitação, e ou da não delimitação do espaço urbano (físico) e o ciberespaço, já que há uma intensa sensação de conexão generalizada. “Vários exemplos dessa nova cidade estão a nossa volta: home banking, celulares, pages, palms, votação eletrônica, imposto de renda on line, shopping on line,

---

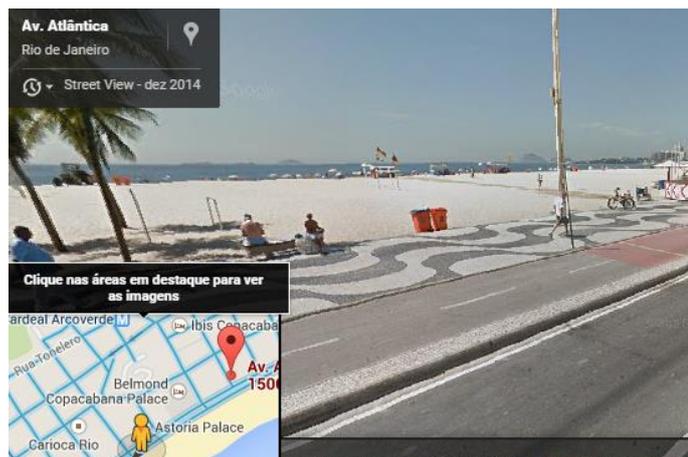
<sup>8</sup> O termo flâneur virtual está sendo proposto pela autora desta dissertação diante da semelhança entre o tradicional flâneur Baudeleriano e deste que se situa no espaço virtual, sobretudo daquele que navega pela cartografia do Google Street View. Diante da questão da ciberflânerie proposta pelo teórico André Lemos, decidi-se utilizar o conceito flâneur virtual.

governo eletrônico, telecentros e as diversas redes de satélite, fibra óptica, telefonia fixa e móvel” (LEMOS, 2004, p.19). É nesta mesma trama do ciberespaço que se encontra atualmente a cidade virtualizada eletronicamente, potencializadora da flânerie virtual, na qual o flâneur não tem mais uma relação temporal-espacial. No ciberespaço não há limite, possibilitando o vagar por entre ruas dos mais variados países em poucos minutos. Se a flânerie moderna tinha como principais incentivadores os pés e o olhos do flâneur, na contemporaneidade são as mãos que guiam o indivíduo em seu deambular pela cartografia cibernética do *Google Street View*, através da qual Paris, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Barcelona, Tóquio, entre tantas cidades, estão a distância de apenas um clique.

Nesse contexto, destacamos o *Google Street View* como a principal ferramenta de virtualização da cidade na internet, disponível no site *Google Maps* e no dispositivo *Google Earth*. Desenvolvida em 2007, com o objetivo de ser um dispositivo de geolocalização, a nova tecnologia foi inicialmente implementada nos Estados Unidos mas logo se espalhou pelos mais diversos países do globo terrestre. No Brasil, o mapeamento teve início apenas em 2010. O objetivo do *Google Street View* era, facilitar a locomoção de seus indivíduos através da virtualização da cidade. Com a ajuda de coordenadas geográficas, pontos de referência e mapa de imagens fotográficas, a tecnologia permitia que os usuários circulassem virtualmente pelos locais mapeados e fotografados.

As imagens fotográficas que fazem parte do acervo do *Google Street View* são registradas através de um dispositivo criado pela própria empresa, composto por uma esfera na qual se encontram nove câmeras fotográficas integradas. O chamado *nine eyes* é acoplado a veículos Google como automóveis, motocicletas, bicicletas e até em moto neve e mochilas, de modo a mapear os lugares menos prováveis do planeta. Uma das principais características do dispositivo fotográfico é a captação aleatória das imagens, que são registradas de forma panorâmica (360 graus) e ao nível da rua, ou seja, do mesmo ângulo de uma pessoa ao caminhar, daí a concepção de street view.

Ao inserir dados como o nome da rua, o nome da cidade ou do país no dispositivo cartográfico, imagens fotográficas e dados surgem na tela do computador ou no dispositivo compatível com a nova tecnologia.



Tendo a imagem na tela, o usuário pode passear pelo local escolhido e assim como o clássico flâneur, observar os acontecimentos flagrados pelas câmeras do dispositivo *nine eyes*. São paisagens urbanas, pessoas, cenas inusitadas, desafortunadas, vitrines, trânsito, enfim, imagens do cotidiano da cidade. A diferença é que a partir desta ferramenta, o flâneur não precisa mais estar no espaço urbano físico para observar a urbe, ele pode fazer isso estando dentro de sua própria casa, de seu estúdio, conectado a um computador ou dispositivo que o permita o acesso ao *Google Maps* ou *Google Earth*. Este novo fazer pode alterar a experiência que se tem com a cidade, já que a interação entre homem e urbe ocorre de maneira virtualizada.

Quando o fotógrafo sai a rua com uma câmera na mão, com a finalidade de registrar o cotidiano da cidade, ele encontra-se exposto a alguns fatores como: falta de segurança, tempo limitado, trânsito, uma multidão que se aglomera pelas ruas, entre outros choques sensoriais proporcionados pela interação direta com o meio, o que não ocorre através do *Google Street View*. Ao optar por refotografar as imagens disponibilizadas pela ferramenta, o fotógrafo não possui gastos com a sua locomoção, está na segurança de seu lar ou estúdio, o tempo é expandido para que se escolha a imagem, a enquadre e a refotografe, mas ao mesmo tempo, o tempo é minimizado já que torna-se possível deambular pelas ruas através de simples cliques.

Através da ferramenta de geolocalização, a imagem é escolhida sem que haja interação física com a cena, em um processo que se dá muito mais pela intuição e pelo desejo de montar uma narrativa acerca da imagem encontrada, apenas se conhece o endereço e a data na qual a imagem foi capturada pelos *nine eyes*. Não se sabe o que ocorreu na cena fotografada, apenas estima-se. Pode-se inferir que a realidade é vivenciada de outra maneira através da internet. O fator tempo, o instante decisivo, não

se mostra tão essencial se pensarmos que a fotografia apresentada através do *Google Street View* é um registro mecânico e aleatório. Neste contexto de apropriação das imagens, o tempo é expandido, o agora não é o momento em que a fotografia foi registrada, mas sua refotografia.

Apesar de ter sido concebida como uma ferramenta de geolocalização, o *Google Street View* tem chamado a atenção dos usuários para outras potencialidades e novos usos da tecnologia. Com o passar do tempo, o GSV tem se transformado em um dispositivo a serviço do olhar, aguçando práticas como o voyeurismo e a vigilância, além de servir como uma possibilidade para um novo fazer artístico. Da mesma forma que há uma aproximação entre o *street photographer* e o flâneur, sendo o fotógrafo de rua um observador munido de aparelho para o registro de suas observações, enquanto o flâneur observa e experimenta a cidade por onde passa, o *Google Street View* possibilita tanto a flânerie virtual quanto o registro da imagem disponibilizada na tela. Pode-se inferir que há uma outra experiência urbana nesta cidade virtualizada, que vai desde a forma pela qual o percurso é realizado, as sensações, percepções, afetações possíveis, passando pela economia de tempo e de recursos financeiros, já que o registro da rua pode ser realizado sem que haja a necessidade de casa ou do estúdio, chegando a observação de que há no *Google Street View* uma estética própria, a do apagamento. As faces das pessoas fotografadas, as placas dos carros e quaisquer identificações pessoais são apagadas da imagem através de um efeito borrado caracterizado pela manipulação digital, o que faz com que as imagens retiradas da plataforma sejam rapidamente reconhecidas como parte daquele dispositivo. Além do apagamento, há símbolos, como as bússolas e os sinais de exclamação, amarelos e vermelhos, que oferecem à imagem o reconhecimento de sua origem na ferramenta cartográfica.

Diante destas possibilidades de experiências, artistas contemporâneos têm vislumbrado no *Google Street View* novos caminhos para a fotografia na cidade. O canadense Jon Rafman, ao deambular através da malha cartográfica, encontrou registros de cenas cotidianas, porém, capazes de representar os costumes, a sociedade e a paisagem atual. Em seu trabalho *9- Eyes of Google Street View*, Rafman reuniu paisagens, imagens cotidianas e cenas inusitadas. Seu trabalho foi exibido em galerias e mostras como a *From Here On: postphotography in the age of internet and the mobile phone*, que reuniu 36 artistas contemporâneos em um dos mais tradicionais festivais de fotografias da França: *Les Recontres D'Arles Photographie*, na edição de 2011. Em 2013, a mostra de Rafman fez parte também do *Arts Santa Mônica*, em Barcelona, na

Espanha. Abaixo, uma das cenas inusitadas encontradas pelo artista no acervo do *Google Street View*, na qual a imagem de um cervo correndo em uma estrada é capturada pelos *nine eyes*. Pode-se observar que Rafman mantém elementos próprios do dispositivo como a bússola do lado superior esquerdo, evidenciando tratar-se de uma apropriação<sup>9</sup> imagética.



Imagem 09: sem título, *Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

O artista Belga Miska Henner também escolhe o *Google Street View* para na construção de seus trabalhos, cujos temas giram em torno da segurança, vigilância e possibilidades narrativas. Em *No Man's Lands* (2009), Henner se apropria de imagens que geram uma narrativa acerca da prostituição. O artista passeia por ruas de cidades que são consideradas como zonas de prostituição em países como Itália, Espanha e Estados Unidos. Os locais foram escolhidos depois que o artista realizou uma pesquisa em salas de bate papo e sites cujos temas giram em torno da prostituição. Tendo conhecimento dos principais endereços por onde poderia iniciar sua busca, Henner lança mão do dispositivo para encontrar as imagens que o interessam. *No Man's Land* é

---

<sup>9</sup> O termo apropriação tem sido empregado no cenário artístico para descrever a técnica de seleção e reprodução de imagens reutilizadas. A prática apropriacionista tem início no século XX com os *ready-mades*, de Duchamp e a técnica *silkscreen* utilizada por Warhol (CARREIRA, 2013). No entanto, é nos anos 1970 e 1980 que a *appropriation art* se revela como um movimento nova-iorquino que se caracteriza pela reutilização de fotografias, técnica de seleção e reprodução de imagens. O movimento teve início a partir da exposição *Pictures* (1977), da galeria *Artist's Space*, evidenciando nomes como: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith (EVANS apud CARREIRA, 2013).

composta por fotografias de mulheres semi-nuas ou com pouca roupa que estão à beira de estradas, rodovias e em becos. Na imagem, uma mulher aguarda na esquina, com um vestido curto com amplo decote. Suas pernas estão desnudas quase que em sua totalidade. As roupas utilizadas pela mulher e sua postura corporal remetem diretamente ao imaginário de prostituição em diversas cidades do mundo.



Imagem 10: sem título, *No Man's Land* (2009), Miska Henner.

Assim como Jon Rafman, o artista alemão Aram Bartholl também teve seu trabalho exposto na mostra *From Here On*, apresentada no festival *Les Recontres D'Arles Photographie*, na França e no *Arts Santa Mônica*, na Espanha. De modo diverso, Bartholl segue em uma outra linha de trabalho construindo instalações gigantescas nos locais onde está programada a passagem do veículo do *Google Street View*. Muitas das vezes, ele mesmo se coloca frente às lentes do *nine eyes* para que a sua imagem seja capturada pelo dispositivo, explorando uma relação entre o físico e o virtual. Seu trabalho associa a performance a fotografia, retomando toda uma história da fotografia encenada e performada no cenário urbano. Em uma lógica semelhante a de Bartholl, os norte-americanos Ben Kinsley e Robin Hewlett realizaram a intervenção *Street With a View*, na qual convidaram moradores de uma rua da cidade de Pittsburgh, no estado americano da Pensilvânia, a fazerem uma performance enquanto as imagens do local eram capturadas pelo *Google Street View*.



Imagem 11 e 12: à esquerda, sem título, (sem data), Aram Bartholl; à direita, *Street With a View* (2008), Ben Kinsley e Robin Hewlett.

A partir de uma estética cinematográfica, o artista e diretor de cinema Aaron Hobson viu no *Google Street View* a possibilidade de estudar, escolher e visitar virtualmente as futuras locações de seus filmes. Desta experiência, Hobson montou a série *Cinemascapes: Google Street View*, com imagens capturadas por ele entre 2011 e 2012. O italiano Emílio Vavarella, em *Report a Problem* (2012) evidencia a relação do homem com as falhas tecnológicas. As fotografias trabalhadas por Vavarella apresentam erros como duplicações, distorções, incongruências, erro de cor, entre outros equívocos no registro da imagem.



Imagem 13 e 14: à esquerda, *La Linea de La Concepcion, Cinemascapes* (2011-2012), Espanha, Aaron Hobson ; à direita, sem título, *Report a Problem* (2012), Emilio Vavarella

Entre os diferentes artistas que vem utilizando o GSV como ferramenta de experimentação e representação da cidade contemporânea, gostaríamos de destacar os trabalhos do alemão Michael Wolf e do norte-americano Doug Rickard, cujas imagens encontram-se dentro de um contexto da *street photography* e buscam representar a

cidade contemporânea. Ao observar as imagens apropriadas por Wolf e Rickard é possível notar certa proximidade com a obra de fotógrafos documentais modernos como Robert Frank, Robert Doisneau e Walker Evans. Tais aproximações e distanciamentos serão melhor abordados no terceiro capítulo deste trabalho.

Michael Wolf percebeu a potencialidade artística do dispositivo ao se mudar para a cidade de Paris. Em um território já tão fotografado por nomes como Henri Cartier-Bresson, Eugène Atget, Robert Doisneau, dentre outros, como fugir das imagens clichês? Como fazer algo inovador? Estas foram as principais questões enfrentadas por Wolf. Investido de um novo olhar e um novo fazer fotográfico, Wolf navegou pela malha cartográfica do *Google Street View* de modo a observar e registrar o cotidiano de uma Paris contemporânea. Diante das múltiplas possibilidades apresentadas pelas novas tecnologias, por um outro pensamento sobre a fotografia, que já não é mais o de um documental tradicional, novas estéticas visuais tendem a ser evidenciadas. Tal postura se intensifica com o advento da internet e a disseminação de dispositivos móveis como celulares com câmera integrada, tablets, câmeras de vigilância, entre outros, que aumentam exponencialmente a quantidade de registros fotográficos e sua difusão. Diante desse cenário, como a fotografia de rua também se transforma? Quais as novas possibilidades apresentadas por essas tecnologias? O que muda na experiência da cidade que se reflete no modo como ela é percorrida, registrada e transformada em imagem? Não se trata mais de uma fotografia pautada pelos paradigmas da fotografia direta, onde os valores estão também associados à qualidade técnica da captura da imagem. Neste contexto das novas tecnologias digitais, a subjetividade do fotógrafo é reconhecida como elemento de grande importância no processo fotográfico. Esta questão se apresenta no manifesto da mostra *From Here On*, em que Cheroux, Fontcuberta, Kessels, Parr e Schmid, 2011, evidenciam um outro momento fotográfico, no qual a mediação do fotógrafo com o dispositivo móvel torna-se mais relevante que a qualidade técnica.

“ Neste momento, somos uma espécie de editores. Nós reciclamos, selecionamos e cortamos, remixamos e colocamos em rede. Nós podemos fazer imagens de qualquer coisa e do nada. Todos temos um olho, um cérebro, um telefone celular, um laptop, um scanner, um ponto de vista.” (Cheroux, Fontcuberta, Kessels, Parr e Schmid, 2011, s/p)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Tradução nossa. Trecho retirado do manifesto da mostra *From Here On*.

A estratégia escolhida pelo artista Michael Wolf é refotografar as imagens disponibilizadas pelo dispositivo que são exibidas na tela de seu computador pessoal. Ele registra apenas as cenas que o interessa dentro do panorama gerado na tela, oferecendo à imagem um ângulo e uma visão própria. Ao retirar a imagem do ambiente cartográfico virtual, a fotografia torna-se parte de seu acervo.

Quando eu vou selecionar imagens, faço isso de um modo intuitivo. Começo pelas coordenadas da rua e vou selecionando vários blocos. Basicamente, eu olho para todos os cantos e os centros da imagem. Eu tento olhar através das janelas, olho atrás dos carros, tento ver através dos espelhos, nos carros, tento ver o que está por trás de outros objetos. Eu tento explorar todas as possibilidades. Eu não olho para nada específico. Quando eu encontro algo que me interessa, eu fotografo. (Wolf, 2012)<sup>11</sup>.

Antes de seu trabalho com o *Google Street View*, o fotógrafo alemão já era reconhecido por seu trabalho como fotojornalista e especialmente pela série *Architecture of Density*, uma crítica a densidade da arquitetura de Hong Kong. Ganhou o prêmio *World Press Photo*, na categoria *Contemporary Issues* em 2005 e 2010. Em 2011, Wolf recebeu uma menção honrosa na categoria de *Contemporary Issues*, do *World Press Photo*, pela série fotográfica *A Serie of Unfortunate Events*, que mostra cenas inusitadas e acidentes flagrados pelo dispositivo fotográfico do veículo do *Google Street View*.



Imagem 15: sem título, *A Serie of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf.

---

<sup>11</sup> Trecho da entrevista concedida pelo fotógrafo Michael Wolf ao Fotografie Museum Amsterdam (Foam), em 2012. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=a-8pd-wXyT8>

O artista californiano Doug Rickard se destaca por retratar a vida cotidiana da periferia dos Estados Unidos. Em sua mostra *A New American Picture* (2010), Rickard também aposta em uma nova perspectiva para a *streetphotography*, tendo na cartografia uma nova possibilidade de representação visual da cidade e de suas relações com o momento presente, a cultura local, a sociedade e seu modo de ser e de estar no mundo. Em seu trabalho de crítica social, Rickard procura unir tecnologia, política e estética. De acordo com o artista, a primeira referência dele na pesquisa de imagens foi o nome Martin Luther King. A partir deste nome foram registradas imagens encontradas em avenidas e ruas com o nome do pastor e ativista político. Segundo Rickard, a maior parte das ruas e avenidas Martin Luther King encontram-se em subúrbios e são cenários de exclusão social e disputas raciais. Sem sair de seu estúdio, o artista registra o cotidiano da cidade através do *Google Street View*.

Ao fotografar as periferias das cidades americanas, Rickard exhibe cenas de uma sociedade que não vive de acordo com *American Way of Life*, mostrando as franjas de um capitalismo que oferece luxo a alguns, mas que devasta a vida de pessoas em outras regiões do próprio país. Em geral, suas imagens são impactantes e narram histórias sobre os direitos civis, divisão social e racial e temas como a fúria e a indignação daqueles que se encontram à margem do sonho norte-americano. Os questionamentos de Rickard nos remetem imediatamente àqueles realizados por Robert Frank, em *The Americans* (1958). Porém, diferente da fotografia documental de Frank, nas imagens de Rickard o retoque é evidente. As cores são frequentemente alteradas, por vezes reforçadas, e outras vezes drenadas ou envelhecidas.

As imagens de Doug Rickard já circularam em vários museus do mundo como: New York Museum of Modern Art e o George Pompidou, em Paris. Erin O' Toole, curadora assistente do San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), do qual as fotografias de Rickard fazem parte do acervo permanente, afirma que as imagens produzidas pelo artista são sofisticadas e tem peso tanto estético quanto político. “Ele não usa somente o *Google Street View*, ele utiliza toda uma estética sofisticada em seu trabalho. Para isso ele coloca o seu ponto de vista em sua imagem” (O' TOOLE, 2012)<sup>12</sup>. Em *A New American Picture* o artista mostra o cotidiano das pessoas na periferia estadonidense.

---

<sup>12</sup> Trecho da entrevista concedida pelo fotógrafo Doug Rickard e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X9cAK2LJWQY>



Imagem 16: sem título, *A New American Picture* (sem data), Doug Rickard

“ O fotógrafo caça a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E quer descobri-las no interior do aparelho”, nos diz Flusser em 2002. A descoberta de novas visões é uma das principais preocupação do fotógrafo tradicional, aquele que está fisicamente onde o fato acontece. Mas essa parece ser também a principal preocupação dos fotógrafos e artistas que tem no *Google Street View* uma ferramenta de trabalho. São grandes os questionamentos acerca desta nova prática, seja quanto a questão da autoria das imagens, passando pela discussão das bases do fotojornalismo, ou sobre a estética desta nova fotografia. No entanto, esta flanerie virtual, esta prática de garimpar por novas visões através do arquivo do *Google Street View* evidencia um novo caminho para a fotografia na cidade.

Ao retirar a fotografia de seu contexto cartográfico, o artista realiza também uma curadoria<sup>13</sup> de imagens do mundo. Ele identifica a cena a ser trabalhada, interpreta o momento registrado, refotografa a imagem exibida na tela de seu computador, segundo seu ponto de vista, e a disponibiliza como objeto artístico de reflexão social. Em *A imagem compartilhada: como a internet mudou a economia das imagens*, o especialista em cultura visual André Gunthert (2012), analisou a gestão das imagens na web e de que maneira pode ser estabelecida uma espécie de curadoria das imagens através de ferramentas da internet como o Flickr e Youtube, na qual há uma mudança na economia das imagens que deixa de ter uma gestão controlada para ter uma autogestão. É nesse processo de autogestão que se encontram as imagens disponibilizadas pelo

<sup>13</sup> A noção de curadoria faz referência ao processo de seleção, organização e apresentação de imagens existentes em ferramentas on line, tais como: GVS, Flickr e Youtube.

GSV. Semelhante ao Flickr, as fotografias são armazenadas no dispositivo e podem ser acessadas em qualquer parte do mundo, a partir da inserção de dados. Estas imagens estão disponíveis podendo ser selecionadas e reproduzidas pelo artista em processo curatorial, uma forma de “edição” das imagens do mundo. Este processo de curadoria é parte fundamental do trabalho dos artistas que trabalham com o GSV, já que a ferramenta possui uma quantidade incomensurável de imagens disponíveis.

