

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

LIA SCARTON CARREIRA

A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman

Rio de Janeiro
Abril, 2013

LIA SCARTON CARREIRA

A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman

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

Orientadora: Profa. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva

C314

Carreira, Lia Scarton

A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman / Lia Scarton Carreira. Rio de Janeiro, 2013.

103 f.: il.

Orientadora: Pro^a. Dr^a. Victa de Carvalho Pereira da Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

1. Fotografia. 2. Arte digital. 3. Google Street View. I. Silva, Victa de Carvalho Pereira. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 770

FOLHA DE APROVAÇÃO

Lia Scarton Carreira

A apropriação como gesto na fotografia de
Michael Wolf e Jon Rafman

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

Aprovada em 29 de abril de 2013

Profª. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva
PPGCOM/UFRJ

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli
PPGCOM/UFRJ

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves
PPGCOM/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Longe de se resumir à produção de uma dissertação, tão importante para esta etapa final, o mestrado faz parte de dois anos da vida de um estudante. Nesse percurso, muitas pessoas o cruzaram, compartilhando saber e afeto. Foram muitos aqueles que me acompanharam, de longe ou de perto, exercendo papel fundamental nessa jornada. Quero primeiro agradecer meus eternos mestres que me incentivaram a seguir esse percurso, os queridos Fábio Goveia e Fábio Malini. Foram eles que prepararam o caminho.

Agradeço àqueles que me receberam na UFRJ com tanto carinho e atenção, em especial ao Mauricio Lissovsky, à Teresa Bastos, ao Antonio Fatorelli, ao Leandro Pimentel, à minha orientadora Victa de Carvalho e à todos da secretaria, Thiago Couto, Marlene Bonfim e Jorgina Costa. Agradeço igualmente o acolhimento do Fernando Gonçalves na UERJ, que nos últimos meses de pesquisa me ajudou imensamente. Agradeço os conselhos e as valiosas trocas de experiência de todos meus colegas de pesquisa, de ambas as linhas, pois apesar de pertencer oficialmente à Tecnologias da Comunicação e Estéticas sinto que faço parte de dois grupos incríveis. Agradeço, portanto, também à turma de Mídia e Mediações por ter me incluído nessa “tchurminha” tão carinhosa. E ao Jeff, que nos conquistou e tornou-se um grande amigo, pelas conversas e pelas risadas. Agradeço ao amigo pesquisador Luciano Frizzera pelas trocas e recomendações.

Não foram somente as conversas nas disciplinas ou mesmo os batepapos em bares. Pude contar também com um enorme apoio de minhas queridas vizinhas e colegas, aquelas com as quais pude recorrer nas horas mais difíceis: agradeço à Camila Calado, Sarah Quines, Elane Abreu e Maria Fantinato por me oferecer um teto quando precisei, pelos convites de última hora, pelas caminhadas na praia e pelas longas conversas sobre nossas pesquisas. Agradeço também o apoio que tive de minha “família capixaba” no Rio, meus amigos de longa data Taciana Oliva e Pedro Marchezini pela companhia, pela animação e por revisarem meus textos. Agradeço a eles e a todos os meus queridos amigos por compreenderem minha relativa ausência.

À minha mãe, ao Atilio e ao Rafael por todo o seu apoio e incentivo.

RESUMO

CARREIRA, Lia Scarton. A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

Desde o lançamento do Google Street View em 2007, artistas ao redor do mundo percorrem os panoramas dessa ferramenta *online* de geolocalização em busca de imagens a serem recortadas e reposicionadas nos mais diversos contextos. Neste trabalho, buscou-se investigar os modos pelos quais o artista alemão Michael Wolf e o artista canadense Jon Rafman reutilizam essas imagens em suas obras. Ao identificar em suas práticas um processo de recorte fotográfico digital, realizando tanto uma seleção quanto uma reprodução de imagens preexistentes de um arquivo, e ao associá-las a um contexto da *appropriation art* dos anos de 1980, compreende-se que estes artistas realizam uma apropriação fotográfica. Em suas imagens, relacionadas com frequência às categorias históricas da fotografia, é identificado um gesto que é compartilhado com práticas como o fotojornalismo e a fotografia de rua. Esse gesto, atrelado também às questões da arte conceitual da década de 1960, é compreendido como um gesto que aponta tanto para a existência de uma imagem que lhe é anterior, quanto para relações entre imagens. Ao sobrepor uma imagem à outra por meio de seus enquadramentos, a apropriação fotográfica de Michael Wolf e Jon Rafman nos permite identificar questões fundamentais sobre a condição histórica da fotografia e de suas relações com a modernidade.

Palavras-chave: Fotografia. Apropriação. Google Street View.

ABSTRACT

CARREIRA, Lia Scarton. A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

Since the launch of Google Street View in 2007, artists around the world roam the panoramas of this online geolocation tool in search of images to be cropped and repositioned in a variety of contexts. This study investigates the ways in which German artist Michael Wolf and Canadian artist Jon Rafman reuse these images in their works. By identifying in their practices a process of digital photo cropping, in which they select and reproduce pre-existing images of an archive, and associating those practices with the appropriation art of the 1980s, one understands that these artists perform a photographic appropriation. In their images, often related to historical categories of photography, a gesture is identified that is shared with practices such as photojournalism and street photography. Such gesture, also linked to issues of the conceptual art of the 1960s, is understood as a gesture pointing both to the existence of an earlier image and the relations between images. By superimposing one image on another through framing, the photographic appropriation of Michael Wolf and Jon Rafman allows us to identify fundamental issues about the historical condition of photography and its relationship to modernity.

Keywords: Photography. Appropriation. Google Street View.

SUMÁRIO

Introdução	06
1. A apropriação de imagens do Google Street View	16
1.1 O recorte fotográfico de Michael Wolf e Jon Rafman	16
1.2 A Internet como arquivo “ilimitado”	27
2. A apropriação fotográfica	40
2.1 A apropriação na arte	40
2.2 O gesto compartilhado	48
3. O gesto da apropriação fotográfica de Michael Wolf e Jon Rafman	61
3.1 Eis o referente	61
3.2 A fotografia e a arte conceitual	71
4. As relações entre imagens	78
4.1 O duplo apontamento da apropriação fotográfica	78
4.2 Entre imagens	81
5. Considerações finais	91
Referências Bibliográficas	93

Lista de Imagens

Imagem 01: <i>sem título, Paris Street View</i> (2009), Michael Wolf.....	17
Imagem 02: <i>sem título, Nine Eyes</i> (sem data), Jon Rafman.....	18
Imagem 03: <i>sem título, Nine Eyes</i> (sem data), Jon Rafman.....	19
Imagem 04: <i>sem título, Paris Street View</i> (2009), Michael Wolf.....	20
Imagem 05: <i>sem título, Street View Manhattam</i> (2010), Michael Wolf.....	21
Imagem 06: <i>sem título, Street View Manhattam</i> (2010), Michael Wolf.....	21
Imagem 07: <i>sem título, Street View Manhattam</i> (2010), Michael Wolf.....	21
Imagem 08: <i>sem título, Eiffel Tower</i> (2012), Michael Wolf.....	22
Imagem 09: <i>sem título, Eiffel Tower</i> (2012), Michael Wolf.....	22
Imagem 10: <i>sem título, Eiffel Tower</i> (2012), Michael Wolf.....	22
Imagem 11: <i>sem título, Street View Manhattam</i> (2010), Michael Wolf.....	23
Imagem 12: <i>sem título, Interface</i> (2012), Michael Wolf.....	24
Imagem 13: <i>sem título, Interface</i> (2012), Michael Wolf.....	25
Imagem 14: <i>sem título, Nine Eyes</i> (sem data), Jon Rafman.....	26
Imagem 15: <i>Suns (From Sunsets) from Flickr</i> (2006 – contínua), Penelope Umbrico.....	33
Imagem 16: <i>sem título, Nine Eyes</i> (sem data), Jon Rafman.....	34
Imagem 17: <i>sem título, Nine Eyes</i> (sem data), Jon Rafman.....	35
Imagem 18: <i>sem título, Paris Street View</i> (2009), Michael Wolf.....	36
Imagem 19: <i>sem título, Nine Eyes</i> (sem data), Jon Rafman.....	38
Imagem 20: <i>sem título, Fuck You Google Street View</i> (2011), Michael Wolf.....	38
Imagem 21: <i>Untitled (AfterSherrieLevine.com/2.jpg)</i> (2001), Michael Mandiberg.....	46
Imagem 22: <i>sem título, A series of unfortunate events</i> (2010), Michael Wolf.....	47
Imagem 23: <i>sem título, Nine Eyes</i> (sem data), Jon Rafman.....	47
Imagem 24: <i>sem título, Paris Street View</i> (2009), Michael Wolf.....	49
Imagem 25: <i>sem título, Paris Street View</i> (2009), Michael Wolf.....	51
Imagem 26: <i>sem título, Fuck You Google Street View</i> (2011), Michael Wolf.....	52
Imagem 27: <i>sem título, Fuck You Google Street View</i> (2011), Michael Wolf.....	52
Imagem 28: <i>sem título, Fuck You Google Street View</i> (2011), Michael Wolf.....	52
Imagem 29: <i>sem título, Portraits</i> (2011), Michael Wolf.....	53
Imagem 30: <i>sem título, Portraits</i> (2011), Michael Wolf.....	53

Imagem 31: <i>sem título, Portraits (2011)</i> , Michael Wolf.....	53
Imagem 32: <i>sem título, A Series of Unfortunate Events (2010)</i> , Michael Wolf.....	56
Imagem 33: <i>sem título, A Series of Unfortunate Events (2010)</i> , Michael Wolf.....	58
Imagem 34: <i>sem título, A Series of Unfortunate Events (2010)</i> , Michael Wolf.....	59
Imagem 35: <i>sem título, A Series of Unfortunate Events (2010)</i> , Michael Wolf.....	79
Imagem 36: <i>sem título, Nine Eyes (sem data)</i> , Jon Rafman.....	80
Imagem 37: <i>sem título, Nine Eyes (sem data)</i> , Jon Rafman.....	82
Imagem 38: <i>sem título, Nine Eyes (sem data)</i> , Jon Rafman.....	83
Imagem 39: <i>sem título, A Series of Unfortunate Events (2010)</i> , Michael Wolf.....	84
Imagem 40: <i>sem título, A Series of Unfortunate Events (2010)</i> , Michael Wolf.....	86
Imagem 41: <i>sem título, A Series of Unfortunate Events (2010)</i> , Michael Wolf.....	87
Imagem 42: <i>sem título, Nine Eyes (sem data)</i> , Jon Rafman.....	88
Imagem 43: <i>sem título, Nine Eyes (sem data)</i> , Jon Rafman.....	89

1. INTRODUÇÃO

Em 2007 foi criado o Google Street View, uma ferramenta de geolocalização *online* que se propunha a fotografar cidades ao redor do mundo, compondo panoramas em 360 graus disponibilizados para acesso público em rede. Atrelada ao serviço de mapas da Google, essa cartografia concebida “ao nível da rua”, isto é, fotografada a partir da perspectiva de um carro que circula nas vias das cidades, buscava fornecer um diferencial no cenário de produção de sistemas de mapeamento digital. Divulgada como um sistema que facilitaria a circulação dos habitantes desses espaços, com o tempo ele passou a satisfazer outras funções. Ainda que limitada em seu princípio às ruas públicas americanas, em 2009 esse mapa digital já angariava a atenção de internautas de diferentes regiões do globo. Sua atuação no Brasil só se daria um ano depois, mas já era possível desfrutar de seus usos possíveis.

Nessa mesma época, me encontrava ao fim de uma jornada no curso de Comunicação Social da Ufes. Prestes a me formar em Publicidade, dividia meu estudo entre fotografia e redes sociais. Apesar de investigá-los em pesquisas diferentes, via na comunicação a possibilidade de unir esses dois campos distintos. As imagens do Google Street View agrupadas formando uma rede na qual o usuário poderia atuar e propor outros usos me atraía a atenção. Passei a percorrer seus panoramas, vagando pelas inúmeras imagens existentes a fim de compreender sua estrutura. Em minhas redes sociais percebia um crescente movimento em volta dessas imagens. Sites diversos direcionados a sua busca e ao seu compartilhamento eram criados e divulgados. Amigos e colegas publicavam os *links* de imagens do Street View que lhes interessava em suas páginas pessoais. Casos curiosos eram comentados e espalhados pela mídia: cenas de violência, crimes ambientais, casos de adultério... Ressaltava-se de um lado suas vantagens, de outro suas ameaças à segurança e à privacidade daqueles cujas cidades foram fotografadas. Havia uma crescente agitação acerca de suas imagens e de seus usos de modo que era inevitável me aventurar a investigá-las. O que poderia ser tão interessante nessa ferramenta?

Em um primeiro momento, meu interesse por essa cartografia era pura curiosidade. Aos poucos fui percebendo que suas imagens me instigavam a agir sobre elas. Havia modos diversos de trabalhá-las. Eu poderia compartilhá-las por meio de seu endereço *online*, poderia

conhecer cidades distantes, ou vagar por suas ruas sem rumo. Entretanto, elas me despertavam um outro desejo. Eu queria recortá-las, destacá-las e modificá-las. Mesmo sem nenhum objetivo a princípio, comecei a recortar suas imagens por meio de um software chamado *Grab*, cujo ícone era curiosamente uma máquina fotográfica. Para utilizá-lo, bastava selecionar e enquadrar com o *mouse*. E ao recortar, o programa fazia o tradicional som do *click* de uma câmera. Esse processo era demasiadamente familiar. Por que não fotografar diretamente a tela?

Com o tempo, fui investigando modos de se fotografar a tela do computador. A princípio me parecia uma tarefa fácil, mas compreendi que ela me exigia uma certa ambiência própria e cuidados específicos. Ao buscar na Internet modos de fotografá-la, me deparei com o trabalho de outros artistas que também buscavam explorar as imagens desse mapa. O primeiro com quem me detive foi o canadense Jon Rafman e logo em seguida passei a conhecer os trabalhos do alemão Michael Wolf. Esses dois eram amplamente abordados na Internet em sites e blogs sobre fotografia e eram, com frequência, citados juntos por possuírem um trabalho muito similar. Rafman me parecia, em um primeiro momento, voltar-se para questões acerca da mediação entre usuário e imagens do mundo, evidenciando modos pelos quais nos relacionamos na contemporaneidade. Wolf, por outro lado, parecia dialogar com sua prática fotojornalística anterior, desafiando preceitos dessa categoria. Mas, acima de tudo, ambos me instigavam por realizarem uma prática que havia se tornado cotidiana, na qual usuários recortavam e compartilhavam imagens do Google Street View. Suas imagens me suscitavam, nesse primeiro contato que estabeleci com suas obras, um desejo ainda maior de compreender seu processo.

Interessada em saber se havia outras abordagens, continuei minha pesquisa e encontrei outros seis artistas. O belga, estabelecido na Inglaterra, Mishka Henner, parecia centrar-se em uma estética documental, recortando supostas prostitutas à beira de estradas. O americano Doug Rickard trabalhava com imagens de subúrbios de seu país. E Aaron Hobson, também americano, explorava os diálogos estéticos entre o Street View e o cinema. A partir de uma outra perspectiva, o alemão Aram Bartholl criou autorretratos correndo atrás do carro do Google Street View. O artista intervinha nas imagens pelo outro lado da câmera, e reivindicava as imagens ao recortá-las posteriormente. Em um gesto similar, a dupla

americana composta por Ben Kinsley e Robin Hewlett convidou os habitantes de Pittsburgh nos Estados Unidos a participarem de uma intervenção durante o processo de captura das imagens dessa cidade. Suas performances são ainda hoje compartilhadas por internautas como imagens capturadas “ao acaso” pelas câmeras da Google. A descoberta dessas obras reforçava casa vez mais as potencialidades dessas imagens e desse processo de captura na arte. A partir de uma mesma ferramenta, esses artistas nos apresentam uma variedade de abordagens. Os próprios Michael Wolf e Jon Rafman recortaram os mesmo panoramas, mas nos apresentavam essas imagens sob perspectivas diferentes.

Neste trabalho optei por pesquisar esses dois primeiros artistas com os quais me deparei, por identificar não somente semelhanças entre eles, mas questões que refletiam minhas próprias indagações sobre essas imagens. Como fotografar uma cidade digitalizada e distanciada? O que significa reutilizar imagens preexistentes? E que questões sobre a prática fotográfica estão implicadas nesse processo mediado de visualização? Ainda que os demais artistas pudessem me dar pistas sobre essas questões, Wolf e Rafman as colocaram de forma explícita em entrevistas e exposições com as quais me deparei. Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que suas obras falavam de questões que fugiam da intencionalidade desses artistas. Em uma primeira observação, pode-se identificar que Wolf buscava lidar com a representação da cidade e Rafman com a relação mediada estabelecida com a ferramenta, mas a partir de uma análise mais aprofundada foi possível perceber que seus recortes realizavam um gesto característico e trabalhavam questões fundamentais da fotografia.

Abordado no primeiro capítulo deste trabalho, o recorte desses artistas é realizado fotograficamente: Wolf utiliza uma câmera fotográfica para selecionar imagens existentes da cartografia digital, Rafman utiliza *softwares* de captura da imagem da tela. Contudo, seus recortes são igualmente fotográficos por abordarem processos próprios da fotografia. Eles realizam uma seleção por meio de seus enquadramentos, seja pela câmera ou por meio do uso do *mouse* do computador. E reproduzem uma imagem entre muitas, destacando do Google Street View fragmentos determinados. Seus recortes dizem respeito ao fotográfico também por evidenciarem outras questões centrais da fotografia que são trabalhadas ao longo dessa pesquisa: as relações entre as camadas das imagens, o processo de mediação entre imagem e observador, as relações com os arquivos fotográficos, sua condição de cópia, seus processos

de deslocamento, seu caráter dialógico, sua concepção objetiva e subjetiva, e sua potencialidade híbrida. Eis, portanto, a relevância deste estudo. Ao analisarmos essas imagens nos deparamos com uma variedade de questões caras à fotografia. Compreender o processo pelo qual Michael Wolf e Jon Rafman reutilizam imagens preexistentes não é apenas identificar um processo artístico determinado, mas compreender suas relações com o fotográfico.

No primeiro capítulo abordou-se ainda um processo de sobreposição de camadas por meio das quais os artistas devem percorrer para atingir seu objeto de desejo. As imagens do Google Street View encontram-se sobrepostas por uma série de interfaces: da tela do computador ao browser da Internet, e atravessando a superfície da ferramenta. Essa sobreposição, denunciada pela presença dos elementos característicos de cada etapa nos recortes desses artistas, evidencia um processo mediado de se relacionar com essas imagens e com o mundo. Ver as cidades pelo o Google Street View é observá-las por meio de telas e de imagens capturadas por suas câmeras. Essas camadas evidenciam ainda uma sobreposição de olhares. O que vemos quando observamos essas imagens é, na verdade, a visão de uma máquina que registra tudo a sua frente e o olhar de um artista que as seleciona.

Em um segundo momento desse mesmo capítulo, objetivou-se abordar a atuação desses artistas no contexto da *web*. Ao recortarem, eles selecionam e reproduzem uma imagem de um arquivo que constitui a Internet. Esta, por sua vez, é trabalhada atualmente por iniciativas de pesquisadores e artistas diversos como um espaço detentor de um enorme volume de dados cujos rastros devem ser documentados e interpretados. Contudo, as obras de Wolf e Rafman, ao buscar lidar com esse conteúdo “ilimitado” (uma vez que as fronteiras de seus limites estão a todo tempo em transformação), não os utilizam como um documento que indica o rastro de uma atividade *online*. Ao recortarem essas imagens de seus contextos cartográficos, elas não mais se constituem como informação de um determinado espaço físico e como um registro de uma atividade pela rede. Fruto de um processo de captura automática, esses artistas buscam, antes de tudo, constitui-las como um ponto de vista e uma memória de alguém. A importância da prática desses artistas nesse cenário está, portanto, em seus modos de evidenciar as potencialidades do arquivo de se reinventar e de possibilitar novas leituras, permitindo sua transformação e recontextualização.

As obras de Michael Wolf e Jon Rafman estabelecem ainda relações com outras práticas artísticas. Ao compreendermos seus recortes como um processo de seleção e de reprodução de imagens preexistentes através do uso da fotografia, foi possível identificar um diálogo entre esses artistas e uma prática de apropriação de imagens característica das últimas décadas do século XX. Dentre as abordagens da *appropriation art* dos anos 1970 e 1980, destacou-se o reuso de fotografias da mídia de massa e de fotógrafos renomados por artistas que realizavam um processo de *refotografia*, isto é, um processo de fotografar outras fotografias existentes. Ao ser possível identificar essas semelhanças entre as práticas, a apropriação fotográfica desse contexto passou, então, a ser um conceito chave para a compreensão das imagens de Wolf e de Rafman, proporcionando um campo teórico para este trabalho.

Como doxa, o termo apropriação é compreendido como uma tomada de posse. Por comparação, a reapropriação é, em seu sentido denotativo, um processo de retomar a posse de algo que lhe pertencia (como em “reapropriação de terras”). Associar essa prática apropriacionista a uma noção de plágio ou de roubo não é, portanto, uma concepção muito distante de seu uso cotidiano. Entretanto, o conceito enquanto prática artística está longe de denominar uma usurpação desse tipo. Seja nas artes visuais, na música, na literatura ou em outro campo expressivo, a apropriação tende a designar um processo de criação. Ainda que seja com frequência associado à noção de cópia ou de mera reprodução, a apropriação na arte envolve a criação de uma obra a partir de algo preexistente¹.

De forma recorrente, o termo apropriação foi usado para descrever práticas artísticas diversas, ainda que algumas não tenham sido declaradas como tais em sua época. Para o teórico John

1 Outras abordagens sobre o conceito foram assinaladas pela pesquisadora Julie Sanders, em seu livro *Adaptation and appropriation* (2006), no qual nos apresenta uma pesquisa detalhada sobre as relações entre esse conceito e outros termos e práticas. Ela inclusive sugere abordagens que cruzam campos bem distintos, como da música, da literatura e, também, da biologia, da ecologia e da genética como contextos auxiliares para a compreensão de práticas contemporâneas. Como apontado pela autora, a lista dos termos associados à apropriação é extensa e pode abranger noções de variação, versão, interpretação, imitação, pastiche, paródia, aproximação, hipertexto, reescrita, reconstrução, re-visão, revalorização, entre outras. Na tentativa de abordar a prática da apropriação, o pesquisador Martin Zeilinger em sua tese de doutorado *Art and Politics of Appropriation* (2009) entende ser crucial uma reformulação do conceito de modo a possibilitar uma melhor correspondência às práticas inseridas no contexto da produção digital. Assim, o trabalho propõe para o termo apropriação um modo de reuso de matéria cultural (*cultural matter*) já existente, que possui uma autoria prévia, e sua incorporação em uma “nova” obra. Esse conceito foi pensado para incluir tanto práticas de “recorte e cola” físicos de imagens, como processos de colagem, quanto modos intangíveis de *sampling* de áudio, edição e montagem com *foundfootage*, e *recodificação* de informações digitais. Porém, não é do objetivo deste trabalho delimitar um conceito geral de apropriação, mas de identificar na arte processos que dialoguem com as práticas de Michael Wolf e Jon Rafman.