### 1.3- A fotografia e a paisagem urbana

Tendo como aliadas a perspectiva e a câmara escura, entre outros dispositivos da visão, os pintores do século XVI desenvolvem habilidades para retratar a natureza diante de seus olhos “inventando” uma forma paisagem. Considerado o primeiro quadro a ter uma paisagem como cena principal, além de não estar relacionada a nenhum relato escrito, *A Tempestade*, do pintor Giorgio Barbarelli da Castelfranco (Giorgione), concebido por volta de 1508, inaugura a pintura de paisagem.

Esse ‘mostrar o que se vê’ faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico – essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A história e suas razões discursivas passam para segundo plano: e, veja, falamos de ‘planos’, de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva. (Cauquelin, 2007, p.82).

É comum entender a paisagem como algo naturalmente estabelecido, no entanto é relevante pensar a paisagem como um conceito construído socialmente ao longo da história visual, como uma forma de representação da natureza, no caso da paisagem naturalista, ou das cidades, em se tratando de paisagens urbanas. Mesmo que o pintor se utilize de dispositivos como a perspectiva, a câmara escura, entre outros, que o auxiliem em uma representação daquilo que está diante de seus olhos, sempre haverá aspectos subjetivos definidos pelo artista, como o que estará dentro e fora da margem, a luz utilizada, o ângulo, a profundidade de campo, entre outros. Como quadros, no entanto, a natureza está limitada às margens, àquilo que se deseja mostrar, oferecendo visibilidade a certos aspectos e ocultando outros, que permanecem na invisibilidade. De acordo com a etimologia, a palavra margem deriva do latim “margo” e significa beira, limite. A margem seria o limite da paisagem, que pode então ser pensada como uma imagem construída a partir da observação, seleção, recorte, enquadramento e apresentação de uma cena que representa a natureza e, é capaz de gerar certa narrativa.

Esta narrativa é da ordem da representação. O que está apresentado em um quadro não é o objeto em si, mas uma representação do objeto, e portanto não deve ser considerado como o real, mas como uma representação subjetiva de algo. Cauquelin (2007) nos chama a atenção para a memória cultural que atua como mediadora na concepção das obras do artista.

A referida natureza compunha-se à nossa frente numa série de quadros, imagens artificiais, colocadas diante da confusão das coisas, organizava a matéria diversa e mutável de acordo com uma lei implícita, e quando pensávamos deleitar-nos na verdade do mundo tal como ele se nos apresentava, apenas reproduzíamos esquemas mentais, plenos de uma evidência longínqua, e de milhares de projecções anteriores (...) A natureza dava-se apenas através de um projecto de quadro, e nós desenhávamos o visível com o auxílio de formas e de cores retiradas do nosso arsenal cultural. (Cauquelin, 2007, p.20)

Em uma o ambiente moderno, as cidades tornam-se cada vez mais urbanas e caóticas. São prédios, luzes, vitrines, tráfego, uma multidão que se aglomera pelas ruas, neste contexto a paisagem bucólica da natureza dá lugar a uma paisagem urbana. Esta alteração na paisagem é bem observada por Baudelaire, que em 1857, escreve sobre a questão da paisagem urbana através de seu poema *Paysage*, cuja temática gira em torno das mudanças na paisagem parisiense. O poema publicado no livro *As flores do mal*, de 1861, define paisagem como uma *assemblage*, uma montagem e edificação que pode ser tanto mineral como vegetal. A paisagem, como uma construção de ordem epistêmica, envolve questões da cultura, da tecnologia e da subjetividade.

De acordo com Chenet – Fougeras (2007), a palavra urbanismo tem sua primeira aparição na França em 1910, tendo como origem o neologismo espanhol *urbanización* cujo uso se deu pela primeira vez em 1867 com o objetivo de designar as mudanças na arquitetura das cidades. O termo paisagem urbana é um gênero de paisagem, sendo este baseado na representação da urbe e de seus códigos. Assim como no caso da paisagem naturalista, a perspectiva e a relação mimética com o real estão presentes.

Se a paisagem da natureza tem na pintura a sua representação mais fiel, é na fotografia que a paisagem urbana se destaca<sup>14</sup>. Em seu artigo *L'esthétique photographique du paysage urbain*, François Soulages (2007) questiona em que medida fotografia e paisagem urbana poderiam se dissociar uma da outra. Se haveria ou não uma independência entre estas duas instâncias, visto que a primeira fotografia da história é a de uma paisagem urbana.

---

<sup>14</sup> Embora haja inúmeras pinturas de paisagens urbanas, assim como há inúmeras fotografias de natureza.

Através da pintura e do desenho o homem representava o mundo a sua volta. No entanto, a chegada da fotografia evidencia a crise na representação pictórica, que passa a ser entendida como uma produção subjetiva frente a proposta de objetividade maquínica da fotografia. No artigo *Fotografia e pintura: aspectos da representação na visualidade contemporânea*, Pellegrin e Gomes (2011) analisam os equívocos que pinturas e gravuras cometeram quanto ao movimento, sobretudo nos esportes como as corridas de cavalo. Como objeto de comparação, os pesquisadores utilizam imagens de Théodore Géricault e fotografias de Eadweard Muybridge para evidenciar a diferença nos movimentos das patas do cavalo representadas na pintura e na fotografia.

[...] Ao olhar com mais atenção percebemos um movimento impossível para os animais, que são representados em posição de vôo, com as quatro pernas esticadas. Esta pintura, como comenta Gombrich (1999, p.28), não revela ‘o que realmente se vê’, ela é antes disso uma convenção de representação. (PELLEGRIN E GOMES, 2001, p.07)

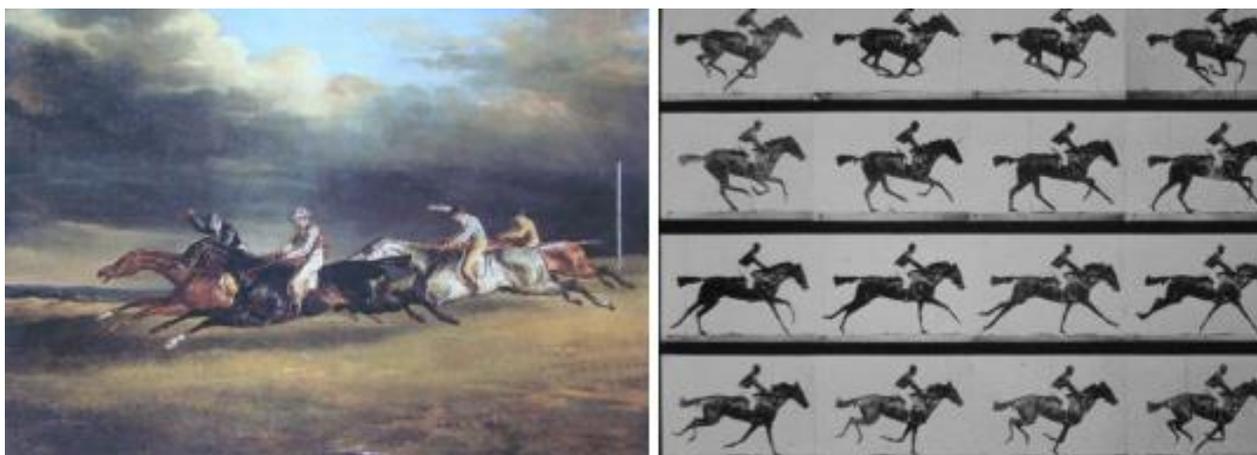


Imagem 17 e Imagem 18 : à esquerda, *Corrida de Cavalos em Epson* (1821), Théodore Géricault; à direita, *Movimento de um cavalo a galope* (1872), Eadweard Muybridge

A fotografia era a imagem de uma sociedade moderna, cujos pilares são o purismo tecnológico, a ciência e a economia. Uma máquina que pensava-se ser capaz de reproduzir a realidade, de maneira objetiva, rápida e fidedigna, sem a interferência do fotógrafo, o que não aconteceria na pintura, na gravura e no desenho. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1969), Walter Benjamin, menciona a fotografia como este olho maquínico. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1969, p.167).

No entanto, todo dispositivo é uma máquina agenciadora de subjetividade (AGAMBEN,2005). Por dispositivos pode-se entender que é todo o processo ou objeto com a capacidade de modelar, controlar, direcionar ou agenciar comportamentos sociais. Apoiado na filosofia de Foucault, Gilles Deleuze (1990) aponta os dispositivos como “máquinas de fazer ver e de fazer falar”.

As primeiras duas dimensões de um dispositivo, ou aquelas que Foucault destaca em primeiro lugar, são as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação. O certo é que os dispositivos são como as máquinas de Raymond Rousel, máquinas de fazer ver e fazer falar, tal como são analisadas por Foucault (Deleuze, 1990, p. 155)

Os dispositivos são linhas de enunciação que evidenciam novas formas de produção de subjetividade. Estes processos de subjetivação seriam variáveis de acordo com a época. Apoiada na modelização matemática da informação proposta por Marvin Minsky, Bentes (2006) evidencia que os dispositivos poderiam até mesmo alterar as percepções e o funcionamento cerebral dos sujeitos.

Durante anos, a fotografia documental se ocupou em registrar a cidade, sua arquitetura, suas mudanças, seus acontecimentos extraordinários ou apenas o cotidiano da urbe e seus personagens. Uma espécie de inventário da vida urbana foi produzido pela fotografia desde o seu surgimento no século XIX. Assim como a paisagem naturalista, a paisagem urbana também pode ser considerada uma forma de representação da cidade, embora tenha sido pensada como espelho do real por décadas ao longo da modernidade. De forma semelhante ao pintor, o fotógrafo também se utiliza de uma memória cultural ao fotografar uma imagem e de modo subjetivo constrói a paisagem de acordo com a seleção, o cenário a ser fotografado, o enquadramento, a profundidade, o balanço de cor, a velocidade do obturador, entre outras questões técnicas e estéticas.

Enquanto elemento de representação, algumas expedições e projetos fotográficos foram realizados com intuito de construir narrativas acerca das cidades, além de documentar e construir uma memória cultural. A primeira missão realizada na França foi a Missão Heliográfica, realizada em 1851, pela Comissão de Monumentos Históricos com o objetivo de catalogar a arquitetura parisiense, sobretudo os prédios públicos marcados para demolição, uma forma de preservar a memória da cidade. “Fotografia, com sua velocidade, baixo custo, grande circulação e ar de objetividade, ofereceu um importante placebo para o problema iminente da memória cultural”.

(MCQUIRE, 2008, p.34) .

Outra missão que ficou conhecida por documentar o território francês, foi a missão fotográfica da *Délégation à L'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale* (Datar). Coordenada por Bernard Latarjet e François Hers, a missão do órgão interministerial francês encarregado de estabelecer políticas de ordenamento do território e ação regional, teve como finalidade o registro da paisagem urbana de cidades periféricas da França, próximas a Paris, com objetivo de comunicar o quão urbanizadas estavam. A ideia era ressignificar o território de modo a demonstrar que não somente Paris era uma cidade desenvolvida, mas que o desenvolvimento chegara a periferia e que lá também seria um bom lugar para se viver. A missão fotográfica Datar é emblemática tanto no registro da paisagem urbana, quanto no processo de ressignificação do território.

O comando da Datar (*Délégation à L'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale*), que passou os anos oitenta na França, é exemplar em termos de escala, ambição, realização e impacto: ele tornou-se, na França e no estrangeiro, a referência final para todos os comandos e fotografias. Particularmente na paisagem urbana. (Soulages, 2007, p. 175)

Pode-se inferir que a missão fotográfica Datar tenha sido necessária para que se pudesse fazer um balanço da situação do território na França e de que forma o cidadão apreendia a cidade, quais representações estavam inseridas naquele contexto. As imagens registradas nesta expedição permitiram ainda a possibilidade de comparação entre imagens atuais e anteriores, de modo a inventariar as alterações na urbe ao longo das décadas.

Para além das missões, ao longo de todo o século XX, inúmeros fotógrafos buscaram a poesia das ruas através da paisagem urbana e da vida dos habitantes das grandes cidades. A *street photography* ou fotografia de rua registra rostos que surgem anônimos, mas que revelam os costumes e fazeres de uma época. Prédios, armazéns, fábricas, indústrias, cenas urbanas comuns (diurnas e noturnas) são registradas diariamente. São muitos os nomes dos fotógrafos de rua que se destacaram desde o início da fotografia. A *street photography* surge por volta de 1950, embora esteja presente em toda a história da fotografia. Nomes como Marville e Atget, pioneiros de uma fotografia documental e com caráter objetivo, são reconhecidos como *street photographers* e hoje têm suas obras em coleções dos museus mais importantes do mundo.

Na França, a *street photography* é personificada de modo individual por Henri Cartier-Bresson e por André Kertész que trabalharam de modo independente por volta dos anos 1930, mas que vieram a trabalhar na Agência Fotográfica Magnum, fundada em 1947, por Bresson, Bill Vandivert, Robert Capa, George Rodger e David Seymour. Se na Europa os street photographers surgiram antes da criação do termo, nos Estados Unidos foram as instituições e organizações que surgiram antes de tal conceitualização fotográfica.

Duas das principais instituições, desta época, a Photo League e a Federal Art Project foram as pioneiras. A FAP ( Federal Art Project), teve início em 1935 e era patrocinada pelo New Deal's Works Progress Administration e Roy Strykers Historical Section, da Farm Security Administration e pode ser considerada como o braço das artes visuais da grande depressão norte-americana. A FAP criou cerca de 200 mil obras de arte entre cartazes, murais, pinturas e fotografias. O programa não fazia distinção entre arte figurativa e não representacional. Os principais objetivos da fundação eram empregar artistas e proporcionar arte para edifícios como escolas, hospitais e bibliotecas. O trabalho foi dividido em produção de arte, ensino de arte e pesquisa de arte. Em 1936 surge a Photo League, uma cooperativa de fotografia, situada em Nova Iorque, reuniu notáveis da fotografia americana, dos anos 1920, como Paul Strand e Berenice Abbott<sup>15</sup>. O objetivo da instituição era reunir fotógrafos em torno de uma variedade de causas sociais e processos criativos comuns.

A obsessão dos anos de 1930 era o homem e sua relação com a cidade, tema que faz parte do trabalho de Berenice Abbott. Em 1935, Abbott, foi chamada pelo governo para registrar a transição de Nova Iorque rumo à modernidade. Mais que um registro oficial, a fotógrafa realiza um projeto sociológico, no qual registra a interação do homem com a cidade. Abbott retrata três pontos fundamentais no processo de urbanização: a diversidade dos moradores, os locais onde eles viviam e onde trabalhavam. *Changing New York*, publicado em 1939, possui imagens de arranha-céus, pontes de metal, as ruas e a arquitetura de uma cidade em transformação. Assim como Abbott, Walker Evans, também fez parte do processo de documentação oficial dos Estados Unidos. Em 1935 foi integrado ao serviço da Farm Security Administration, organismo criado pelo presidente Roosevelt para solucionar a crise agrícola dos Estados Unidos no período da Grande Depressão. Em *American Photographs*, Evans registra a

---

<sup>15</sup> Mais tarde, Strand e Abbott, renomeariam a cooperativa para The League.

vida do homem no interior, as desigualdades sociais e a miséria vivenciada no campo.

O olhar sobre o homem e sua relação com a cidade são temas recorrentes passado um primeiro momento de transformações arquitetônicas. Por volta de 1930, as questões sociais emergem com grande força na fotografia. Os mais pobres, as crianças, os cegos, os pedintes, os trabalhadores, os imigrantes, os frequentadores dos parques e das ruas estiveram entre os principais temas do período. As imagens passam pela paisagem urbana, arquitetura e retratos mais humanistas. Uma das fotografias mais importantes da história da fotografia de rua é *Blind Woman* (1912), na qual Paul Strand<sup>16</sup> registra a figura de uma mulher idosa e deficiente visual, que nas ruas pede dinheiro apresentando a sua condição de cega. A expressão da mulher e o enquadramento humanizam a personagem. Através de sua fotografia, Strand faz representar os tipos que vivem na cidade após os primeiros anos de implantação do projeto moderno.



Imagem 19: *Blind Woman* (1912), Estados Unidos, Paul Strand

Os tipos excêntricos, personagens da vida noturna parisiense, além da arquitetura da cidade à noite foram a inspiração para o trabalho de Brassã, que por volta de 1924 registrou a vida noturna de Paris. Em sua fotografia, imagens de ruas deserta, trabalhadores da noite, frequentadores de bares, bordeis e figuras excêntricas. Em 1932, Brassã registrou grafites nas paredes de Paris. Nesta mesma época, em Nova Iorque, um ucraniano que imigrou para os Estados Unidos em 1909 se destacou no fotojornalismo entre 1930 e 1940. Weegee, codinome de Arthur Felling, registrou

---

<sup>16</sup> Paul Strand tornou-se referência na história da fotografia do século XX, principalmente pelo impacto social de sua obra. Além da abordagem da vida nas ruas, o trabalho de Strand teve influência da pintura de vanguarda da época como o cubismo e o abstracionismo geométrico, tanto que o artista registrou closes de utensílios domésticos e de máquinas, desenvolvendo um novo olhar sobre os objetos de uso cotidiano.

inúmeras cenas da cidade de Nova Iorque, entre elas o serviço de emergência, os crimes, os acidentes, a morte, a miséria, em contraste com as personalidades, artistas e as mais variadas cenas do cotidiano.

Robert Doisneau fotografou o cotidiano das cidades, os contrastes entre classes sociais e a excentricidade dos tipos que circulavam pelas ruas e cafés parisienses. Uma das imagens mais conhecidas é *O beijo do hotel de ville* (1950)<sup>17</sup>. Doisneau começou na fotografia como assistente do fotógrafo modernista André Vigneau. Trabalhou como fotojornalista e fotógrafo industrial. Em 1939 foi contratado por uma agência de notícias e percorreu todo território francês em busca de matérias fotográficas. Durante a segunda guerra mundial foi para o campo de batalha registrar os movimentos e os horrores vivenciados no front.

Nos Estados Unidos, Walker Evans registrou a devastação econômica e social em uma época na qual o país vivenciava a Grande Depressão, por conta do crack da bolsa de Nova York , em 1929. Evans foi contratado pelo Ministério da Fazenda e pela New York Magazine para documentar a situação vivenciada pela população do sul e as ações do poder público a fim de remediar a situação. As famílias, os trabalhadores, as casas, a deterioração do espaço público, a fome e a dor do povo sulista foram registrados por Evans. Tendo Walker Evans como influência artística, Robert Frank buscou narrar uma história sobre as causas da supervalorização e culto ao dinheiro na sociedade norte-americana. Enxergando os Estados Unidos como um lugar triste e solitário, viajou por todo o país registrando os mais variados estratos da sociedade e a cultura dos mais variados personagens. Fotografou Detroit, Utha, Miami, Reno e Chicago. Foram mais de 28 mil fotografias sobre a sociedade estadonidense. Depois de participar da exposição *The Americans*, que reuniu 83 imagens de Frank , o fotógrafo passou a ser considerado um dos principais artistas visuais a documentar a cultura *Beat* dos Estados Unidos. Captou em suas imagens a tensão entre o sentimento otimista de prosperidade econômica e a realidade repleta de intolerância entre as classes sociais e as tensões raciais dos anos 1950.

---

<sup>17</sup> Recentemente, a mulher que aparece na fotografia, Françoise Bornet, revelou que a imagem teria sido dirigida por Doisneau, que viu um beijo do casal e teria pedido a eles que se beijassem novamente em frente ao Hotel.



Imagem 20: *Funeral - Santa Helena* (1955), Carolina do Sul, Robert Frank

De maneira semelhante ao flâneur, que passeava observando as alterações da urbe, o street photographer observa e registra o cotidiano da cidade, passeando pela multidão quase que imperceptivelmente e captando os detalhes da sociedade. As fotografias de paisagens urbanas são pequenos retratos do cotidiano, um recorte no tempo e no espaço aprisionado entre margens. Um acervo de imagens através do qual a história de uma época pode ser contada. Mas qual será esta história? Qual a narrativa está por trás destas imagens que imaginam o mundo? Segundo Pesavento (1995) é o sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real, de tal forma que pode-se inferir que a partir deste sistema se consolida uma memória coletiva ou o que a teórica denomina como “verdade social”.

Assim como grandes nomes da *street photography* registraram e representaram a cidade moderna, as fotografias de Michael Wolf e Doug Rickard narram os acontecimentos da cidade contemporânea, sua arquitetura, os fazeres sociais, os rostos anônimos que habitam a urbe. Essa busca de Wolf e Rickard por um novo fazer fotográfico evidencia a assimilação de novas tecnologias disponibilizadas pela sociedade contemporânea. A cibercultura possibilitou a criação do *Google Street View*, que está sendo apreendido como ferramenta em prol da fotografia.

Na verdade, a assimilação social dos meios tecnológicos tem produzido resultados profundamente ambivalentes, subjacente à mudança geral de "estruturas sociais para os fluxos" de sistemas cada vez mais abertos. A este respeito, a assimilação acentua as contradições sociais latentes e gera ambientes mais complexos: o que estou chamando de cidade mediática. (Mcquire, 2008, p. 15)<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Tradução Nossa. “In fact, the social assimilation of technological media has produced profoundly ambivalent outcomes, underpinning the general shift from social ‘structures to the flows’ of increasingly

A partir da apropriação fotográfica realizada por Wolf e Rickard pode-se discutir um novo modo de se registrar fotograficamente a paisagem urbana, já que os artistas, a partir do *Google Street View*, podem registrar uma paisagem urbana sem que haja a necessidade de sair de casa ou do escritório. Ao refotografar imagens disponibilizadas através da internet, retirando a cena do ambiente cartográfico, do *Google Street View*, o artista evidencia uma nova práxis, embora as imagens, guardem certa semelhança com a *street photography* tradicional e com as questões da representação da cidade, tendo como principal diferença o modo como as imagens são registradas. De certo, o *Google Street View* oferece ao fotógrafo um novo modo de apreender a urbe que se encontra virtualizada eletronicamente, possibilitando um deambular pelas ruas das cidades mais longínquas do planeta em apenas um clique, o que oferece a sensação de aniquilamento do tempo e do espaço a partir de um aparato tecnológico. Esta prática, tão recente, parece bastante pertinente a uma sociedade conectada. Práxis, imagem e discurso parecem evidenciar e representar a sociedade contemporânea, que vem sendo construída sob as bases da efemeridade, do virtual, do excesso de informação e da falta de privacidade.

#### **1.4 – O referente: fotografia e representação**

Desenvolvida para reproduzir a realidade como um espelho (analogon), a fotografia moderna do início do século XX, tinha como características a reprodução mecânica, objetiva e mimética de um referente. Sem levar em consideração a subjetividade do operador da máquina, a nova tecnologia requeria para si o estatuto da verdade. Essa verdade fotográfica tem por base os ideais de uma sociedade industrial, mecanicistas, purista e cientificista. A fotografia seria então um modo mecânico e objetivo de reprodução do real, daquilo que estava diante da máquina, refletido tal como um espelho. Mais rápida e eficiente que o desenho e a pintura, a fotografia rapidamente tornou-se a imagem de uma sociedade industrial Rouillé (2009). As primeiras teorias sobre a fotografia moderna discutem a noção de analogon, mimese e espelho do real. A fotografia se tratava de um processo físico-químico de inscrição de um referente pela luminosidade. As bases teóricas da fotografia moderna são recentes e datam das décadas

---

open systems. In this respect, assimilation accentuates latent social contradictions and generates further complexes: what I am calling the media city.” (Mcquire, 2008, p. 15).

de 1970 a 1990. Essas discussões foram imprescindíveis para a compreensão da fotografia como um método autônomo de representação. São muitos os estudiosos do campo fotográfico a discutir questões como a verdade fotográfica, a relação entre fotografia e referente, indexicalidade e os processos de representação social através da imagem fotográfica. Entre eles destacamos: Vilém Flusser, Phillipe Dubois, Rosalind Krauss, Roland Barthes e Tom Gunning.

Contestado por teóricos como Barthes (1984) e Dubois (1893), o discurso (primitivo) de fotografia como espelho do real ainda pode ser observado na atualidade através da inserção de dispositivos que excluem o operador da máquina em prol de um registro meramente mecânico, objetivo e aleatório. Em uma análise superficial, pode-se inferir que este seja o caso do *nine eyes*, do *Google Street View*. O dispositivo registra as imagens dos locais por onde passa, de modo aleatório, de forma panorâmica e ao nível da rua. Ao excluir o operador da máquina (o fotógrafo), a empresa busca garantir o estatuto da verdade fotográfica, já que a verossimilhança parece ser fator preponderante no discurso do *Google Maps* e *Google Earth*. No entanto, basta um passeio por entre os registros do *Google Street View*, para compreender que nem mesmo a ausência do operador da máquina pode garantir que a imagem registrada seja um espelhamento do real, já que os próprios corpos tendem a transformarem-se diante da câmera, como já havia observado Barthes (1984), em *A Câmara Clara*.

Pode ocorrer que eu seja olhado sem que eu saiba, e disso eu não posso falar, já que decidi tomar como guia a consciência de minha comoção. Mas com muita frequência (realmente muita, em minha opinião) fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, 1984, p.22)

Na atualidade, somos olhados o tempo todo por dispositivos móveis como o celular, as câmeras de vigilância e até mesmo os *nine eyes*, e o corpo torna-se ainda mais performático. Esta metamorfose do corpo é evidente em algumas imagens disponibilizadas através da ferramenta, entre elas, as de pessoas que quando fotografadas pelo dispositivo estendem o dedo anelar, em um posição conhecida como *fuck you*, o que remete a um protesto silencioso daqueles que não gostariam de ter sua imagem fotografada pelos *nine eyes*. A potência dessas imagens enquanto mensagem e a quantidade em que elas aparecem no *Google Street View*, fez com que o fotógrafo Michael Wolf refotografasse e utilizasse as imagens para montar a série *Fuck You*, em

2011. Composta por 130 fotografias, a série mostra a figura de pessoas estendendo o dedo anelar durante o registro realizado durante a passagem do veículo do Street View.

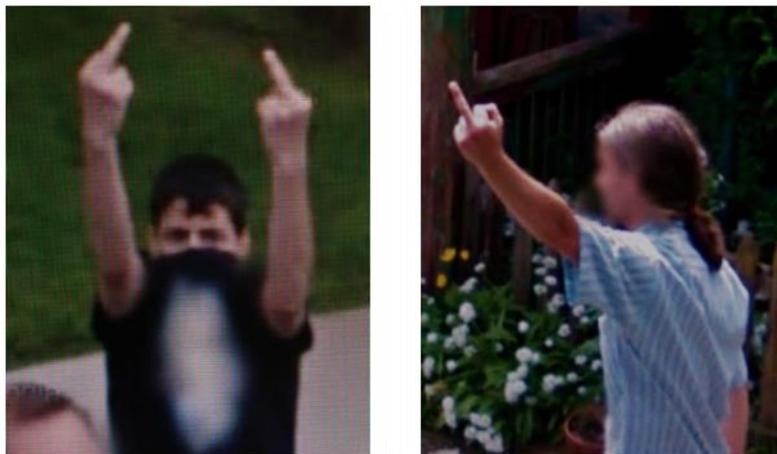


Imagem 21 e imagem 22: sem título, *Fuck You* (2011), Michael Wolf

Se os próprios corpos se metamorfoseiam frente à objetiva, a fotografia não pode garantir o estatuto da verdade, devendo ser entendido como um rastro, o indício de que algo aconteceu, de um “isto foi” como nos sugere Barthes (1984, p.115). O referente fotográfico não remeteria a um signo específico, mais a “coisa” real que fora colocada diante da máquina, de tal forma que o referente seria a essência da fotografia, que poderia até mesmo “mentir” sobre o sentido, mas não quanto a sua existência.

A fotografia é indiferente a qualquer escala: não inventa, é a própria autenticação; jamais mente; ou melhor, pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo tendenciosa por natureza, mas nunca sobre sua existência. Impotente com relação às ideias gerais, sua forma é contudo superior a tudo o que o espírito humano pode e pôde conceber para nos assegurar da realidade. Qualquer fotografia é desse modo um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens. (Barthes, 1984, p.23/24).

Em *O Ato Fotográfico*, Dubois (1993) atenta para o fato de que em 1895, o filósofo norte americano Charles S. Peirce já teria tentado superar a concepção da mimese fotográfica rejeitando o estatuto da verdade entre imagem e referente, levando em consideração a mensagem tanto quanto o modo de produção do signo fotográfico. Assim como Barthes (1984), Dubois (1993) menciona a subjetividade do fotógrafo em seus estudos apontando para uma conexão entre a fotografia e o real, uma contiguidade física, que não garantiria uma mimese, nem uma significação. Haveria na fotografia uma co-presença com seu referente. Sobre a questão da atestação, Dubois (1993)

explica que a imagem capturada através de dispositivos fotográficos não são de natureza mimética e que a imagem é resultado de um processo químico-físico que não garante que a imagem seja o objeto, mas apenas um traço deste.

Se de fato a imagem fotográfica é a impressão física de um referente único, isso quer dizer, por outro lado, que, no momento em que nos encontramos diante de uma fotografia, esta só pode remeter a existência do objeto do qual procede. É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, autentica. Mas nem por isso esse fato implica que ela *significa*. Muitas anedotas, múltiplos usos poderiam ser evocados nessa perspectiva, desde a foto-como-prova. (Dubois, 1993, p.73)

Subgrupo dos índices, os signos deícticos não possuem um significado, apenas apontam, indicam algo. O referente seria o objeto ou a direção indicada. Na linguagem, estes signos teriam função indicativa operando como demonstrativos (este, esta, isto, aquilo). Diferente de um signo utilizado na linguagem, na qual significante e significado são socialmente convencionados, haveria na fotografia algo que fugiria a regras e convenções instituídas socialmente, já que a fotografia seria signo vazio “o índice nada afirma, só diz Ali” (PEIRCE apud DUBOIS, 1993, p.76). Por ser considerada um signo vazio, a imagem fotográfica seria deíctica e só ganharia plenitude e significação estando o observador ciente de seu contexto, de uma narrativa.

O índice fotográfico aponta com o dedo. Pode-se até considerar que o índice não passa desse poder de mostrar pura força designadora ‘ vazia’ de qualquer conteúdo. Peirce bem dizia: ‘o índice nada afirma; só diz: ‘ ali’. Eis o que aproxima a foto dessa classe de palavras que chamamos em linguística os deícticos. (Dubois, 1993, p.76).

Este contexto seria da ordem da representação, já que a fotografia seria o “isto foi” evidenciando o momento passado no qual algo esteve presente, aconteceu, foi capturado pela fotografia e retirado do tempo e do espaço. Uma vez considerada como um signo vazio, através da imagem fotográfica é possível construir mundos. Sua narrativa é composta de legendas, suposições, interpretações, afinal a fotografia pode ser compreendida como um recorte suspenso no tempo. O que houve antes do registro da imagem? O que aconteceu depois? Estas são questões que cabem à imaginação do receptor. Em seu trabalho, Michael Wolf, busca por imagens ambíguas, aquelas que suscitam várias interpretações por parte de quem vê.

Uma das minhas fotografias preferidas é a de uma mulher que se encontra de pé parada em frente a uma porta. Ela está fumando um cigarro. A porta abre atrás dela e um homem aparece olhando para ela, mas ela parece não perceber que ele a olha. A imagem tem um futuro transcendente porque você não tem a certeza do que acontece na sequência. Se ele vai agarrá-la, se ele vai tocá-la, se ele vai entrar novamente ou talvez ele não faça nada ou abra a porta e vá as compras. Essa é uma fotografia bastante ambígua e possui muitas possibilidades de interpretações diferentes e interessantes. (Wolf, 2012, s/p)<sup>19</sup>



Imagem 23: sem título, *Paris* (2010), Michael Wolf

O “isto foi” está ligado ao referente que esteve diante da objetiva e foi registrado. Neste processo de captura, o referente adere à fotografia. Desta forma, pode-se entender que a fotografia é contingente e sempre representa algo, pois de imediato fornece detalhes e material etnológico que remetem a uma espécie de infra-saber (BARTHES, 1984). Etnográfico por servir como um inventário de uma época.

Como a fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão -, ela fornece de imediato esses ‘detalhes’ que constituem o próprio material do saber etnológico (Barthes, 1984, p. 49-50)

A partir do momento que a fotografia é contingência com capacidade de fornecer pistas sobre a práxis de uma sociedade, ainda que não se deva considerá-la um espelho do real, mas um processo de representação através da imagem, o fotográfico torna-se uma relevante fonte de observação etnográfica. Tendo em vista que a fotografia

<sup>19</sup> Tradução nossa. Trecho retirado de entrevista concedida pelo fotógrafo Michael Wolf a Foam Fotografie Museum Amsterdam. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-8pd-wXyT8>

remete a uma representação acerca de um referente, o que envolveria a mediação entre fotógrafo e máquina, subjetivação, construção de significados e por uma estética própria, Flusser (2002) aponta que a fotografia deveria ser entendida não como uma verdade em si, mas como um processo de representação a ser decifrado pelo observador.

Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significados. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘ mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (Flusser, 2002, p. 10)

Tanto Michael Wolf, quanto Doug Rickard se utilizam da fotografia como método de representação da cidade e da sociedade contemporânea. Rickard, artista e sociólogo, busca evidenciar as tensões sociais e raciais que ainda existem nos Estados Unidos. Em suas imagens, estão locais que parecem esquecidos diante de um país representado como um sonho de vida. Em *A New American Picture* (2011) o artista busca discutir a pobreza e a equidade racial da sociedade norte americana. Tendo como recurso o *Google Street View*, Rickard passeia virtualmente pelas ruas escolhidas por ele e localiza as imagens que melhor remetem ao trabalho que deseja construir.

Michael Wolf também trabalha com a questão da representação social e mesmo antes de suas séries baseadas na reapropriação de imagens do *Google Street View*, Wolf registrou a vida do homem em grandes cidades como Hong Kong e Pequim. Em *Life in Cities* estão representadas a arquitetura, o transporte, a moradia, o trabalho e as pessoas. Uma espécie de inventário da vida contemporânea nas grandes aglomerações urbanas, retratando as condições insalubres, desconfortáveis e porque não sub humanas a que são submetidas as pessoas que vivem nestas comunidades.

Em *Street View* e suas séries, o objeto de discussão das imagens de Wolf nos parece mais ameno em termos de críticas sociais e o artista discute tanto a questão do dispositivo tecnológico, como faz na série *Interfaces*, na qual a interface do *Google Street View* (setas, marcas cartográficas digitais, caminhos propostos) são evidenciados; quanto no que diz respeito ao flagrante fotográfico de cenas na qual o fotógrafo está no lugar certo, na hora certa, o que é indicado na *Serie of Unfortunate Events* ou a seu *Museu Imaginário*<sup>20</sup> que o permite verificar na cartografia imagens que o relembre

---

<sup>20</sup> Termo utilizado pelo escritor francês André Malraux (1978) para designar a bagagem referencial que cada artista carrega consigo e que permite a reciclagem da arte por meio de inspirações e reapropriações.

fotografias de grandes nomes como Doisneau e Bresson, de modo que Wolf faz referência a tais artistas em algumas das fotografias apropriadas por ele através do dispositivo.



Imagem 24 e imagem 25: à esquerda, (sem título), *Interfaces* (2010), Michael Wolf; à direita, *Derrière La Gare Saint-Lazare* (1932), Paris, Henri Cartier Bresson.

Em seu artigo *Qual a intenção de um índice? Ou, falsificando fotografias*, Tom Gunning (2004) questiona o vínculo entre a indexicalidade e a verdade fotográfica. Para o teórico, mesmo tendo sido um conceito construído através da história, a questão do estatuto da verdade precisaria ser revista. Gunning (2004) aponta para uma certa confusão que vem sendo feita por alguns teóricos que não reconhecem o caráter indexical das fotografias digitais, que poderiam ser facilmente manipuladas durante o processo de captura, armazenamento e transferência da imagem. O teórico lembra no entanto, que a indexicalidade não está na fotografia, mas no processo da luz que reflete do referente fotografado e é filtrada por lentes e pelo diafragma sendo codificada em imagem. Se a indexicalidade é este processo, tanto a fotografia digital quanto a analógica são indiciais, pois o que muda numa e noutra é a emulsão fotossensível da fotografia analógica (filme) que é substituída por uma matriz de dados numéricos (digital).

Há no senso comum a ideia de que a mídia digital seria a responsável por um grande processo de manipulação de imagens e que a fotografia deixaria de ser confiável por não espelhar o real. De certo a fotografia digital facilita a manipulação, mas a fotografia não é manipulável pelo fato dela ser digital, pois antes da tecnologia digital muito fotógrafos realizaram experiências acerca da manipulação de imagens e tal

processo se dava diretamente na mediação do dispositivo fotográfico. “ A mediação das lentes, os suportes dos filmes, o grau de exposição, o tipo de obturador, o processo de desenvolvimento e impressão são magicamente deixados de lado se alguém considera a fotografia como uma impressão direta da realidade”. (GUNNING, 2004, p.06)

O processo imaginativo está presente na fotografia desde o princípio, seja por conta de problemas técnico, da utilização da técnica na alteração do registro, ou de correntes artísticas que buscam a manipulação das imagens tal como o pictorialismo, o dadaísmo e o surrealismo. Toda fotografia é sim, baseada em um referente, que pode estar posado, manipulado, transformado em si próprio ou por processos técnicos disponibilizados pelo próprio aparelho como uma maior ou menor exposição à luz. Vários são os fatores que podem “falsificar” a fotografia, não só os programas de edição digitais de imagem, cuja utilização é tão criticada por alguns estudiosos do campo fotográfico e da comunicação<sup>21</sup>.

Consideremos alguns modos fotográficos que parecem concebidos para subverter a verdade, ou mesmo a demanda por precisão, associada à fotografia. Por enquanto, não negarei que existem formas fotográficas nas quais há um triunfo dessa subversão, de tal modo que qualquer papel referencial da imagem parece perder sentido. Eu penso que, na maioria dos casos, tais fotografias emprenham-se de fato em mostrar uma contradição, um oxímoro, uma presença impossível, evocando a referência fotográfica e, ao mesmo tempo, a contestando. As sobreposições surrealistas na obra de Man Ray, as fotomontagens de Jonh Heartfield, ou os ângulos incomuns de Rodchenko, para citar apenas alguns dos mestres da fotografia modernistas, todos trabalharam com (e contra) a verossimilhança e a evidência da fotografia. (Gunning, 2004, p.14)

Essa questão da verossimilhança e da “falsificação de imagens” aparece na série *Portraits*, de Michael Wolf. Em nome da privacidade das pessoas que são registradas pelo *nine eyes* durante a passagem do veículo do *Google Street View*, a empresa se utiliza de programas de edição de imagem para borrar detalhes como placas de carros e rostos de pessoas flagradas pelo dispositivo. Embora o referente estivesse diante da máquina e fosse registrado aleatoriamente por um olhar maquínico, de forma a requerer o estatuto da verdade, o referente é transformado por meio de manipulação da imagem, evidenciando certa tensão entre verdade e imaginário, questões caras a fotografia

---

<sup>21</sup> Artistas como André Kértész e Man Ray tiveram o surrealismo como inspiração. Em um momento no qual a fotografia documental estava no auge, alguns fotógrafos começam a ter um novo olhar sobre o referente e procuram fazer das abstrações, do sonho, da subjetividade a sua realidade. Para conquistar os efeitos pretendidos, os fotógrafos utilizam garrafas, espelhos, vidros, adesivos, além de elementos da própria câmera (lentes, balanço de cor, tempo de exposição) ou o próprio olhar diferenciado para registrar a imagem não como verdade.

contemporânea, uma possibilidade de experiência de mundo. Retirada do ambiente cartográfico e refotografada pelo artista, as imagens ganham a nova dimensão de retratos apagados, pessoas sem face, desconhecidas e iguais perante a multidão que deambula pelas cidades.



Imagem 26: sem título, *Portrait* (2011), Michael Wolf

As distorções e o apagamento também se apresentam em *Stigma* (2004), do fotógrafo contemporâneo, Antoine D'Agata. Na obra é possível ver o referente transformado pela objetiva do fotógrafo. Não se trata de “falsificar” a fotografia, mas de imprimir sua visão de mundo, um imaginário próprio. Carregada por sombras e distorções, a obra retrata personagens em situação de excessos como a violência, a prostituição e o abuso de álcool e drogas. De acordo com o próprio artista, que é membro da Agência Magnum, a sombra representa o mundo em que ele mesmo vive. “Não acredito na fotografia como uma arte ou um trabalho. Penso nela como linguagem, e acredito que uma linguagem deva ser usada para expressar o que alguém tem a dizer. Portanto, tudo o que tenho a dizer sobre a minha vida e o que sei do mundo é a forma como vejo as coisas” (D'AGATA, 2014, s/p) <sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Entrevista de Antoine D'Agata à revista Gomma. Disponível em : [http://www.gommamag.com/v5/gm\\_int.php?id=9](http://www.gommamag.com/v5/gm_int.php?id=9)



Imagem 27: sem título, *Stigma* (2005), Antoine D'Agata

Flusser (2002) questionou a verdade fotográfica através da ideia de que a estética fotográfica revelaria um universo particular que se diferiria do mundo real. Afinal qual é a verdade expressa em uma fotografia em preto e branco? Da mesma forma, onde está a verdade no azul turquesa do céu das fotografias de Rickard, se quase sempre são ajustadas digitalmente? De acordo com Flusser (2002) mais do que a reprodução de um referente, a fotografia seria um espaço relevante para a discussão de aspectos e fazeres sociais. Não sendo apenas a reprodução de uma imagem e de fatos, mas a representação de ideias e conceitos que deveriam ser pensados para além da estética fotográfica.

Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações 'ideias', situações-limites. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da óptica. De maneira que cenas em preto-e-branco não existem. Mas fotografias em preto e branco, estas sim, existem. Elas 'imaginam' determinados conceitos de determinada teoria, graças a qual são produzidas automaticamente [...] quanto ao problema da crítica da fotografia, eis o ponto crítico: ao contrário da pintura, onde procura-se decifrar ideias, o crítico de fotografia deve decifrar, além disso, conceitos" (Flusser, 2002, p. 22)

De alguma forma, este pensamento é compartilhado pela fotografia contemporânea, na qual estão inscritas as imagens apropriadas através do *Google Street View*, como é o caso das fotografias de Wolf e de Rickard.

A verdade fotográfica seria então apenas uma reivindicação, como afirma Tom Gunning e não um fato. O reconhecimento de uma fotografia como imagem de um

referente não seria o resultado tão somente da indexicalidade, mas de um conjunto de elementos associados ao referente, além de uma série de processos psicológicos e perceptivos tanto do operador da máquina (fotógrafo), quanto do observador, não podendo esta relação ser resumida a questão: imagem – referente – índice. Logo, se a relação entre referente e imagem não está atrelada ao estatuto de uma verdade, mas a um rastro, se faz relevante pensar no processo de mediação que vai desde a escolha do referente até a revelação/impressão da imagem. Como mediadores podemos entender as lentes, o tempo de exposição escolhida, a velocidade da captura, o uso de filtros, a subjetividade do fotógrafo, entre outras questões que podem alterar significativamente o referente que está diante da objetiva. Tal problemática é abordada por Gunning, no artigo *Qual a intenção de um índice? Ou, falsificando fotografias (2004)*. Para o autor, a falsificação das fotografias seria uma tentativa de desconstruir o estatuto da verdade fotográfica, que talvez nunca tenha existido.