Welchman (2001), é possível perceber alguns indícios de uma prática apropriaacionista já no final do século XIX a partir de seus desenvolvimentos técnicos, como a fotografia e outros processos de reprodução em massa. Outros pesquisadores vêem nos *ready-mades* de Marcel Duchamp do início do século XX um processo de reutilização de um objeto preexistente condizente com essa prática apropriaacionista. Outros ainda destacam as reproduções de imagens da mídia de massa por artistas *Pop* como Andy Warhol na década de 1960, entre outras abordagens. Mas, é a partir da *appropriation art* dos anos 1970 e 1980 que teóricos como Arthur Danto, Douglas Crimp, Craig Owens e David Evans, ainda que reconheçam a influência de Duchamp e Warhol, identificam um uso mais corrente do termo.

Associado a esse contexto histórico determinado, esse termo mostrou-se propício para este estudo tendo em vista os diálogos que podem ser estabelecidos entre essa prática apropriaacionista e as imagens de Michael Wolf e Jon Rafman. No segundo capítulo deste trabalho buscou-se, portanto, apontar essas relações e identificar nas apropriações de imagens do final do século XX abordagens que nos proporcionassem um método de análise. Para tanto, apresentou-se em um primeiro momento a prática do artista americano Richard Prince, destacando-se sua reutilização de fotografias da publicidade. Em seu processo, Prince buscava atribuir uma outra vida às imagens que refotografava. Ele as retirava de um contexto determinado e as reposicionava no cenário da arte, destacando sua potencialidade de serem vistas como imagens quaisquer, isto é, como imagens simplesmente, penduradas em uma parede, em contraposição à função publicitária que exerciam antes. Nesse processo de deslocar a imagem por meio de sua seleção e reprodução, Prince evidenciava a possibilidade de transformar uma imagem em outra. Nesse sentido, a reprodução na prática desses artistas adquire uma outra questão. Não se trata de reapresentar uma mesma imagem, ou de realizar uma cópia do mesmo, mas de criar uma imagem por meio da reprodução de outra.

Em um segundo momento desse capítulo, apresentou-se a prática da artista Sherrie Levine que durante a década de 1980 realizou uma série de apropriações fotográficas. Usando a técnica da refotografia, Levine se apropriava de imagens de artistas diversos, como Edward Weston e Walker Evans. A partir da análise de suas refotografias desse último fotógrafo, foi possível identificar também na prática de Levine uma recontextualização de imagens preexistentes. Ao nomear suas imagens utilizando o termo *after* (como em *after* Walker

Evans), a obra da artista nos fornece uma pista crucial para a compreensão dessas apropriações de imagens. A partir de uma proposição da autora Julie Sanders (2006), identificou-se no uso do termo *after* um processo de resgate de uma questão ou elemento próprio dessa imagem anterior que é deslocada no interior da apropriação. *After* poderia designar, portanto, um gesto de destacar dessa imagem apropriada uma questão que é colocada em diálogo com a imagem criada pela artista.

A partir das concepções do teórico Craig Owens sobre a prática da apropriação desse período, foi possível abordar nesse segundo capítulo a apropriação fotográfica tanto como um processo de deslocamento, como um processo de sobreposição de imagens. Como explica o autor, na tentativa de reproduzir uma imagem preexistente por meio da fotografia, esses artistas criam uma imagem por meio de outra e, nesse processo, sobrepõem uma a outra como em um palimpsesto. O conceito de palimpsesto empregado vem, portanto, de seu uso na Idade Média, no qual um texto era escrito sobre um outro de modo a reutilizar os pergaminhos. A reprodução de imagens, nessa perspectiva, refere-se a um processo de criação de uma obra na qual a imagem criada deve ser lida em relação com a imagem que lhe é anterior. Para se compreender uma, é preciso reconhecer a existência da outra. Elas funcionam, nesse sentido, uma como o suplemento da outra.

As concepções retiradas dessas práticas e teorias apresentadas no capítulo dois proporcionaram a este trabalho um método de análise das imagens de Wolf e Rafman. Ao concebê-las como apropriações fotográficas, tendo em vista suas semelhanças com as práticas descritas, foi possível centrar-se em uma análise sobre as relações entre as imagens, isto é, entre a imagem do Google Street View retirada de seu contexto e a imagem criada pelo enquadramento dos artistas. As questões do deslocamento e do diálogo entre imagens proporcionado por esse enquadramento serviram, portanto, de base para se compreender a prática desses dois artistas e foram de extrema importância para a contextualização dessa prática dentro da arte.

Ainda nesse segundo capítulo, foi possível identificar outros diálogos estabelecidos entre as imagens dos artistas e outras práticas fotográficas. Mesmo que suas obras possam ser identificadas como apropriações, elas foram com frequência associadas às práticas ditas

tradicionais da fotografia. Ao investigar os modos pelos quais teóricos e críticos conceberam a prática desses artistas, foi possível identificar entre elas um gesto comum. Enquanto que alguns críticos viam nas imagens de Wolf e Rafman uma afronta à prática do fotojornalismo ou da fotografia de rua, outros destacavam suas semelhanças e as reconheciam como pertencentes a essas práticas. Estes últimos viam na prática desses artistas um gesto de apontar para questões e situações por meio de imagens. É esse gesto, portanto, que eles compartilhariam com outras categorias fotográficas.

Adotando-se essa concepção do gesto, buscou-se no terceiro capítulo deste trabalho identificá-lo na história da teoria da fotografia. Por meio de uma pesquisa bibliográfica, foi possível identificar entre certos autores uma abordagem sobre um gesto de apontar para algo. Ao descrevermos as concepções de teóricos como Vilém Flusser, Susan Sontag, Roland Barthes e Philippe Dubois, foi possível compreender um gesto que seria próprio da fotografia, decorrente de seu processo de seleção e enquadramento, que apontaria para a existência de seu objeto referente. Essas concepções centram-se, portanto, em uma perspectiva histórica determinada dos anos de 1970 à 1990, voltadas, principalmente, para o estudo da semiótica. Estas abordagens teóricas, em especial a de Philippe Dubois, direcionavam-se para um estudo sobre o signo a partir dos conceitos de Charles Peirce, caracterizando a imagem fotográfica pela sua indicialidade e iconicidade. Estes conceitos seriam posteriormente colocados em questão por teóricos como Tom Gunning, que viam a relação entre ícone e índice e sua atribuição como atestação de um real e de uma verdade como uma relação problemática.

Contudo, o questionamento dessas bases conceituais da fotografia havia sido explorado por artistas da arte conceitual já nas décadas de 1960 e 1970. Um estudo sobre essas práticas tornou-se necessária, ainda nesse terceiro capítulo deste trabalho, para que pudéssemos compreender a problematização da fotografia na arte. Ao se apoiar sobre as concepções dos críticos Jeff Wall, Diarmuid Costello e Margaret Iversen, este subcapítulo indica as relações estabelecidas entre a arte do período e uma prática fotográficas que se propunha a questionar-se. Nessa autocrítica, essas obras apoiavam-se sobre a concepção histórica da fotografia como documento e registro de um real, para, então, poderem problematizá-las, ressaltando seu caráter dúbio. É a possibilidade da coexistência entre elementos concebidos historicamente como contraditórios, isto é, entre uma concepção da fotografia como atestação de um real e de

uma verdade, e o reconhecimento de uma possibilidade do falso, da encenação e da manipulação, que nos permite analisar as imagens de Wolf e Rafman.

Entretanto, foi preciso reconhecer primeiro, no quarto capítulo deste trabalho, a apropriação fotográfica desses artistas como um duplo gesto de apontar. Se ao recortar ela aponta para a existência de uma imagem que lhe é anterior, pelo deslocamento a apropriação aponta para a relação entre imagens. Como explicitado nesta introdução, é esse gesto de apontar para a imagem referente e para os diálogos que a imagem apropriada do Google Street View estabelece com a imagem criada pelo enquadramento do artista que fundamenta a análise de suas obras.

Nesse aspecto, optei neste trabalho por centralizar a questão da apropriação fotográfica no que diz respeito às relações entre imagens, isto é, em como a apropriação de Michael Wolf e Jon Rafman coloca duas imagens, a princípio distintas, em diálogo a fim de nos apontar para questões da própria fotografia. Ao final do quarto capítulo pude, então, propor uma relação entre a imagem do Google Street View, concebida como um processo automático e objetivo de captura de um real, e um recorte subjetivo fruto do processo de seleção do artista. Dessa relação pode-se constatar questões centrais da concepção da fotografia no mundo moderno e, a partir de uma conceituação do teórico Bruno Latour, identificar na fotografia sua potencialidade híbrida. Enquanto um gesto que faz dialogar duas imagens distintas, a apropriação desses artistas nos evidencia não a manutenção de uma separação entre categorias distintas na imagem, na qual se instiga o observador a realizar uma escolha entre objeto e sujeito, mas a possibilidade de sua coexistência. A imagem desses artistas pode então ser ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, verdadeira e falsa. Ela aponta tanto para essa imagem objetiva do Google Street View, quanto para o recorte subjetivo do artista.

A delimitação deste estudo ao contexto das relações entre as imagens, contudo, não significa uma delimitação das análises possíveis a partir do conceito de apropriação empregado. Foi necessário determinar uma análise mais concisa, uma vez que a apropriação pode suscitar inúmeras abordagens, cada uma igualmente extensa e complexa. Dentro da própria *appropriation art* dos anos de 1970 e 1980, abordou-se com frequência questões caras à apropriação como os conceitos de cópia, de plágio, de autoria, de propriedade intelectual,

entre outras temáticas. Estes, entretanto, não foram os temas destacados nesta pesquisa, ainda que tenhamos considerado sua importância.

A relação entre as imagens e seu deslocamento foi, portanto, a abordagem encontrada que desse conta tanto das minhas indagações iniciais sobre as imagens desses artistas, quanto de estabelecer um método de sua análise. Em um contexto acadêmico em que se tem privilegiado, entre outras temáticas, os deslocamentos das imagens, este trabalho se presta a indicar uma perspectiva de estudo possível através da apropriação fotográfica. Deslocadas espacial e temporalmente por um gesto apropriadonista, essas imagens podem nos indicar ainda, como no prefixo *after* de Sherrie Levine, a seleção e o destaque de elementos e questões específicos que se posicionam em outro contexto, em um outra imagem, de forma anacrônica. No mesmo sentido, por meio de obras como as dos artistas Michael Wolf e Jon Rafman, é possível perceber a potencialidade desses diálogos para o estudo da imagem, destacando não apenas questões desse processo, mas da própria condição histórica da fotografia.

Este trabalho se torna igualmente relevante ao destacar a prática de artistas que possuem atualmente pouca visibilidade no campo acadêmico. São diversas as abordagens na mídia *online* e impressa, algumas destacadas ao longo desta pesquisa, porém são poucas as abordagens acadêmicas sobre esses artistas especificamente, senão raras. A apropriação de imagens do Google Street View por artistas contemporâneos apresenta-se como uma temática instigante, dialogando com uma prática que se tornou cotidiana, podendo este estudo servir de iniciativa para o desenvolvimento de pesquisas futuras.

1. A apropriação de imagens do Google Street View

1.1 – O recorte fotográfico de Michael Wolf e Jon Rafman

Quando o artista alemão Michael Wolf se propôs a fotografar a cidade de Paris, ele se deparou com uma questão de método². A cidade já havia sido registrada por grandes nomes da história da fotografia, sendo alvo das lentes de artistas diversos e, como um dos cenários mais famosos do mundo, destino de milhares de turistas e de suas câmeras. A imagem de Paris se tornou um grande clichê, nos dois sentidos da palavra: as fotografias de seus pontos mais emblemáticos foram reproduzidas intensamente e circuladas nos mais variados meios, do cartão postal ao contexto digital da Internet, tornando-se lugar-comum. Wolf buscava, portanto, um modo de fotografar a cidade que lhe permitisse oferecer um outro ponto de vista, ao mesmo tempo que fugisse de suas estritas leis de privacidade e de uso de imagens. Mas, como questiona o curador e escritor Marc Feustel, como fugir do clichê e do passado fotográfico dessa cidade quando, nas mãos de “[...] Atget, Cartier-Bresson, Doisneau e Ronis, [ela] se tornou parte de uma iconografia fotográfica quase universalmente reconhecível”? (FEUSTEL, 2009, tradução nossa³).

Na mesma época em que Wolf buscava um modo de fotografar Paris, o Google Street View já havia se tornado uma ferramenta de geolocalização de grande acesso e o artista encontrou nela um modo de dar continuidade ao seu trabalho sobre as cidades e suas relações. Tendo iniciado sua carreira na década de 1970 como fotojornalista, Wolf dividia seu tempo entre projetos pessoais e trabalhos editoriais. Nos últimos anos trabalhou prioritariamente com o cenário urbano oriental, com destaque para Hong Kong e Tóquio. Ao passar a fotografar a tela do computador para recortar as imagens do Street View em 2009, o artista transformou radicalmente sua abordagem. Ele passou da atuação física nas ruas das cidades e do uso de grande formato, para a reutilização de imagens preexistentes de baixa resolução, alta pixelarização e repletas de borrões, marcas e interferências próprias da cartografia digital.

Após seus primeiros recortes, Wolf produziu ainda outras seis séries a partir das imagens da

² Michael Wolf fala sobre seu processo de forma detalhada em entrevista ao coletivo Seconds2real (2011).

³ “[...] Atget, Cartier-Bresson, Doisneau or Ronis, has become part of an almost universally recognizable photographic iconography”.

ferramenta: *Street View Manhattam* (2010), *A series of unfortunate events* (2010), *Fuck You Google Street View* (2011), *Portraits Google Street View* (2011), *Interface* (2012) e *Eiffel Tower* (2012). Todas as séries são recortes sem identificação geográfica, mesmo as imagens de *Paris*, *Manhattam* e *Eiffel Tower*; que sugerem pertencer a cidades específicas. Wolf mantém, portanto, suas imagens desvinculadas do contexto espacial em que estavam inseridas, não assinalando o local de suas origens no mapa. Sem essa identificação elas poderiam muito bem pertencer a uma única esfera urbana, porém, de modo algum pertenceriam a um único conjunto de imagens, pois em cada uma de suas séries o artista as utiliza sob uma perspectiva diferente.



Imagem 01: *sem título, Paris Street View* (2009), Michael Wolf.

De forma similar, o canadense Jon Rafman encontrou no Google Street View uma possibilidade de continuar sua reflexão sobre as relações entre sujeito e tecnologia. Com foco em redes *online*, suas obras buscam investigar os modos pelos quais nos relacionamos com e através de ferramentas. “Ao longo da história, artistas têm celebrado e criticado o mundo à sua volta. O mundo em que eu vivo não pode ser criticado sem se confrontar a ubiquidade da internet em nossa sociedade” (RAFMAN, apud LUSE, 2009, tradução nossa⁴). Ele busca

4 "Throughout history, artists have celebrated and critiqued the world around them. The world I live in cannot be critiqued without confronting the ubiquity of the internet in our society".

interpretar nossas atividades e nossos modos de navegação *online*. Com o uso crescente do Google Street View na *web*, Rafman passa em 2008 a se interessar pelos modos como visualizamos o mundo através dessas imagens. Ele, então, passa a recortar inúmeros fragmentos do mapa fotográfico, criando uma única série à qual são continuamente acrescentadas outras imagens. Atualmente, *Nine Eyes* é composta por mais de 180 imagens diferentes, nenhuma estando circunscrita a cidades específicas.



Imagem 02: *sem título, Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

À primeira vista, tanto Jon Rafman quanto Michael Wolf buscam evidenciar modos particulares de ver o mundo: de um lado, o do artista que seleciona e reinterpreta uma imagem dada e de outro, o do usuário da internet em sua navegação pela rede. Ambos falam igualmente de uma prática que se tornou cotidiana, na qual usuários do globo inteiro recortam e compartilham na Internet fragmentos do Street View não apenas para fins de localização geográfica, mas como forma de entretenimento⁵. Apesar de serem encontrados espalhados nos mais variados meios da *web*, seus recortes podem ser vistos agrupados em sites específicos como o *Googlesightseeing.com* e o *Streetviewfun.com*, os quais publicam desde o surgimento da ferramenta em 2007 imagens enviadas ou sugeridas por internautas. Assim como fazem outras páginas que dividem esse mesmo propósito, estas descrevem suas “coleções” como prioritariamente “fora do comum” ou “cômicas”.

Wolf e Rafman não somente utilizam sites como os citados acima para realizarem seus

⁵ O próprio Google Street View sugere outros usos de suas imagens que vão além da localização de suas ruas: “O Google Maps com Street View permite explorar lugares no mundo todo através de imagens em 360 graus no nível da rua. Você pode dar uma olhada em restaurantes, visitar bairros ou planejar a próxima viagem” (Google, 2012).

próprios recortes, identificando neles locais de busca, mas também recortam utilizando técnicas similares. A prática de garimpar por imagens a serem recortadas envolve um processo de busca lento, podendo levar horas e mais horas, ao contrário do que sugere a aparente praticidade do recorte digital. O uso de páginas da web que indicam a localização exata de uma determinada imagem pode, portanto, agilizar o trabalho desses artistas. Porém, tal utilização não provém necessariamente do mesmo desejo do usuário de evidenciar o extraordinário ou o cômico, e sim pelo fato dos artistas estarem igualmente inseridos em uma prática que se tornou demasiadamente habitual. Ao realizarem seus recortes, seja por meio desses sites ou por outros modos de busca, eles traduzem essa atividade corriqueira para o campo artístico, inserindo em galerias uma prática do cotidiano.



Imagem 03: *sem título*, *Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

Mas, enquanto que Rafman realiza seus recortes digitais por meio de *softwares* de captura de imagem da tela (conhecidos pelos termos *screengrab*, *printscreen*, *screenshot* e *screen capture*) ou por meio de um comando operacional do sistema (o *printscreen* em sistema *Windows* por exemplo), como faz grande parte dos usuários da rede, Wolf recorta suas imagens ao posicionar uma câmera fotográfica em frente à tela do computador. A técnica, apesar de fornecer imagens com resoluções maiores, exige do artista uma preparação prévia e condições determinadas, como o uso de tripé, um ambiente ausente de luz externa e velocidade de captura fixa de modo a evitar possíveis interferências da tela do computador⁶. A

⁶ Toda tela de exibição de imagem, isto é, dispositivo de saída de dados computacionais, possui uma taxa de atualização (velocidade de exibição de pixels). Caso a velocidade de captura da câmera fotográfica seja superior a da atualização da tela, ela registra interferências.

técnica de Rafman, por outro lado, evita os ruídos comuns ao processo de fotografar o visor, mas pode resultar em imagens com baixa resolução e, assim, com pouca capacidade de ampliação.



Imagem 04: *sem título, Paris Street View* (2009), Michael Wolf.

Ambas as técnicas, apesar de suas diferenças aparentes, buscam realizar um mesmo processo, isto é, recortar digitalmente uma imagem preexistente e o fazem *fotograficamente* - Wolf ao utilizar diretamente uma câmera fotográfica para enquadrar e destacar um fragmento das inúmeras imagens presentes no Google Street View, e Rafman ao utilizar um computador no lugar de uma câmera fotográfica para realizar essas mesmas ações⁷. Este último atua fotograficamente tanto pelo seu processo de seleção e recorte quanto por recorrer aos *softwares* e operações computacionais que simulam as configurações básicas de uma câmera tradicional e cujos termos apontam para uma herança fotográfica (como “*capture*” e “*shot*”). Seu processo de selecionar uma imagem com o *mouse* é correspondente ao processo de enquadrar do visor de uma câmera fotográfica. No mesmo sentido, o botão do *mouse* funciona como um disparador. E em alguns casos, como o programa *Grab*, os *softwares* de captura simulam inclusive o som do “click”. Em outros, não é preciso o uso do *mouse*, bastando

⁷ Como veremos mais adiante nesta pesquisa, suas obras lidam com o fotográfico não apenas pelas suas técnicas, mas igualmente por ressaltarem questões fundamentais da fotografia, como as relações com suas camadas, os processos mediados entre o observador e a imagem, questões próprias de seus enquadramentos, suas relações com outras imagens, entre outras questões.

apenas apertar um botão do teclado para que o computador gere uma imagem da tela.



Imagens 05, 06 e 07: sem título, *Street View Manhattam* (2010), Michael Wolf.

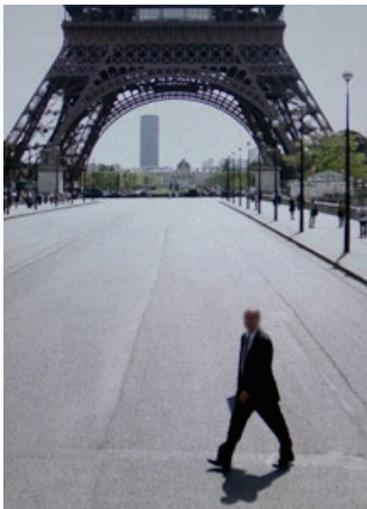
Simular uma determinada ação é uma prática familiar para Rafman. Em trabalhos contemporâneos à série *Nine Eyes*, o artista explora o *Second Life*, um “ambiente virtual”⁸ *online* no qual usuários interagem por meio de seus *avatares*⁹. Nele, os indivíduos podem simular atividades cotidianas em um ambiente digitalmente construído. Em *The Kool-Aid Man in Second Life* (2009-2011), o artista propõe em diferentes ocasiões uma apresentação de sua navegação “ao vivo” ou “*tours* virtuais” por esse ambiente simulado. Nessas exposições, ele estimula a participação do público, fazendo-os interagir com seu *avatar* em forma de Kool-Aid Man (um mascote de propaganda de refrescos da década de 1980). Nessa dinâmica, Rafman dialoga o ambiente da *web* com o presencial. Suas obras são performances que põem em questão os limites entre espaços “reais” e espaços “virtuais” (e suas problemáticas conceituais). Com ferramentas *online* de simulação tornando-se cada vez mais comuns e familiarizadas em nossa sociedade, nessas exposições Rafman questiona as noções de “virtualidade”, as quais são frequentemente colocadas em contraposição à “realidade”. Seu objetivo é evidenciar que o “virtual” de ferramentas como essa é igualmente *real* e dialoga cada vez mais com nossas atividades do dia-a-dia. É nesse contexto que para ele, simulação,

8 Termo que também pode ser designado por “realidade virtual” e envolve, portanto, a simulação de um ambiente através de um sistema ou programa computacional. O conceito de “virtual” aqui compreendido é aquele inscrito nesse campo conceitual dos sistemas computacionais de simulação da realidade, se contrapondo não ao “real” (pois dessa forma “realidade virtual” se constituiria como um oxímoro), mas à existência física de um espaço determinado. Ele difere, portanto, de conceitos empregados por filósofos como Pierre Lévy.

9 Pela descrição do próprio *Second Life*, um avatar é uma “persona digital” criada pelo próprio usuário: “In a virtual world, an avatar is a digital persona that you can create and customize” (*Second Life*, 2012).

real e virtual tornam-se conceitos chaves para que possamos compreender nossas práticas cotidianas contemporâneas.