## 2. Das telas do computador às telas das galerias

### 2.1 – O real imaginário: a fotografia enquanto documento e expressão artística

Na fotografia documental contemporânea <sup>23</sup> o paradigma da objetividade é rompido em prol da exploração de um imaginário. Em *The Americans*, Frank explora pontos de vista não convencionais de modo a fugir do foco e enquadramentos tradicionais como em *Parade - Hoboken- New Jersey* (1955), no qual o fotógrafo registra a fachada de um prédio. Nela, duas pessoas são vistas por detrás de janelas dispostas uma ao lado da outra. No centro, entre as janelas, vê-se a bandeira dos Estados Unidos. A imagem suscita dúvida quanto a identidade de quem está atrás das janelas, quanto ao prédio no qual se destaca a bandeira e ao sentido. O enquadramento, o ponto de vista e a ambiguidade presente fazem desta uma imagem subjetiva e aberta a interpretações.



Imagem 28: *Parade – Hoboken* (1955), New Jersey, Robert Frank

Outros fotógrafos da geração de Frank, como: Garry Winogrand, Diane Arbus, William Klein e Lee Friedlander também contribuíram para esta ruptura no modelo clássico da fotografia documental, que anos mais tarde caminharia para o que tem sido configurado como *documental imaginário*, termo utilizado pela primeira vez pelo curador canadense Chuck Samuels, do *Le Mois de la Photo à Montreal*, para classificar a obra fotográfica *Paisagem Submersa*, de Pedro David, João Castilho e Pedro Motta.

<sup>23</sup> Consideramos fotografia documental contemporânea aquela produzida no período posterior a Segunda Guerra Mundial, no qual inicia-se uma mudança de paradigma e de estética na fotografia documental, fazendo com que subjetividade fosse abertamente explorada no processo fotográfico.

A mostra foi realizada durante o *Foto Arte*, festival de fotografia realizado em 2004, em Brasília. Em *Paisagens Submersas*, Pedro David, João Castilho e Pedro Motta se uniram para retratar a vida de comunidades ribeirinhas de sete cidades do nordeste de Minas Gerais, que tiveram suas terras inundadas para formar o lago da Usina Hidrelétrica Juscelino Kubtschek (Irapé), no Vale do Jequitinhonha.

Durante cinco anos os três fotógrafos mineiros narram fotograficamente a construção da Usina Irapé tendo como ponto de vista o cotidiano dos moradores que seriam desalojados. Seis momentos são narrados: o cotidiano, o presságio, a mudança, o desmanche das casas, o lago que enchia e as carvoeiras e o destino da população. Ainda que tenha um caráter documental, as fotografias dos três amigos conduzem o espectador a um universo particularmente poético com características oníricas e vastas possibilidades de interpretação. Em *Escafandro* é possível identificar o corpo de um homem bem magro, sem camisa e tendo na cabeça um escafandro, que faz menção ao ato de submergir.



Imagem 29: *Escafandro* (2005), Pedro David

O termo *documental imaginário* faz menção ao uso da subjetividade e do imaginário no registro fotográfico documental. Ainda que o imaginário ganhe relevância nesta estética fotográfica, ela pode ser considerada documental, pois a imagem não se descola completamente da realidade, haja visto que há um referente e que estes traços indiciais continuam a formar uma narrativa, ainda que uma narrativa fabular (imaginária). De acordo com Lombardi (2007), a fotografia, assim como todas as imagens técnicas, tem a potencialidade de condensar as percepções, subjetividades e

formas de pensamento resultantes de processos de construção no imaginário dos fotógrafos que são repassados às obras, podendo ser posteriormente incorporado ao imaginário do observador.

Embora o termo *documental imaginário*, cunhado por Chuck Samuels, em 2004, não tenha tido, à época, um propósito conceitual, autores como Kátia Lombardi (2007) buscam pensar o *documentário imaginário* a partir dos estudos sobre o imaginário em Gaston Bachelard e Gilbert Durand<sup>24</sup>. Em sua dissertação de mestrado, intitulada: *Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*, defendida em 2007, na Universidade Federal de Minas Gerais, Lombardi, utiliza o termo *documentário imaginário* com o intuito de discutir as novas possibilidades de expressão fotográfica, que teria se libertado de um documental clássico, voltado para o estatuto da verdade, podendo assumir conscientemente a subjetividade fotográfica.

De acordo com Durand (1997), o imaginário seria o conjunto de imagens e das relações destas imagens que constitui o capital pensante do ser humano. Ou seja, ainda que exista uma proximidade entre o documental tradicional e o *documental imaginário*, este último se caracteriza por buscar novas linguagens, outras formas de representação, além de ser uma possibilidade libertária frente ao estatuto da verdade, que perdurou por anos no registro documental tradicional da imagem. No entanto, é necessário ressaltar que no *documental imaginário* não há intenção de romper com o real, mas de expandi-lo ou poetizá-lo.

A obra de alguns fotógrafos contemporâneos vêm se enquadrando nesta proposta de trabalho. Nomes como Antoine D'Agata, Miguel Rio Branco e Trent Parke, membros da Agência Magnum Photos, entre outros, têm experimentado novas formas de documentação. Em *Surfers Paradise*, Trent Parke traz vários elementos que não a praia, o mar e as ondas como remete o título. A partir da imagem de um homem com uma prancha de surf em uma rua de Gold Coast, na Austrália, o fotógrafo traz vários elementos que parecem estar desconexos. Na imagem, há um sinal de trânsito em primeiro plano, um prédio, que nos parece residencial ao fundo; ao lado, uma fachada cujo letreiro está escrito Vegas, o homem com a prancha debaixo do braço atravessando a rua em um plano intermediário e indicativos de trânsito como setas no chão. Imagens

---

<sup>24</sup> Durand é considerado um dos maiores pensadores sobre o imaginário. É autor de vários livros sobre o assunto, tais como: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1ª ed.1963), *L'imagination symbolique* (1ª ed. 1964) e *L'imaginaire* (1ª ed. 1994), *Champs de l'imaginaire* (1ª ed.1996), entre outros – e fundador do Centro de Pesquisa do Imaginário (1966), na Universidade de Grenoble II, na França

como *Surfers Paradise* nos remetem àquelas registradas por dispositivos móveis como acontece no Google Street View e que são apropriadas por fotógrafos contemporâneos como Michael Wolf e Doug Rickards.

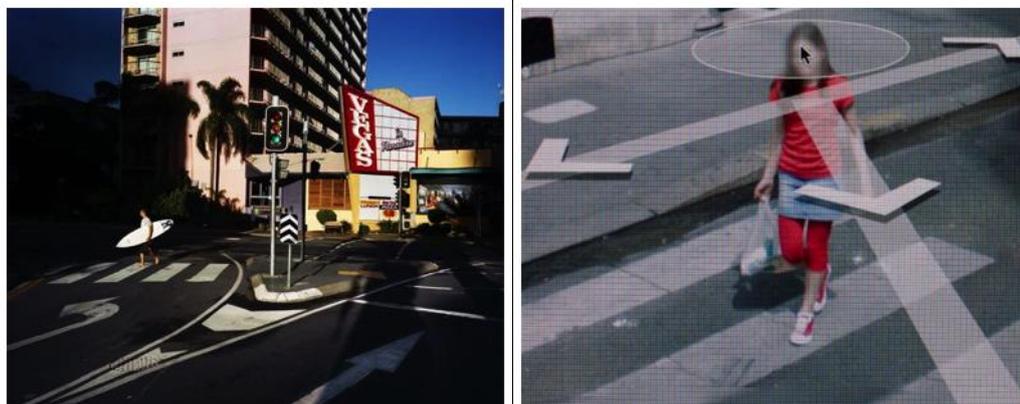


Imagem 30 e imagem 31: à esquerda, *Surfers Paradise – Gold Coast* (2006), Austrália, Trent Parke; à direita, sem título, *Interfaces* (2010), Paris, Michael Wolf

Documentar, inventariar, arquivar. Estes são três dos conceitos que definem a fotografia registrada pelo *Google Street View*. Podemos inferir que tais imagens se categorizariam como fotografia documental pela relação que possuem com o referente. Por outro lado, é possível perceber o quanto tais imagens se aproximam das fabulações. Se o imaginário é considerado o lugar que abriga sonhos, desejos, crenças, mitos e toda a sorte de subjetividades (LOMBARDI, 2007), as imagens apropriadas por Doug Rickard e Michael Wolf através do *Google Street View* podem ser consideradas imaginárias desde a questão da mediação, que desperta curiosidade por conta do médium e as crenças acerca de seu caráter tecnológico.

Oferecer a realidade um caráter fabular, construir uma narrativa a partir de cenários construídos coletivamente sob a forma de uma intervenção artística ou utilizar defeitos do dispositivo para construir narrativas acerca do real e do imaginário. Estas são a proposta de três artistas que utilizam o *Google Street View* como base de dados para a apropriação das imagens utilizadas em seus trabalhos. Ben Kinsley e Robin Hewlett realizaram a intervenção *Street With a View* (2008), na qual reuniram moradores de uma rua na Pensilvânia, no dia em que o veículo do *Google Street View* passaria pelo local, de forma que as imagens registradas pelo dispositivo fossem da intervenção idealizada pelos artistas. Por se tratar de uma performance, pode-se inferir que tais imagens estejam no âmbito desta proposta de *documental imaginário*. De

forma semelhante, a série *Report a Problem* (2012), do italiano Emílio Vavarella, que exploram os erros do dispositivo também possui um caráter fabular. São distorções, alteração de cor, duplicações do referente, dentre outros equívocos relacionados a algum problema no dispositivo.

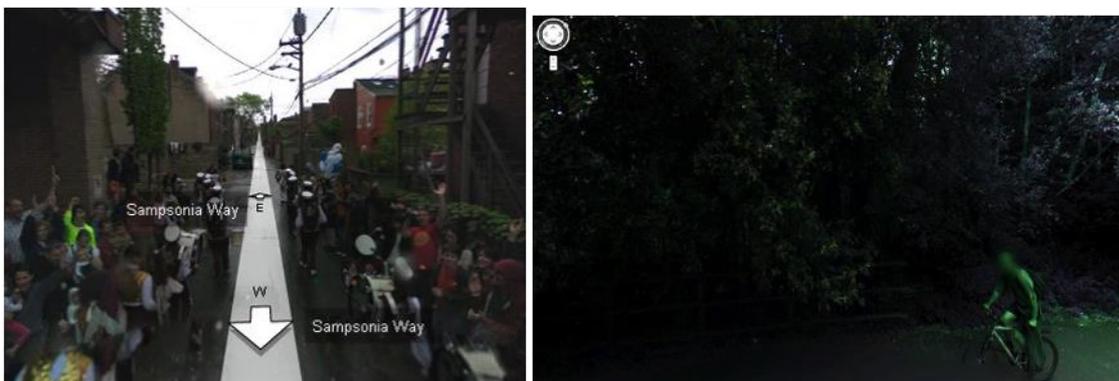


Imagem 32 e Imagem 33: à esquerda, sem título, *Street With a View* (2008), Ben Kinsley e Robin Hewlett; à direita, sem título, *Report a Problem* (2012), Emilio Vavarella

O apagamento de detalhes por questões relativas à privacidade é outro fator que corrobora com a questão do imaginário nas imagens apropriadas através do dispositivo. Ao refotografar a imagem disponibilizada na ferramenta, a distorção das faces dos fotografados se faz presente, distanciando a imagem de um documental tradicional, mas sem que haja a perda do referente. Esta estética do apagamento pode construir uma narrativa acerca de uma multidão sem face, amorfa. Esta questão é apresentada por Wolf na série *Portraits*, na qual são exibidos retratos sem rosto. Traços, indicativos e marcas referentes aos aplicativos *Google Maps* e *Google Earth* se fazem presentes nas apropriações, podendo ser apagadas ou não por parte do artista, o que nos leva a crer que em ambas as situações tais imagens se aproximariam dos cânones da fotografia contemporânea, que admite outras possibilidades fotográficas, que não os cânones clássicos.

A pixelização da imagem também indica uma nova estética para o documental. Para além das questões técnicas, está a subjetividade daquele que se apropria das imagens do *Google Street View*, o olhar do fotógrafo intervém na captura fotográfica oferecendo à imagem um outro lugar, um novo recorte, um reenquadramento, uma estética própria ligada ao imaginário do artista. A exemplo disso, podemos citar o trabalho do fotógrafo belga Mishka Henner e sua obra *No Man's Land*, na qual o artista mostra uma narrativa em torno da questão da prostituição, uma fabulação que faz ao

catalogar as imagens de mulheres seminuas à beira de estradas e rodovias em lugares como Itália, Espanha, entre outros. Não se pode afirmar que as mulheres fotografadas são prostitutas, mas o imaginário do artista, que neste caso, está em consonância a um imaginário coletivo, leva a crer que as imagens narrem o cotidiano de mulheres em condição de prostituição. Chamando a atenção para uma questão social que se revela semelhante em várias partes do mundo.

Sociólogo e artista, Doug Rickard, trabalha com imagens que revelam uma narrativa acerca das questões raciais e econômicas em cidades do subúrbio norte americano. Antes de refotografar imagens disponíveis no *Google Maps*, presencialmente nas ruas, Rickard captava imagens a partir da câmera fotográfica disponibilizada em seu Iphone. De modo semelhante a Walker Evans, que inventaria a miséria da população agrícola durante a Grande Depressão, e a Robert Frank, que registra em *The Americans* um retrato da vida de pessoas comuns nos Estados Unidos, Rickard se apropria de imagens registradas através dos *nine eyes* do *Google Street View* em uma tentativa de atualizar questões sociais sem que precisasse sair de seu estúdio, levando em consideração possibilidades referentes a mediação contemporânea realizando uma releitura da fotografia documental. Já não se faz necessário recorrer ao real em si, mas às suas apresentações. O real é a própria imagem.

Em *A New American Picture* aparecem questões de cunho social como a decadência de Detroit, cidade símbolo do luxo e da riqueza, que nos anos de 1950 produzia metade dos automóveis vendidos no mundo, mas que vivencia o êxodo de fábricas, empresas e habitantes que deixaram um rastro de ruínas e pobreza a quem ficou. Um dos registros de Detroit, realizado em 2010, chama a atenção por parecer não pertencer ao século XXI, o que é potencializado pelo artista a partir do uso de filtro e intensidade de cor, recursos de manipulação, que são utilizados por Rickard para evidenciar a narrativa. Além dessa questão, a imagem mostra um homem negro dirigindo um carro de modelo antigo e de aspecto velho. As paredes estão escritas ou com pichações e as portas dos comércios fechadas corroboram com a imagem de decadência e abandono.



Imagem 34: *sem título*, Detroit (2010), Doug Rickard

Durante muito tempo, a cultura ocidental deteve ou desvalorizou o imaginário em prol das correntes de pensamento iconoclastas baseadas em valores como verdade, objetividade e credibilidade, ideias caras ao racionalismo moderno que prioriza a forma de pensamento direto em detrimento do pensamento indireto, expressivo e subjetivo.

O positivismo e as filosofias da História, às quais nossas pedagogias permanecem tributárias (Jules Ferry era discípulo de Auguste Comte), serão frutos do casamento entre o factual dos empiristas e o rigor iconoclasta do racionalismo clássico. As duas filosofias que desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança, isto é, a metáfora, são o cientificismo (doutrina que só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos) e o historicismo (doutrina que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico). Qualquer “imagem” que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. (Durand, 2004, p. 16).

Pode-se perceber que o *documentário imaginário*, segundo Lombardi (2008), mantém uma nova relação com o referente. Isto porque as imagens estão menos voltadas ao purismo racionalista e à imagem como espelho do real. O imaginário é liberto das amarras modernas e pode ser explorado em um duplo traço da imagem, aquele que parece ser real e aquele que vem da imaginação. O *documentário imaginário* eleva o cotidiano em importância, pois implica na imersão do fotógrafo na cena. Apesar de ser uma fotografia cujo caráter é o documental, dedica-se ao movimento, a elementos fluidos, as trocas afetivas, as experimentações do mundo, aos sentidos no âmbito do sensível. Há algo mais por traz da imagem, que um referente sólido.

Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, o sociólogo e antropólogo Gilbert Durand (2002) define imaginário como “conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (2002, p.17) . O ser humano

seria dotado de uma faculdade criadora que estaria sempre relacionada ao processo de compartilhamento intersubjetivo, criando um museu imaginário próprio e coletivo, no qual dimensões oníricas e poéticas se relacionam as lembranças, sonhos e ao conhecimento adquirido ao longo da existência. Assim o fotógrafo sintetiza o que foi elaborado em seu imaginário na forma de imagem e se utiliza dos recursos técnicos inerentes ao equipamento para representar o seu próprio mundo, aquilo que estava tão somente em seu pensamento.

Assim como os imaginários contribuem para a fotografia, a fotografia também contribui para os imaginários urbanos já que todo pensamento teria sua matriz em imagens e estas indicariam o sistema simbólico que permite o “ser no mundo” (DURAND, 2002). Este “ser” se constrói através da imagem, que pode ser considerada uma das formas de conhecimento e de comunicação da sociedade ocidental. A imagem é representação que aliada ao imaginário tem força transformadora e, é construtora de realidades. Como animal simbólico, o homem tende a se identificar com imagens que têm o potencial de interferir na percepção do mundo, na construção cultural e contribuem para a formação de imaginários individuais e coletivos. Portanto, pode-se considerar a fotografia como uma problematizadora da realidade ao mesmo tempo que reclama para si um caráter artístico.

## **2.2 – Fotografia e a arte do cotidiano**

Mesmo tendo sido apresentada ao mundo em meados do século XIX, a fotografia passa a ter interesse teórico, recentemente, nos anos de 1970. É nesta época que emergem os principais estudos acerca do campo fotográfico. Documental por tradição, a fotografia também começa a ser pensada pelos estudiosos como um objeto próprio da arte, isto porque as fotografias começam a ganhar espaço em alguns dos museus mais importantes do mundo. Tendo seu potencial artístico reconhecido, sobretudo, nos anos de 1980, a fotografia se instala nos museus e galerias enquanto material da arte contemporânea, estando em igualdade com outras modalidades artísticas já reconhecidas pelas Belas Artes.

Quando Jonh Szarkowski iniciou sua carreira de curador, em 1960, a fotografia ainda era vista como um instrumento a favor da documentação. Apaixonado pelas imagens fotográficas, o curador teve papel fundamental no reconhecimento do caráter artístico das fotografias. Szarkowski ajudou a mudar a concepção puramente

documental da fotografia ao dirigir o departamento de fotografia no Museu de Arte Moderna, o MoMa. O curador observou, desde cedo, que a fotografia era tão potente e significativa quanto qualquer outra forma de arte. Em 1964, Szarkowski lança o livro *O olho do fotógrafo* e em 1973, *Looking at Photographs: 100 fotos da coleção do Museu de Arte Moderna*, ambos estão até hoje no currículo dos mais variados programas de história da arte.

Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand foram lançados por Szarkowski durante a exposição *Novos documentos*, no Museu de Arte Moderna, em 1967. Imagens do cotidiano, do banal, difícil até mesmo de categorizar na época, foram de significativa importância para a história da fotografia, que identificaria uma nova direção estética. Outra exposição histórica que teve curadoria de Szarkowski foi a de fotografias coloridas de William Eggleston. A mostra foi organizada no MOMA, em 1976, contrariando a hegemonia do preto e branco. A fotografia colorida era introduzida no museu como obra de arte. *The William Eggleston's Guide* foi amplamente criticado chegando a ser considerada o pior do ano.

Outra tentativa de legitimar a fotografia enquanto arte e levantar questionamentos acerca da preocupação estética dos precursores da fotografia foi *Before the Photography: Painting and the Invention of Photography*, com curadoria de Peter Galassi, em 1981, no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque. A mostra reuniu cerca de 40 pinturas e desenhos datados de 1780 a 1840, bem como um número próximo de fotografias de pioneiros como: Samuel Bourne, Felice Beato, Auguste Salzmann, Timothy O'Sullivan e Charles Marville. O objetivo da exposição era mostrar que a fotografia sempre havia sido uma “filha legítima da tradição pictórica ocidental”. Galassi (1981) tenta aproximar fotografia e pintura de modo que sendo semelhantes poderiam as fotografias serem apontadas também como obras de arte, o que não seria necessário já que a fotografia possui uma estética própria, que não a da arte pictorialista, tendo muitas das vezes se descolado de um paradigma documental, no qual reinada uma suposta objetividade e racionalidade.

Mesmo que tenha tentado assemelhar a estética fotográfica a da pintura e que algumas demonstrações tenham sido problemáticas, como ressalta Rosalind Krauss (2006)<sup>25</sup> a discussão de Galassi sobre a fotografia dos pioneiros foi de fundamental

---

<sup>25</sup> Ao citar que as imagens de Timothy O'Sullivan não foram publicadas no século XIX, sendo sua difusão de maneira estereoscópica,

importância para a construção de uma história artística da fotografia, que vai desde seu nascimento, na modernidade, até os dias atuais.

Ao registrar a rua e os acontecimentos ligados a cidade, a *street photography* se coloca a serviço de uma narrativa social revelando a cultura, os momentos históricos, a política vigente, a ciência, além de estar intimamente ligada ao pensamento de cada época. Assim, pode-se observar que os registros de Charles Marville fazem parte de uma estética documental mais tradicional, ligada ao pensamento direto objetivo, enquanto as imagens de Michael Wolf remetem a um documental imaginário, ligado as artes contemporâneas, a expressão sensível e ao olhar subjetivo do artista. Em seus registros, Marville se utiliza da técnica de negativos em papel salgado e, mais tarde, de chapas de vidro com colódio úmido. Um processo químico, cuja gravação se dá pela passagem da luz que delinea o referente na imagem. Já Wolf se apropria das imagens disponibilizadas na internet, pelo *Google Street View* e sua obra se dá através da refotografia digital, cujo registro se dá eletronicamente e não quimicamente, o que corrobora com a práxis contemporânea. Os registros de Marville narram as transformações de Paris, as ruas estreitas que dão lugar aos Boulevards, a ascensão das galerias, o movimento, o luxo e o glamour trazidos pelo projeto moderno, além de documentar uma outra face da cidade como a tristeza de quem teve a casa demolida e os subúrbios. De modo semelhante a Marville, Wolf também registra as transformações da sociedade contemporânea, seus hábitos, o movimento, as ruas, as galerias, o glamour, os acidentes que ocorrem nas grandes cidades. Cada um a seu tempo, ambos os fotógrafos inventariam a cidade e o fazer da sociedade a qual pertenceram ou ainda pertencem, no caso de Wolf.

Como salientou Carvalho (2013), a fotografia desempenhou um papel fundamental na representação do cotidiano e do homem comum. Desde sua invenção registrou o cotidiano das cidades através da documentação das ruas, das práticas sociais, dos personagens que habitam e dão vida à cidade, nada passou despercebido pelas lentes dos fotógrafos modernos. Apesar de na modernidade a fotografia do cotidiano ser bastante usual, sendo mais percebida pelo seu caráter documental que pelo viés estético e, portanto artístico, é nos anos de 1980 que a produção fotográfica do cotidiano, do banal, do comum é intensificada e alçada a categoria artística estando presente em museus e galerias de todo o planeta. Esta intensificação não significa que haja um movimento de retorno ao real, tão caro a modernidade, mas a fotografia do ordinário

como um espaço para experiências estéticas, estranhamento e resistência aos automatismos impostos pela vida diária. (CARVALHO, 2013).

Fotógrafos contemporâneos como Jeff Wall, Florence Paradeis, Phillip-Lorca Di Corsia, Cindy Sherman, Martin Paar, Michael Wolf, Doug Rickard, entre outros, vêm na representação do cotidiano, construído ou não, uma forma de discutir questões como o real e ficcional, o público e o privado, o objetivo e subjetivo, os novos usos do dispositivo fotográfico (CARVALHO, 2013). Ao trabalhar com imagens do *Google Street View*, Wolf e Rickard abrem caminho para um pensamento que vai além da representação do cotidiano ao colocar em discussão questões como: o uso do dispositivo móveis, das novas tecnologias, a autoria, a apropriação artística, a qualidade da imagem e a manipulação. Interessa-nos pensar de que maneira a imagem do cotidiano hoje pode estar relacionada a experiência que o homem contemporâneo tem com a cidade.

A rua pode ser compreendida como o lugar da experiência (BLANCHOT *apud* CARVALHO, 2013) e esta relação entre fotografia e cotidiano não é recente e até mesmo os primeiros documentaristas das cidades como Atget e Marville foram alçados a *street photography* devido a um olhar, que apesar de pretender se enquadrar como racional e objetivo, como previam os modernistas, também revela um lado poético e emocional, contribuindo para que o homem através de tais imagens do ordinário das cidades possa ter uma experiência estética. A *street photography* remete a esta fotografia de rua registrada a partir do passeio do fotógrafo pela cidade. É na rua que se encontram os flagrantes da vida diária, todos os tipos de acontecimento, dos mais banais aos mais extraordinários. O fotógrafo de rua caminha a procura do momento decisivo, àquele que se eternizará através do click. Enquanto passeia pela cidade o *street photographer* procura ocultar a câmera de modo a passar despercebido pela multidão. A presença do instantâneo é uma das características da fotografia de rua, que capta instantes decisivos.

Apesar do ocultamento da câmera ser uma característica adotada pelos *street photographers*, pode-se inferir que o homem contemporâneo se incomoda menos que o moderno diante da presença da câmera fotográfica e muitas vezes se mantém alheio ao dispositivo fotográfico, tão comum na sociedade atual. Nas imagens registradas pelos *Google Street View* e apropriadas por *street photographers* como Michael Wolf e Doug Rickard, não há o ocultamento das câmeras que compõem o dispositivo fotográfico. Na maioria das vezes os personagens fotografados nas ruas nem se dão conta de que sua imagem foi registrada, revelando atitudes que de certo não revelariam caso soubessem

estar sendo fotografado. Como a imagem de uma mulher agachada que parece urinar atrás de um carro e faz parte da *Serie of unfortunate events*, de Michael Wolf. Outros, no entanto, ao perceberem a presença do veículo do *Google Street View* mostram-se insatisfeitos com o registro como é mostrado na série *Fuck You*, também de Wolf.



Imagem 35 e imagem 36: à esquerda, sem título, *A Serie of Unfortunate Events* (2010), à direita, *Fuck You* (2011), Michael Wolf

A rua é este espaço no qual fotógrafos captam cenas do comum, do banal, do cotidiano. Revelam imagens familiares, mas que ao mesmo tempo podem causar estranhamento. Mesmo antes de trabalhar com o *Google Street View*, Wolf já procurava expressar a vida do homem na cidade contemporânea através da fotografia. Intitulando seu trabalho como *Life in Cities*, através da qual mostra a vida em megalópoles como: Tóquio, Pequim e Hong Kong. As imagens, apesar de cotidianas, nos causam um certo desconforto e estranhamento, fazendo-nos refletir sobre a desumanidade de se viver em certas regiões. Em *Architecture of Density*, série em que fotografa a arquitetura de Hong Kong, algumas das imagens apresentadas, a princípio, chegam a nos confundir por conta da falta de profundidade, do enquadramento feito pelo artista e das próprias cores que aparecem na fotografia. Em um olhar despretensioso, é difícil identificar que se tratam de enormes prédios coloridos, construídos lado a lado, cujos apartamentos nos parecem minúsculos.



Imagem 37: sem título, *Architecture of Density* (2005), Michael Wolf

A questão da extrema densidade populacional é apresentada pelo artista em várias séries como *Architecture of Density*, *100x100*, *Tokio Compression* e *The Box Man of Shinjuku Station*. É relevante pensar que embora a experiência estética aconteça individualmente tais imagens são capazes de gerar choques perceptivos, principalmente a quem não está habituado com a cultura apresentada nas imagens. Além dos altos edifícios de Hong Kong, *Architecture of Density* possui espécie de subgrupos que evidenciam o modo como a população estende suas roupas, detalhes dos apartamentos, peças que muitas das vezes voam dos varais presos às janelas e ficam presas em toldos e em aparelhos de ar condicionado. *100x100* faz parte do projeto *Architecture of Density*. Ao saber que alguns prédios na região de *Shek Kip Mei* seriam desocupados por conta da idade e má conservação, Wolf, tendo auxílio de um assistente social, procurou os moradores que seriam despejados de seus apartamentos revelando o interior das moradias que medem 10 m x 10 m, e seus habitantes revelando o caos de se viver em um espaço mínimo. Sala, cozinha e quarto aparecem acoplados em um único cômodo. O uso da cor vermelha ressalta em objetos de decoração, há o uso excessivo de calendários e os objetos aparecem amontoados em caixas e sacolas. É interessante notar soluções criativas adotadas pelos moradores diante do espaço mínimo. São utilizadas mesas dobráveis, cadeiras empilháveis além da transformação da função original de alguns objeto como a utilização de sacos de papel do Mc Donald's para cobrir a saída de ar, cabides utilizados para segurar várias sacolas, bancos que são usados como mesa. Durante o trabalho, Wolf utilizou uma lente grande angular afim de que pudesse captar o maior número de detalhes em um espaço pequeno. Entre realidade e ficção, pode-se

notar que os personagens tem consciência de que estão sendo fotografados e suas poses são, de alguma forma, agenciadas pelo fotógrafo.



Imagem 38: sem título, 100 x 100 (2007), Michael Wolf

O transporte urbano também está entre os temas dos trabalhos de Michael Wolf. Em suas imagens encontra-se o trabalhador absorto por um dia longo e exaustivo, que muitas das vezes dorme no transporte público, mesmo tendo que viajar em pé e apertado pela multidão que disputa por espaço na volta para a casa. Em *Tokyo Compression* o desconforto nos metrô de Tokyo e o cansaço dos trabalhadores, ao voltar para a casa, é registrada por Wolf. Por esta serie, o *streetphotographer* recebeu seu segundo prêmio *World Press Photo*, na categoria *Contemporary Issues*, em 2010. O primeiro prêmio *World Press Photo* do artista data de 2005 e foi recebido pela série sobre trabalhadores de fábricas chinesas intitulado *China: Factory of the World*. Em *Tokyo Compression*, as imagens são captadas pelo fotógrafo a partir da plataforma da estação de metrô. O registro é realizado de fora para dentro procurando mostrar o que se revela através das janelas. As imagens de cansaço, desconforto e de superlotação se conectam ao observador pela experiência sensível e pela familiaridade sobre o uso do transporte público em grandes cidades. Em geral, Wolf utiliza a luz do ambiente, sem flash, para que se produza o menor efeito possível durante o registro. O vidro embaçado, como se formasse brumas, oferece um ar fantasmagórico à imagem.



Imagem 39: sem título, *Tokyo Compression* (2010), Michael Wolf

De dentro de seu escritório em Paris, Wolf continua a passear pelas ruas das mais variadas cidades do mundo e registra o seu cotidiano e de seus habitantes se utilizando da ferramenta *Google Street View*. A fotografia contemporânea abre espaço para novas estéticas, sendo relevante pensar a fotografia na era da internet, e de novos dispositivos que convergem com a tecnologia fotográfica como é o caso do telefone celular, do tablet, das câmeras de segurança e até mesmo dos *nine eyes* do *Google Street View*. Esta fotografia apresenta múltiplas possibilidades que podem ser experimentadas através das câmeras fotográficas ou através de novas tecnologias que realçam não mais a qualidade técnica, mas o pensamento, o olhar, as novas estéticas visuais que tendem a surgir neste novo momento. Wolf começa a refotografar imagens das cidades a partir do *Google Street View* em 2010 quando se muda de Hong Kong para Paris. Apesar de experimentar novas mediações, Wolf continua a fotografar o cotidiano das cidades, buscando novas experiências estéticas ao utilizar o reticulado da pixelização digital, as sombras, o apagamento das faces, os símbolos aplicados pela ferramenta que pode ser retirado da imagem ou evidenciado na mesma, como acontece em *Interfaces*.



Imagem 40: sem título, *Interfaces*, Paris (2010), Michael Wolf

Nesta mesma proposta de interação entre fotografia, novas tecnologias e cotidiano encontra-se o trabalho de Doug Rickard. Assim como Michael Wolf, Rickard vem desenvolvendo uma *street photography* contemporânea a partir do *Google Street View*. Com uma estética bastante particular que ao mesmo tempo em que se aproxima da fotografia documental clássica, também se distancia dos cânones desta por se tratar de um processo apropriacionista, por um novo uso do medium e pelas questões subjetivas que são naturalmente colocadas e aceitas em um novo paradigma fotográfico que não o clássico modernista. As imagens apropriadas por Rickard mostram as ruas de periferias e subúrbios norte-americanas, de modo semelhante ao que fizeram Walker Evans e Robert Frank, porém sem a necessidade de sair de seu escritório e apostando em uma outra experiência com a cidade.

A rua está na tela do seu computador e sua experiência com o cotidiano embora se assemelhe com a *street photography* tradicional é mediada por outros fatores como a tecnologia, na qual pode-se inferir que haja um deslocamento do instante decisivo que não se encontra mais diante do olhar do fotógrafo, mais diante de um olho mecânico, que registra imagens aleatoriamente. O instante decisivo encontra-se deslocado pois corresponderia ao momento em que o fotógrafo encontra a imagem a ser refotografada, o que nos faz pensar sobre a questão da instantaneidade fotográfica. De certo o *Google Street View* amplia os horizontes fotográficos, por exibir imagens de várias cidades do mundo, permitindo ao fotógrafo estar em inúmeros lugares sem sair do lugar. Porém, de certa forma, pode-se inferir que há uma limitação frente ao uso da ferramenta, já que o fotógrafo só poderá refotografar imagens já fotografadas pelo dispositivo, ou seja, por tratar-se de um arquivo.

### 2.3 – Fotografia contemporânea: a busca por um novo fazer fotográfico

A *fotografia contemporânea* não consiste em gênero fotográfico, mas pode ser considerada a busca por um novo fazer, “um espaço cada vez maior para discutir tanto os processos criativos e as condições do fazer artístico, quanto a experiência fotográfica na atualidade”. (GONÇALVES, 2012, p. 01). A fotografia contemporânea está em construção, e é possível entrever uma forte herança da história da arte, como por exemplo da arte conceitual, cujos artistas costumavam fotografar suas performances, *happenings* e *land art* como uma possibilidade de arquivar a arte efêmera. Mas, segundo Poivert (2010), havia outra potencialidade naquelas imagens fotográficas que não somente a documentação do objeto artístico. O cotidiano poderia ser fabulado e a fotografia se abre para novas possibilidades<sup>26</sup>.

De acordo com Poivert (2010), as fotografias do casal Hilla e Bern Becher podem ser consideradas marcos pioneiros na *fotografia contemporânea*. É em 1950 que o casal começa a registrar sistematicamente a estrutura industrial alemã. Fotografaram instalações de fábricas construídas no final do século XIX e início do século XX e que estavam abandonadas, desativadas ou em processo de demolição. Apesar das imagens dos Becher remeterem a uma fotografia documental, uma espécie de inventário do real, haveria em tais imagens um afastamento temporal do acontecimento (PIMENTEL, 2013) de forma que a ideia barthesiana do “isto foi”, essencial a tradição documental, teria se dissolvido no processo fotográfico dos Becher conferindo às imagens certas características da fotografia contemporânea enquanto espaço de fabulações e subjetividade.

A temática aparentemente banal das imagens indica o afastamento de um tempo marcado por um acontecimento . Para um historiador, essas imagens poderiam ser simplesmente um memorial do que restou da moderna arquitetura industrial alemã após a Segunda Guerra. Porém, o que fez com que essa obra conquistasse espaço em um novo e complexo ambiente artístico, que surgiu a partir dos anos 1960, foi a forma com que se dissolve o isto foi da fotografia a partir de imagens formalmente documentais (Pimentel, 2013, p.52)

Ao olharmos as imagens registradas por Hilla e Bern, temos a impressão de estarmos diante de um catálogo de uma empresa especializada em construções. O casal

---

<sup>26</sup> Entre outras referências destacam-se de modo relevante para pensarmos uma fotografia contemporânea, como os *ready-mades*, de Duchamp e a pop arte de Andy Warhol, que serviram e ainda servem como fonte inspiradora para este novo momento fotográfico.

fotografou silos, reservatórios de gás, torres de carvão e minério, fornos, imagens da paisagem industrial alemã. Impressionam a simplicidade e a riqueza de detalhes das imagens. O gesto dos Becher aproxima à obra deles a de Marcel Duchamp e seus *ready-mades*.

O casal Becher se destaca nesse tipo de investigação, para a qual a visualização da realidade desempenha uma dupla função: remete ao gesto de Duchamp e propugna eliminar a distância entre a experiência vaga e confusa da realidade e sua redução à ordem e à clareza, num processo gradual que torna conscientes e analíticas as imagens perceptivas. Isso remete ao conceito de auto-reflexão sobre os próprios dados oferecidos pela percepção e às operações da intencionalidade. O trabalho tríplice de Kosuth, que apresenta três diferentes modos de informação sobre um objeto, pode ser também examinado à luz desse par, que aprofunda a análise da percepção como fundamento do conhecimento (Fabris, 2008, p.24)

Embora seja possível aproximar a obra dos Becher à proposta conceitual de Duchamp é preciso ressaltar que o casal não tinha como objetivo uma crítica à fotografia moderna, nem mesmo gerar uma quebra de paradigmas na fotografia tradicional. “No trabalho dos Becher não há a ironia e a crítica de Duchamp, apesar de podermos, talvez, aproximá-los no que concerne ao processo dessublimatório da arte, no qual o artista francês, assim como o movimento dadaísta, foi pioneiro.” (PIMENTEL, 2013, p.26).

Apesar desta aproximação, o trabalho de Hilla e Bern não se origina no território da arte e pode-se supor que não haja sequer uma intenção artística. Os Becher fotografaram elementos industriais de modo a inventariar e gerar conhecimento acerca dos objetos. Quanto a metodologia do trabalho, o casal catalogou os prédios segundo a utilidade, o aspecto, a localização e a data do registro. Um esforço de racionalizar, ordenar e oferecer clareza à experiência registrada. No entanto, é possível perceber que há certa fabulação na construção de tais imagens. Os Becher não constroem documentos, fabulam uma realidade que nunca existiu para além das fotografias (PIMENTEL, 2013). O casal constrói uma narrativa acerca da paisagem industrial, oferecendo usos ao objeto, mesmo que tal uso não seja real.

A apresentação das imagens se dá por meio de séries compostas por grupos de 9, 12 ou 15 fotografias em preto e branco, no formato 30X40 ou 40X50. Essa disposição sequencial das imagens realizadas em um local, em determinadas datas, oferecem um certo caráter cinematográfico ao trabalho. Esta disposição das imagens permite que ao se afastar da imagem, o espectador tenha uma visão total da cena e ao se aproximar da

imagem possa ver os detalhes de cada objeto representado. Esta multiplicidade é característica da fotografia contemporânea.

É nos anos de 1950 e 1960 que o discurso da originalidade é retomado. Isto acontece por intermédio da arte conceitual que utiliza a imagem fotográfica em sua obra. Apropriação, experimentação, documentação, novos pensamentos artísticos emergem neste cenário e a fotografia passa a ser utilizada em um novo campo: a ficção. Mas ao contrário do que muitos especialistas pensaram, a fotografia não era utilizada pelos artistas conceituais apenas como instrumento, mas como finalidade. A fotografia era empregada como uma forma de mediação e não somente como uma representação da arte conceitual. A fotografia ganha status de objeto artístico. A fotografia documental passa a ter um valor de uso diferente daquela exposta nos museus.

Em paralelo às experiências fotográficas, nos anos de 1960 e 1980, começa a se pensar a fotografia no âmbito teórico. Alguns estudiosos aproximam a fotografia dos conceitos da semiótica e da semiologia de forma a se determinar as especificidades da fotografia, entender seu trânsito e reconfiguração de seu estatuto.

Teorias muito consistentes nos ofereceram, no entanto, respostas antagônicas e nos colocaram num beco sem saída que se revelou bastante produtivo: demarcar as especificidades da fotografia exigia tantas ponderações que, mais cedo ou mais tarde, éramos obrigados a reconhecer a complexidade e a porosidade desse signo. Esse debate ocorreu num âmbito internacional e teve o mérito de expor os códigos – peculiares ou não – que fazem de toda a imagem um artefato da cultura. No Brasil, esse debate esteve apoiado numa diversidade de autores de peso, alguns oriundos ou atuantes na França, como André Bazin, Roland Barthes, Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer, outros, no Brasil, como Vilém Flusser, Boris Kossoy e Arlindo Machado. (Entler, 2009, s/p).

É nos anos de 1980 que as teorias formuladas, a partir dos anos 1970, começam a ser praticadas pelos fotógrafos de maneira consciente, dando origem à fotografia contemporânea, um espaço para experimentações e discussão de um novo fazer fotográfico. Não há uma clara definição para o termo fotografia contemporânea e isto ocorre frente a complexidade do termo contemporâneo, que significa aquilo que nos é atual. No entanto, a fotografia contemporânea não deve ser compreendida como uma fotografia que nos é atual. Segundo Poivert (2010), uma outra tentativa de definir a fotografia contemporânea foi aproximá-la da arte contemporânea, porém seu conceito também remete àquilo que é contemporâneo a nós. Ao definir que a fotografia contemporânea é aquela do nosso tempo, colocamos todas as fotografias anteriores a nós como antigas e fora de prática, o que não condiz com a realidade. Poivert (2010)

afirma que não há uma noção clara do que seria fotografia contemporânea e que a grande questão seria perguntar: “Do que a fotografia contemporânea é contemporânea?” (2010, p.08).

Antes de 1930, a fotografia é contemporânea à documentação, já entre 1930 e 1960 ela é contemporânea à informação, após os anos de 1970 ela é contemporânea ao campo artístico. A fotografia contemporânea é um lugar de escolhas, de experiências, traduz uma quebra de paradigma da fotografia clássica objetiva, documental, pensada como uma forma de registro do real, que passa a ser pensada como um instrumento da arte.

Haverá uma relação entre a fotografia e outra área que poderia ser atual o suficiente para justificar a fotografia "contemporânea"? A questão será respondida sem surpresa que a fotografia contemporânea é, acima de tudo, a arte contemporânea; que a arte contemporânea tornou-se um lugar de consagração social do fotógrafo. (Poivert, 2010, p.08)<sup>27</sup>

Se no passado ter uma fotografia estampada na revista *Life* era a consagração do fotógrafo, na atualidade, ser consagrado é ter sua fotografia exposta em museus e galerias. A fotografia passou a fazer parte do circuito das Belas Artes, estando em uma situação de igualdade com a pintura, a escultura, o desenho, entre outras formas artísticas. A contemporaneidade apresenta-se como um desafio e contempla uma oportunidade de discussão artística que nunca foi tão forte, embora alguns fotógrafos ainda recusem o olhar contemporâneo. A fotografia contemporânea evoca o mundo das artes e por ser anacrônico o objeto artístico se faz sempre presente e atual.

É depois dos anos de 1980 que se inicia um discurso que contempla o hibridismo, uma mistura de práticas, de teorias, de suportes. Começa a surgir a foto-pintura, a foto-cinema, a foto-vídeo, a foto-instalação. Essas reflexões fazem com que a fotografia seja enriquecida por outras práticas e elementos da imagem. O hibridismo rejeita a ideia moderna de um purismo, uma especialização. Esse mix de mídias é essencial à contemporaneidade, no qual este hibridismo já nos parece naturalizado por conta das novas tecnologias convergentes de comunicação. No Brasil, um dos primeiros nomes a se destacar nesse ambiente de hibridação de suportes e de imagens é Rosângela Rennó.