A simulação também é foco do trabalho de Michael Wolf. O artista acredita que está, ao usar o Google Street View, “fotografando virtualmente”¹⁰. Compreendendo essa ferramenta também como uma forma de realidade virtual, Wolf mergulha em suas imagens como se estivesse “caminhando” pelas ruas da cidade em busca de algo a registrar. Nesse contexto, o artista entra em concordância com a proposta dessa cartografia digital, cujo objetivo é simular uma visão e fornecer uma experiência “virtual” desses espaços¹¹ a partir do uso de fotografias captadas por uma câmera digital acoplada à parte superior de um automóvel. Esta câmera circula pelas vias públicas das cidades registrando tudo que está a seu alcance. Suas imagens são posteriormente agrupadas por um sistema computacional a fim de formarem os panoramas em 360 graus que compõem a estrutura visual da ferramenta. Cada um desses panoramas corresponde, portanto, a um ponto específico do trajeto realizado pela máquina e encontram-se interconectados formando os percursos que serão acessados pelos artistas e usuários diversos como se estivessem vagando por suas ruas.



Imagens 08, 09 e 10: sem título, *Eiffel Tower* (2012), Michael Wolf.

Mas, tendo sido fotografadas por uma câmera localizada na altura de um automóvel, estas imagens do Street View, ao contrário do mapeamento fotográfico por satélite cuja visão é

¹⁰ Ver entrevistas ao Seconds2real (2011) e ao Laurent (2011).

¹¹ O próprio Google Street View, em sua descrição, utiliza o conceito de “caminhar” para abordar seu processo de simulação do espaço físico das cidades (Google, 2012).

aérea, se constituem a partir de um ponto de vista específico. O Street View, portanto, não simula qualquer modo de visualização da cidade através do uso da fotografia, mas o modo particular de quem transita por suas ruas (daí o nome *Street View*).

Sobre o processo de andar pela cidade, Michel de Certeau (1990) descreve esses transeuntes como “[...] caminantes, pedestres, *wandersmänner*; cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo” (CERTEAU, 1990, p. 171). Nessa perspectiva, essa visão da cidade ao nível da rua a qual busca-se simular é uma visão que impossibilita sua própria leitura. Nela, o passante está imerso em um emaranhado de rotas, de relações e práticas. Vista de cima, do alto de um edifício como faz de Certeau, é possível reconhecer a cidade com distinção. Mas, pergunta o autor, que prazer há em ver o conjunto à distância, deslocado dos corpos que a compõe? É o prazer do olhar de Ícaro, divino e celeste, que tudo vê. Nesse aspecto, o Street View une, na perspectiva da rua, esse desejo de observação ao desejo de leitura. Ele propõe, ao mesmo tempo, uma visão espacial e temporalmente distanciada do mundo e uma visão imersiva. A “realidade virtual” da ferramenta é, portanto, essa que aproxima duas visões a princípio contraditórias de modo a abarcar tanto a legibilidade quanto a experiência visual da cidade.

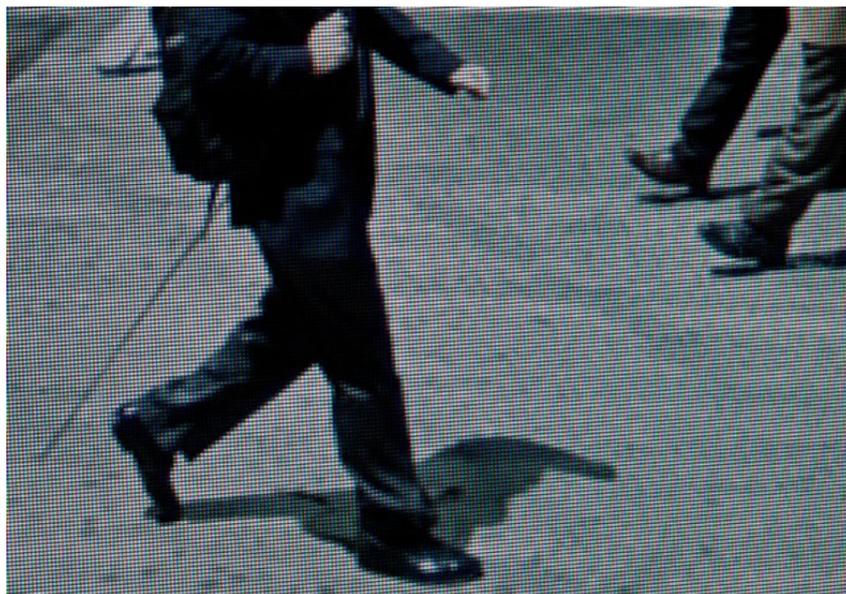


Imagem 11: sem título, *Street View Manhattan* (2010), Michael Wolf.

Assim, nesse ambiente digital construído por imagens, Wolf se identifica como um “fotógrafo

de rua virtual” - que aqui podemos compreender tanto no sentido de um “fotógrafo de rua” ou “*streetphotographer*” de ambientes virtuais, quanto um fotógrafo de “ruas virtuais” (WOLF, apud SECONDS2REAL, 2011). Como tal, ele percorre essas imagens-ruas, uma a uma, enquadrando e reenquadrando com uma câmera à mão. O que ele fotografa não é o mundo em si, mas sim suas imagens. Imagens que, dentro de um contexto de produção de mapas fotográficos, devem estabelecer uma questão entre real e verdade. Porém, a questão sobre de que real e de que verdade estas imagens falam é talvez uma questão que devemos colocar a partir dos recortes desses artistas e que será abordada mais adiante nesta pesquisa.



Imagem 12: *sem título*, *Interface* (2012), Michael Wolf.

Independentemente de fotografarem imersos em um ambiente virtual ou não, Wolf e Rafman buscam fotografar, antes de tudo, uma imagem. E o fazem, invariavelmente, de forma mediada, pois, para que a atinjam, eles precisam atravessar múltiplas interfaces. Como o próprio termo sugere, a interface é esse ponto de interação (ou um dos) entre fotógrafo e imagem. É o limite comum aos dois e ao mesmo tempo aquilo que os separa. Na dinâmica que estabelecem com essa cartografia, encontram-se entre eles a câmera de Wolf, o *software* de Rafman, a tela do computador, o *browser* da Internet, o layout do site da ferramenta, as lentes da câmera da Google e as próprias imagens que devem cruzar para encontrar aquela que desejam recortar.

Esses elementos formam, assim, múltiplas camadas que se sobrepõem uma à outra. Vistas através dos recortes dos artistas, elas se achatam, formando uma superfície única, mas ilusória. Suas camadas são reveladas apenas quando se atenta para a presença intrometida de suas especificidades. Na série *Interface* (2012) de Michael Wolf, por exemplo, podemos notar em seus recortes setas, traços e outras formas geométricas, logomarcas da Google e indicações textuais de localidade que compõem a estrutura visual do Street View. Estão inseridos também o *mouse* usado pelo artista para navegar pelo *browser* da Internet e os ruídos e distorções decorrente do processo de fotografar a tela do computador, dotando essas imagens de “texturas”.

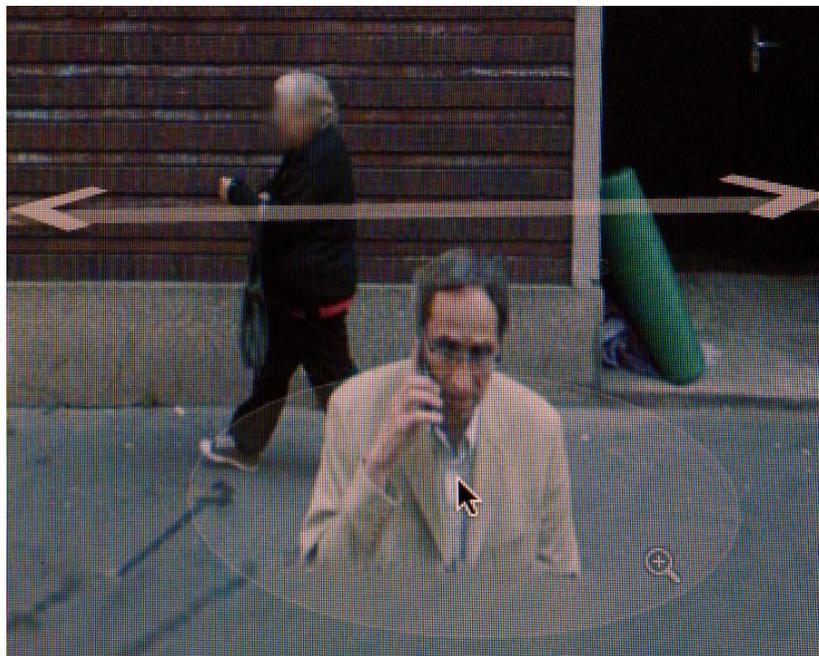


Imagem13: sem título, *Interface* (2012), Michael Wolf.

Em *Nine Eyes* de Rafman também encontramos essas marcações do Street View. Nelas o artista dá preferência aos botões de navegação no canto superior esquerdo de seus recortes, às datas de captura da imagem e aos links que convidam o usuário a “denunciar um problema”. Este último em especial é, para o artista, um dos exemplos mais claros de como esses elementos da ferramenta nos fornecem indícios do modo como nos relacionamos com o mundo atualmente (WALKER, 2012). Denunciar um problema na Internet ou uma falha em suas imagens tornou-se uma questão de um simples *click* em um *link*. Não é preciso sair de casa ou interagir diretamente com outro indivíduo e confrontar uma questão indesejada. Nesse sentido, nossas relações com o mundo são também realizadas de forma mediada e são

denunciadas por esses recortes.

O artista expõe ainda as interferências no processo de captura da câmera da Google e as “aberrações” decorrentes de seus processos subsequentes de “costura” digital das imagens coletadas. Para formarem os panoramas em 360 graus, essas imagens são costuradas umas às outras por um *software*. Nesse processo podem ocorrer desníveis e falhas diversas, que são exploradas pelos artistas. Contudo, ao nos apresentarem esses elementos através de seus recortes fotográficos, eles inevitavelmente acrescentam mais uma camada a esse processo. O que vemos em seus sites e em suas exposições é, na verdade, mais uma interface que se coloca entre nós e a imagem do Street View. Há, portanto, um crescente distanciamento desse objeto.



Imagem 14: *sem título, Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

O que vemos em suas fotografias é, ainda, o objeto de observação e de desejo de outro. O que queremos atingir com o olhar é a sobreposição do olhar do artista ao olhar da câmera do Google Street View que “tudo vê”. O processo que percorremos é esse mesmo processo que Wolf e Rafman precisaram atravessar para nos fornecer mais uma camada. Trata-se, portanto, de um processo de sobreposição de olhares e de interfaces cuja forma é dada pelo recorte fotográfico do artista. Envolve um recorte que destaca um fragmento de uma multiplicidade de imagens interconectadas de uma cartografia digital. Um recorte que seleciona e reproduz uma única imagem entre tantas outras inseridas em um complexo e incomensurável arquivo digital que constitui a Internet.

1.2 – A Internet como arquivo “ilimitado”

Agora, somos uma espécie de editores. Todos reciclamos, recortamos e cortamos, remixamos e subimos conteúdos na internet. Podemos fazer com que as imagens façam qualquer coisa. Tudo o que precisamos é de um olho, de um cérebro, de uma câmera, de um telefone, de um *laptop*, de um *scanner*, e de um ponto de vista. E quando não estamos editando, estamos produzindo. Estamos produzindo mais do que nunca, pois nossos recursos são ilimitados e as possibilidades infindáveis. Temos uma Internet cheia de inspiração: o profundo, o belo, o grotesco, o ridículo, o trivial, o vernacular e o íntimo. Temos câmeras com preços irrisórios que capturam a luz mais clara e a escuridão mais escura. Esse potencial tecnológico tem conseqüências criativas. Ele muda nosso entendimento do que é produzir. Ele resulta em trabalhos que parecem brincadeiras. Trabalhos que transformam o antigo no novo e eleva o banal. Trabalhos que possuem um passado mas que parecem absolutamente presentes. Queremos dar a esse trabalho um novo *status*. As coisas serão diferentes, de agora em diante...[...] (CHÉROUX et al, 2011, tradução nossa)¹².

Em 2011, Jon Rafman expôs sua série de recortes de imagens do Google Street View no *Rencontres d'Arles*¹³, em conjunto com outros 36 artistas de diversas regiões do mundo¹⁴. O encontro, que ocorre desde 1969 em Arles na França, apresentou ao público um manifesto escrito por cinco curadores, entre eles o historiador de arte francês Clément Chéroux. Sendo um evento voltado para a fotografia contemporânea, o manifesto descreve o que esses curadores acreditam ser as questões características dessa prática. *From Here On (2011)* fala, portanto, de uma crescente disponibilidade de variados meios de produção, de equipamentos fotográficos digitais à Internet, que implicam modos diversificados de criação voltados para a reutilização de imagens preexistentes.

Essa potência criativa de reuso de imagens vem se ampliando cada vez mais desde meados dos anos 1980 com o *boom* dos computadores pessoais, dos *softwares* de edição de imagem, da multiplicidade de câmeras portáteis e, posteriormente, da expansão da internet em meados dos anos 1990. Desde então, artistas diversos buscam lidar com a incomensurável quantidade de conteúdos que circulam na Internet, caracterizada como fonte de matérias-primas

¹² “Now, we're a species of editors. We all recycle, clip and cut, remix and upload. We can make images do anything. All we need is an eye, a brain, a camera, a phone, a laptop, a scanner, a point of view. And when we're not editing, we're making. We're making more than ever, because our resources are limitless and the possibilities endless. We have an internet full of inspiration: the profound, the beautiful, the disturbing, the ridiculous, the trivial, the vernacular and the intimate. We have net-to-nothing cameras that record the lightest light, the darkest dark. This technological potential has creative consequences. It changes our sense of what it means to make. It results in work that feels like play, work that turns old into new, elevates the banal. Work that has a past but feels absolutely present. We want to give this work a new status. Things will be different from here on...”

¹³ Anteriormente chamado *Rencontres internationales de la photographie d'Arles*.

¹⁴ Participaram dessa exposição outros três artistas que fazem uso de imagens do Google Street View: Doug Rickard, Aram Bartholl e Miska Henner.

“ilimitada” e em constante expansão. Nesta exposição, apresenta-se uma variedade de abordagens desde o uso de imagens encontradas na Internet por meio de ferramentas de busca até o uso de imagens de sites de compras e conteúdos de sites de redes sociais.

Essa reutilização de imagens existentes da *web* da qual fala o manifesto não envolve, contudo, uma prática recente, podendo ser associada em um primeiro momento às obras precedentes da *Internet Art*. Caracterizado como um movimento cuja arte é produzida a partir da Internet e para a Internet, como descreve a pesquisadora americana Rachel Greene (2004), suas obras têm como base a especificidade tecnológica, econômica e social de seu meio. Popularizada no início dos anos 1990, essa rede contou com a participação de artistas de diferentes regiões, destacando-se a Europa Oriental e a Rússia. Em meio a uma intensa proliferação de tecnologias digitais, de meios diversificados de comunicação e de mídias globalizadas, e atrelada a um contexto sóciopolítico pós-Guerra Fria, a arte inicial da Internet teve forte caráter político e ativista, destacando-se o hackeartivismo, o ciberfeminismo e a mídia tática. Associada à constituição numérica e modular de seus conteúdos (sejam eles textos, imagens, sons, vídeos e etc.)¹⁵, reutilizar elementos preexistentes ao reproduzi-los ou copiá-los não se constituía, portanto, como uma prática estranha a esse movimento.

Entre as diversas obras criadas desse movimento e suas diferentes estratégias, *Net.art per se* (1996) do artista servo Vuk Ćosić se destaca ao explorar o potencial de simulação e reprodução da Internet. Nessa ocasião, o artista replicou toda a estrutura base do site de notícias americano CNN, incluindo imagens, textos e propagandas, visto por muitos como símbolo da expansão midiática norte-americana após a Guerra do Golfo. A obra evidenciava as idéias cruciais da *Internet Art* do período ao apontar para um “[...] engajamento sério com a mídia popular, uma crença na paródia e na apropriação, um ceticismo em relação à informação midiática commodificada e uma percepção de uma interação entre arte e vida” (GREENE, 2004, p. 54, tradução nossa)¹⁶. No ano seguinte, Ćosić desenvolveu *Documenta Done*, um projeto que replicava o site do evento artístico *documenta* que ocorre a cada cinco

15 Lev Manovich (2001) identifica como as bases da nova mídia ou dita digital o caráter numérico de sua representação e o caráter modular. Por representação numérica ele qualifica sua constituição binária, podendo ser descrita matematicamente e sujeita a manipulação algorítmica. Por modularidade, o autor compreende sua constituição fractal, possuindo uma mesma estrutura em escalas diversas, facilitando sua reprodução sem que se perca suas características elementares.

16 “[...] a serious engagement with popular media, a belief in parody and appropriation, a skepticism towards commodified media information and a sense of the interplay of art and life”.

anos na Alemanha. No site, foram reproduzidas obras de diversos artistas modernos e contemporâneos, colocando em questão conceitos de autenticidade e de originalidade da obra de arte.

A partir dessa e de outras estratégias, Greene vê o movimento como parte de um longo histórico de práticas artísticas que envolvem a reutilização de imagens e objetos preexistentes. Assim como em *Net.art per se*, diversas obras da *Internet Art* utilizavam imagens e elementos textuais de mídias *online* e da cultura do consumo de modo similar às práticas de artistas da *Pop Art*, por exemplo. Apesar de se considerar seu início a partir das mudanças tecnológicas e políticas dos anos 1990, a *Internet Art* manteve relações intrínsecas com modos produtivos precedentes, sendo inclusive considerada “[...] uma 'idéia dos anos 1960', mesmo que ela não tenha sido tecnicamente viável por décadas”¹⁷ (GREENE, 2004, p. 31, tradução nossa)¹⁸.

Para além da arte da *web*, reutilizar elementos já existentes da mídia cotidiana não é nenhuma novidade. O próprio conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp ou as práticas de reprodução de imagens em *printscreen* de Andy Warhol nos remetem a esse gesto de escolher um determinado objeto manufaturado ou da mídia de massa como um elemento a ser reutilizado. No início do século XX, Duchamp retirava objetos do cotidiano, produtos de uma produção serial industrial, de seu contexto inicial e os reposicionava no campo artístico. Para o artista, a questão de seus *ready-mades* era “[...] reduzir a idéia da consideração estética à escolha da mente, não à habilidade ou astúcia da mão” (DUCHAMP, apud HAPGOOD, 1994, p. 15, tradução nossa)¹⁹. Dessa forma, ele destacava a seleção do artista como um gesto fundamental da criação de uma obra de arte. A proposta de seus *ready-mades* serviu, e ainda serve, como um elemento paradigmático para a produção de diversos artistas.

Enquanto que as obras de Duchamp centravam-se na questão da escolha do artista, Warhol

17 Pouco se fala de um investimento da arte desse período em obras voltadas para tecnologias digitais, como destaca o pesquisador Edward A. Shanken em *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art* (2002). Os anos 1960 foram palco de exposições diversas como *Cybernetic Serendipity*, direcionada à relação entre computadores e criatividade em 1968 no *Institute of Contemporary Art* de Londres. Já em 1970, houve o *Software Information Technology: Its New Meaning for Art*, do Jewish Museum de Nova Iorque, com trabalhos de artistas como Les Levine, Hans Haacke e Joseph Kosuth. Nesse aspecto, *Internet Art* é associada com frequência aos movimentos desse mesmo período como a arte conceitual, as performances e os Happenings, o Fluxus e ao Experiments in Art and Technology (EAT).

18 “[...] a '1960s idea', even if it was not technically viable until decades later”.

19 “[...] reduce the idea of aesthetic consideration to the choice of the mind, not to the ability or cleverness of the hand”.

fazia da técnica de reprodução de imagens da mídia de massa uma prática legítima de produção artística. No início dos anos 1960, o artista *pop* apresentava uma série de obras reutilizando imagens e objetos do cotidiano e da cultura popular norte-americana, desde jornais, revistas, propagandas, fotografias a produtos manufaturados. Nesse mesmo período, Warhol começava a realizar suas primeiras repetições e serializações de imagens que se tornariam uma das características principais de seus trabalhos. Suas reproduções reforçavam a validade dos elementos do cotidiano, do consumo e da mídia de massa como matérias-primas de uma produção artística. Enquanto Duchamp questionou o conceito de arte de sua época deslocando um objeto pré-fabricado do cotidiano para o contexto artístico, Warhol o desafiava através de técnicas de reprodução, condizentes com um cenário marcado por uma intensa produção industrial e por um crescente acesso aos meios de reprodução e de consumo.

De certa forma, a Internet seria hoje o que foi a mídia de massa para a arte *Pop* dos anos 1960, uma fonte de imagens cada vez mais inserida em nosso cotidiano e relativamente de fácil acesso. Contudo, atualmente seus recursos ultrapassam os limites do imaginável fazendo da busca por imagens existentes uma tarefa complexa. Usar a Internet hoje envolve lidar com uma abundante quantidade de dados que são gerados a todo instante. A dificuldade em lidar com essa miríade de informações tem sido uma das principais preocupações de gestores de sites e ferramentas *online*. Não é à toa que os mecanismos de busca como o *Google Search* são ferramentas essenciais para nossa navegação, assim como sistemas de classificação como a *folksonomia* (sistemas de uso de *tags* ou palavras-chaves). Essa crescente necessidade vem estimulando um mercado de análise de dados que dê conta principalmente do que se denomina de *Big Data*, isto é, um enorme volume de dados, dos mais variados tipos e contextos, que exige equipamentos, *softwares* e profissionais especializados.

Esses dados são também foco de pesquisas diversas tanto da área de exatas quanto das ciências humanas. Para o pesquisador Lev Manovich (2011), o surgimento de mídias sociais como Facebook, Twitter e Flickr, em conjunto com o desenvolvimento acelerado de *softwares* computacionais, forneceram novos modos de coleta e cruzamento de dados, fomentando pesquisas variadas. Essas iniciativas buscam dar conta, por exemplo, da incessante produção de imagens por dispositivos celulares ou por aplicativos como o *Instagram*. “Idealmente, queremos combinar a habilidade humana de compreender e interpretar – o que computadores

não conseguem realizar ainda – com a habilidade do computador de analisar enormes conjuntos de dados usando um algoritmo que criamos” (MANOVICH, 2011, tradução nossa²⁰).

Parte do que define a rede atualmente é a produção de conteúdos gerados pelos próprios usuários (*crowdsourcing*). A base de dados das mídias sociais é hoje criada a partir das atividades de criação e compartilhamento de imagens, textos, áudio e vídeo desses indivíduos, entre outros formatos, e está potencialmente disponível para acesso de todos²¹. “Esse conteúdo e esses dados *online* são infinitamente maiores do que a herança cultural já digitalizada e, ao contrário do número fixo de artefatos históricos, está crescendo constantemente [...]” (MANOVICH, 2011, tradução nossa²²). Mesmo sem o uso de software especializados, ou seja, através de mecanismos de busca simples ou ferramentas de livre acesso, podemos identificar os rastros desses usuários e estabelecer relações entre informações diversas. No microblog *Twitter* podemos, por exemplo, acessar seus dados e identificar através de seu mecanismo de busca uma enorme quantidade de *postagens* relativas a uma temática específica. O que podemos fazer com esses dados é, portanto, o desafio dessas iniciativas.

Nesse contexto, esses pesquisadores, assim como alguns dos artistas que se aventuram nessa miríade de dados, tratam a Internet como um grande arquivo no qual seus documentos denunciam os traços de suas origens ou de determinados hábitos. O teórico Paul Ricoeur (1997), partindo da noção denotativa de arquivo, nos apresenta três características principais que são atribuídas com frequência ao seu sentido. Primeiro, o arquivo é concebido como um conjunto de documentos, como um corpo organizado. Segundo, esses documentos fazem parte de uma instituição que exerce a função de produzi-los, recebê-los e conservá-los. E terceiro, tendo em vista as duas primeiras considerações, esse arquivo passa a constituir um conjunto de documentos autorizados, selecionados e determinados institucionalmente. Isso significa dizer que, parte da função da instituição que constitui esse conjunto enquanto arquivo é definir o que deve ou não ser preservado e o que se define ou não como documento

20 “Ideally, we want to combine human ability to understand and interpret - which computers can’t completely match yet - and computers’ ability to analyze massive data sets using algorithms we create”

21 Contudo, Manovich nos alerta que grande parte desses dados ainda se encontra nas mãos de grandes corporações.

22 “This web content and data are infinitely larger than all already digitized cultural heritage, and, in contrast to the fixed number of historical artifacts, it grows constantly. (I expect that the number of photos uploaded to Facebook daily is larger than all artifacts stored in all world’s museums.)”

a ser conservado.

Se a Internet é concebida por esses pesquisadores e artistas como um grande arquivo a ser reutilizado e investigado, são esses atores, portanto, que exercem a função da instituição que seleciona e determina a condição de seus documentos. As diversas iniciativas que surgem nesse cenário digital em rede definem, nesse sentido, o caráter do próprio documento a ser investigado ao circunscrevê-lo em amostras delimitadas (ainda que se trate de um grande escopo) e ao lhe impor questões diversas. Ao selecionarem uma questão, uma atividade ou um tipo de dado específico a ser analisado ou rerepresentado, esses pesquisadores e artistas estão, na verdade, trazendo à vista elementos antes “invisíveis” em uma miríade de informações²³. E, nesse contexto, eles definem por meio de suas pesquisas e de suas obras o que pode ser observado. Em um arquivo “ilimitado”, ou cujos limites são modificados a todo instante a ponto de não se poder de fato delimitá-los, a seleção passa a ser definidora do que pode ou não ser visto.

Em um contexto não muito diferente daquele descrito por Ricouer sobre a definição do documento na história, nesse cenário no qual se destaca a incomensurabilidade do arquivo, qualquer dado pode ser definido como documento a ser analisado, basta que o pesquisador ou o artista saiba interrogá-lo. O que se deve, portanto, destacar dessas iniciativas é, como bem assinalou Manovich (2011), seu caráter de combinar a potência de análise numérica dos computadores com a capacidade de interpretação do sujeito. Ainda que Manovich busque sustentar uma diferença entre essa prática e as demais pesquisas das ciências humanas, ambos centram-se com frequência em uma análise sobre o rastro que provém desse documento coletado. Se, como aponta Ricouer, a crítica ao documento reiterada ao longo do tempo não conseguiu atingir sua função de atuar como informação ou dado, é porque a base de sua autoridade está na crença e na significância dada ao rastro como vestígio e prova daquilo que ocorreu. É, portanto, sobre esse aspecto que grande parte dessas pesquisas e obras recentes a partir da Internet centram suas investigações.

Exibida na exposição *From Here On* do *Rencontres d'Arles* de 2011, a obra *Suns (From Sunsets) from Flickr* (2006 – contínua) da americana Penelope Umbrico busca precisamente

²³ O próprio termo *visualização de dados* empregado nesse cenário tecnológico implica esse processo de tornar algo visível.

trabalhar com esses enormes conteúdos. A artista faz isso a partir do site de compartilhamento de imagens Flickr, cujo banco de dados é um dos maiores entre os sites de redes sociais, constituindo-se como uma ampla rede de produtores incessantes de imagens. Na obra em questão, a artista explora as potencialidades do mecanismo de busca da ferramenta e cria uma série de imagens encontradas a partir do termo “pôr do sol” em inglês²⁴.



Imagem 15: *Suns (From Sunsets) from Flickr* (2006 – contínua), Penelope Umbrico.

Ao obter um resultado diferente a cada pesquisa, Umbrico re intitula suas obras a cada instalação realizada, utilizando o número de imagens geradas. *8,730,221 Suns from Flickr (Partial)* foi a última busca realizada em fevereiro de 2011, enquanto que sua primeira apresentava apenas 541.795 imagens. Representadas por números, cada fotografia é mais uma em um mar de imagens. Observadas uma por uma, é possível enxergar suas singularidades. Agrupadas em grandes painéis, à distância, elas retomam sua multiplicidade. Único na natureza, o sol fotografado por diferentes olhares transita nessa obra entre o uno e o múltiplo. Nas palavras da própria artista, seus títulos são “[...] um comentário sobre o uso crescente de comunidades fotográficas da web [...]” (UMBRICO, 2013, tradução nossa²⁵). Suas imagens são tidas, portanto, como um traço de uma atividade em expansão.

²⁴ O Flickr possui uma variedade de modos de localização de imagens de seu sistema, podendo um conteúdo ser localizado por seu título, descrição, palavra-chave, localidade ou ainda pelo nome do usuário que o disponibilizou. Há ainda uma variedade de outras entradas possíveis, como por coleções de imagens criadas, exposições ou grupos.

²⁵ “[...] a comment on the ever increasing use of web-based photo communities [...]”.

Já Jon Rafman e Michael Wolf reutilizam imagens existentes de um amplo e rizomático mapa fotográfico. Abrangendo atualmente mais de 48 países, o Google Street View fornece a esses artistas uma multiplicidade de panoramas em constante expansão, que, por sua vez, são compostos por diversas imagens “costuradas” umas às outras e atualizadas com frequência. “Andando” por suas ruas, eles encontram-se imersos em um mundo de imagens cuja busca é igualmente complexa (não é à toa que recorrem com regularidade a sugestões de outros usuários e aos sites especializados). Mas, diferentemente das abordagens indiciais como a de Penelope Umbrico, as séries desses artistas não nos apresentam as origens ou percursos de suas imagens. Como explicitado anteriormente, eles excluem de seus recortes as fontes geográficas de suas imagens e suas séries não são compostas de acordo com os percursos que realizaram pelo mapa. No máximo eles refletem um movimento de pular de panorama em panorama, de uma cidade à outra. Ainda assim, suas séries não correspondem aos traços de suas perambulações.



Imagem 16: *sem título, Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

Nesse sentido, Wolf e Rafman não utilizam as imagens desse arquivo do Google Street View como provas ou documentos de suas atividades pela ferramenta. Suas práticas diferem-se das pesquisas anteriormente citadas, mesmo que, ao realizarem seus recortes fotográficos, eles selecionem um fragmento de imagem entre outros possíveis e o traz à vista. Ao mesmo tempo em que realizam uma escolha, eles reproduzem uma imagem que, deslocada de seu contexto cartográfico inicial, não se constitui como mera cópia. Seus recortes fotográficos retiram essas imagens de sua função informacional (uma função que indica ao usuário determinada

localidade geográfica) e as transpõem para um cenário artístico no qual a imagem pode ser observada e interpretada de forma diversa. Essas imagens não estão, portanto, mais circunscritas à função de apontar para um local determinado. Deslocadas contextualmente, elas são, na verdade, outras imagens e não estão mais conectadas ao site da Google.



Imagem 17: *sem título*, *Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

Resultado de um processo de captura caracterizado como automático, na qual uma máquina é programada para registrar os espaços das cidades, as imagens do Google Street View são vistas por esses artistas como imagens sem uma memória ou ponto de vista particular de um sujeito, como se fossem órfãs de um olhar subjetivo que captura. Recortá-las é não somente uma forma de restituir o gesto do sujeito à imagem, mas também uma forma de as constituírem como memória ou visão *de* alguém. “Pois, no ato de enquadrar, o artista reafirma a importância do indivíduo” (RAFMAN, 2009b, tradução nossa²⁶). Não envolve, contudo, determinar essa memória ou visão como um registro de um evento ou de um acontecimento. Nem tão pouco das cidades registradas pela Google.

Mais especificamente nas séries de Rafman, o que está em jogo não é sua memória da imagem encontrada ou da experiência da cidade (física ou virtual), mas da própria mediação, da qual falamos no subcapítulo anterior, enquanto forma de se relacionar com a Internet e com o mundo. A memória atua, portanto, como representativa de uma experiência desse sujeito

²⁶ “For in the act of framing, the artist reasserts the importance of the individual”.

que se relaciona com o mundo de forma mediada. Como analisado anteriormente, é também nesse sentido que o artista realiza o “*tour virtual*” de suas experiências no *Second Life*. Ao demonstrar ao vivo suas relações nesse ambiente simulado como uma performance, ele não está documentando-as, mas tendo uma experiência e, ao fazer isso, criando uma memória para si de suas vivências. De modo similar, os recortes que Rafman realiza não são uma documentação, mas a forma de materializar sua experiência constituindo estas imagens como memória de alguém.



Imagem 18: *sem título, Paris Street View* (2009), Michael Wolf.

Nesse sentido, Rafman compreende a relação que se estabelece com as imagens do Google Street View, ao “caminhar” pelos seus panoramas, como um processo de ter uma experiência que, por sua vez, está atrelada a uma noção de vivência própria de um sujeito. Contudo, a concepção de “ter uma experiência” pode ser compreendida também como um processo *objetivo*, como abordado pelo teórico francês Louis Quéré (2010). O sociólogo parte da conceituação do americano John Dewey (2010) sobre a experiência. Este a compreende como sendo do âmbito do *behavioral*, isto é, a experiência é produzida a partir da interação entre o organismo e o ambiente como atividade conjunta e dependentes um do outro. Nesse sentido, o sujeito é um fator no processo de produção da experiência, não sendo esta exclusiva dele.

Entretanto, como aponta Quéré, o sujeito nessa perspectiva de Dewey pode apenas tornar-se portador de uma experiência, deixando de atuar como fator, em situações determinadas nas quais ele a toma para si. Desse modo, a experiência é a princípio objetiva, tornando-se subjetiva somente através de sua *apropriação* pelo sujeito. “O processo impessoal que é a experiência se torna 'minha' experiência por uma interpretação ou um ato retrospectivo de apropriação, geralmente no contexto das interações sociais em que se coloca a possibilidade de reivindicar ou atribuir uma responsabilidade” (QUÉRÉ, 2010, p. 19).

A partir dessa perspectiva, pode-se atribuir ao Google Street View parte igual nesse processo de produção de uma experiência e sobre o qual o artista irá reivindicar sua responsabilidade. Se se atribui uma experiência à câmera da Google que “tudo vê”, reforçando seu caráter objetivo, Rafman busca reafirmar a essência subjetiva da experiência tomando para si essas imagens e atribuindo-lhes uma memória.

Essa forma de registrar nosso mundo, essa tensão entre uma câmera automatizada e um humano que busca sentido, reflete nossa experiência moderna. [...] Mas a Google não impõe necessariamente sua organização da experiência sobre nós; pelo contrário, o seu meio de registro pode refletir como nós já estruturamos nossa experiência (RAFMAN, 2009a, tradução nossa²⁷).

Wolf, por outro lado, não parece estar preocupado com essas relações, e sim em estabelecer um ponto de vista subjetivo, fruto do olhar e do recorte do artista. Ao buscar abordar cidades específicas, ele não está rerepresentando as imagens do Google Street View como representações de um espaço urbano, mas evidenciando fragmentos que refletem o modo como ele vê essas cidades. De certa forma, ele atua sobre um arquivo de imagens preexistentes, rearranjando-as e recombina-as de modo a compor uma coleção própria e servindo-se delas para compor uma memória particular daqueles espaços. Da mesma forma, ainda que Wolf e Rafman compartilhem os panoramas a partir dos quais realizam seus recortes (em parte por buscarem suas fontes em sites de compartilhamento de imagens do Google Street View), suas imagens mantêm-se como recortes particulares, refletindo uma visão ou, no caso de Rafman, uma experiência pessoal.

27 “This very way of recording our world, this tension between an automated camera and a human who seeks meaning, reflects our modern experience. [...] But Google does not necessarily impose their organization of experience on us; rather, their means of recording may manifest how we already structure our experience”.

Podemos ainda observar sutis diferenças na própria constituição de suas séries. Enquanto Rafman prioriza o fluxo contínuo de imagens que são frequentemente acrescentadas à série, imagens extremamente variadas sem nenhuma conexão aparente entre si a não ser constituírem-se como memória de uma experiência, Wolf trabalha com conjuntos menores de imagens, estabelecendo objetivos e contextos delimitados para apresentar uma perspectiva particular. Seus recortes são também menores, enquadrando fragmentos muito específicos das imagens da Google, enquanto que os de Rafman são enquadramentos abertos, incorporando toda a interface da ferramenta.

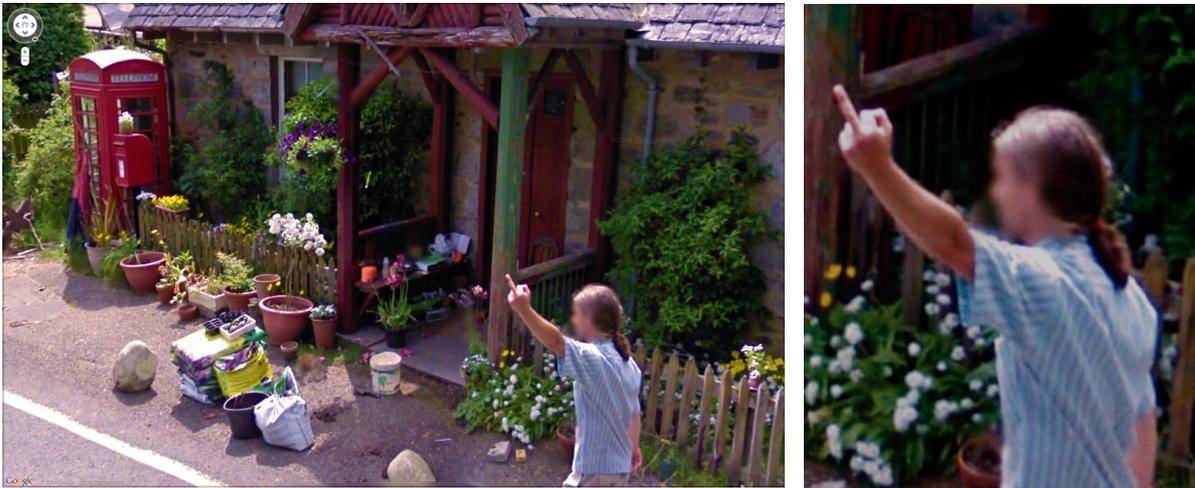


Imagem 19 e 20: *sem título, Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman (esq.) e *sem título, Fuck You Google Street View* (2011), Michael Wolf (dir.).

Apesar dessas diferenças de abordagem, ambos utilizam seus recortes fotográficos como um modo de lidar com esse “ilimitado” arquivo de imagens. Suas séries constituem-se como coleções particulares, ressaltando a potência desse arquivo de se reinventar e de possibilitar novas leituras. Ao selecionar uma imagem entre muitas, esses artistas não somente a destacam e fornecem-lhe uma visibilidade, mas também ressaltam a possibilidade de sua transformação e recontextualização. O teórico Hal Foster (2004), ao discorrer sobre um “impulso arquivístico” a partir de artistas como Thomas Hirschhorn, Sam Durant e Tacita Dean, nos aponta para uma prática que, muito além do impulso de artistas que buscam presentificar um dado histórico perdido ou ignorado utilizando arquivos, busca assegurar uma legibilidade que pode ser, na verdade, perturbada, obscurecida ou retomada através de um gesto de produção de um conhecimento alternativo ao existente ou ainda como uma contra-memória. Esses

gestos, que ora envolvem retirar um determinado elemento de seu contexto e deturpá-lo, denunciam as potências do arquivo como algo que pode ser modificado, transformado ou transfigurado. É, portanto, sobre essa concepção da potencialidade do arquivo que se almeja compreender as imagens de Michael Wolf e Jon Rafman. Ao recortar imagens existentes, eles reproduzem uma imagem que é deslocada de seu contexto cartográfico enquanto informação, e reposicionada como memória ou como ponto de vista particular de um artista.

2. A apropriação fotográfica

2.1 – A apropriação na arte

É a partir do recorte fotográfico, aquele que seleciona e reproduz uma imagem existente do Google Street View, que Michael Wolf e Jon Rafman podem ser inscritos dentro de uma prática conceituada como *apropriacionista*. Enquanto que Rafman foi enquadrado dentro de um crescente movimento de apropriação de imagens na exposição *From Here On* (2011), Wolf, em entrevista ao editor Olivier Laurent (2011) do *British Journal of Photography*, justificou sua reutilização de imagens ao declarar-se igualmente apropriacionista e reconhecer a tradição histórica dessa prática. Apropriação, contudo, é um termo que tem sido empregado para descrever práticas diversas, tanto na arte visual quanto em outros campos artísticos, como na literatura e na música. Dentro de um contexto da disciplina da história da arte, ele foi associado por diversos autores contemporâneos, como o filósofo Arthur Danto e o teórico David Evans, às práticas que vão desde as primeiras décadas do século XX com os *ready-mades* de Duchamp aos processos de reprodução em *silkscreen* de Warhol e de outros artistas *Pop*. Mas, é mais claramente com as práticas da *appropriation art* dos anos 1970 e 1980 que seus recortes fotográficos dialogam mais.

O termo *appropriation art* foi empregado nesse período para caracterizar um movimento específico de um cenário artístico novaiorquino, marcado pelo uso da fotografia tanto enquanto objeto a ser reutilizado, como enquanto técnica de seleção e de reprodução de outras imagens. Segundo David Evans (2009), a prática inicial desse movimento teria se apresentado com maior nitidez a partir da exposição *Pictures* (1977) da galeria *Artist's Space*, na qual destacou-se a atuação de cinco artistas compreendidos como representantes de uma “larga tendência que marca uma primeira mudança significativa” na arte do período: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith (*Artist's Space*, 2012). Estes seriam, de acordo com Evans, artistas que despertaram a atenção de seu curador Douglas Crimp por compartilharem o interesse por imagens de mídias diversas como um material a ser tomado e reutilizado.

O título da exposição, como declarado posteriormente por Crimp (1979), fazia referência

tanto a “imagens reconhecíveis” utilizadas pelos artistas, quanto às noções ambíguas que a palavra em si sustenta. “*Pictures*”, como “imagens” em português, não está circunscrita, sozinha, a nenhum meio determinado. Ela pode designar tanto uma fotografia, quanto uma imagem audiovisual, uma pintura ou um desenho. Essa pluralidade de meios possíveis em uma única palavra se assemelhava, para esse curador, ao cenário artístico da época. Visto como um período de intensas mudanças, sua produção “[...] não está[va] confinada a nenhum meio particular; ao contrário, ela faz[ia] uso da fotografia, do filme, da performance, assim como de modos tradicionais da pintura, do desenho e da escultura” (CRIMP, 1979, p. 75, tradução nossa²⁸). *Pictures* buscava evidenciar, portanto, um cenário da arte no qual a imagem, em suas formas mais variadas, havia se tornado um aspecto central da produção artística. “Enquanto que outrora pareceu que as imagens tinham a função de interpretar a realidade, agora parece que elas a usurpou. Tornou-se então imperativo compreender a imagem em si [...]” (CRIMP, 1977, tradução nossa²⁹)

O título designaria posteriormente toda uma geração de artistas que utilizavam, entre outros processos, a apropriação de imagens como base principal de seus trabalhos. A essa geração, conhecida por *The Pictures Generation* (podendo ser compreendida tanto como “a geração da *Pictures*”, quanto “a geração das imagens”), são associados outros artistas vinculados não somente à *Artist's Space*, mas também às galerias *Metro Pictures* e *Sonnabend*³⁰. Tais artistas, utilizavam técnicas variadas de re-uso de imagens em circulação, compondo o cenário diversificado da *appropriation art*.

Dentre as múltiplas técnicas, é com a refotografia (ou *rephotography*) de artistas como Richard Prince e Sherrie Levine que os recortes fotográficos de Wolf e Rafman de fato dialogam. Essa prática consistia em fotografar uma imagem fotográfica já existente,

28 “[...] is not confined to any particular medium; instead, it makes use of photography, film, performance, as well as traditional modes of painting, drawing, and sculpture”.

29 “While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it. It therefor becomes imperative to understand the picture itself, not in order to uncover a lost reality, but to determine how a picture becomes a signifying structure of its own accord”

30 Em 2009, o Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque organizou uma exposição retrospectiva intitulada *The Pictures Generation, 1974–1984*, na qual estavam incluídas obras de 30 artistas desse movimento: John Baldessari, Ericka Beckman, Dara Birnbaum, Barbara Bloom, Eric Bogosian, Glenn Branca, Troy Brauntuch, James Casebere, Sarah Charlesworth, Rhys Chatham, Charles Clough, Nancy Dwyer, Jack Goldstein, Barbara Kruger, Louise Lawler, Thomas Lawson, Sherrie Levine, Robert Longo, Allan McCollum, Paul McMahon, MICA-TV (Carole Ann Klonarides & Michael Owen), Matt Mullican, Richard Prince, David Salle, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Michael Smith, James Welling, e Michael Zwack.

encontrada nos mais variados suportes e contextos, de modo a reproduzi-la integralmente. Enquanto Prince centrava-se nas fotografias de revistas, as obras de Levine destacavam-se pela reprodução de fotografias de artistas renomados como Edward Weston, Eugène Atget e Alexander Rodchenko.

Em uma de suas obras mais emblemáticas, Prince havia fotografado na década de 1980 as imagens de propagandas dos cigarros Marlboro, criando a série *Cowboys*. Ao refotografar essas imagens, ele as retirava de um contexto muito específico da publicidade para recolocá-las nos espaços dos museus e das galerias. Enquanto que no primeiro contexto essas imagens foram concebidas para se inserirem em propagandas a serem reproduzidas nos mais variados suportes e circuladas intensamente entre milhares de outras publicações, no outro elas são colocadas na posição de obras de arte singulares. A refotografia de Prince envolvia, portanto, destacar uma imagem específica de uma miríade de outras imagens e publicações diversas, reproduzindo-a para lhe dar uma outra forma de vida.

A noção de uma vida das imagens é uma questão central do trabalho do artista. Seus recortes de fotografias de propagandas ressaltavam o potencial dessas imagens de serem *fotografias quaisquer*. Enquanto publicidade, segundo o artista em entrevista a Peter Halley (2009), elas tinham a chance de parecerem reais, sem serem reais (no sentido de que eram montagens, como eram as imagens cinematográficas para ele). Elas eram naturalizadas por circularem na mídia de forma recorrente, mas ainda assim pareciam irreais, pois eram imagens fictícias criadas para simularem uma dada situação e exercerem uma função determinada. Um *cowboy* laçando não era simplesmente um *cowboy* retratado em seu dia-a-dia, mas uma encenação e suas imagens não eram apenas imagens, mas também propagandas.