---

<sup>27</sup> Tradução nossa. Y a-t-il une relation entre la photographie est un autre domaine qui puisse être d’une actualité telle qu’elle justifie la "contemporanéité" la photographie? on répondra sans surprise que la photographie contemporaine est, avant toute autre chose, contemporaine de l’art; que l’art contemporain est devenu le lieu de la consécration sociale du photographe. (Poivert, 2010, p.08)

A artista plástica mineira criou trabalhos com fotografias projetadas mobilizando vários dispositivos a fim de dinamizar a projeção de imagens consideradas fixas, como é o caso da fotografia.

Na instalação *Experiência de Cinema* (2004/2005), Rennó realiza uma experiência um tanto enquanto fantasmagórica ao utilizar um dispositivo vaporizador de fumaça e fotografias, em uma forma que remete ao cinema. A projeção das imagens fotográficas é feita conforme um processo cinematográfico, mas não há tela, há apenas uma densa cortina de fumaça, na qual as imagens são projetadas uma a uma por um determinado período de tempo. A imagem fixa projetada na fumaça cria uma experiência de transitoriedade.



Imagem 41: *Experiência de Cinema* (2004/2005), Rosângela Rennó

Por conta das hibridações, a fotografia é expandida se estendendo a fronteiras do vídeo, do cinema e das novas tecnologias. Se tornando uma possibilidade de expressão que resiste a homogeneidade visual. Na fotografia expandida o que está em evidência é a criatividade do artista que utiliza a fotografia e do fotógrafo que faz de suas imagens arte. O processo fotográfico encontra-se para além do processo mecânico e das mediações proporcionadas pela máquina. A fotografia expandida requer pensamento, conhecimento e criatividade. Centra-se na experiência do fazer e revela a possibilidade de outra percepção do tempo e do espaço na fotografia, dialogando com outras manifestações artísticas como a instalação, o vídeo, a escultura, o cinema, a performance, entre outras.

Os procedimentos híbridos da fotografia pós-moderna, suas estratégias de serialidade, repetição, apropriação, pastiche e cenarização, como os “quadros

vivos” de Sandy Skoglund, criteriosamente elaborados para serem fotografados evidenciaram as distâncias entre a produção fotográfica expandida, manifestamente plural, e a prática purista, circunscrita aos pressupostos técnicos e formais sancionados pela estética hegemônica. É notável que o potencial crítico desse movimento tenha se voltado, de modo incisivo, às propriedades reprodutivas da fotografia, ao seu status de imagem múltipla, potencialmente capaz de mimetizar imagens de diferentes procedências. (Fatorelli, 2013, p.49) .

Depois dos anos 2000 estamos vivenciando um movimento em direção a virtualização nas mais diversas instâncias produtoras de representação, a chamada cultura digital. E, este também é o caso da fotografia que vem ganhando cada vez mais espaço na internet através de redes sociais, dispositivos de geolocalização, sites de notícias, entre outras esferas. A fotografia é desterritorializada, já não necessita mais de um suporte físico, como o papel. É eletrônica, virtual, fluída revelando uma facilidade em seu trânsito. “A tecnologia fotográfica proporcionou a saída do aqui e agora da experiência contingente”. (FATORELLI, 2010). De modo semelhante ao que faziam os artistas conceituais, artistas contemporâneos vêm se apropriando dessas imagens disponíveis através da internet para compor seu trabalho.

Um olho, um cérebro, uma câmera, um telefone, um laptop, um scanner, um ponto de vista. E nós não estamos editando, estamos fazendo. Estamos fazendo mais do que jamais foi feito, porque os recursos são ilimitados e as possibilidades infinitas. Nós temos a internet como inspiração: profunda, bela e perturbadora. O ridículo, o trivial, o vernacular, a intimidade [...] Essa tecnologia potencializa e traz consequências criativas. Isto modifica o senso do que você pode fazer. (Chéroux, Fontcuberta, Kessels, Parr, Schmid, 2011, s/p).

O trecho acima foi retirado do manifesto de lançamento da exposição *From Here On: post-photography in the age of the internet and the mobile telephone*, realizada em 2011, no Encontro de Fotografia *Les Recontres D'Arles Photographie*, na França. A mostra reuniu 36 artistas cujas obras giram em torno de imagens comuns registradas através de dispositivos móveis como celulares, tablets, webcams, câmeras de vigilância ou da apropriação de fotografias disponibilizadas em sites na internet e manipuladas pelos próprios artistas que trabalham com a fotografia no âmbito do digital.

O manifesto sugere mudanças a partir das múltiplas possibilidades apresentadas pelas novas tecnologias, realçando não mais a qualidade técnica, mas o pensamento, o olhar, as novas estéticas visuais que tendem a surgir neste novo momento. Para os curadores, a transição do analógico para o digital, o surgimento da internet e das câmeras fotográficas em telefones móveis modificaram o mundo da fotografia. Estas

novas possibilidades trouxeram outras visões e tiveram uma consequência criativa, tencionando ainda mais os limites da fotografia.

De acordo com o artista espanhol e curador Joan Fontcuberta, a fotografia tradicional teria se tornado uma prática repetitiva com o passar dos anos e que as tecnologias digitais seriam a esperança de uma nova experiência imagética: a post-fotografia. Para ele, a qualidade da imagem já não tem tanta importância quanto seu conteúdo e as novas práticas contemporâneas reivindicariam novas formas visuais, outros valores, uma estética alternativa ante o acervo ilimitado de imagens disponíveis na internet, que se prolifera diante do ato fotográfico cada vez mais acessível. “A Post-fotografia introduz uma nova estética, uma nova forma na medida em que pode por em contato todos os valores tradicionais que foram fomentados ao longo da história da arte”. (FONTCUBERTA, 2011).

Dentre os 36 artistas participantes da mostra, destacaremos as obras de: Penélope Umbrico e Frank Schallmaier, que se utilizam de imagens disponíveis na internet, que são selecionadas e apropriadas através da plataforma Flickr. Nancy Bean, uma gata “fotógrafa”, que tem em sua coleira uma câmera fotográfica que registra os lugares por onde passa, uma espécie de visão felina. Além de Aram Bartholl, Jon Rafman, Mishka Henner e Doug Rickard, artistas que se apropriam de imagens disponíveis através das ferramentas *Google Maps* e *Google Earth*. Através da escolha destes artistas pretende-se discutir a fotografia contemporânea em relação com os dispositivos móveis e as novas tecnologias digitais.

Diante de um acervo ilimitado de imagens disponíveis na internet, a artista norte-americana Penélope Umbrico vislumbrou na plataforma Flickr uma possibilidade artística. A obra de Umbrico tensiona a esfera do público e do privado, do profissional do amador, questionamentos estes presentes neste momento em que os novos dispositivos fotográficos como (telefone celular, tablets e webcams) ampliam as possibilidades do ato fotográfico. Em *Suns From Sunsets From Flickr*, Umbrico se apropriou de milhares de fotografias de pôr-do-sol registradas por usuários (amadores) no site Flickr.com com as quais compôs um grande painel azul e laranja a partir de diversas imagens de pôr-do-sol. Essas imagens, em sua maioria, foram originalmente registradas por câmeras fotográficas disponíveis nos celulares dos usuários. Esta prática fotográfica contemporânea revela novas potencialidades e remete a uma estética alternativa que admite uma curadoria das imagens virtuais.



Imagem 42: *Suns (From Sunsets)* from Flickr (2006), Penélope Umbrico

Em uma proposta semelhante a de Umbrico, Frank Schallmaier, durante anos, coletou imagens masculinas através de sites de relacionamento na internet. Nas imagens apropriadas pelo artista, o pênis encontra-se exposto e em relação a algum objeto presente na cena fotografada. A fotografia amadora faz parte da composição do trabalho do artista, que montou painéis com as fotografias apropriadas. Além das imagens serem por vezes cômicas, há um debate sobre a privacidade e o desejo de expor a própria intimidade através da rede mundial de computadores. O trabalho de Schallmaier foi publicado em várias revistas, além de ter sido exposto em museus como o Stedelijk Museum Amsterdam.

Um gato, ou melhor, uma gata pode ser considerada fotógrafa? *From Here On* aposta que sim. Nancy Bean é o nome de uma gata, de três patas, que ao invés de coleira carrega uma máquina fotográfica no pescoço. O dispositivo é programado para registrar imagens a cada minuto. Por onde ela passa, registra sua visão felina acerca do mundo em que vive. São fotografias debaixo de carros, nos cantos da casa, no meio do gramado que resultam em uma visualidade diferente da convencional. A proposta torna-se ainda mais inusitada se notarmos que a autoria das imagens é conferida ao próprio animal.



Imagem 43 e imagem 44: à esquerda , a gata Nancy Bean, à direita o curador Martin Parr apresenta as fotografias de Bean, em *From Here On* (2011)

Jon Rafman, Aram Bartholl, Mishka Henner e Doug Rickard também tiveram seus trabalhos exibidos durante a mostra. Os quatro artistas se apropriaram de imagens do *Google Street View*, embora suas práticas sejam diferentes. Jon Rafman busca imagens que evidenciam situações extraordinárias que acontecem na cidade e no campo. O artista encontra as imagens através do dispositivo cartográfico e as recorta através de programas de edição de imagem disponibilizados em seu computador. Bartholl, além de contemporâneo, é um artista conceitual. Em seu trabalho ele monta instalações gigantescas no formato de símbolos de localização utilizados no dispositivo *Google Maps* para demarcar pontos que o site julga importante no resultado da busca feita pelo usuário. Ao saber o trajeto a ser percorrido pelo veículo do *Google Street View*, Bartholl destaca, através das instalações, os lugares que ele define como importantes de serem registrados e coloca os mesmos símbolos virtuais, só que de maneira real, na forma de instalação. Em outros casos, o artista se coloca em frente dos *nine eyes* a fim de ter sua imagem registrada e reivindica para si a fotografia.

Sociólogo e artista, Miskha Henner, é de origem belga e mora em Manchester, na Inglaterra. Sua obra tem cunho político-social. Em 2010, o artista realizou a exposição *51 US Military Outposts*, com fotografias apropriadas da ferramenta Google Earth, na qual revela a posição de bases militares dos Estados Unidos, em 51 países diferentes. Em 2011, foi a vez de *Dutch Landscapes*, no qual Henner aponta para as técnicas de cerceamento adotadas pelos governantes holandeses, que preocupados com a visibilidade de locais políticos, econômicos e militares importantes, não permitiram que o Google tornasse pública as imagens destes lugares, em nome da segurança

nacional. Porém, ao contrário de outros países que adotaram métodos de pixelização, clareamento ou ofuscamento destes territórios, o governo holandês os marcou com polígonos multicoloridos. Ou seja, ao olhar o mapa da Holanda, pelo *Google Earth*, é possível notar grandes áreas coloridas, como na imagem abaixo, no qual o Palácio Real de Haia, encontra-se invisível debaixo dos polígonos. *Dutch Landscapes* foi o trabalho apresentado por Henner, em *From Here On*, apesar do artista ter outras obras cuja base fotográfica está disponível no Google Maps e Google Earth, como é o caso de *No Man's Land*.



Imagem 45: *Dutch Landscapes* (2011), Palácio Real de Haia, Holanda, Mishka Henner

O sociólogo e fotógrafo Doug Rickard trabalha em um claro esforço de remontar uma estética fotodocumentarista através do *Google Street View*. Com criatividade, temática e uma estética que nos lembra nomes como Walker Evans e Robert Frank, é através do novo dispositivo que Rickard percebeu existir uma nova práxis fotográfica com a potencialidade de “regenerar” a fotografia documental. Assim como nos anos 60 e 70 a arte pop, o fotorealismo e as cores de Eggleston e Shore e o preto e branco de Winogrand e Friedlander evidenciaram o banal e o amadorismo fotográfico com a finalidade de injetar ânimo e novidades a uma estética repetitiva. As imagens apresentadas por estes artistas na mostra *From Here On* aparecem como um questionamento frente a uma fotografia contemporânea tensionada entre o real e o imaginário, o amador e o profissional, o público e privado.

Em seu livro, “A New American Picture”, Rickard presta uma homenagem especial a este esforço regenerativo tomando imagens do *Google Street View* como seu ponto de partida, mostrando-nos que com o *Google Street View* há

a possibilidade de reescrever a história do meio e nos devolver obras-primas da melhor street photography tradicional, enquanto a introdução de um toque que faz alusão à estética CCTV. (Chéroux, Fontcuberta, Kessels, Parr, Schmid, 2011, s/p).

A estética CCTV (Closed Circuit Television) tem como referência o flagrante através de dispositivos como a câmera de vigilância, cujos sinais são transmitidos a um conjunto de monitores. Mesmo estando a serviço da vigilância, dos flagrantes, a relação do homem com os dispositivos móveis (câmeras de vigilância, celulares, tablets , nine eyes entre outros) encontra-se tensionada entre vigilância e espetáculo, no qual muitas das vezes ocorre a exposição da intimidade, a exemplo do que ocorre nas imagens apropriadas por Frank Schallmaier em sites da internet. Vouyerismo, exibicionismo e vigilância estão entre as características apreendidas por esta estética CCTV.

### 3 A cidade representada por Doug Rickard e Michael Wolf

#### 3.1 Memória coletiva ou um museu sem paredes

Tendo sua etimologia no latim *Memor*, ou seja, “aquele que se lembra”, a palavra memória é comumente utilizada para definir aspectos da biologia humana tais como a capacidade cerebral de recordar fatos, gravar textos ou até mesmo um dispositivo que nos auxilia a recordar o caminho de casa. No entanto, para os gregos, a memória ou *Mnemis* estava para muito além deste conceito. A memória estaria ligada a preservação da lembrança, das artes e da história coletiva. Havia em *Mnemis*, um halo de divindade capaz de reconectar passado e futuro. A este deu-se o nome *Mnemosyne*, a mãe das musas, a deusa protetora das artes e da história, que com Zeus teve nove filhas: *Calíope* (poesia épica), *Clio* (história), *Érato* (poesia romântica), *Euterpe* (música), *Melpômene* (tragédia), *Polímnia* (hinos), *Terpsícore* (dança), *Tália* (comédia) e *Urânia* (astronomia). *Mnemosyne* era a responsável por preservar os seres humanos do esquecimento não deixando que estes passassem pelas águas do rio Lete, que cruzava a morada dos mortos, do qual as almas prestes a reencarnar bebiam de sua água afim de esquecer-se das experiências e existência anteriores.

Se para os gregos a *mnemis* estava para a preservação da lembrança, atualmente, pensadores sociais vêm estudando a memória para além de suas capacidades biológicas. Os estudos remetem a um movimento de preservação da lembrança/história (individual e coletiva). Em “Matéria e Memória” (1990), o filósofo Henri Bergson destaca conceitos importantes acerca da memória. Para o teórico, as percepções estariam impregnadas de lembrança e os sentidos seriam construídos levando-se em conta as experiências passadas. A memória seria um importante agente na construção de subjetividade, que Deleuze (1992) mostra como sendo um processo de constituição polifônico, que aconteceria em rede e não de modo particular. A formação subjetiva seria dada através de um atravessamento de discursos e experiências coletivas. Assim, o sujeito seria um conjunto de afetações (nome, cultura, história) com uma visão e percepção afetadas por vários discursos e experiências individuais e coletivas.

Partindo deste princípio, o sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006) discute a memória como uma construção coletiva atravessada tanto pelo presente quanto pelo passado. Para Halbwachs (2006) mesmo a chamada memória pessoal, seria permeada de construções sociais coletivas.

... nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais nós estivermos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade, nunca estamos sós (Halbwachs, 2006, p.26).

O sociólogo francês denomina a memória individual como sendo uma “intuição sensível” reafirmando que toda memória seria construída a partir dos grupos de pertencimento ao qual o indivíduo tenha acesso. As questões ocorridas no interior desses grupos determinariam a força de lembranças que estariam em sintonia com a memória coletiva. “... qualquer recordação de uma série de lembranças que se refere ao mundo exterior é explicada pelas leis da percepção coletiva”. (HALBWACHS, 2006, p.62).

Essa memória fomentada a partir de percepções e afetações nos propicia a formação de um *museu imaginário*. Esse museu sem paredes é composto pelas referências culturais que habita em cada indivíduo. Cada sujeito possui um museu dentro de si, a partir do qual se relaciona com o mundo. A noção de *Museu Imaginário* é formulada por André Malraux, em 1947, e destaca o lugar mental na qual é construído este museu de referências, uma espécie de mapa mental das obras de arte que habitaria no inconsciente de cada um. O *Museu Imaginário* aponta ainda para a superação das fronteiras espaço-temporais na arte, que se retroalimentaria com o passar do tempo, nutrindo a ideia de uma correspondências entre as obras do presente e do passado, não como imitação, mas como uma referência. “O museu imaginário é necessariamente um lugar mental. Não o habitamos, ele nos habita” (MALRAUX, 1947, p.123).

Especialista na obra de Malraux, Edson Rosa da Silva (2002) mostra que o escritor francês parte em duas frentes para desenvolver o pensamento acerca do *Museu Imaginário*. A primeira é sobre o lugar mental através do qual o *Museu Imaginário* nos habitaria e a outra frente evidencia as técnicas de reprodução. Para Malraux, a reprodutibilidade técnica serviria como instrumento facilitador de acesso às obras de arte, antes restritas ao espaço físico do museu e das salas de concerto. Com as técnicas de reprodução, as obras são difundidas e não se faz necessário que ir ao Museu do Louvre, na França, para que se conheça o quadro da Mona Lisa, por exemplo. A imagem nos chega através dos livros de história, das revistas, da televisão, da internet, entre outros meios, passando a compor este *Museu Imaginário*.

Temos o privilégio de conhecer, graças à técnica, mais do que as civilizações passadas puderam ver, tudo aquilo que, além de distante no espaço e no

tempo, é intransportável, tudo aquilo que nem mesmo os grandes museus podem adquirir. O museu imaginário abole, assim, as fronteiras espaço-temporais e faz com que as artes plásticas escapem a uma circunscrição física que lhes atribuiria uma nacionalidade redutora. Torna-as atópicas e atemporais, possíveis em diversos espaços e em momentos diversos. (Silva, 2002, s/p).

As reflexões de Malraux podem nos conduzir a considerações interessantes acerca das questões investigadas até o momento, seja na discussão da fotografia contemporânea que se utiliza vastamente de referências e apropriações imagéticas ou no que diz respeito a uma possível aproximação do trabalho dos fotógrafos Doug Rickard e Michael Wolf ao de Robert Frank, Walker Evans e Robert Doisneau. A quem os *street photographers* contemporâneos fazem referência de maneira consciente. Do mesmo modo que outras obras de arte, a fotografia não é destituída de referências anteriores. Cada fotógrafo possui um *Museu Imaginário* repleto de obras fotográficas ou não com as quais desenvolverá seu repertório. Daí podemos pensar sobre certas menções que nos parecem evidentes nas obras de Rickard e Wolf, assim como este transbordamento cultural também é notável na obra de outros fotógrafos.

Ao considerar que artistas trabalhem com uma memória imagética que habita seus inconscientes, não pretendemos afirmar que haja, necessariamente, a imitação de obras anteriores, que não exista criatividade ou que durante o ato fotográfico, tais imagens venham à tona e guiem o fotógrafo em suas escolhas, mas defendemos que o imaginário de cada sujeito esteja permeado de referências às quais ele pode lançar mão para a construção de sua própria obra. Essas menções, no entanto, costumam ocorrer tanto de maneira consciente quanto de forma inconsciente, pois essas referências encontram-se latentes na memória.

É relevante notar que o *Museu Imaginário* revela a possibilidade de diálogo entre os diferentes tipos de arte, seja a pintura, a escultura, o cinema, a fotografia, entre outras. Não são estabelecidas fronteiras, o museu é atemporal e desterritorializado, podendo uma técnica fazer menção a outra, um estilo se referenciar em outro. Há um diálogo entre oriente e ocidente, renascimento e arte contemporânea. A arte em uma constante metamorfose.

Consciente ou não no momento do registro, o fotógrafo espanhol Samuel Aranda faz menção à *Pietà*, de Michelangelo, que data de aproximadamente 1498, em uma de suas imagens. Em 2011, durante a Primavera Árabe, Aranda fotografou uma mulher em uma mesquita, utilizada como hospital, em meio a guerra entre civis iemenitas e o

governo de Ali Abdullah Saleh. Na imagem, a mulher árabe , vestida com uma burca, segura um parente ferido em seus braços. Imediatamente, a fotografia remete à escultura de Michelangelo que representa Jesus morto nos braços de sua mãe, Maria. Pela imagem, que ficou conhecida como *A Pietá Árabe*, Aranda ganhou um dos prêmios mais importantes da fotografia, o *World Press Photo*, em 2011.



Imagem 46 e imagem 47: à esquerda, *Pietà* (1498/1499), Michelangelo; à direita, *A Pietá Árabe*, (2011) Samuel Aranda

Se em alguns momentos a menção à outras obras ocorre de maneira inconsciente, algumas vezes a referência é realizada conscientemente. Este é o caso do pintor irlandês Francis Bacon, que não esconde ter sua inspiração nos movimentos fotográficos propostos por Eadweard Muybridge. Os livros de Muybridge serviram de inspiração para a pintura em série de Bacon. Neste caso, a pintura tem como referência a fotografia em seu processo de transformação.



Imagem 48 e imagem 49: à esquerda, *The Horse in Motion* (1878), Eadweard Muybridge; à direita, *Three Studies of Lucian Freud*, (1969) Francis Bacon

Várias outras as referências podem ser analisadas sob o ponto de vista do *Museu Imaginário*, ainda que de forma inconsciente. Silva (2002) evidencia que as menções nem sempre se revelam diretamente ou geram algum tipo de imitação. As tensões entre o sujeito e a obra revisitada, em seu inconsciente, faz com que o artista crie novas relações com o campo artístico e crie novas obras. “ O artista não rediz simplesmente a obra imitada, ele cria, pelo contrário, outras relações, provoca outras tensões que lhe são próprias. Cria novas relações no campo específico de sua arte”. (SILVA, 2002, p.19). Diante desta lógica podemos inferir que uma arte parte de outra já que possuem uma relação de transformação ou simplesmente de uma clara apropriação. As obras de arte seriam alimentadas por esse *Museu Imaginário* que permeia a mente do artista.