Dessa forma, ao fotografá-las o artista não buscava simplesmente criar uma cópia dessas imagens publicitárias, mas deslocá-las de suas intenções anteriores e transformá-las em algo passível de ser familiarizado. Através da refotografia, essas imagens já não diziam mais respeito a um contexto publicitário, no qual havia uma ideia ou um produto a ser vendido, mas falavam das imagens enquanto simples fotografias que poderiam ser expostas como obras de arte ou ainda colocadas em um porta-retrato. A fotografia por si mesma possuiria, para esse artista, o potencial de tornar algo familiar por mais estranha que a imagem pudesse parecer,

por ser ela mesma um processo naturalizado de visualização e de construção de imaginários. Fora de qualquer outro contexto, a fotografia de fotografias poderia fornecer a essas imagens um “efeito de normalidade”:

Gosto de pensar que faço fotografias com aparência normais. Os *Cowboys* pareciam fotografias normais pra mim. Elas foram enquadradas e agrupadas como fotografias normais e apresentadas de um modo em que grande parte das fotografias são apresentadas: em uma galeria, em uma parede, debaixo de um foco de luz (PRINCE, apud HALLEY, 2005, tradução nossa)³¹.

No mesmo período, Sherrie Levine havia fotografado imagens do catálogo da exposição *First and Last* publicado em 1978. A publicação a respeito do fotógrafo americano Walker Evans já era em si uma reprodução de suas obras e incluía o trabalho sobre a recessão norte-americana realizado para o *Farm Security Administration* em meados da década de 1930. Levine, ao escolher essas imagens do catálogo e reproduzi-las mais uma vez fotografando-as em 1979, deslocava essas imagens para o cenário artístico de sua época. O teórico Arthur Danto (2006) o caracterizaria como um período no qual se observava uma intensa mudança nos modos de produção artística, centrados em sua maioria na multiplicidade e hibridismo de estilos e meios. Esses modos de fazer artísticos, que não poderiam mais ser inseridos em categorias ditas “puras”, características de uma história da arte legitimadora e imperativa, questionavam conceitos bases que sustentavam a arte até então. Levine, ao nos apresentar uma imagem semelhante à outra já existente (uma vez que seu processo em nada modificava os aspectos visuais das imagens refotografadas), colocava em dúvida toda a noção de uma obra de arte singular, autêntica e original.

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. É condizente, ao se centrar em suas correspondências visuais, buscar

31 “I like to think that I make normal-looking photographs. The Cowboys looked like normal photographs to me. They were framed and matted like normal photographs and presented in a way in which most photographs are presented: in a gallery, on a wall, under a spotlight”.

identificar uma “cópia” e um “original” entre elas. Contudo, como afirmou a própria artista ao apropriar-se em 1982 do texto *A morte do autor* do teórico Roland Barthes, publicado em 1968, “Nós podemos apenas imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original” (LEVINE, 2009, p. 81, tradução nossa³²).

Levine e Prince brincam, portanto, com as semelhanças entres imagens e com os conceitos, tão caros à arte, de original, de autenticidade e de singularidade. Da mesma forma que Michael Wolf e Jon Rafman achatam as camadas da imagem com seus recortes, Levine e Prince enquadravam suas refotografias de modo a obliterar tudo o que estava para além da imagem a ser fotografada. Eles estabelecem um jogo, como um truque de mágicas, entre imagem e observador. O que vemos nessas fotografias? Seria uma representação de um *cowboy* ou uma fotografia de uma imagem preexistente? Confundi-las faz parte do processo desses artistas.

O teórico Craig Owens, ao descrever a produção artística da *appropriation art* dos anos 1970 e 1980, trabalha a questão de um impulso alegórico. “O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca” (OWENS, 2004, p. 114)³³. Esse impulso ocorre sempre que um texto é lido por meio de outro texto, como um palimpsesto. Entretanto, nesse processo não se busca resgatar uma questão dita original perdida ou obscurecida da obra apropriada, mas adicionar outras por meio de sua sobreposição, atuando uma como suplemento da outra.

Esse processo seria ainda para Owens um modo de evidenciar uma distância entre elas, onde o significado da imagem reproduzida passa a ser essa mesma distância. Ao retirar a imagem de seus contextos iniciais, e inseri-la em outros contextos, ela já não possui mais seu significado primário, mas outro, um significado próprio da alegoria. No entanto, nesse processo insiste-se ainda em identificar esse significado anterior, frustrando “nosso desejo de que a imagem seja diretamente transparente à sua significação” (OWENS, 2004, p. 114). Não se trata, portanto, de criar uma cópia do mesmo, um duplo que mantém o significado do uno,

32 “We can only imitate a gesture that is always anterior, never original”

33 Barbara Kruger, outra artistas desse mesmo período, já havia ressaltado esse caráter da apropriação. Em “*Taking Pictures*” (2009), texto da artista publicado em 1982, ela define sua prática, juntamente com outras da mesma época, como um ato de “tomar” imagens. Kruger usa a frase em inglês “*taking pictures*” para fazer referência ao verbo *to take*, que pode ser traduzido como tomar ou pegar algo de alguém ou de algum lugar.

ou uma mesma imagem, porém, de segunda geração. Trata-se de apresentar uma outra imagem através da reprodução de uma pré-existente. O resultado desse processo, para o teórico, são imagens que aparentam ser “estranhamente incompletas – fragmentos ou runas que devem ser decifradas” (OWENS, 2004, p. 115).

Nesse aspecto, a imagem de Levine fala da autenticidade de uma obra de arte, porque ela mesma resgata da fotografia de Evans o caráter singular dado historicamente à imagem do fotodocumentarista. Não se trata, dessa forma, de completar o sentido que uma tem, mas de criar um diálogo entre imagens. Também não envolve um processo hierárquico, na qual a imagem precedente, vista como “original”, acrescentaria algo àquela que se apropria dela, mas sim uma via de mão dupla. A partir da refotografia de Levine, é possível olhar para as imagens de Evans de uma outra forma, pois a apropriação influencia na compreensão que temos da imagem com a qual ela dialoga.

É talvez nesse sentido que possamos compreender os títulos das imagens de Levine. Ela as nomeava utilizando o termo “*after*” (como em “*after Walker Evans*”). Em português esse termo poderia ser traduzido por “segundo” ou “a partir de”, fazendo referência ao autor da obra da qual se apropriava. Contudo, há diversos sentidos possíveis à palavra. Um primeiro seria esse temporal, de algo que procede de uma outra obra, mas no contexto de que há algo do qual ela se origina. Entretanto, a noção de proceder confronta-se com outro sentido possível de *after*, também relativo ao tempo, coerente com as declarações anteriores da artista de que podemos apenas imitar um gesto anterior, nunca original. *After*, portanto, não estaria se referindo a uma obra que delimita seu marco inicial e que estabelece uma relação hierárquica. Uma outra concepção possível para o termo é uma sugerida pela pesquisadora britânica Julie Sanders (2006). A autora o associa ao ato de ir atrás ou ir em busca de algo³⁴. Nesse sentido, as imagens de Levine estariam em busca de algo nas imagens de Evans para resgatá-lo, trazê-lo à vista e fazê-lo dialogar com a imagem criada.

Entre as possíveis leituras, podemos identificar nas refotografias de Levine uma abordagem sobre os modos pelos quais nos relacionamos com as imagens e suas reproduções. Ao voltar-se para as fotografias de Evans, ela vai em busca de sua disponibilidade na arte. Fotografando

34 Da expressão em inglês “*to go after*”.

reproduções de imagens do fotodocumentarista, a apropriação de Levine nos fala dessa acessibilidade mediada, no qual cada vez mais o único contato que temos com as obras de arte é através de suas cópias. Muito longe de se vangloriar da unicidade da imagem, sua apropriação é em si um comentário crítico à desqualificação da imagem enquanto reprodução pelas instituições da arte.

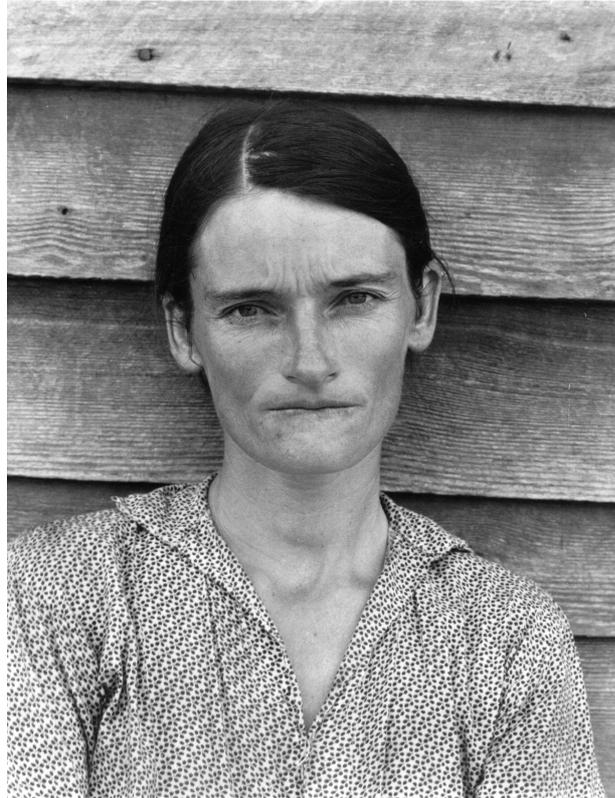


Imagem 21: Untitled (AfterSherrieLevine.com/2.jpg) (2001), Michael Mandiberg

Como já havia assinalado Walter Benjamin, “a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 1994). Essa reprodutibilidade técnica da qual falava é compreendida pelo teórico Eduardo Cadava como “[...] uma possibilidade estrutural dentro da própria obra de arte” (CADAVA, 1998 p. 42). Se alguma vez a reprodução nos apresentou algo *novo*, esse novo não significava “primeira vez”, mas indicava a crescente aceleração dos processos de reprodução que sempre estabeleceram uma relação íntima com a própria obra de arte, influenciando cada vez mais sua estrutura. Hoje nos encontramos inseridos dentro de uma dinâmica cujas imagens de caráter numérico e modular, como vimos no capítulo anterior, nos possibilita uma rápida reprodução e facilidade de compartilhamento.

O artista Michael Mandiberg ilustra essa questão ao se apropriar em 2001 das mesmas

refotografias de Sherrie Levine. Utilizando um *scanner* comum, o artista reproduz digitalmente essas imagens e as disponibiliza para acesso público em dois sites criados especificamente para essa obra: *aftersherrielevine.com* e *afterwalkerevans.com*. Mandiberg faz, portanto, referência tanto a Levine quanto a Evans e, ao mesmo tempo, reivindicava sua própria autoria sobre essas imagens. Em seus sites, ele não somente disponibiliza essas imagens apropriadas por um *scanner* de forma gratuita, como também fornece um certificado de autenticidade (o que me “autoriza” a afirmar que a Imagem 21 é na verdade uma obra de Michael Mandiberg). Cada imagem baixada é, com esse documento, seguindo-se as especificações de impressão da obra, um original.



Imagens 22 e 23: *sem título, A series of unfortunate events* (2010), Michael Wolf (sup.) e *sem título, Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman (inf.)

As fronteiras entre o que se constitui como um original e o que se define por uma mera cópia tornam-se cada vez mais indiscerníveis. Digitalizadas e distribuídas na Internet, torna-se uma tarefa complexa dissociar as imagens de Mandiberg das de Levine ou até mesmo das obras de Evans como nos mostra o artista Hermann Zschiegner. Em sua obra intitulada *+walker evans*

+*sherrie levine*, exposta juntamente com Jon Rafman e Penelope Umbrico no *Rencontres d'Arles* de 2011, o artista apresentou 26 imagens do resultado de sua pesquisa na ferramenta de busca *online Google Images*. Tendo utilizado como palavras-chaves seu título, as imagens expostas por Zschiegner faziam referência ao retrato de Allie Mae Burroughs. Burroughs foi uma das mulheres das famílias retratadas pelo fotógrafo Walker Evans em 1936, cujo retrato se tornou um dos símbolos de seu projeto da Farm Security Administration e que mais tarde seria reproduzida por Sherrie Levine e Michael Mandiberg (Imagem 21). A busca de Zschiegner, apesar de centrado nos nomes de seu título poderia muito bem ter lhe apresentado como resultado as imagens de Mandiberg ou reproduções de outros internautas.

Mas, da mesma forma que essas reproduções não se constituem como uma mesma obra de arte, apesar da dificuldade crescente em discerni-las, as imagens de Michael Wolf e Jon Rafman também não o são (mesmo que tenham compartilhado os mesmos panoramas do Google Street View). Recorrendo às sugestões dos usuários e aos sites que disponibilizam imagens da ferramenta, esses artistas acabaram por realizar seus recortes a partir das mesmas fontes. Nesse contexto, temos três imagens diferentes, mas extremamente similares: as dos artistas e a imagem disponível do Street View que pode, por sua vez, ser reutilizada por outros usuários. O controle por uma autenticidade e a busca por uma originalidade do registro são, dessa forma, desestimulados. Enquanto que existem diferenças nítidas entre as imagens, já explicitadas nesta pesquisa, essas imagens mantêm uma questão em comum: seja fornecendo outras vidas como Prince ou identificando nas imagens da ferramenta elementos a serem destacados, a apropriação fotográfica desses artistas coloca em diálogo imagens distintas.

2.2 – O gesto compartilhado

Nos últimos dois anos, apesar de dialogarem com uma prática compreendida como apropriação, as imagens recortadas do Google Street View de Michael Wolf e Jon Rafman têm circulado intensamente em galerias ao redor do mundo, sendo inseridas com maior frequência em exposições cujas temáticas giram em torno da representação visual da cidade e de suas relações, e associadas a grandes categorias como a fotografia de rua e a jornalística³⁵.

35 As únicas duas exposições cuja temática era a prática da apropriação de imagens foram In Appropriation (2012) na Houston Center of Photography em Texas, em que Wolf participou, e From Here On (2011) da

Em *Metropolis* (2011), por exemplo, as imagens recortadas de Paris por Wolf são comparadas às fotografias do francês Robert Doisneau³⁶. A exposição, que ocorreu na Robert Koch Gallery em San Francisco, ressaltava precisamente aquilo do qual Wolf buscava escapar: as fotografias emblemáticas da cidade. Em contrapartida, sugere-se nessa exibição que o trabalho desse artista questiona tanto a ideia de privacidade na cidade, quanto o papel e a definição de *street photographer*.



Imagem 24: *sem título, Paris Street View* (2009), Michael Wolf.

Compreender o que hoje se pode definir por “fotógrafo de rua” é também a proposta do livro *Street Photography Now* dos curadores Sophie Howarth e Stephen McLaren (2010), a partir do qual organizaram-se no mesmo ano as exposições homônimas da Uno Art Space na Alemanha e da Third Floor Gallery na Inglaterra. Tanto no livro quanto nas exposições, Wolf participa novamente com suas imagens da capital francesa, que são também comparadas às de Doisneau. Para Howarth e McLaren (2010), a prática do artista de garimpar pelo Street View por recortes diversos que nos mostram “momentos humanos surpreendidos” não é diferente

Rencontres d'Arles na França com imagens de Rafman.

36 Cita em especial a famosa *Le baiser de l'hôtel de ville* (1950) de Doisneau.

das capturas realizadas por fotógrafos de rua ditos “convencionais”³⁷.

Contudo, para os autores, o fotógrafo de rua contemporâneo, seja qual for a motivação de sua prática, é aquele que está imerso em um cotidiano cada vez mais digitalizado, no qual imagens e câmeras tornam-se mais acessíveis a todos. É também aquele que está inserido em uma sociedade na qual circuitos de vigilância por imagem tornam-se ainda mais onipresentes. Suas câmeras estão nos mais variados contextos e exercem uma infinidade de funções. Suas imagens, atreladas à Internet e aos meios de comunicação como jornais, revistas e televisão, circulam livremente e em uma velocidade impressionante. Elas rompem, como descreve a pesquisadora Fernanda Bruno (2010), as barreiras espaciais, institucionais, técnicas e estéticas em que antes estavam circunscritas. Diferentemente de suas aplicações disciplinares modernas, que correspondiam a contextos de poder, controle e conhecimento circunscritos institucionalmente, estas arquiteturas contemporâneas de vigilância, como o próprio Google Street View, “deixam de implicar sujeitos, situações, instituições, regimes escópicos e atencionais específicos para ser[em] potencialmente exercid[as] por todos e sobre qualquer um, a qualquer hora e lugar, em situações e com sentidos diversos” (BRUNO, 2010. p. 255). A câmera que nos observa, portanto, não é somente aquela costumeiramente atrelada a uma instituição como o Estado ou a prisão. Ela está potencialmente ao alcance de todos. No contexto dos *street photographers*, fotografar a rua passou a envolver, com frequência, fotografar alguém sendo fotografado ou com uma câmera na mão.

É nesse sentido que, apesar de não estar no local e no tempo em que se situava o objeto capturado pela câmera da Google, os autores acreditam que Wolf atua na condição de fotógrafos de rua, mas na posição de um “*street photographer* não convencional”. Ele aborda os contextos dessa prática através de seus recortes e, em consonância com a temática do livro, evidencia os modos pelos quais se dá a *street photography* hoje. Atuando em uma sociedade cujas leis de direito de imagem e de privacidade se tornam mais estritas e em uma sociedade cada vez mais preocupada com questões de segurança e terrorismo, os atuais fotógrafos de rua se vêem, com frequência, sendo repreendidos por suas práticas em diferentes contextos. “Tem se tornado mais comum um fotógrafo de rua ser repreendido informalmente, de ter seus filmes ou cartões de memória confiscados, ou ainda serem parados e revistados” (HOWARTH;

37 Uma conceituação mais aprofundada de *streetphotography* pode ser encontrada nos estudos de Clive Scott (2009) sobre a prática.

MCLAREN, 2010, tradução nossa³⁸).



Imagem 25: *sem título*, *Paris Street View* (2009), Michael Wolf.

Em 2008, cartazes de uma campanha do London Metropolitan Police estimulavam a vigilância e a denúncia de fotógrafos ao dizerem: “Milhares de pessoas tiram fotos todos os dias. E se um deles parecesse estranho?” (HOWARTH; MCLAREN, 2010, tradução nossa³⁹). Mas, essas mesmas câmeras que buscam repreender para o bem-estar e segurança nacional, são também equipamentos usados para fins de controle e segurança. Práticas de vigilância são utilizadas para coibir outras práticas de vigilância em uma sociedade na qual a ubiquidade da câmera nos leva a ser tanto alvos/vítimas de olhares diversos, quanto observadores/suspeitos potenciais.

Mas, se o que Wolf fotografa, como sugerem Howarth e McLaren, é o real sendo fotografado (e ao mesmo tempo fotografando, como na Imagem 25), então em *Fuck You Google Street View* (2011) o real responde com um gesto obscuro. Se as câmeras dos circuitos de vigilância e suas imagens estão disponíveis a qualquer um, a qualquer tempo e de qualquer lugar, então

38 “It has become much more common for street photographers to be reprimanded informally, to have their film or memory card confiscated, or even to be stopped and searched.”

39 “Thousands of people take photos every day. What if one of them seems odd?”

esse olhar que os observa é um olhar “opaco, impessoal e transinstitucional” (BRUNO, 2010).



Imagens 26, 27 e 28: *sem título, Fuck You Google Street View* (2011), Michael Wolf.

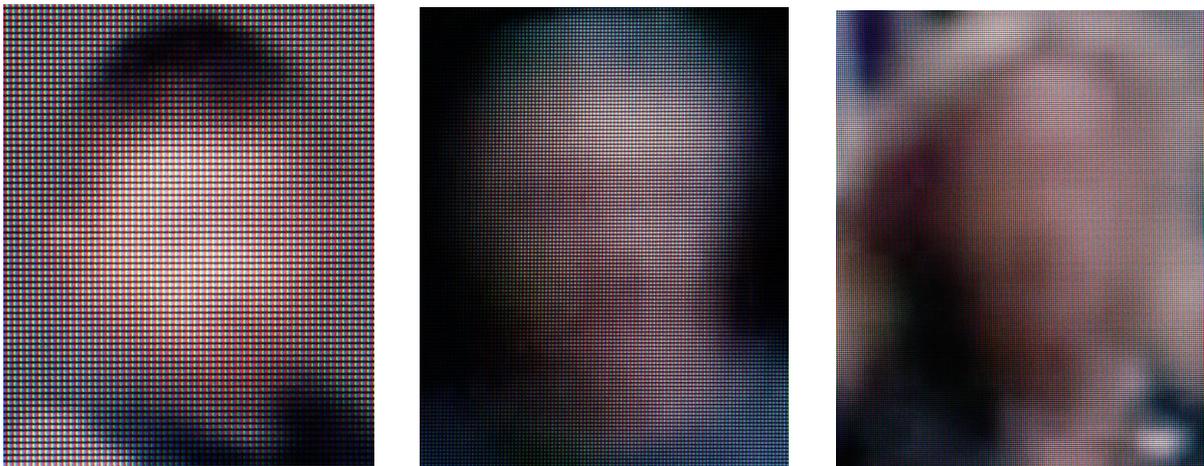
Enquanto sujeitos observados, nada sabemos sobre aquele que nos observa. Este é, a princípio, um sujeito (ou muitos) invisível, desconhecido e inverificável. E é no sentido de que podemos exercer tanto a função de vigilantes quanto de vigiados que circuitos como o Street View nos despertam os sentidos mais contraditórios: de um lado prazer e de outro receio. Não queremos que sejamos observados sem nosso consentimento, mas ao mesmo tempo sentimos atração por essa prática de observar os outros de forma não consensual e oculta. Descontentes com a captura não autorizada⁴⁰ e frente a essas câmeras (que ora temos conhecimento de sua existência, ora ela nos passa completamente despercebida ou ignorada), nada podemos fazer a não ser talvez um gesto obsceno (ou ainda apontar, como um contra-ataque, nossas próprias câmeras para aquele que nos observa).

As análises de Howarth e McLaren sugerem que os recortes de Wolf denunciam os contextos e os modos pelos quais os fotógrafos de rua contemporâneos atuam sobre o cotidiano das cidades, refletindo igualmente suas inquietações sobre seu ofício, isto é, as preocupações a respeito dos direitos de uso de imagem, das leis de privacidade e de sua própria segurança

⁴⁰ A Google não solicita nenhuma autorização de uso de imagens dos indivíduos e propriedades privadas que registra ao percorrer as vias públicas dessas cidades. O registro não autorizado é, portanto, um dos alvos principais das críticas ao sistema de captura do Google Street View. Desde 2010, autoridades de diversos países buscam denunciar a ferramenta não apenas pela prática desse registro, como também pela coleta indevida de dados (como arquivos, emails, senhas e mensagens particulares) de redes de computadores privadas localizadas nas vias em que o Street View circula (dados de SOARES, 2011). Dessa forma, as práticas da ferramenta da Google são vistas e indiciadas com frequência por violação de privacidade.

física e financeira (se serão repreendidos pelos objetos de suas capturas ou por autoridades locais, se seus equipamentos serão apreendidos ou confiscados, se terão que arcar com custos de perda de material ou custos legais, etc.).

Como foi também sugerido pela exposição da Robert Koch Gallery, o artista denunciaria ainda uma dinâmica de vigilância entre observadores e observados na qual o *street photographer* de hoje estaria inserido. Trata-se de um contexto que exige dele cada vez mais um distanciamento de seu objeto. O extremo dessa distância talvez seja fotografar imagens de uma ferramenta de geolocalização, pois o fotógrafo coloca-se deslocado tanto espacialmente quanto temporalmente dos acontecimentos e dos sujeitos que transitam pelas ruas das cidades. A distância ainda deve ser mantida das próprias imagens do Google Street View, que exigem condições de visualização específicas e envolvem, como vimos anteriormente, processos mediados e sobrepostos de observação.



Imagens 29, 30 e 31: *sem título, Portraits* (2011), Michael Wolf.

Em *Portraits* (2011), esse distanciamento é denunciado pela pixelarização exagerada das imagens recortadas por Wolf. Nessa série, o artista enquadra com sua câmera imagens extremamente quadriculadas que comprometem a reconhecibilidade do objeto fotografado pelo Street View (questão de extrema importância para uma cartografia que se propõem a simular um dado espaço físico através de uma correspondência estabelecida entre real e imagem). Agravada pela técnica própria da ferramenta de desfoque dos rostos e das propriedades privadas daqueles que registra⁴¹, cada vez que o artista busca se aproximar mais

41 Essa dinâmica do Google Street View objetiva preservar a identidade e não restringir os direitos de

das imagens, seja pelo *zoom* de sua câmera ou pelos botões de navegação, menos ele consegue ver os objetos nitidamente. Há, portanto, nessa relação mediada entre fotógrafo e imagem, entre observador e objeto observado, um jogo de captura e perda. Como no filme *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni, na tentativa de tomar a imagem pela aproximação exagerada, perde-se o objeto. Para poder compreendê-lo e capturá-lo, é preciso manter esse distanciamento.

Entretanto, Wolf não escapa dessa dinâmica que parece denunciar. Distanciado, ele exerce um enorme controle sobre as imagens daqueles que foram fotografados pelas câmeras da Google. Afastado, ele não pode interagir diretamente sobre os acontecimentos ou sobre os habitantes das cidades, mas pode intervir sobre suas imagens imóveis, confiscá-las e re-utilizá-las da forma que lhe convier⁴². Para a pesquisadora Fernanda Bruno (2008), essas arquiteturas da vigilância são elementos inerentes às cidades e podem envolver tanto processos de controle quanto circuitos de prazer inseridos, por sua vez, nas múltiplas ordenações do ver e do ser visto (regimes escópicos) e nos modos de orientar e exercer a atenção (regimes atencionais). A vigilância nem sempre está atrelada a sua forma estereotipada de coerção, podendo ser encontrada também nos âmbitos da cultura e do entretenimento, expressando “[...] circuitos de libidos, prazeres e desejos” (BRUNO, 2008, p. 46). Dessa forma, a observação realizada por Wolf, assim como por Rafman, envolve nitidamente um aspecto libidinal que poderia ser facilmente traduzido na figura do *voyeur*. Há prazer (e vantagens) em observar o mundo à distância.

Wolf e Rafman agem, portanto, a partir dos mesmos impulsos vigilante e voyeurístico que estariam expondo em seus recortes⁴³. Eles nos apresentam, em exposições ou pela Internet, o objeto de desejo de seus olhares. Mas, no jogo de sobreposições próprio da prática desses artistas, o observador de suas obras também é incluído nessa dinâmica de prazeres. Ao

privacidade e de uso de imagem daqueles que registra. No entanto, podem ocorrer erros na ferramenta deixando alguns rostos “expostos”.

42 Não há nenhum indício de que a Google repreenderia o uso de suas imagens para fins artísticos, uma vez que estariam dentro das leis americanas de *fair use* e dentro do próprio propósito de ferramenta de incentivar usos diversos.

43 Esse mesmo *voyeurismo* estaria ainda presente em obras anteriores de Michael Wolf, como sugere o crítico Geoff Dyer (2012) ao destacar a série *Transparent City* (2007). Ao direcionar suas lentes para os enormes edifícios que compõem a paisagem urbana de Chicago, o artista registra também as atividades de alguns moradores observáveis a partir de suas janelas. Ironicamente, em uma das imagens de Wolf, um morador parece assistir em sua televisão o filme *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock.

olharmos para suas imagens, nos tornamos, queiramos ou não, *voyeurs*. À frente dessas imagens ninguém escapa.

Em *Life in Cities* (2011), exposição da Christophe Guye Galerie na Suíça, Michael Wolf apresenta um breve panorama de suas obras. Nessa exibição, a série *A series of unfortunate events* (2010) é descrita como um híbrido entre apropriação e documentação, uma “[...] mistura entre fotojornalismo e aspectos já utilizados pela *Picture Generation*”, na qual Wolf, ao invés de percorrer as ruas como um fotógrafo faria tradicionalmente, “[...] sugere uma nova forma de ler cidades conhecidas como Paris, ao mesmo tempo em que assume uma postura sobre a arte contemporânea” (CHRISTOPHE GUYE GALERIE, 2011, tradução nossa)⁴⁴. Como em outras tantas exposições de Wolf e de Rafman, sugerem-se aqui correspondências entre essas categorias e as obras dos artistas. Há, portanto, relações possíveis entre apropriação e fotojornalismo que tornam frequentes essas associações. Sejam diretas ou indiretas, elas tem provocado na mesma medida intensos debates entre críticos, teóricos e artistas do meio. Enquanto que alguns ressaltam o caráter genuinamente fotográfico dos recortes, outros questionam a validade e autenticidade dessas imagens nesses contextos ditos “tradicionalistas” ou “convencionais” da fotografia.

Na ocasião da premiação do *World Press Photo* de 2011, prestigiado evento do fotojornalismo em que Michael Wolf recebeu menção honrosa na categoria *Contemporary Issues* por suas refotografias do Google Street View, uma série de críticos e blogueiros se dispuseram a comentar e travar intensos debates a seu respeito. Logo após a divulgação da premiação na Internet em fevereiro de 2011, o *British Journal of Photography* publicou uma entrevista com o artista que lhe rendeu uma enorme diversidade de comentários, de congratulações festivas à agressões gratuitas. Provocadas pelo título da matéria, “Is Google Street View photojournalism?”⁴⁵, as opiniões do público e de fotógrafos da área divergiam entre considerar ou não sua obra como fotojornalística.

A partir dessas primeiras publicações, críticos e fotógrafos buscavam compreender o cerne da questão. O americano Matt Lutton (2011) resume os diversos comentários da entrevista em

44 “[...] mixture of photojournalism and aspects already used by the Picture Generation”; “[...] suggests a new way of reading known cities like Paris, while at the same time making a posing statement about contemporary art.”

45 “O Google Street View é fotojornalismo?” (tradução nossa).

três pontos principais: as críticas à obra de Wolf decorreram do fato de acreditarem que (1) ele não havia tirado as imagens, mas sim a Google, (2) pois o que vemos não ocorreu em frente à sua própria câmera e (3), por essas mesmas razões, o projeto apresentado pelo artista ao *World Press Photo* não deve ser considerado fotojornalismo. Elas centram-se, portanto, no processo de captura de Wolf, compreendido como uma mera rerepresentação de uma imagem já existente que, a princípio, pertence a outro. O processo utilizado diverge, portanto, da base filosófica do fotojornalismo centrada na concepção de que o fotógrafo precisa atuar como uma testemunha ocular, romper o movimento e paralisar o instante. Ele precisa “estar lá” no momento e no local “decisivo”. Reapresentar algo que já foi capturado por outro não se constituiria, para esses críticos, como uma prática genuinamente fotojornalística.



Imagem 32: *sem título, A Series of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf - menção honrosa na categoria de *Contemporary Issues* no World Press Photo de 2011.

Contrariando as questões apresentadas pela crítica, Lutton acredita que Wolf faz, na verdade, uma fotoreportagem de um evento que ele considerou digno de nossa atenção e, nesse sentido, sua participação na premiação não foi de forma alguma injusta. “Do mesmo modo que qualquer outro fotojornalista registra um momento, esse fotógrafo encontrou uma cena, a interpretou, a fotografou e está compartilhando para que possamos refletir sobre ela” (LUTTON, 2011, tradução nossa⁴⁶). Por outro lado, o crítico Greg Allen (2011) não vê na obra

46 “In the same way any other photojournalist records a moment, this photographer found a scene, interpreted it,

de Wolf essa essência fotojornalística, mas sim a sua subversão. Ao retirar uma imagem de seu contexto cartográfico, ignorando os locais de onde seus recortes advêm, o artista estaria desconsiderando a imagem como informação e como relato de um evento inserido em um espaço e tempo específico. Ele não somente obliterou questões centrais de um registro fotojornalístico (o onde e o quando), mas também, ao manter-se deslocado desses acontecimentos, desconsiderou “[...] a importância do papel autoritário tradicional do fotógrafo como uma testemunha dos eventos de suas imagens” (ALLEN, 2011, tradução nossa⁴⁷). Dessa forma, para esse crítico Wolf não faz jornalismo, mas arte - uma arte que coloca toda a base do fotojornalismo em questão.

Há, ainda, aqueles que acreditam que a prática de Wolf e de outros artistas que reutilizam imagens do Google Street View é na verdade uma espécie de “curadoria” ou uma forma de “edição” de imagens do mundo⁴⁸. O próprio Michael Wolf, em entrevista à Olivier Laurent (2011) para o *British Journal of Photography*, destaca esse processo curatorial como parte fundamental de nosso futuro (e como vimos, na verdade, já presente), no qual a incomensurável quantidade de imagens produzidas e circulantes requererá técnicas diversificadas de busca, de organização e de reutilização por profissionais, pesquisadores e artistas. “A própria ideia de organizar essa incrível massa de imagens que tem sido criada tem um tremendo potencial, e eu apenas a abordei superficialmente com meu projeto do Google Street View” (WOLF, apud LAURENT, 2011, tradução nossa⁴⁹).

Esse mesmo processo de “edição” de imagens é para a pesquisadora e artista Lisa Kereszi (2011) uma das etapas fundamentais da fotografia. “O que fotógrafos fazem é pegar as coisas reais do mundo e editá-las, percebendo, escolhendo, apontando, enquadrando, removendo algo de um contexto e colocando em outro, e quem sabe, transformando-o de uma forma ou de outra” (KERESZI, 2011, tradução nossa⁵⁰). Wolf e Rafman podem não ter fotografado as

photographed it and is sharing it for us to think about”.

47 “[...] Wolf has obliterated not just the idea that these photographs "mean" something; he's undermined the photographer's traditional authoritative role as a witness to the events in his images”.

48 A noção de curadoria empregada por esses críticos faz referência ao processo de seleção, organização e apresentação de uma série de imagens existentes, enquanto que a edição fotográfica pode incluir ainda a noção de enquadramento de um real dado, que é selecionado e recortado pelo fotógrafo.

49 “The whole idea of curating this incredible mass of images that has been created has tremendous potential, and I've just scratched the surface with my Google Street View project”

50 “What photographers do is take the real stuff of the world and edit it down, noticing, choosing, pointing, framing, removing something from one context and placing in another, hopefully transforming it in one way or another”.

cenar apresentadas pelo Google Street View, mas editaram esse espaço “virtual” da ferramenta como se estivessem editando o mundo real com uma câmera. Para ela, o Street View nada mais faz do que adicionar mais uma camada entre o artista e o mundo que ele almeja fotografar. Editá-lo, portanto, não seria muito diferente do que fazem fotojornalistas e *street photographers*. “Não é a mesma coisa, exatamente, mas não é absolutamente diferente” (KERESZI, 2011, tradução nossa⁵¹).



Imagem 33: *sem título, A Series of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf

Partindo também dessa concepção de edição, o fotógrafo Donald Weber (2011) acredita que Wolf trabalha de acordo com a base do fotojornalismo fundamentada sobre a noção de “testemunhar” (*bear witness*). Contudo, testemunhar para Weber não implica simplesmente “ter estado lá e registrado”, mas sim apontar, indicar e demonstrar algo que tenha sido observado. E nesse contexto, ao selecionar e apresentar uma série de imagens do Google Street View com o uso da fotografia, Wolf aponta para algo. Ele nos apresenta imagens que indicam algo sobre a condição de outras imagens. E dessa forma, ele denuncia as próprias condições da prática do fotojornalismo, fundada no “puro acaso” e na “testemunha ocular e presente”. Mas, diferente do que sugeriu Greg Allen, para Weber a subversão de Wolf poderia ser vista como um modo de libertar essa prática fotojornalística de suas amarras históricas a fim de incluir formas mais condizentes com o cenário atual de produção de imagem que

51 “It’s not the same, exactly, but it’s not utterly different”.

envolve, entre outras coisas, fotografar à distância e de forma mediada. Acima de tudo, a questão para Weber não deveria se resumir à prática da fotografia (como ela foi concebida e em que categoria ela se enquadra), mas deveria ser sobre o que a fotografia pode nos dizer sobre nossa condição contemporânea.



Imagem 34: *sem título, A Series of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf

É também nesse sentido que Ruth Eichhorn, uma das juradas da premiação do World Press Photo de 2011, definiu a obra de Wolf em entrevista ao crítico David Arnott (2011). Para ela, o gesto de Wolf é esse gesto de apontar para uma situação ou questão por meio de uma imagem e, nessa perspectiva, a prática do artista em nada difere da fotojornalística. Para ela, Wolf direciona o olhar para uma mudança significativa nos modos como vemos e registramos o mundo e no modo como o Google Street View registra nossas vidas e atividades sem termos nenhum conhecimento. Ao nos mostrar isso, o artista, cuja imagem premiada foi para a categoria *Contemporary Issue*, de fato nos evidencia uma *questão contemporânea*.

Há, portanto, um gesto comum entre essas práticas. Sejam compreendidas como imagens apropriacionistas, fotojornalísticas ou de fotografia de rua, esses artistas recortaram uma imagem ou um acontecimento que identificaram como significativo e, ao fazê-lo, selecionaram. É essa seleção que torna algo notável, isto é, destacável de uma multiplicidade. “Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografava o notável; mas logo, por

uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa” (BARTHES, 1984, p. 57). O gesto da fotografia de destacar algo pelo enquadramento é, assim, um gesto de apontar para algo a ser visto.

Esse apontamento pela seleção é, então, aquilo que Michael Wolf e Jon Rafman compartilham com outras práticas e o que permite que se compare suas obras ao fotojornalismo e à *streetphotography*. É preciso, portanto, revermos esse gesto na história da teoria da fotografia para que possamos compreendê-lo melhor. Entre as décadas de 1970 e 1990 houve uma intensa produção teórica sobre a prática fotográfica voltada, de certa forma, para uma perspectiva sobre esse apontamento. Ainda que centradas em uma referencialidade da imagem fotográfica, essas abordagens podem nos fornecer parâmetros de comparação, nos permitindo delinear o gesto da apropriação fotográfica dos artistas aqui analisados.

3. O gesto da apropriação fotográfica de Michael Wolf e Jon Rafman

3.1 Eis o referente

A produção teórica das décadas de 1970 a 1990 compõe hoje o que se compreende como uma das bases teóricas do estudo da fotografia. Suas abordagens foram, para a época, de extrema importância para a compreensão da imagem fotográfica como um meio autônomo de representação. Tais estudos procuravam identificar características próprias à fotografia a fim de singularizar enquanto processo representacional. Com essa finalidade, via-se cada vez mais a necessidade de se propor efetivamente uma teoria própria da fotografia. Em uma carta a um de seus alunos em 1973, o teórico tcheco-brasileiro Vilém Flusser já deixava claro essa ausência de uma abordagem conceitual, bem como um desejo por uma filosofia da fotografia. “Não resta dúvida que uma filosofia da fotografia faz falta” (FLUSSER, apud MENDES, 2005). Anos mais tarde ao publicar *Filosofia da Caixa Preta* (1985), ele reforça essa ideia e fornece uma contribuição significativa a esse cenário ao propor o subtítulo “ensaios para uma futura filosofia da fotografia”.

Dentre esses estudos, o gesto de apontar perpassa algumas dessas abordagens, ainda que indiretamente. Autores como Vilém Flusser, Susan Sontag, Roland Barthes e Phillippe Dubois abordam essa gestualidade da fotografia por meio de diferentes analogias. Mas, é em Flusser que se adota com mais afinco a noção de gesto como um conceito base de suas investigações, percorrendo grande parte de seus estudos. Segundo publicação do seminário *Flusser's View on art*, organizado pela Media Center of Art and Design (2004), seu trabalho sobre o gesto teria sido iniciado por volta de 1974. Contudo, foi somente em 1991 que uma coletânea a respeito do gesto foi lançada na Alemanha sob o título *Gesten: Versuch einer phänomenologie* e em 1994, em Barcelona, sob o título de *Los gestos: fenomenologia y comunicación*.

Nessas publicações, nas quais o gesto é compreendido em suas diferentes concepções sob uma perspectiva fenomenológica como um movimento no qual indivíduo e objeto se relacionam, Flusser nos apresenta um ensaio sobre o gesto de fotografar. Nele, o autor descreve os movimentos de um sujeito que fotografa um homem fumando um cachimbo. Nessa descrição, como argumenta a pesquisadora Neide Jallageas (2004), é possível

compreender que o fotógrafo demonstra por meio de seus movimentos uma certa intencionalidade⁵². O conjunto desses movimentos compõem o gesto de ver, isto é, o gesto pelo qual o sujeito toma consciência de algo. Ele é, dessa forma, reflexivo e filosófico. A fotografia é, nesse sentido, o modo pelo qual o sujeito transpõe para uma superfície bidimensional esse gesto consciente. Essa abordagem de Flusser nos indica, como argumenta o pesquisador Ricardo Mendes (2005), as bases filosóficas de seus estudos sobre o gesto de fotografar ao utilizar a prática como modelo do conhecimento, estabelecendo essa correspondência entre fotografia e filosofia.

Ao mesmo tempo, Flusser ressalta nesse texto as relações entre indivíduo e aparelho fotográfico, uma vez que a reflexão requer que o fotógrafo tenha conhecimento da especificidade de sua câmera para se constituir. Para fotografar algo é preciso compreender as possibilidades de um aparelho que é, na verdade, programado para produzir “automaticamente” imagens. As imagens que produzem estão, portanto, inscritas previamente no aparelho. O que se fotografa é somente aquilo que é possível de ser fotografado por ele. Dessa forma, suas imagens, frutos da técnica, nos apresentam apenas conceitos aplicados (a noção de um registro da cor seria, por exemplo, um conceito que foi aplicado⁵³). Longe de serem janelas do mundo ou imagens objetivamente capturadas, são “[...] superfícies que transcodificam processos em cena” (FLUSSER, 1985, p. 15).

Essas questões entre sujeito e aparelho foram trabalhadas com mais clareza em *Filosofia da caixa preta* (1985), no qual o autor busca compreender, a partir da fotografia, o “[...] aparelho em função do qual vive a atualidade” (FLUSSER, 1985, p. 8). Apesar de direcionada a uma análise da prática fotográfica, suas considerações nessa obra podem ser ampliadas a toda imagem técnica, isto é, segundo o conceito de Flusser, a toda imagem produzida por aparelhos. Dessa forma, o aparelho fotográfico pode servir de modelo para todo tipo de aparelho da atualidade, pois nele estariam prefigurados os “traços aparelhísticos” com os quais o sujeito se relaciona.

52 A intencionalidade é um conceito chave da fenomenologia, designando a relação na qual o sujeito ou a consciência visa os objetos. Como conceito husserliano, a intencionalidade designa a característica da consciência ser sempre a consciência *de* algo. O objeto só pode ser definido enquanto objeto para um sujeito.

53 Flusser argumentará que as cores são teóricas, assim como a fotografia em preto e branco. A fotografia apenas abstrai do mundo conceitos de cores, que depois busca reconstituir por meio de seu aparelho.

Esse aparelho seria, para Flusser, uma extensão do homem. A câmera fotográfica é a extensão de seu olhar ou ainda de suas mãos. É dessa forma, portanto, que o gesto de fotografar é, para ele, o gesto da caça. O homem segura a câmera como o caçador mira sua arma para sua presa. Contudo, se há algo para o qual esse gesto aponta, este algo seria a cultura codificada. “[...] o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura” (FLUSSER, 1985, p. 22). Esta “floresta” seria, portanto, composta por objetos com intenções determinadas que “vedam ao fotógrafo a visão da caça”. Ele precisa, assim, driblar essas intenções escondidas nos objetos, ao mesmo tempo em que busca, em vão, esgotar as categorias programadas do aparelho.

Esse gesto de apontar a arma para a caça é igualmente um gesto que envolve escolhas. O fotógrafo escolhe sua presa e escolhe entre as categorias de seu aparelho aquela que satisfará sua intenção. Porém, o fotógrafo “escolhe” entre categorias *disponíveis*. Apesar de parecer que o aparelho atua em função da intenção do fotógrafo, sua seleção é limitada pelas categorias programadas do aparelho. O jogo se inverte e o fotógrafo passa, então, a agir em função do programa desse aparelho. Nessa perspectiva, as considerações de Flusser sobre o gesto fotográfico enquanto caça atuam como crítica a uma sociedade que estaria cada vez mais agindo em função de seus aparelhos.

O gesto de fotografar de Flusser é, portanto, centrado na noção de movimento no qual o sujeito se relaciona com o aparelho programado, e cujo movimento último é o apertar do gatilho. Trata-se, portanto, de um gesto decisivo, mas ainda assim programado, decorrente de uma série de outras decisões parciais anteriores. O apontar desse gesto está, portanto, em sua correlação com a arma da caça, que atua na escolha do seu objeto de captura. Apesar de Flusser não utilizar o verbo “apontar” em *Filosofia da caixa preta* para descrever esse gesto, ele o utiliza em sua obra *Into the universe of technical images (2011)*, na qual destaca a importância do apontamento das imagens técnicas na atualidade. Ainda que alguns pesquisadores argumentem que Flusser não adotava questões da semiótica de seu período⁵⁴, o gesto das imagens técnicas nesse texto estaria associado ao estudo sobre o signo, que aponta, indica e significa. Para ele, as múltiplas abordagens desse campo teórico, como as assinaladas

54 Segundo Mendes (2005), acredita-se que Flusser teria omitido de suas abordagens teóricas a noção do signo indicial tão relevante para a filosofia de sua época. Contudo, o autor argumenta que se trata, na verdade, de uma questão de terminologia. Flusser teria abordado a questão ao utilizar o termo “sintoma”, presente em sua obra *Pós-história* de 1983.

neste texto, confirma a importância desse gesto para a atualidade.

A noção do gesto da caça foi abordada também pela teórica Susan Sontag em seu *Ensaio sobre fotografia* de 1977. O livro faz uma ampla e diversificada explanação sobre o contexto histórico da prática e aborda uma multiplicidade de temáticas, do mito da caverna de Platão ao cenário de produção desenfreada de imagens de uma sociedade capitalista. Entre esses ensaios, Sontag (1981) aborda de início a noção do fotógrafo como um caçador de safári. Como na analogia de Flusser, os fotógrafos trocam as armas dos tradicionais safaris da África Oriental por poderosas câmeras em safaris fotográficos, e “[...] em vez de olharem através do visor telescópico para apontar o rifle, olham pelo visor da câmera para enquadrar a fotografia” (SONTAG, 1981, p. 15). Aqui, enquadramento e apontamento são, portanto, equiparados, assim como na relação que Michael Wolf e Jon Rafman estabelecem com o recorte fotográfico.

O gesto de Sontag também envolve espiar de modo sorrateiro, por detrás das moitas, a espera de uma presa. Mas, ao invés do animal selvagem a ser capturado, o fotógrafo caça em uma natureza que se torna cada vez mais sitiada e rara e que precisa, na verdade, ser protegida da ação do próprio homem. Nesse ponto, a fotografia entra como uma forma de preservá-la, não apenas do indivíduo, mas também da ação do tempo. “Quando se tem medo, atira-se. Mas quando nos sentimos nostálgicos, tiramos fotografias” (SONTAG, 1981, p. 15). O fotógrafo aponta sua arma para um mundo que precisa ser resguardado e conservado na imagem para, então, servir de referência, memória e arquivo.