Diante deste contexto se faz relevante pensar alguns conceitos caros ao mundo das artes tais como: originalidade, singularidade e autenticidade. Afinal, se uma obra está sempre ligada a um *Museu Imaginário* como tratar tais questões? Em *A Morte do Autor* (1968), Roland Barthes busca uma desacralização da autoria, embora não negue a figura do autor, Barthes rejeita a ideia de que o autor, enquanto pessoa, seja a chave para o deciframento do signo no texto literário. Para ele o autor seria uma espécie de personagem moderno, produzido pela sociedade. Desde então, teria sido concedida uma importância demasiada à pessoa do autor.

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confidência. (Barthes, 1968, p.02)<sup>28</sup>

Além da dessacralização do autor, Barthes (1968) aponta para a inexistência de uma obra que seja completamente original, estando mais próximo a um mix cultural, se aproximando da noção de *Museu Imaginário*, em Malraux.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se

<sup>28</sup> Disponível em:< [http://www.ufba2011.com/A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf)>.

contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. (Barthes, 1968, p.03)

Em sua pesquisa acerca do gesto apropriacionista, CARREIRA (2013), reitera a impossibilidade de se definir e diferenciar a “cópia” e o “original”. Para a pesquisadora, o gesto apropriacionista não resultaria em uma cópia da imagem original, tampouco, uma reapresentação da obra. Isto porque ao deslocar a imagem de seu ambiente primário, o artista transforma o sentido, os significados e as experiências inerentes à imagem. Baseando-se no texto de Barthes, a artista Sherrie Levine, um dos ícones do movimento *appropriation art*, afirma que: “Nos podemos apenas imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original”. (LEVINE *apud* CARREIRA, 2013).

A reprodução de uma imagem existente em sua totalidade não significa, como vimos com Prince, um processo de reapresentação do mesmo. Através da fotografia, essa reprodução envolve a produção de uma outra imagem (ou de sua outra vida). A reprodução não é simplesmente, nesse contexto apropriacionista, “produzir novamente”. Ela dá outro sentido a esse processo. As fotografias de Levine, por mais semelhantes que fossem, não eram imagens de Walker Evans. A semelhança que estabelecem com as imagens de Evans, contudo, torna complexo distingui-las. E condizente, ao se centrar em suas correspondências visuais, buscar identificar uma “cópia” e um “original” entre elas. (Carreira, 2013, p. 44).

Neste contexto, ao se apropriar de imagens do GSV, Michael Wolf e Doug Rickard transformam as imagens desde o gesto de retirá-las de seu ambiente primário (o dispositivo de geolocalização), passando pela construção das várias camadas (enquadramento, balanço de cor, manipulação digital), até a forma de sua apresentação (grandes formatos expostos em museus e galerias). Todo este processo altera o sentido, o significado daquela mesma fotografia disponível on line, porém as duas fotografias não são a mesma, não há cópia e original. Ambas são diferentes e são experimentadas de modo diverso.

### **3.1 “A New American Picture”. O olhar de Doug Rickard sobre o território norte-americano**

Fazendo referências claras a fotógrafos como Walker Evans e Robert Frank, Doug Rickard construiu a série *A New American Picture*. Em um primeiro momento, o trabalho de Rickard parece estar alinhado a uma proposta de fotografia documental tradicional. No entanto, tradicional não é uma palavra que possa ser utilizada para definir o trabalho deste fotógrafo. Sua metodologia de trabalho é considerada inovadora

a ponto de oferecer uma nova perspectiva à fotografia contemporânea a partir da utilização da internet. Seu trabalho toma como ponto de partida a apropriação de imagens através da refotografia de uma imagem disponível na tela de um computador. Todas as fotografias da série *A New American Picture* foram apropriadas a partir do dispositivo *Google Street View*, durante dois anos, refotografadas por Rickard, de acordo com seu olhar, perspectivas, ângulos próprios, e impressas em grandes formatos.

Rickard evoca seu *museu imaginário* ao afirmar que seu trabalho tem como referencial artístico as obras de Robert Frank e Walker Evans. “Eu queria fazer algo em paralelo a Robert Frank, Walker Evans, e outros que voltaram seus olhos sobre a experiência americana. O movimento e a escala do alcance dentro desta plataforma permite que isso ocorra”. (RICKARD, 2012, s/p)<sup>29</sup>. Desta aproximação entre as séries *A New American Picture*, de Rickard; *The Americans*, produzida por Frank e *American Photographs*, de Evans é importante aqui identificar possíveis semelhanças e distanciamentos entre a obra do artista contemporâneo e dos fotógrafos que trabalham com uma estética próxima ao documental tradicional.

Nascido em 1968, em San Jose, na Califórnia, Doug Rickard estudou história e sociologia. Desde cedo, ainda nos cultos promovidos por seu pai, que era pastor, Rickard se questionava acerca do *American Way of Life*, sobretudo, ao observar que esta realidade não era a de todos. Observou que, no país cuja fama é ser o mais desenvolvido e mais capitalista do mundo, havia cidadãos em estado de pobreza, bairros abandonados pelo poder público e disputas raciais. Se utilizou da fotografia para documentar essa cidade partida, assim como fez alguns de seus antecessores, como Evans e Frank. Através do *Google Street View*, Rickard viaja, sentado em sua cadeira, através das ruas virtualizadas pelo dispositivo. Em sua primeira busca utilizou o nome de *Martin Luther King Jr.* para encontrar as imagens de uma outra face da América.

Eu usei o nome *Martin Luther King Jr.* como um critério de busca para encontrar as áreas da cidade de onde partir. Utilizei as ruas nomeadas MLK boulevard, ou estrada ou avenida. O que não foi surpresa, é que estas áreas eram tipicamente as mais devastadas. Isso não me surpreende, dada a nossa história, mas ainda assim, foi incrivelmente triste que um farol de esperança para a nossa nação, agora sirva como um símbolo de decadência. (Rickard, 2012, s/p)<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Entrevista de Doug Rickard ao repórter Spring Warren, do jornal Boom Califórnia (2012). Disponível em: <http://www.dougrickard.com/interview/boom-california/>

<sup>30</sup> Ibidem.

Durante dois anos de viagem pelo *Google Street View*, Rickard encontrou fotografias que retratam essa nova imagem americana contemporânea. *A New American Picture* faz menção ao trabalho do fotógrafo Robert Frank, que viajou em seu próprio carro por várias cidades dos Estados Unidos, entre 1955 e 1956. Com seu olhar estrangeiro, o fotógrafo Suíço, tinha como finalidade registrar uma imagem americana. Fotografou máquinas Juke-box, motocicletas, drive in, bandeiras, estradas, o cotidiano das cidades norte-americanas e seus personagens. Embora sua viagem tivesse sido patrocinada pela Fundação Guggenheim, as fotografias não mostravam uma América forte, unida e rica, mas as mazelas de uma população às margens da sociedade. Evidenciou a luta de classes, tensões raciais e o abismo econômico-social imposto a uma parcela da população.

Os registros da viagem de Frank deram origem a *The Americans* (1959), um álbum muito criticado por conta de uma realidade que os americanos não desejavam enxergar. *A New American Picture* (2010) não demonstra ter a pretensão de dar continuidade à obra de Frank, mas busca retratar uma imagem contemporânea dos americanos, de modo a evidenciar, que passados mais de 50 anos dos registros de Frank, pouca coisa parece ter mudado nos Estados Unidos quando se fala de contrastes sociais.

Além de questões acerca das desigualdades, é possível perceber que as semelhanças entre Frank e Rickard vão para além da temática ou de aspectos técnicos e estéticos. Ambos buscam uma quebra do paradigma fotográfico de seu tempo. Na década de 1950, no auge do documentarismo, do fotojornalismo, Frank busca uma estética não convencional, com seus registros ambíguos oferecendo ao observador a oportunidade de interpretação da cena. Frank promove pequenas rupturas na tradição documental ao experimentar novas formas de expressão através de um documental subjetivo. Essas transformações dizem respeito ao modo como o fotógrafo encara e registra fotograficamente o mundo em que vive. Essa suposta ausência de significados produtora de uma polissemia por parte do observador é evidente em Santa Fé, México (1955), na qual é possível visualizar bombas de combustível e a palavra Save na parte superior da imagem.



Imagem 50 : *Santa Fé, México* (1955), Robert Frank

Em um mundo onde a fotografia contemporânea rompe com conceitos e tradições fotográficas, se colocando no âmbito de objeto da arte muito mais que mero documento, Doug Rickard busca por novas experiências fotográficas ao utilizar o *Google Street View* como método de registro rompendo com uma questão clássica da *street photography*, que dá conta do fotógrafo na rua, observando a sociedade em loco como um animal na tundra pronto para dar o bote em sua presa, ou nesse caso registrar a imagem. (FLUSSER, 2010). Com o dispositivo de geolocalização, o fotógrafo pode viajar por várias cidades sem sair de seu escritório, uma economia de tempo e dinheiro, além da ferramenta permitir um outro olhar sobre a cidade. “Estamos entrando em um lugar onde tantas fotos e possibilidades estão sendo enviadas para a internet em várias facetas que podemos falar em uma nova fronteira. Eu vejo isso como uma nova era para a exploração.” (RICKARD, 2013, s/p)<sup>31</sup>.

Essa exploração inovadora de imagens aponta para uma outra estética, menos voltada para o aparato técnico, para a qualidade, se colocando mais no espaço da criação, da experiência, das percepções, das relações entre fotógrafo e imagens, o que vem suscitando questionamentos sobre o futuro da fotografia na era da internet e dos dispositivos móveis como o celular, o *tablet*, os *nine eyes* do *Google Street View*. É esta busca pelo novo que fez *A New American Picture*, de Rickard, participar da exposição *From Here On*, no *Recontres D'Arles Photographie*, na França, em 2011 e no *Arts Santa Monica*, na Espanha, em 2013. Em 2011, Doug Rickard foi escolhido pelo Museu de Arte Moderna (MoMa), Nova Iorque, como um dos seis artistas a compor a exposição *New Photography 2011*, cujo objetivo era apresentar a diversidade de estilos

<sup>31</sup> Trecho da entrevista de Doug Rickard à repórter Ellen Gamerman, Wall Street Journal (2013). Disponível em: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324094704579065123679605360>

e as técnicas fotográficas atuais. Além de Rickard, participaram da mostra: Moyra Davey, George Georgiou, Deana Lawson, Viviane Sassen e Zhang Dali.

Além do pioneirismo presente na obra de Rickard e Frank, a estética fotográfica do artista contemporâneo se aproxima da de Frank por sua menção à fotografia documental, ainda que as imagens de Rickard não possam ser consideradas como tal, até porque sua prática não se enquadraria neste gênero, que prima pela objetividade, realidade e qualidade técnica. Embora estejam dentro de uma proposta de fotografia contemporânea, que aceita práticas como a apropriação, é possível perceber que a temática, a composição do quadro, a angulação, entre outras características, nos faz abrir o nosso *museu imaginário* de modo que se possa aproximar a estética utilizada por estes dois fotógrafos, ainda que as fotografias de Frank sejam em preto e branco e as Rickard carregadas de cores, nos fazendo referência também as imagens de William Eggleston e sua cor americana.



Imagem 51 e imagem 52: à esquerda, *On the Bus* (1958), Nova Iorque, Robert Frank; à direita (sem nome), *A New American Picture* (2010), Detroit, Doug Rickard



Imagem 53 e imagem 54: à esquerda, *Cortesia de Cheim & Read* (1965), Nova Iorque, William Eggleston; à direita (sem nome), *A New American Picture* (2010), Texas, Doug Rickard

Detroit é uma das cidades que fascinou tanto Robert Frank quanto Doug Rickard, mas por motivos diferentes. Na década de 1950, Detroit era uma das principais cidades em número de habitantes e geração de riqueza dos Estados Unidos. Capital do automóvel, um terço da produção automobilística consumida ao redor do planeta era proveniente da cidade norte-americana. Próspera, reunia trabalhadores de todo o país nas metalúrgicas e no comércio estabelecido ao redor das fábricas. Frank documentou o auge de Detroit, os automóveis, a imponência e a riqueza que circulavam pelas ruas da cidade. Rickard, por sua vez, retrata uma Detroit decadente, fantasmagórica.

É na década de 1970 que a cidade entra em uma grande recessão econômica. Com a concorrência da indústria automobilística japonesa, as empresas norte-americanas entram em dificuldades com a queda nas vendas e Detroit é quem mais sofre com todo este processo. A produção de automóveis cai vertiginosamente nos Estados Unidos e as fábricas de Detroit são fechadas. Sem emprego, muitas pessoas migram para outras regiões do país deixando para trás uma cidade em decadência. Este cenário de abandono é registrado por Rickard evidenciando os contrastes entre o passado e o presente.

Em *Cenários em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea* (1987), Nelson Brissac Peixoto, analisa a maneira como as imagens cinematográficas e fotográficas são capazes de moldar a concepção que nós temos de nós mesmos, ou seja, como nossa identidade é construída a partir de produtos culturais. Neste processo de busca pela identidade, alguns habitantes da cidade, por vezes, sentem-se estrangeiros por perceber a cidade de modo diverso do que ela é. Qual é a imagem que o imaginário coletivo possui de Detroit? A cidade norte-americana, nos anos de 1950, foi glamourizada pelo cinema, fotografada como uma cidade rica, capital do automóvel, moderna e cheia de vida, mas que atualmente se revela através das lentes de Doug Rickard como uma cidade decadente, vazia e em ruínas. Este contraste revela um estranhamento, tal como este estrangeiro em sua própria terra, que não reconhece aquilo que um dia foi. O olhar de Rickard sobre Detroit remonta aquele de um viajante que busca retomar aquilo que ficou para trás, mas que nesta volta, só encontra as ruínas de um passado.



Imagem 55 e imagem 56: à esquerda, *Drive in Movie, Detroit* (1955), Robert Frank; à direita (sem nome), *A New American Picture* (2010), Detroit, Doug Rickard

A degradação social também foi tema da obra de Walker Evans. Em 1935 o fotógrafo norte-americano integrou a equipe da FSA (*Farm Security Administration*), órgão federal criado por Franklin Roosevelt, responsável por estabelecer uma solução para a crise agrícola que afetou os Estados Unidos durante a Grande Depressão. Durante expedições às áreas rurais, uma equipe de fotógrafos deveria documentar a situação vivida pelos agricultores do país. Evans registrava o cotidiano rural com objetividade, precisão e humanidade. Suas imagens apontam para a dor, a tristeza, a fome e o abandono do homem do campo. Tudo, com uma poética particular ao artista que teve o dom de capturar emoções, sensações e até mesmo vida em lugares abandonados. Através da fotografia, Evans ilustra a identidade americana de uma época. O retrato de Allie Mae Burroughs é exemplo desta identidade e revela uma expressão desconcertante, um misto de desilusão e sofrimento. A imagem se transformou em um dos símbolos da Grande Depressão.

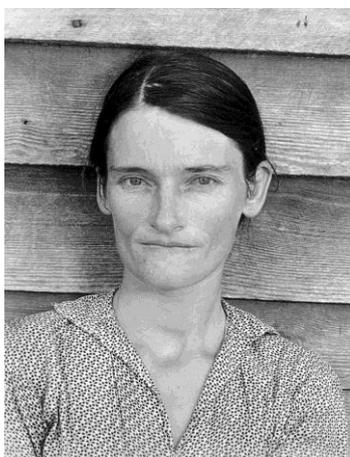


Imagem 57: à esquerda, *Allie Mae Burroughs* (1936), Walker Evans

No período que integrou a FSA, entre 1935 a 1938, a fotografia de Evans centrava-se no cotidiano rural e por vezes urbano, na arquitetura e nos retratos de trabalhadores. Sua obra está associada ao documental tradicional da sociedade norte-americana. Evans foi o primeiro fotógrafo a ter uma mostra individual de suas obras no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque. *American Photographs* entrou em exposição em 1938 e teve o lançamento de um livro homônimo com o trabalho realizado no período anterior da segunda guerra mundial. Considerado documental por excelência, em *American Photographs*, Evans subverte a ideia moderna de inventário do real ao dispor suas obras não por um ordenamento cronológico, mas de maneira em que as imagens se relacionam umas com as outras, suscitando a possibilidade de se montar uma narrativa.

Se em *American Photographs* o MoMA buscou ressaltar a originalidade do autor, seu rigor formal e certas especificidades de uma fotografia moderna, Evans por sua vez questionou a imparcialidade do documento, buscou relações mais complexas e sofisticadas na sequência fotográfica em detrimento da imagem singular e menosprezou o acabamento primoroso da fotografia artística. (Oliveira, 2012, p.06)

Doug Rickard reconhece Walker Evans como influência de sua obra. Tanto Rickard quanto Evans têm propostas que se assemelham em alguns aspectos, como fotografar a condição da população americana, cada um há seu tempo, ressaltando questões sociais como: trabalho, moradia, pobreza, desigualdade social e tensões raciais. Em ambas as séries é possível observar imagens que denotam uma estranha beleza registrada em ambientes abandonados. Em *A New American Pictures* não existem faces. Já em *American Photographs* o rosto dos personagens assumem significados que às vezes nos são aflitivos como o retrato de *Allie Mae Burroughs*, cuja imagem, antes anônima, é alçada a objeto da arte. Essa ausência de faces pode ser considerada uma das estéticas peculiares das imagens apropriadas através do GSV e um dos aspectos que a diferenciam do documental tradicional.

A estética das imagens de Rickard faz referência à utilizada por Walker Evans. São imagens mais estáticas; tomada da imagem mais aberta, de modo a captar um maior número de detalhes; o provável uso de objetiva normal (50 mm) de modo que não há evidências de elementos em tamanhos desproporcionais ou distorções produzidas pelas grande-angulares ou falta de profundidade, uma característica das teleobjetivas, além da temática social. O sonho americano invertido, como descreve Rickard ao se referir sobre

o cotidiano dessa população menos favorecida, é evidenciado tanto em *A New American Picture* quanto em *American Photographs*.

Embora tenham sido apropriadas por volta de 2010, algumas das imagens de Rickard remetem a fotografias registradas entre os anos de 1950 e 1960. Esta sensação se justifica menos pela suposta estética documental tradicional, e mais por conta do isolamento e abandono de certas áreas que não recebem investimentos e aparentam ter parado no tempo, o que pode ser observado através das fotografias de dois cemitérios, um deles que fica em Nova Orleans, local devastado por um furacão, refotografado por Rickard em 2009 e outro na Pensilvânia, fotografado por Evans, em 1935.

Ao mesmo tempo em que se assemelham ao documental tradicional, existe em ambas um devir contemporâneo, já que não há uma clara distinção entre o que é real e o que é ficcional. Tanto a fotografia de Evans, quanto a de Rickard lembram frames retirados de um filme, característica cara ao hibridismo contemporâneo, no qual a forma cinema tem a possibilidade, consciente, de se misturar a forma fotografia.



Imagem 58 e imagem 59: à esquerda, *Bethlehem Graveyard and Steel Mill* (1935), Pensilvânia, Walker Evans; à direita, (sem título), *A new American Picture* (2010), Nova Orleans, Doug Rickard

Apesar de Evans trabalhar com fotografias em preto e branco e Rickard com imagens coloridas, é possível notar semelhanças nos registros dos dois fotógrafos quanto a tomada da imagem, o ângulo, a perspectiva, um olhar que aciona o *museu imaginário* das obras de Evans. Em Selma, Alabama, de Evans e Nova Jersey, de Rickard aparecem fachadas de lojas com pessoas em frente, os elementos que compõem a imagem são bastante parecidos apontando para um cenário no qual ocorreram mudanças na representação da imagem americana.



Imagem 60 e imagem 61: à esquerda, *Selma, Alabama*, (1935), Walker Evans; à direita, (sem título) *A New American Picture* (2010), Nova Jersey, Doug Rickard

Céu cinza de um lado, azul do outro, uma pessoa com rosto borrado (característica das imagens apropriadas do *Google Street View*) caminha pela calçada. A fachada das lojas de serviços automotivos sugerem um diálogo entre as obras de Rickard e Evans.



Imagem 62 e imagem 63: à esquerda, à esquerda, *Selma, Alabama*, (1935), Walker Evans; à direita, (sem título) *A New American Picture* (2010), Nova Jersey, Doug Rickard

Ao aproximar as obras de Rickard, Frank e Evans percebemos que *A New American Picture* apresenta algumas similaridades com *The Americans* e *American Photographs* ao evocar a tradição documental na construção da imagem. No entanto, as imagens de Rickard admitem uma paleta de cores fortes, que muitas vezes, são manipuladas em programas de edição de imagem e fotografias pixeladas, com pouca nitidez, enfim qualidade técnica diversa daquela exigida pelos cânones fotográficos modernos. Pioneiro, como seus antecessores, Rickard busca retratar uma imagem contemporânea da sociedade norte-americana, de modo a se aproximar de Frank e Evans, mas sem se realizar uma releitura. Podemos compreender essa aproximação como inspiração ou a ativação involuntária de um *Museu Imaginário*, como formulou

Malraux. De certo, Rickard é um dos precursores de um novo fazer fotográfico que surge pós internet. Através da apropriação e refotografia de imagens disponíveis através do GSV, o artista busca evidenciar outras relações entre o homem e a cidade contemporânea, de modo a gerar uma outra experiência artística.