Sontag demonstra ainda que a relação entre o gesto de apontar da fotografia e a arma de fogo é sustentada ao descrevermos de forma habitual essa prática por meio de frases como “carregar” ou “disparar” a câmera (ou os termos em inglês “*take a shot*” e “*to shoot*” que poderiam também designar o gesto de atirar com um revólver). Como Sontag indicou em seu ensaio, são diversas as comparações entre arma e câmera na publicidade e também no cinema. Mas ao contrário das armas, o fotógrafo não mata quando aponta e dispara, a não ser de forma simbólica:

Ainda assim, existe algo de destruidor no ato de bater uma fotografia. Fotografar pessoas é violá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos

asseguramos simbolicamente. Do mesmo modo que a câmera é uma sublimação do revólver, fotografar alguém é um assassinato sublimado – uma assassinato sem vigor, bem de acordo com uma época triste e cheia de temor (SONTAG, 1981, p. 14).

O gesto de apontar para essa autora está, portanto, relacionado ao da morte. Toda fotografia seria de certa forma um *memento mori*, uma lembrança de que um dia morreremos. É, portanto, igualmente um momento decisivo, que interrompe o tempo. Enquanto que na imagem que persiste ao longo dos anos nos mantemos imutáveis e imortais, fora dela sucumbimos ao tempo. Apontar a câmera para alguém é buscar deter em imagem aquilo que um dia deixará de existir. Nesse aspecto, esse gesto de Sontag aponta, portanto, para o objeto ou sujeito registrado e atesta sua existência no tempo – uma noção que a autora compartilhada com Barthes (1984), que também vê na fotografia uma relação fúnebre.

Segundo o autor, ao tentar capturar a atualidade por meio da fotografia, o fotógrafo age como um agente da morte. Enquanto que as sociedades antigas buscavam eternizar a lembrança no monumento, nossa sociedade o substituiu pela imagem fotográfica fazendo dela um testemunho daquilo que existiu. A fotografia aponta para um “isso-foi” (e suas variações ausentes da tradução brasileira do noema barthesiano *ça a été*: isso-existiu e isso-estava). Seu apontar é descrito por Barthes como um gesto de alguém que indica algo com o dedo, exaltando um canto alternado de “olhe”, “olhem” e “eis aqui”⁵⁵.

Contudo, a fotografia ao apontar nada mais diz sobre esse algo. Descrito pelo autor como um signo que não prospera bem, que “coalha” como o leite, é complexo definir um algo a priori, interior e próprio da imagem. A fotografia não seria um signo como na linguagem, passível de ser lida e traduzida por meio de códigos convencionados. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16). É nesse sentido, portanto, que Barthes a classifica como uma imagem *dêitica*, pois para definir esse algo é preciso inseri-la em um contexto e lhe fornecer um sujeito que a

55 Flusser fará uma comparação similar em *Into the universe of technical images* (2011), divergindo um pouco de sua analogia anterior da caça: o gesto de apontar das imagens técnicas seria para ele um gesto que se assemelha ao gesto de apontar com o dedo. Mas diferentemente de Barthes, esse gesto nos impõe a questão de para onde, e não mais para o que aponta. Em um mundo no qual, como descreve o autor, não conseguimos mais decodificar seus signos por não ser mais um mundo organizado em códigos, as imagens técnicas não apontam para o que significam. Elas não podem ser decodificadas ao olharmos para o que nos mostram em sua superfície, mas ao nos atentarmos para onde elas apontam com o que elas nos apresentam. “Imagens técnicas não nos mostram seus significados; elas nos mostram uma direção para a qual podemos ser direcionados” (FLUSSER, 2011, p. 49, tradução nossa).

olha.

Na linguística, a *déixis* diz respeito às palavras (como os pronomes demonstrativos, os artigos e os advérbios de lugar e de tempo) que designam e apontam para algo, mas que exigem um contexto, isto é, uma referência a uma situação e/ou a um sujeito interlocutor. Dessa forma, se a fotografia aponta para um algo a ser visto, esse algo exige uma contextualização, um complemento do sujeito que a observa (“Olhe para esta imagem, esta é minha mãe”). A partir do momento em que ela é vista por alguém, esse algo já não é mais um *algo qualquer*. Ela possui um significado que lhe é particular.

Nessa perspectiva, a fotografia em si apenas evidencia que algo *esteve lá*, que foi capturado pela câmera decorrente de um processo físico-químico, e que agora encontra-se distanciado de seu espaço e tempo. O gesto de apontar de Barthes está, portanto, atrelado a duas instâncias: ao tempo e ao referente. Ele indica que a fotografia é tanto um gesto que aponta para o passado, quanto um gesto que aponta para um objeto ou sujeito que ali esteve presente à frente da câmera. O autor se agarra, dessa forma, ao processo de captura da imagem no qual o objeto “adere” à superfície sensível à luz, pois é ele que permitirá o autor falar de uma imagem que lhe é particular, isto é, a imagem de sua mãe já falecida.

Esta imagem é, portanto, tanto aquilo que move o autor em busca de uma essência da fotografia, quanto aquilo que o leva a crer na referencialidade como a própria essência da fotografia. Para tanto, foi preciso reconhecer que o algo para o qual a imagem aponta apenas deixa de ser um algo indefinido quando é visto por essa ótica particular, movida pelo desejo (e sobre esse aspecto, nós, leitores, somos privados de ver a imagem de sua mãe, pois para nós ela seria apenas um algo qualquer). Porém, há mais um elemento nessa equação. A imagem para a qual olhamos, nos retribui o olhar e nos atinge. Barthes reconhece, portanto, duas instâncias que coexistem no gesto de olhar para uma fotografia: de um lado, há um investimento do olhar interessado do observador (o *studium*) e, de outro, há um movimento contrário da imagem que punge e fere quem a olha (o *punctum*).

Visto isto, compreendemos que o gesto de apontar de Barthes não é um movimento do fotógrafo como associou Flusser e Sontag com a analogia da caça, mas algo próprio da

imagem. É ela que aponta para o referente. Barthes fala pouco sobre a atuação do fotógrafo e aborda a imagem fotográfica a partir de uma perspectiva de um observador, como ele. A ênfase no objeto referente é também aquilo que caracteriza seu estudo sobre a imagem, assim como o de Sontag, sendo sintomático de um período de intensa atuação da semiótica no campo de estudo da fotografia⁵⁶. A abordagem desse teórico sobre o gesto influenciará, anos mais tarde, os estudos do pesquisador Phillippe Dubois que em *O ato fotográfico* (1993) trabalha o gesto de apontar a partir das noções de signo do filósofo americano Charles S. Peirce, noções que influenciaram largamente os estudos da semiótica do período e que constituíram as bases conceituais de diversos outros estudos teóricos da fotografia. Utilizando os conceitos de ícone, índice e símbolo, em que o primeiro se define prioritariamente por uma relação de semelhança com o objeto do qual é signo, o segundo por sua relação de conexão física com seu referente, e o terceiro sendo um signo estabelecido por convenção, Dubois vê nessa abordagem um instrumento conceitual para se pensar a imagem fotográfica.

Como o próprio Peirce (2005) indica⁵⁷, para Dubois é o índice que melhor descreve a fotografia (apesar de compreender que os três signos podem coexistir na imagem e serem, ao mesmo tempo, independentes um do outro⁵⁸), por ser aquele que estabelece necessariamente uma conexão física com o seu referente. Sendo a fotografia resultado de um processo físico-químico no qual um objeto referente é registrado em uma superfície sensível à luz, ela é *primeiramente* indicial. É essa etapa inicial e, como define o autor, incontornável, que influencia o modo como compreendemos a fotografia “[...] a ponto de alguns nela conseguirem enxergar a definição da própria *natureza*, da *essência*, da *ontologia* etc., da fotografia 'como tal'”, como fez o próprio Barthes (DUBOIS, 1993, p. 60).

Dubois vê, dessa forma, a fotografia como sendo em primeiro lugar da ordem “[...] da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*” (DUBOIS, 1993, p. 61) e está estreitamente relacionado ao referente. Sendo de ordem indicial, a imagem se define como uma impressão

56 Flusser, como vimos, não deu destaque ao objeto referente especificamente (e sim à relação entre sujeito e aparelho), mas abordou igualmente a questão do signo semiótico em seus estudos.

57 “As fotografias, especialmente as do tipo 'instantâneo' são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física” (PEIRCE, 2005, p. 65).

58 O que também implica reconhecer que o aspecto indicial da imagem não exige a sua iconicidade, isto é, que ela se assemelhe ao seu referente.

física de um objeto real cuja presença é nela atestada. Como em Barthes, essa atestação indicaria a existência de algo no passado, mas não implicaria sua significação. Ao atestar, ela inevitavelmente designa, isto é, a imagem fotográfica aponta para o referente que captura. Em consonância com o filósofo, Dubois afirma:

Portanto, por sua gênese, 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 dêiticos [...] (DUBOIS, 1993, p. 76).

Na tentativa de estabelecer uma ontologia da imagem, os teóricos aqui apresentados definem, em conjunto com Dubois, a declaração da existência do referente como a essência da fotografia. A imagem, seja pelo gesto da caça, da morte ou do dedo que aponta, indica a existência de um objeto referente que se colocou à frente de sua câmera. Esse gesto de apontar para sua existência está, portanto, atrelado ao enquadramento realizado pelo fotógrafo. Ele é, igualmente, sustentado pela crença em sua indicialidade, isto é, pela compreensão de que a imagem do objeto se dá por um processo de conexão física, resultado de uma reação físico-química sobre uma superfície sensível, como um traço de sua presença no passado. O gesto de apontar da fotografia para esses autores é, portanto, um gesto que está invariavelmente atrelado a essa atestação da existência de um objeto referente como declaração de uma verdade.

Essas considerações fazem parte de uma ampla atuação de uma corrente semiótica das décadas de 1970 e 1980, na qual se destacava o estudo sobre o signo de Charles Peirce. A adoção desse movimento como um campo teórico propício para o estudo da fotografia da época se deu precisamente pelo fato da semiótica peirciana tomar a imagem fotográfica enquanto signo. Com esse estudo, pode-se destacar na fotografia noções de indicialidade e iconicidade que, atreladas a um conceito de atestação de um real dado e de uma verdade, seriam posteriormente questionadas por críticos e teóricos contemporâneos como Tom Gunning (2008).

O gesto de apontar para o objeto referente de modo a declarar sua existência no tempo e no espaço percorre os múltiplos usos da fotografia. No século XX, sua utilização exerceu

importante papel no sistema carcerário e policial, atuando como modo de identificação e controle. “Tanto no processo legal de identificação quanto em suas elaborações fantasiosas na ficção policial, o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar, e a fotografia fornece um meio para se apropriar da fisicidade de um fugitivo” (GUNNING, 2004, p. 38). Nesse contexto, a referencialidade da imagem fotográfica, em conjunto com sua iconicidade e capacidade de circulação, atuou como um poderoso instrumento de regulação e classificação dos corpos. Hoje, continuamos a nos apoiarmos sobre sua função declarativa, ao possuímos em nossas carteiras de identidade, por exemplo, uma imagem de nossos rostos para identificação. Como sugere Gunning em *What's the point of an index? or, Faking Photographs* (2008), essa noção de uma declaração da verdade, que vem sendo nos últimos anos atrelada ao conceito de índice proposto por Peirce, precisa ser repensada e questionada.

Assim como Barthes vê a imagem de sua mãe como atestação de que ela “foi”, atrelamos com frequência a indicialidade da fotografia a sua iconicidade. Ao olhar para essa fotografia, foi preciso que Barthes reconhecesse nela a imagem de sua mãe. Foi preciso que o teórico vinculasse a semelhança que a imagem estabelecia com a lembrança que ele tinha de sua mãe à compreensão de que essa imagem era resultado de um processo de emanção do referente. O que Gunning questiona é exatamente esse vínculo, historicamente construído, que Philippe Dubois também havia contestado em *O ato fotográfico*⁵⁹. Apesar de ressaltar a importância do referente na imagem, como caráter primário do ato fotográfico, Dubois (1993) compreendia a necessidade de separar o ícone do índice. A partir do próprio Peirce, o autor afirma que a imagem não é necessariamente um análogo de seu referente por ela ser antes de tudo indicial:

De fato, a definição mínima que foi adiantada acima (a fotografia antes como impressão luminosa) implica diretamente pelo menos duas coisas. Por um lado, no plano técnico, isso significa que o aparelho de fotografar não é, em princípio, indispensável para que haja fotografia – como se todo o dispositivo *ótico* (a câmera obscura, o dispositivo de captação da imagem) interviesse apenas secundariamente, em segunda mão, com relação ao dispositivo *químico* (sensibilização, revelação e fixação), dado como único essencial e propriamente constitutivo. Por outro, na mesma ordem de consequência, mas num nível mais teórico, isso quer dizer que a imagem obtida nessas condições mínimas não é *a priori* *mimética*, não é necessariamente *à imagem* (à semelhança) do objeto do qual é

59 O autor irá, posteriormente, rever algumas das questões de seu livro em entrevista a Marieta Ferreira e Mônica Kornis publicada em 2004. Apesar da crítica à abrangência do estudo sobre o índice, ele reforça a importância dessa publicação para a época, sem contudo reafirmar uma crença no estruturalismo e na busca por uma especificidade do meio fotográfico.

o traço. É certo de que *acontece* de as fotos se parecerem com objetos, pessoas, situações – é até mesmo o *efeito* geral -, mas justamente esse analogismo figurativo não passa de um *efeito* [...]. (DUBOIS, 1993, p. 67).

Mas, precisamente porque ele é primariamente indicial que ele não deve ser, como aponta o autor, absoluto. Vendo necessário evitar esse absolutismo do referente, Dubois expõe algumas questões que coloca essa noção em outra perspectiva. Ao mesmo tempo em que concorda com Barthes a respeito da separação entre a existência e o sentido (o índice aponta para a existência de algo, mas nada diz sobre seu significado), o teórico discorda quando se trata da “gênese” da imagem. O indicial é, para ele, inicial, mas sobretudo *um* momento no conjunto do processo fotográfico. Este envolve também outras etapas que requer, principalmente, escolhas do fotógrafo que atuarão sobre a imagem e seu aspecto indicial.

Quando se concebe o índice como aquele que estabelece uma relação de conexão física com seu referente, aborda-se reiteradamente a imagem como uma impressão quase que por decalque (no qual o fotograma seria o exemplo ideal) e tende-se a compreendê-la como um contínuo do real. Imagina-se esse processo como uma relação direta entre câmera e referente e oblitera-se toda forma de mediação (lentes, tempo de exposição, velocidade de captura, atuação do fotógrafo, etc.). Esquece-se que há, invariavelmente, como aponta Dubois, uma distância entre eles, não somente durante o processo de captura, mas principalmente um distanciamento espaço temporal entre imagem revelada e seu referente. É nesse intervalo entre eles que a imagem se constitui no olhar do observador, seja atestando a existência de algo para ele ou questionando precisamente sua possibilidade.

Toda foto implica portanto que haja, bem distintos um do outro, o *aquí* do signo e o *alí* do referente. É até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no *movimento* que vai desse *aquí* até aquele *alí*. São essas passagens, esses deslocamentos, essas idas e vindas que constituem literalmente o *jogo*, de mil maneiras diferentes, do olhar do espectador sobre as fotografias. (DUBOIS, 1993, p. 88).

Para Gunning (2008), entretanto, o índice ainda se mantém como um termo carregado de um discurso histórico voltado para o estudo da semiótica. Ele questiona precisamente a crença ou nosso entendimento a respeito do processo fotográfico, isto é, aquilo mesmo que a teoria do índice fotográfico destaca como essencial para sua compreensão, dá conta de responder nossas inquietações sobre a imagem. Há, para o teórico, outros elementos, vinculados ao

processo psicológico e da percepção, que intervêm em nossa relação com a imagem e sua reconhecibilidade, não estando circunscrita exclusivamente em seus elementos icônicos ou indiciais. Dessa forma, apontar para um referente como um modo de atestação de sua existência e, sobretudo, como um modo de declaração de uma verdade, pouco nos diz sobre sua existência.

As considerações de Gunning nos convidam a colocar em debate essas noções há tanto tempo atreladas à imagem fotográfica. Todavia, podemos ver esses mesmos questionamentos sobre a importância da atestação do real e da declaração de uma verdade atrelada ao referente em obras diversas da arte conceitual dos anos 1960 e 1970. Esse movimento teria sido de extrema importância para a compreensão da fotografia enquanto um meio artístico autônomo. Suas obras marcariam a transição da fotografia, como apontam os teóricos Diarmuid Costello e Margaret Iversen (2010), de um meio anti-estético para uma forma artística institucionalmente reconhecida, ao mesmo tempo em que colocava em debate toda sua base conceitual e discursiva.

3.2 A fotografia e a arte conceitual

A partir da década de 1960, a fotografia passou a exercer um importante papel no cenário artístico. Até então, a prática fotográfica mantinha-se à margem de um discurso modernista e possuía pouca expressividade no mercado da arte. Como descreveu Jeff Wall em seu ensaio *Marks of Indifference* de 1995, apesar de sua atuação crescente nos anos anteriores, a fotografia ainda não tinha se posicionado enquanto uma forma artística reconhecida institucionalmente. “Todas os pré-requisitos estéticos para o seu surgimento como uma importante forma de arte modernista tinham se tornado realidade, mas foram necessárias as novas críticas e transformações dos anos sessenta e setenta para concretizá-la socialmente” (WALL, 2003, p. 35, tradução nossa⁶⁰).

Na concepção de Wall, foi através da arte conceitual desse período que a fotografia teria se estabelecido enquanto uma forma artística institucionalizada, ainda que não tenha sido o

60 “All the aesthetic preconditions for its emergence as a major form of modernist art had come into being, but it took the new critiques and transformations of the sixties and seventies to actualize these socially”.

objetivo inicial desse movimento. Caracterizada como um meio essencialmente representacional, a fotografia era vista como não-arte em um cenário artístico guiado pela negação da representação pictórica clássica. “A arte fotoconceitual liderou o caminho em direção à completa aceitação da fotografia enquanto arte – uma arte autônoma, burguesa e colecionável – ao insistir que a fotografia pode ser privilegiada por ser a negação da ideia como um todo” (WALL, 2003, p. 35, tradução nossa⁶¹).

As demais formas artísticas já teriam se libertado dessa sua base histórica representacional ao passar, segundo o autor, por um processo de auto-crítica vanguardista em que os próprios conceitos nos quais se apoiavam eram questionados. A fotografia, que começava a ganhar relevância enquanto arte, deveria então ser repensada sob essa mesma estratégia e servir de meio privilegiado para se repensar a própria arte. Contudo, tendo como base de sua criação um processo de reação físico-químico da luz sobre uma superfície sensível, a fotografia seria incapaz de se desvincular de suas funções referenciais. Para se criticar a base representacional da arte a partir da fotografia, seria preciso ao mesmo tempo se apoiar sobre essa mesma questão referencial. A estratégia da auto-crítica na fotografia se caracterizaria, dessa forma, por criticar suas bases conceituais e discursivas ao mesmo tempo em que se ressaltavam na imagem esses mesmos conceitos e discursos os quais se criticava.

Dentro das diversas abordagens fotográficas desse movimento, Wall destaca dois processos que envolveriam de um lado, uma reconfiguração do que se compreendia por reportagem, e de outro, um destaque a uma estética dita “amadora”. A reportagem enquanto fotografia-arte, centrada em uma concepção fotojornalística de captura do real e de declaração de uma verdade, nas mãos de artistas conceituais teria sido parodiada e retirada de um contexto social a ela específico e atrelada a uma teatralidade, estabelecendo, assim, novas relações entre fotografia e encenação. Relacionado a esse processo, o destaque dado ao amadorismo por meio do uso da fotografia como uma prática banal do “homem comum” refletia a busca dos artistas do período em questionar suas habilidades e técnicas enquanto elementos legitimadores de suas práticas.

61 “Photococeptualism led the way toward the complete acceptance of photography as art – autonomous, bourgeois, collectible art – by virtue of insisting that this medium might be privileged to be the negation of the whole idea”.

Entre os artistas apresentados, Wall vê na obra de Ed Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1962) uma abordagem que representa tanto a reconfiguração parodiada do fazer documental fotográfico, quanto a exploração de uma estética genuinamente amadora. Ao fotografar vinte e seis postos de gasolina ao longo de uma rodovia americana, o artista conceitual, na visão de Wall, fazia referência aos grandes fotodocumentaristas e fotojornalistas dos anos precedentes ao propor uma diretriz a ser realizada no estilo “*on the road*”, ao mesmo tempo em que realizava uma estratégia reducionista, se desfazendo de preceitos técnicos representativos de uma prática fotográfica dita profissional, e aproximando-se de uma estética comum ao registro descompromissado do “*everyman*”.

O livro de Ruscha arruina o gênero do “livro de fotografias”, essa forma clássica na qual a fotografia-arte declara sua independência. *Twentysix Gasoline Stations* (1962) pode registrar os postos de gasolina ao longo da rota de Ruscha entre Los Angeles e a casa de sua família em Oklahoma, mas ele retira sua importância artística do fato de que em um momento no qual “The Road” e a vida à margem da estrada já tinham se tornado um clichê autoral nas mãos dos epígonos de Robert Frank, ele nega resolutamente qualquer representação de seu tema, vendo a estrada como um sistema e uma economia espelhados na estrutura tanto das imagens que ele tirou quanto na publicação na qual elas aparecem (WALL, 2003, p. 43, tradução nossa⁶²).

Entretanto, teóricos e críticos contemporâneos como Diarmuid Costello e Margaret Iversen (2010) criticam essa concepção de Wall sobre a obra de Ruscha. Para esses pesquisadores, Wall não se aprofunda nas questões características da arte conceitual do período e deixa de abordar pontos essenciais para a compreensão dessa obra em particular e de seu uso da fotografia. Iversen destaca em seu texto *Auto-maticity: Ruscha and performative photography* (2010) que *Twentysix Gasoline Stations* é, na verdade, uma “performance instrutiva” cujo produto final é um livro. O artista, ao propor o título de seu livro antes mesmo de conceber a obra, realiza uma performance guiada por uma instrução predeterminada. Inserido em um

62 Ruscha's books ruin the genre of the “book of photographs”, that classical form in which art-photography declares its independence. *Twentysix Gasoline Stations* (1962) may depict the service stations along Ruscha's route between Los Angeles and his family home in Oklahoma, but it derives its artistic significance from the fact that at a moment when “The Road” and roadside life had already become an auteurist cliché in the hands of Robert Frank's epigones, it resolutely denies any representation of its theme, seeing the road as a system and an economy mirrored in the structure of both the pictures he took and the publication in which they appear.

cenário da arte conceitual caracterizado por se apoiar em conceitos da linguística, o título de Ruscha não é simplesmente uma descrição das imagens realizadas. *Twentysix Gasoline Stations* está, como descreve Iversen, inscrita como um *ato de fala*.