### 3.3 A density of images: as imagens de Michael Wolf e o projeto Street View

Retomando a ideia de *museu imaginário* apresentada por Malraux em 1947 , através da qual todos teríamos um conjunto de imagens mentais, um museu sem paredes em algum lugar mental, uma espécie de memória imagética de obras de arte, podemos aproximar as fotografias apropriadas por Michael Wolf, através do *Google Street View*, daquelas registradas por Robert Doisneau. O famoso fotógrafo francês nasceu em 1912 e começou a fotografar as ruas de Paris com sua câmera Leica, por volta de 1930. Precursor do fotojornalismo, Doisneau registrou a vida social das pessoas que viviam na cidade e o cotidiano parecia ganhar contornos mágicos através de suas lentes. Influenciado por Atget, Kertész e Bresson, o fotógrafo apresentou suas imagens em mais de vinte livros que contam imgeticamente a fragilidade humana e da vida, cenas de descontração, momentos emocionantes e outros cotidianos. Ficou mundialmente conhecido por “O beijo do Hotel de Ville”, de 1950, em que retrata um casal apaixonado se beijando na praça do hotel. Imagem esta que surge transformada na obra de Wolf em um de seus registros de personagens parisiense evocando, quase que de imediato, a obra de Doisneau.



Imagem 64 e imagem 65: à esquerda, *O Beijo do Hotel de Ville* (1950), Paris, Doisneau; à direita, (sem título), *Paris*, (2010), Michael Wolf

Em entrevista ao Museu de Fotografia de Amsterdan, onde expôs as imagens da série *Street View*, Wolf (2012) revelou que a referência ao *Beijo do Hotel de Ville* não ocorreu por meio de uma busca intencional, mas que ao ver a imagem no dispositivo teria sido levado ao imediato reconhecimento da imagem clássica da iconografia francesa, de modo que procurou dar a imagem o mesmo enquadramento de Doisneau.

A minha decisão é baseada nos elementos da imagem, eu fotografo pequenos elementos da imagem total, o pé, a mão, o cabelo. A cultura é crucial e, é a estética que desempenha um papel fundamental no processo de composição da imagem. Há milhões de maneiras de encontrar a situação desejada, a diferença é que é você quem faz o recorte, se recorta de forma simétrica, se emoldura ou se será de maneira assimétrica. Existem muitas maneiras de fazer isso, é uma decisão minha sobre como a fotografia vai parecer. Muitos elementos estilísticos com os quais trabalho podem ser notados em trabalhos de outras pessoas, em fotografias famosas como o beijo de Robert Doisneau. Acreditem ou não, no *Google Street View* existem várias imagens que imitam as fotografias de Robert Doisneau. Neste caso, procurei enquadrar a imagem da mesma maneira que Doisneau. É uma fotografia clássica do beijo. Foi fácil perceber a semelhança, mas não foi intencional, é que ao se deparar com essa imagem você relembra imediatamente a de Robert Doisneau. (Wolf, 2012, s/p)<sup>32</sup>

De forma semelhante à Doisneau, Michael Wolf se volta ao registro de imagens do cotidiano parisiense e de seus personagens. Através do *Google Street View*, o artista percorre as principais ruas do centro de Paris a fim de encontrar imagens que revelem a relação do homem com a urbe. Dentre as séries do trabalho *Street View*, está a de nome *Paris*, que propõe um outro modo de ver a cidade, mas que ao mesmo tempo esbarra em imagens clássicas que são reeditadas por Wolf. Mesmo diante de novas tecnologias no método de captura das imagens, é possível perceber que a estética da imagem possui certas semelhanças a de Doisneau, seja quanto a temática, ao enquadramento ou a composição das imagens. Assim como Doisneau, Wolf procura figuras através de janelas, portas, em espelhos, atrás de objetos e revela, por vezes, imagens surpreendentes, cenas inacabadas e ambíguas. Apesar de apontar para uma imagem documental, as fotografias de Wolf são apropriadas através da refotografia da tela de seu computador e não apresentam qualidade técnica pertinente aos cânones da fotografia moderna. Suas imagens admitem o borrado e o pixelado, duas características presentes nas imagens disponibilizadas através do *Google Street View*, demonstrando que mesmo havendo certa proximidade entre a estética fotográfica de Wolf e Doisneau,

---

<sup>32</sup> Trecho retirado da entrevista de Michael Wolf a Foam (Fotografie Museum Amsterdam). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-8pd-wXyT8>

há certas diferenças quanto à textura e o valor da imagem, cada qual inserida em um momento tecnológico e cognitivo oportuno.

Em *Centre Hospitalier Delafontaine*, Saint-Denis (1986), Doisneau fotografa uma seta no chão, uma alusão aos símbolos indicativos de trânsito que aponta o caminho que se deve seguir até a entrada do hospital. Wolf, em 2010, refotografa as setas virtuais que indicam o caminho a ser seguido através do *Google Street View* até que se encontre o local que se deseja. Na série *Interfaces*, o fotógrafo revela a interface do dispositivo em sua fotografia, o que nos permite pensar nas diferenças envolvidas no contexto tecnológico e cognitivo dos dois fotógrafos. Ao fotografar a seta pintada no solo, Doisneau revela a interface sobre a qual trabalha, o caminhar, o caminho através do qual o veículo trafega até que se chegue ao lugar desejado, enquanto Wolf evidencia sua relação com a internet e o dispositivo, sua seta também está pintada no solo, mas existem outras setas, de ordem do virtual, que revelam seu caminhar, seu caminho através da base de dados virtualizadas e não do mundo físico. Doisneau esteve presencialmente naquele lugar onde registrou a imagem, Wolf não necessariamente esteve fisicamente no local, mas virtualmente, sem que precisasse sair de seu estúdio fotográfico.



Imagem 66 e imagem 67: à esquerda, *Centre Hospitalier Delafontaine* (1986), Saint-Denis, Doisneau; à direita, (sem título), *Interfaces* (2010), Michael Wolf

Nascido na Alemanha, em 1954, Michael Wolf, começou a fotografar quando tinha entre treze e catorze anos de idade, época em que se mudou com a família para os Estados Unidos. Foram seus pais que lhe deram a primeira câmera fotográfica. Em 1973 começou a estudar fotojornalismo com o professor Otto Steinert, na Folkwang University of Arts, em Essen, na Alemanha. Iniciou sua carreira em 1994 como

fotojornalista e passou cerca de oito anos trabalhando em Hong Kong para a revista alemã Stern. Em 2005 ganhou seu primeiro *World Press Photo*, na categoria *Contemporary Issues Stories* por suas fotografias sobre o trabalho na China. Nas imagens é possível notar a relação entre homem e a cidade contemporânea. Na série, Wolf monta uma narrativa acerca do trabalho em fábricas chinesas, a disciplina, o cansaço e a produção dos operários, algo que beira a escravidão.



Imagem 68 e imagem 69: *Back to Search Results* (2004), China, Michael Wolf

Em uma tentativa de representar a cidade contemporânea e seus personagens, Wolf evidencia a arquitetura das mega cidades privilegiando a questão da moradia e os personagens que habitam em megalópoles como Hong Kong, Pequim e Tóquio. Através de suas fotografias é possível perceber os modos de vida, o caos urbano, a falta de moradia e o excesso de construção de cidades que possuem uma arquitetura densa, na qual os apartamentos são minúsculos e os prédios formam paredões de concreto.

Duas de suas principais coleções são: *Architecture of Density*, que remete à questão da habitação na cidade de Hong Kong e *Tokyo Compression*, vencedora do World Press Photo 2010, na Categoria Contemporary Issue. Tokyo Compression se refere ao transporte público que circula pela cidade, sempre cheio de pessoas, que mesmo exaustas precisam ir e vir de seus trabalhos de pé e muitas das vezes com seus rostos nos vidros de janelas e portas. Uma representação do caos e do desconforto vivenciados na cidade contemporânea.



Imagem 70: sem título, *Tokyo Compression* (2010), Michael Wolf

Em 2008, Wolf se mudou para Paris, cidade em que parecia ser impossível fotografar, sem cair em clichês. O artista, então, começou a se perguntar se ainda haveria alguma imagem a ser revelada em uma cidade já tão fotografada por diversos nomes como Atget, Cartier-Bresson e Doisneau. Percebeu no *Google Street View* a potencialidade de um novo olhar sobre a cidade, um olhar contemporâneo utilizando as novas tecnologias da contemporaneidade. A seleção de imagens feita por Wolf na série *Paris* (2010) privilegia a semelhança com a já estabelecida iconografia clássica parisiense como é o caso das imagens de Doisneau e Bresson. A Torre Eiffel, ícone clássico de Paris, é retratado por Wolf em um ângulo semelhante ao de Doisneau.



Imagem 71 e imagem 72: À esquerda, sem título, *Le Remorqueur Du Champ de Mars* (1943) Paris, Robert Doisneau; à direita, (sem nome), *Paris* (2010), Michael Wolf

Em uma densidade de imagens oferecida pelo *Google Street View*, para além das imagens que por muitas vezes, relembram fotografias clássicas de Paris, o artista

deparou-se com cenas inusitadas, acidentes e incêndios, imagens que acabaram por gerar outras séries como a *Series of Unfortunate Events*, com a qual Michael Wolf recebeu uma menção honrosa do *World Press Photo*, na categoria *Contemporary Issues*, em 2011. Captando o momento exato do infortúnio, as fotografias revelam imagens de carros pegando fogo, pessoas em queda, acidentes de trânsito, aves que se chocam com a câmera, pessoas sendo ameaçadas por arma de fogo, entre outras. Cenas que raramente podem ser registradas por *street photographers* tradicionais, mas que chegam aos nossos olhos através do registro aleatório realizado pelo *nine eyes*, do *Google Street View*.



Imagem 73 : (sem título), *A Serie of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf

O projeto *Google Street View* abriu mais uma possibilidade na carreira de Michael Wolf, a consolidação de um novo fazer fotográfico, na qual o fotógrafo pode observar a cidade através de dispositivos de geolocalização, sem sair de casa ou do escritório. Propõe uma nova estética ao mesmo tempo em que oferece possibilidades de se trabalhar com estéticas estabelecidas e bem conhecidas do público. A obra de Wolf advinda de sua relação com o *Google Street View* resultou em exposição em diversos museus como o Museu da Fotografia Contemporânea de Chicago e o *Foam Fotografie Museum Amsterdam*.

A cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, quando você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber. Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens.

Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante. (Calvino, 1972, p.09).<sup>33</sup>

O *museu imaginário* de Malraux (194) prevê que o futuro nada mais é que um inventário do passado, entre idas e vindas, apropriações, transformações, ressignificações. A representação da cidade contemporânea apresenta novas possibilidades, sobretudo com relação às novas tecnologias que evidenciam uma outra relação entre o homem e a cidade, entre homem e fotografia. A estética, no entanto, se aproxima e se afasta daquela utilizada pelos fotógrafos clássicos, sem se prender a cânones ou a gêneros. Com a fotografia contemporânea, fotógrafos estão se permitindo a liberdade de criar, de seguir novos rumos, alargar as fronteiras fotográficas sem, no entanto, perder suas referências de vista.

---

<sup>33</sup> Mais que uma premiada literatura, em “As Cidades Invisíveis”, CALVINO (1972) realiza reflexões relevantes acerca do fenômeno urbano.

#### 4. Considerações Finais

Este trabalho buscou investigar as representações da cidade contemporânea através das fotografias de Doug Rickard e Michael Wolf, apropriadas através do dispositivo *Google Street View*, de modo a analisar em que medida pode-se considerar a fotografia por dispositivos móveis como um novo fazer fotográfico e de que maneira estas imagens de cidade poderiam afetar a experiência do homem com a cidade. Investigamos, ainda, se estes registros realizados através do *Google Street View* poderiam nos mostrar a possibilidade de um novo caminho para a fotografia na cidade.

Esse novo caminho para a fotografia na cidade guarda semelhanças com a *flanerie*, metáfora literária de Baudelaire, utilizada por Benjamin em seus estudos sobre a experiência do homem na cidade moderna, e o fotógrafo, que assim como o flâneur observa o cotidiano da urbe com sua câmera registrando as ruas e seus personagens. Percebemos que esta relação entre homem e cidade vem ganhando novos contornos na contemporaneidade e suas *Cibercidades*, como aponta Lemos (2004), uma relação que tramita entre o mundo físico e o virtual, chegando, às vezes, a se confundir, com seus *home bankings*, celulares, pages, palms, votação eletrônica, imposto de renda on line, shopping on line, governo eletrônico, telecentros e as diversas redes de satélite, fibra óptica, telefonia fixa e móvel. Nesta trama do ciberespaço encontra-se o *Google Street View* ferramenta que proporcionou a virtualização da cidade na internet, possibilitando o que chamamos de *flanerie virtual*, uma forma de observar a cidade sem sair de casa, do escritório, do lugar onde se está.

Percebendo as potencialidades desta nova ferramenta de geolocalização, Doug Rickard e Michael Wolf passaram a se apropriar e refotografar imagens através de uma *flanerie virtual* pelas ruas do *Google Street View*, de modo a propiciar novos caminhos para a arte na cidade, um novo fazer fotográfico centrado na observação do cotidiano e de seus personagens através do ciberespaço.

Durante a pesquisa, pudemos perceber a possibilidade de uma outra estética visual a partir do *Google Street View*, que apesar de ter um discurso voltado para o estatuto da verdade e objetividade fotográfica e guardar certa semelhança com a fotografia documental clássica, aparece na obra de Rickard e Wolf como uma narrativa fabular, diante dos imaginários propostos pelos artistas que trabalham com esta

ferramenta. Uma estética do apagamento pode ser observada nestas imagens apropriadas através do GSV, como na séries *Portraits*, de Michael Wolf, que apresenta retratos sem faces, que chega a nos causar vertigem diante de uma suposta indiferença contemporânea, uma fotografia tensionada entre o real e o imaginário, que por vezes aciona o que Malraux (1978) intitulou como *Museu Imaginário*, uma coletânea de imagens do mundo que são arquivadas em nossa memória e que emergem ante a uma obra de arte, ou no caso de artistas, no momento em que se produz a obra.

A fotografia contemporânea admite novas experimentações e mostra-se híbrida ao se relacionar com o vídeo, o cinema, as instalações e as novas mídias (FATORELLI, 2013). Essa fotografia híbrida estaria mais voltada para as mediações, a criatividade e o melhor aproveitamento das oportunidades oferecidas pelas novas tecnologias como a internet e o telefone celular. A fotografia contemporânea rompe com os cânones clássicos da representação visual, alarga as fronteiras entre mídias e nos oferece novas possibilidades de pensar a imagem, revelando novas possibilidades de relação, de experiência, entre homem e cidade.

Durante a pesquisa, notou-se que ao retirar a imagem do seu contexto cartográfico, Rickard e Wolf, não o definem como uma fotografia documental, embora algumas imagens possam ter uma estética semelhante as de fotógrafos que atuaram no auge do documental como Walker Evans, Robert Frank e Robert Doisneau. Séries, de Wolf, como *Paris* contém elementos da fotografia de Doisneau, assim como *A New American Picture*, de Rickard, pode se considerada, em certos aspectos, semelhante a *The Americans*, de Frank e *American Photographs*, de Evans. Observa-se nas fotografias de Rickard e de Wolf uma forma de representar a cidade contemporânea e seus personagens, de modo a evidenciar as relações entre o homem e a cidade em que vive. Segundo Pesavento (1995) o sistema de ideias-imagens constituem a representação do real de modo a consolidar uma memória coletiva. Logo esta representação da urbe através das novas tecnologias do contemporâneo, proposta de Rickard e Wolf podem afetar a experiência do homem com a cidade. Sendo os dispositivos “máquinas de fazer ver e de fazer falar” Gilles Deleuze (1990), pode-se inferir que tais imagens sejam responsáveis por um agenciamento dos modos de ser e estar no mundo contemporâneo.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In: Revista Outra Travessia, vol.05, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

\_\_\_\_\_. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALLEN, Greg. Michael Wolf wins World Press Photo Honorable Mention for Google Street View photos. Disponível em: <[http://greg.org/archive/2011/02/13/michael\\_wolf\\_wins\\_world\\_press\\_photo\\_honorable\\_mention\\_for\\_google\\_street\\_view\\_photos](http://greg.org/archive/2011/02/13/michael_wolf_wins_world_press_photo_honorable_mention_for_google_street_view_photos)>. Acesso em: 20 jun 2013.

ARTS SANTA MÔNICA. *From Here On*. Disponível em : <<http://www.artssantamonica.cat/EXP/EXPOSICIONS.aspx?any=20130280#exposicio80>>. Acesso em: 25 jul 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara : nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Morte do Autor*, In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. Ed 2013.

BENJAMIN, Walter . *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENTES, Ivana. *Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos*. In: Limiares da Imagem. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Editora Vozes: Petropolis, 1998.

CHENET-FAUGERAS, Françoise. *Du Paysage Urbain*. In Le Paysage Urbain: Représentations, Significacions, Comunicacion, org. Paris: L'Harmattan, 2007.

CHÉROUX, Clément; FONTCUBERTA, Joan; KESSELS, Erik; PAAR, Martin; SCHIMID, Joachim. *From Here On. Exhibitions. 42 Edition de Les Rencontres d'Arles*. Disponível em: < <http://www.rencontres-arles.com>>. Acesso em: 18 de maio de 2013.

CARREIRA, Lia Scarton. *A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

CARVALHO, Victa de. *O cotidiano na fotografia contemporânea: a rua como lugar de experiência na obra de Philip-Lorca DiCorsia*. In: Dispositivo, Fotografia e Contemporaneidade. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

D'AGATA, Antoine. *Stigma*. Marseille: Images En Manoeuvres Éditions, 2004.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Transfiguração do Lugar Comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

\_\_\_\_\_. *¿ Que és un dispositivo?* In: Michel Foucault, Filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOISNEAU, Robert. *Robert Doisneau. Collection Photo Poche*. Paris: Nathan, 2000.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DYER, Geoff. *How Google Street View is inspiring new photography*. The Observer. The Guardian. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography>>. Acesso em: 18 de maio 2013.

FABRIS, Annateresa. *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico*. In Art Cultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, 2008.

FATORELLI, Antônio Pacca. *Fotografia contemporânea: corpo, percepção e imagem*. Rio de Janeiro: Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura, vol 08, nº01, 2010.

\_\_\_\_\_. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2013.

FONTCUBERTA, Joan. *Por um manifesto postfotográfico*. Disponível em : <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>> Acesso em: 25 abr 2013.

\_\_\_\_\_. *A Câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. Gustavo Gilli Editora, 2012

FOURNEL, Victor. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris: E. Dentu Libraire-Éditeur, 1858.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *Into de universe of technical images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GALASSY, Peter. *Before the Photography: Painting and the Invention of Photography, 1981*. Disponível em: <[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5887/releases/MOMA\\_1981\\_0018\\_18.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5887/releases/MOMA_1981_0018_18.pdf?2010)>. Acesso em: 03 out 2014.

GONÇALVES, Fernando. *Imagens em Trânsito: fotografia contemporânea e experiência estética em "Gambiarra" de Cao Guimarães*. In Revista Contracampo, vol 27, 2013.

GOOGLE. *Google Street View*. Disponível em: <<http://maps.google.com.br/intl/pt-BR/help/maps/streetview/>>. Acesso em: 20 mar 2013.

GUNNING, Tom. *Qual a intenção de um índice? Ou falsificando fotografias*. In Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, vol 15, nº01, 2012. Disponível em: < <http://revistas.ufrj.br/index.php/ecopos/article/viewFile/1189/1130>>. Acesso em: 19 nov 2014.

GUNTHER, André. *A imagem compartilhada: Como a internet mudou a economia das imagens.2012*. In Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, vol 15, nº01, 2012. Disponível em:< [http://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/11912012](http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/11912012)>. Acesso em: 19 nov 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro,2006.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os espaços discursivos da fotografia*, 2006. Disponível em:<  
[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13\\_rosalind\\_krauss.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_rosalind_krauss.pdf)>.  
Acesso em: 23 nov 2014.

LATOURE, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. Rio de Janeiro: 34, 1994.

LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 2 ed. Porto Alegre: Sulinas, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ciberflânerie*. In *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000.

LOMBARDI, Kátia Halla. *Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MALRAUX, André. *Museum Without Walls*. In: *The Voices of silence*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1978. p.13-130.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. The MIT Press, 2001. Disponível em:  
<<http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>>. Acesso em: 01 jun 2014

\_\_\_\_\_. *Espaço Navegável*. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Relógio D' água, 2005.

MCQUIRE, Scott. *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*. Sage, Londres, 2008

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac Editora, 2004.

PELLEGRIN, Ricardo; GOMES, Paulo. *Fotografia e pintura: aspectos da representação na visualidade contemporânea*. Disponível em:< <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/15/11>>. Acesso em 20 jan 2015.

PESAVENTO, Sandra J. *Representações*. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, n° 29, 1995.

PIMENTEL, Leandro. *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*. Rio de Janeiro: contracapa, 2013.

POIVERT, Michel. *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.

RAFMAN, Jon. Nine Eyes. Jon Rafman. Disponível em: <<http://9-eyes.com/>>. Acesso em: 24 ago 2013.

\_\_\_\_\_. Sixteen Google Street Views, Jon Rafman. Golden Age: Kensas, 2009b. Disponível em: <<http://googlestreetviews.com/16GoogleStreetViews.pdf>>. Acesso em: 24 ago 2013.

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

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCOTT, Clive. *Street Photography From Atget to Cartier Bresson*. London, I.B: Tauris &Co. 2009.

SILVA, Edson Rosa. *Malraux e o diálogo das artes*. In: VAZ, Paulo Bernardo e CASA NOVA, Vera (Orgs.) *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p.17-26.

SIMMEL, George. *A Metrópole e a Vida Mental*. In Velho, Otávio Guilherme (org.), *O Fenômeno Urbano*, 4ª Edição da Zahar Editores, Biblioteca de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil, 1979.

SINGER, Ben. *Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular*. In *Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOULANGES, François. *Le paysage urbain*, In *Le Paysage Urbain: Représentations, Significacions, Comunicacion*, org. Paris: L'Harmattan, 2007.

WESTERBECK, Colin E MEYEROWITZ,Joel. *Bystander: a history of street photography*. Boston: Little, Brown, 1994.

WOLF, Michael. Michael Wolf. Disponível em: <<http://www.photomichaelwolf.com/>>. Acesso em: 03 mar 2013.