A noção de atos de fala vem dos estudos da linguagem realizados pelo teórico J. L. Austin na década de 1950 e foi largamente explorada na arte conceitual⁶³. Em *How To Do Things With Words* (1962), Austin compreende que nem todo enunciado é descritivo, isto é, tem como única função descrever um objeto/evento ou atestar um determinado fato como verdade. Eles podem ser, igualmente, a designação de uma ação e, como tais, são nomeados *performativos*. Nesse sentido, quando alguém fala “eu prometo”, ele está, ao mesmo tempo exercendo a ação de prometer.

A partir desse conceito linguístico, o título da obra de Ruscha não é uma descrição do conteúdo ou do significado de suas imagens, mas uma instrução para a realização de uma ação. O título *Twentysix Gasoline Stations*, concebido em primeira instância, deve ser compreendido como “fotografar vinte e seis postos de gasolina ao longo de uma via”. Nessa perspectiva, a obra desse artista não está centrada propriamente nas imagens e no que ela representa (ainda que se apoie em seu caráter de registro), mas na realização da ação de fotografar. Dessa forma, o livro de Ruscha não é um livro de fotografia em sua concepção tradicional. Suas imagens atuam enquanto um objeto de arte, ainda que este seja um objeto que invariavelmente registre algo. Ruscha propõe, tendo em vista essas questões, um uso da fotografia que foge do meramente documental. Ele não está documentando a performance, como usualmente se faz, mas usando a fotografia como parte *da* performance. Ainda assim, ao realizar esse gesto performativo do fotográfico, o artista também realiza um registro (dos postos de gasolina).

Enquanto que na visão de Jeff Wall a obra de Ruscha, assim como a obra de outros artistas do período, é uma paródia do uso da fotografia enquanto registro ou documentação de algo (em relação ao uso das décadas anteriores da fotografia documental como arte), na perspectiva de Margaret Iversen o registro é o meio pelo qual o artista realiza uma ação e propõe um objeto

63 David Green e Joana Lowry (2002) afirmam que a arte conceitual do período foi influenciada de formas diversas pelas filosofias anglo-americanas sobre a linguagem, entre elas Austin e Wittgenstein. Os autores citam as abordagens, mais explicitamente relacionadas com essas filosofias, de Keith Arnatt.

de arte. Apesar das divergências, ambos os autores nos evidenciam uma noção cara a este trabalho: ao recusar a concepção inicial da fotografia enquanto mera documentação do real e atestação de uma verdade, propondo outros usos e desmitificando noções a ela atrelada, essa obra, assim como outras do período, não deixa de abordar ou de se apoiar sobre o caráter documental ou de atestação. Ela evidencia um paradoxo intrínseco à imagem que nos permite repensar a fotografia. A fotografia é ou não é apenas a representação de algo?

Como Ruscha, o artista Robert Barry brincava com esse aspecto paradoxal da imagem ao nos sugerir a impotência do índice e seu referente como aspectos fundamentais para a atestação de existência de algo e declaração de uma verdade, ao mesmo tempo em que nos apresentava uma imagem que supostamente teria registrado um determinado acontecimento. Em *Inert Gas Series* (1969), ele nos apresenta uma série de fotografias de paisagens de locais específicos da cidade de Los Angeles acompanhadas de pequenos textos. Estes declaram a ação anterior do artista de liberação de gases invisíveis nos locais indicados. Barry afirma, através deles e em conjunto com a imagem que apresenta, ter fotografado precisamente aquilo que não é passível de ser capturado pela câmera fotográfica.

Barry, portanto, nos apresenta uma aparente contradição. Ao mesmo tempo em que declara, com o auxílio do texto, a captura de um referente invisível, o artista evidencia a impossibilidade do seu registro. Nesse contexto, se de fato houve naquele instante capturado a presença de um gás, ele não pode ser registrado pela fotografia e a imagem não pode, dessa forma, atestar sua existência. O gás não pode deixar sua inscrição na superfície sensível da câmera como algo passível de ser visualizado, colocando toda a concepção de seu aspecto indicial em dúvida. Teria havido naquele local de fato um gás? Ou será que o artista nos prega uma peça? A ausência de um referente a ser atestado põe em questão a própria imagem enquanto declaração da existência de algo. Se de fato ela atesta alguma coisa, ela não o faz pela presença do referente na imagem. Para que seja vista como registro desse evento, essa imagem exige uma legenda. Ela precisa de um texto que declare suas condições de captura e ateste sua veracidade. A obrigatoriedade da legenda evidencia, assim, a incapacidade dessa imagem de sozinha, isto é, somente por meio de seus aspectos icônicos e indiciais, apontar para um referente como algo que esteve ali.

Nesse aspecto, Barry coloca a fotografia em uma posição dúbia, na qual nos questionamos sobre a existência ou não de seu referente e, dessa forma, sobre a sua validade enquanto registro daquilo que foi. Estão inseridas nessa imagem tanto a possibilidade da verdade quanto do falso. E nesse contexto, a obra de Barry vai de acordo com Gunning quando este diz que “[...] a declaração de verdade é sempre uma declaração, e escondida atrás dela está uma suspeita de falsificação, mesmo quando o modo padrão é a crença” (GUNNING, 2008, tradução nossa⁶⁴). A atestação implicada nesse gesto de apontar da fotografia, como toda declaração, precisa se apoiar em discursos construídos para se sustentar como tal. Seu apontamento somente atesta a existência de algo porque se debruça sobre a noção de um signo indicial e, quando este não pode atestar a existência desse algo não visível, ele recorre ao textual.

Esse gesto da auto-crítica ou de desconstrução da fotografia desestimula sua concepção como um meio puro. A potencialidade da imagem fotográfica e de seus múltiplos usos está na sua complexidade. Ela está na possibilidade da imagem ser ambivalente ou, ainda, múltipla. A arte conceitual nos mostra ser possível, a despeito das ontologias propostas nas décadas seguintes, a coexistência de elementos a princípio contraditórios presentes em uma mesma imagem que, ao serem colocados em diálogo, nos instigam a questioná-los.

As teorias da fotografia das décadas de 1980 acreditavam na necessidade da definição de sua essência, como haviam feito as demais formas artísticas. Barthes dizia, ao fim de *A câmara clara* (1984) que era preciso escolher entre uma fotografia “sensata”, que compreendia o realismo a ela atrelada como algo relativo e questionável, e uma fotografia “louca”, isto é, que entendia esse realismo como absoluto “[...] fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo” (BARTHES, 1984, p. 175). A sociedade, segundo o autor, busca tornar a fotografia mais sensata, afastando dela a noção de uma atestação da existência de algo no passado. Mas, ainda assim, Barthes prefere ver nela esse noema, mesmo que possa parecer pura loucura. Ele escolhe, em meio a um cenário que questiona essa visão, “enlouquecer-se”.

O gesto da escolha é, mesmo que reconheça a existência de outra visão, ainda um gesto de

64 “[...] the truth claim is always a claim and lurking behind it is a suspicion of fakery, even if the default mode is belief.”

determinar sua essência. Nessa concepção, é preciso escolher entre um e outro: entre o verdadeiro e o falso, entre a atestação do real e sua dúvida, entre o documental e a encenação. A arte conceitual, ao contrário, propõe a coexistência. Não se trata de escolhas ou de delimitar aquilo que singulariza a fotografia em relação às demais formas artísticas, mas de apresentar diálogos e imbricações possíveis na imagem.

4. As relações entre imagens

4.1 O duplo apontamento da apropriação fotográfica

Se as refotografias de Michael Wolf e Jon Rafman compartilham com a prática do fotojornalismo e da fotografia de rua um gesto de apontar para algo por meio de sua seleção, eles compartilham um outro gesto de apontar com a arte conceitual. Por meio de seus recortes fotográficos, esses artistas realizam um duplo movimento. De um lado, eles apontam para uma imagem que lhe é anterior. É parte da apropriação fotográfica reconhecer a existência de uma imagem para a qual ela aponta suas lentes, ainda que brinque com a técnica de mascarar seu registro pelo enquadramento fazendo-o coincidir com a imagem recortada. A apropriação, portanto, se apóia na concepção de uma fotografia que designa o seu objeto referente, uma vez que se apropria de *algo* já *preexistente*.

Em seu processo de selecionar uma imagem entre muitas e a reproduzir, essa apropriação fotográfica nos diz: olhe, há algo aqui a ser visto. Como no fotojornalismo e na fotografia de rua, ela direciona nosso olhar para algo que deve ser observado. A imagem apropriada é, então, tomada como algo digno de nota. Ainda que se busque fazer confundir a imagem referente com a imagem criada por meio do recorte fotográfico, como parte desse truque de mágica, estes artistas nos deixam pistas da existência desses fragmentos do Google Street View. Como vimos, seus recortes incluem no enquadramento os elementos próprios das camadas que percorrem até a imagem que almejam. São as setas, os borrões e as marcas registradas que denunciam que esse truque ilusionista não passa de uma sobreposição de enquadramentos.

Como em um palimpsesto, para ler essa imagem criada pela apropriação fotográfica é preciso ler um texto sobre o outro. Ao fotografarem uma imagem existente, esses artistas se apoderam de uma imagem ao mesmo tempo que criam uma outra que se sobrepõe à ela. Nesse processo, uma imagem atua como suplemento da outra. O recorte fotográfico de Michael Wolf e Jon Rafman não oblitera os sentidos e funções possíveis da imagem do Google Street View. Pelo contrário, eles resgatam dessa cartografia digital elementos próprios, trazendo-os à vista. Ao mesmo tempo, seus recortes acrescentam às imagens apropriadas outros elementos. No

processo de deslocar a imagem anterior de seu contexto inicial para um outro, esses artistas fazem dialogar duas imagens aparentemente opostas. Fora de seu tempo, a imagem que foi apropriada dialoga com a imagem que se constitui pela apropriação.

Dessa forma, se de um lado ela diz que há algo a ser visto, de outro, a apropriação fotográfica nos diz: olhe novamente. Já vimos essa imagem do Google Street View antes, seja pela própria interface da ferramenta ou por meio de sites diversos na Internet. Ela é rerepresentada nas obras desses artistas, mas de uma outra forma (ela é, literalmente, rerepresentada *em* uma outra forma). É preciso nos atentarmos a ela mais uma vez, para que possamos perceber seus diálogos. O duplo apontamento da apropriação fotográfica está, portanto, em apresentar tanto uma imagem já existente quanto apontar para as relações *entre* imagens.



Imagem 35: *sem título, A Series of Unfortunate Events (2010)*, Michael Wolf

Como na arte conceitual, o que está em jogo nesse gesto apropriacionista não é tanto a declaração da existência de algo no passado, mas exatamente esse gesto de apontar para relações entre duas imagens que se contrapõem e nos permitem questionar suas bases. Entretanto, para realizar essa problematização é preciso recorrer invariavelmente a seu contexto referencial. Ainda que as imagens de Michael Wolf e Jon Rafman possam colocar em dúvida o *status* de atestação de algo e de declaração de uma verdade das imagens

apropriadas do Google Street View, eles precisam se apoiar sobre essa noção de uma indicação da existência de algo para que suas imagens se constituam como apropriações.

Por mais paradoxal que possa nos parecer, esse gesto apropriacionista nos permite compreender suas imagens em sua complexidade e multiplicidade. A apropriação compõe uma imagem na qual coexistem elementos variados, antes alvos de disputa entre teóricos. Para observarmos essas imagens não é preciso escolher entre crer em um real “sensato” ou na “loucura”. Nem tão pouco precisamos decidir se acreditamos na imagem como verdade ou como potência do falso. Nas imagens desses artistas, todas essas imagens possíveis coabitam um mesmo enquadramento.



Imagem 36: *sem título*, Nine Eyes (sem data), Jon Rafman.

Enquanto que se possa crer que a arte conceitual questionava a representação da imagem fotográfica ao ridicularizá-la por meio da imitação ou propondo um outro uso para a fotografia, nas obras de Michael Wolf e Jon Rafman não se busca redefinir as bases conceituais desse meio, mas evidenciar seu caráter multifacetado que nos instiga e nos inquieta. A imagem fotográfica, seja por meio da apropriação ou não, é pura inquietação.

Se ao olharmos para as obras desses artistas identificamos nelas as imagens do Google Street View, observamos imagens que antes estavam inseridas em um contexto cartográfico e que agora compõem a visão particular de um artista. Ao mesmo tempo em que reconhecemos a existência de uma outra imagem, não conseguimos desvincular uma da outra. Sobrepostas,

elas dialogam e nos apontam para suas relações. Cabe a nós, observadores, concatenarmos essas questões possíveis e identificarmos nelas seus diálogos.

Enquanto que alguns críticos vêem nessas imagens um questionamento sobre as implicações de um voyeurismo e de uma vigilância não consensual ou, ainda, vêem nessas apropriações uma reconfiguração dos preceitos do fotojornalismo, vejo através de seus diálogos questões próprias da fotografia e de sua história. Vejo uma imagem que recorre à concepção de uma imagem automática, objetiva, resultado de uma câmera que registra não só as ruas, mas tudo que a compõe “acidentalmente”. E ao mesmo tempo, vejo uma imagem fruto da seleção de um artista, de suas escolhas, que reinsere na imagem dita objetiva uma visão subjetiva. A apropriação fotográfica desses artistas é, assim, um gesto de apontar por meio de suas relações para uma questão histórica central da fotografia, isto é, para a distinção entre seus aspectos objetivos e subjetivos que marcaram as visões sobre o fotográfico na modernidade.

4.2 Entre imagens

Michael Wolf e Jon Rafman se apropriam de imagens que possuem uma função determinada. Enquanto mapa, o Google Street View se propõe a estabelecer uma relação de correspondência entre espaço físico e sua representação. A fotografia é, portanto, a base da ferramenta na qual se declara a existência de um real capturado, o que implica concebê-la como uma verdade declarada. Ao servir de referência geográfica, suas imagens devem assegurar ao usuário que percorre seus panoramas em busca de um determinado local que a informação que fornece é correta. Caso contrário, o internauta, ao usar essa cartografia para se guiar pelas ruas de uma cidade, pode se deparar com um muro no lugar de uma via de acesso. A incongruência de sua informação implica em um descrédito do usuário em sua função como um mecanismo de localização. O “contrato” estabelecido entre ferramenta e sujeito é, então, rompido, e suas imagens perdem seu valor de atestação de uma verdade.

Ao olharmos para as séries desses artistas nos deparamos com frequência com essa sensação de desconfiança. Custamos acreditar na veracidade de algumas imagens, de tão absurda que aparentam ser. Ao levarmos em conta que a imagem do Street View busca estabelecer essa

relação entre espaço real e verdade, tendemos a vê-las como algo passível de existir ou de ter ocorrido. Mas, quando nos deparamos com imagens do extraordinário, esse seu caráter atestador é colocado em dúvida. É a ideia de sua possibilidade que nos choca. Como a Google pode ter registrado esses acontecimentos? Seria essa imagem uma encenação? Teria o artista modificado a imagem?⁶⁵



Imagem 37: sem título, *Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

Empenhado em estabelecer essa correspondência com um espaço físico real, o Street View investe no automatismo de suas fotografias. Suas câmeras são programadas a dispararem em intervalos regulares. Elas fazem parte de um sistema integrado de captura, que inclui quinze lentes, sensores de movimento, computadores, lasers de captação de dados em 3D, entre outras tecnologias que buscam diminuir os ruídos e possíveis distorções. O registro fotográfico propriamente dito, isto é, a seleção do enquadramento, a configuração do foco, o momento do *click* e etc., é realizado de forma automática. As imagens são coletadas por um sistema computacional e posteriormente agrupadas e “costuradas” por um *software*. Todo o seu processo fotográfico é desenvolvido excluindo a atuação de um sujeito que seleciona, enquadra e registra.

⁶⁵ Como apontado na introdução desse trabalho, os artistas americanos Ben Kinsley e Robin Hewlett realizaram uma intervenção no processo de captura do Google Street View no momento em que registrava bairros da cidade de Pittsburgh. A intervenção consistia em uma série de performances e encenações realizadas pelos próprios moradores. Suas imagens foram disponibilizadas em rede, fazendo parte desse mapeamento, e posteriormente circuladas pela Internet como imagens capturadas “ao acaso”.



Imagem 38: sem título, *Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman

Nesse sistema reforça-se a ilusão de um processo objetivo de registro do mundo no qual a ação subjetiva do fotógrafo não intervém. A captura do mundo é vista como um processo direto de registro, ainda que sofra algumas interferências externas. Todos os esforços voltam-se para o controle desse sistema, calculando-se o momento exato para a captura de modo a evitar as mudanças meteorológicas ou os erros técnicos do sistema que venham a interferir no registro das ruas das cidades. O fotógrafo é, então, substituído por uma equipe que se apoia sobre sua tecnicidade. Se há em alguma etapa do processo de captura a ação de um sujeito, este age em prol da técnica e do automatismo. Ele exerce a função de um operador.

Nesse contexto, o Google Street View se apoia sobre uma função histórica da fotografia na qual a imagem é fruto de um registro mecânico do real. Philippe Dubois havia esquematizado em *O ato fotográfico* (1993) as principais concepções a partir das quais a fotografia foi abordada em sua história. Em um primeiro momento ela teria servido de espelho do real, no qual se destacava a semelhança da imagem em relação ao seu objeto referente. Este primeiro discurso da fotografia teria se baseado na capacidade mimética de seu aparelho e fundamentada pelas leis da ótica e da química. Ele teria sido um discurso dominante nas primeiras décadas do surgimento da fotografia (entendido como o momento a partir da invenção de uma superfície que fixa a imagem), constituindo-se por abordagens favoráveis e contrárias, mas baseadas na noção de uma representação direta do real. Trata-se, portanto, de

um discurso condizente com um cenário em que a técnica passa a ter destaque cada vez maior na prática artística.



Imagem 39: *sem título, A Series of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf

Enquanto crítica a esse aparato automático e objetivo, e aqui Dubois nos apresenta Baudelaire como seu mais ávido representante, esse discurso se traduz em uma ojeriza ao crescente domínio da indústria técnica na arte em um cenário que se propunha a separá-los com rigor. Utilizada em seu princípio como auxiliadora de práticas como a pintura, essa tecnicidade teria despertado os mais alvoraçados comentários. Era preciso reconhecer na fotografia sua função limitada de mero auxiliador da memória. Seu caráter de instrumento de documentação do real, visto como objetivo, deveria se manter separado da prática artística enquanto criação subjetiva. Ainda que vista a partir de uma perspectiva mais favorável, a fotografia deveria tomar para si a atividade de reprodução imagética do mundo, libertando a pintura da representação. Como máquina que registra a despeito da ação criadora de um sujeito - a ele caberia apenas a função de “operador” de um maquinário – a fotografia registraria um mundo sem intervenções ou interpretações subjetivas.

Na visão de André Bazin (1991), essa concepção inicial da fotografia viria para satisfazer a obsessão da arte do período pelo realismo. Mesmo que buscasse a representação do real, a arte pictórica jamais atingiria o nível de objetividade que se supunha da fotografia. “Por mais hábil

que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem” (BAZIN, 1991, p. 21). Sobre esse aspecto, a objetividade da fotografia forneceria uma credibilidade à imagem jamais atingida pela pintura. Ao compreendermos seu processo de captura, seríamos levados a crer na imagem, isto é, na existência do objeto que ela fotografa.

O discurso próprio do início da fotografia, segundo Dubois, seria o da atestação do real pela semelhança para somente depois dar lugar a uma concepção de um “efeito do real”. Ainda que essa perspectiva nos satisfaça no que concerne ao discurso fotográfico do Google Street View, esta abordagem de Dubois é por demais esquemática. Ela coloca a fotografia em uma contiguidade histórica, na qual o discurso da representação mimética seria substituído por outras formas interpretativas sobre a gênese da imagem. Jonathan Crary (2012), por outro lado, nos oferece uma abordagem que se contrapõe à concepção de um domínio da visão dita “realista” nas artes visuais do século XIX. Esta é uma perspectiva que acaba por constituir-se contraditória em relação a outras concepções históricas do período que destacam uma ruptura modernista com os preceitos renascentistas da visão em perspectiva, dos códigos miméticos e do referencial.

A noção de uma ruptura do modernismo, como explicada por Crary, se sustenta sobre essa mesma contraposição entre uma visão dominante “realista” e uma visão de experimentação. Essa concepção sugere que o “mito” do rompimento histórico do século XIX ocorreu concomitantemente a uma hegemonia da perspectiva considerada “realista”. “Ou seja, a continuidade essencial dos códigos miméticos é uma condição necessária para afirmar um avanço ou progresso da vanguarda” (CRARY, 2012, p. 14). Nesse âmbito, o que o teórico sugere é, ao invés de observarmos esse cenário histórico a partir de uma concepção dualista, devemos compreendê-lo considerando a sobreposição desses componentes em uma única superfície social.

Ademais, Crary sugere que é preciso revermos essa conceituação de “realismo” ao qual se faz referência como discurso hegemônico da fotografia, uma vez que tecnologias como esta envolviam não somente uma abstração e uma reconstrução da óptica, mas também modelos de visão subjetiva, se contrapondo à noção recorrente de uma negação de sua subjetividade.

Em *Técnicas do Observador* (2012), Crary nos mostra como diversos aparelhos ópticos que tiveram destaque no cenário cultural da primeira metade do século XIX advinham de estudos da visão e da percepção humana, desenvolvidos principalmente pela fisiologia e pela psicologia. Tais estudos representariam a larga e significativa atenção dada à subjetividade em um período que se atribui como centrado hegemonicamente em uma visão “realista” e, por assim dizer, no caráter objetivo de certos aparatos ópticos.



Imagem 40: *sem título, A Series of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf.

Se é possível vermos as imagens do Google Street View como parte desse discurso “realista” da fotografia, sustentando a ausência de um sujeito que intervém e que cria, a apropriação fotográfica de Michael Wolf e Jon Rafman restituem a essas imagens a visão subjetiva. Através de seus recortes, esses artistas realizam uma seleção sobre as imagens da ferramenta. Eles identificam nelas algo que lhes interessa e que acreditam ser digno de observação. A seleção, como em um gesto duchampiano, designa à imagem sustentada como automática e objetiva uma subjetividade criadora e a constitui enquanto obra de arte. A imagem que antes exercia a função de informação, podendo se configurar como um objeto não-artístico, passa, nas mãos desses artistas, a definir-se como uma visão particular de um sujeito. Ainda que se possa argumentar que a imagem criada não lhes pertence, no sentido de que o que é resgatado do aspecto visual da imagem do Street View pela apropriação fotográfica não é fruto da

observação direta e da captura desses artistas, a imagem da cartografia digital passa a se constituir como representativa da visão desses sujeitos.

Enquanto imagens com funções definidas, sustentadas por um discurso de atestação de um real e de uma verdade, as imagens do Google Street View são capturadas a fim de se fornecer informações sobre um determinado local. O objetivo inicial da ferramenta era servir de registro das vias públicas e suas sinalizações. Nesse processo, tudo que foge desse seu propósito é compreendido como um registro “acidental”. Ao extrapolar os limites da privacidade e do direito de uso de imagem dos habitantes desses espaços, a empresa logo se prontifica em excluir e substituir ou modificar suas imagens. O sujeito que nela transita ou as propriedades particulares não são de seu interesse e, portanto, devem ser camuflados aplicando-se um borrão em seus rostos e em suas casas. Esses processos nos mostram o que de fato interessa a Google e estabelece como “acidental” todo o resto.



Imagem 41: *sem título, A Series of Unfortunate Events* (2010), Michael Wolf.

Mas, Wolf e Rafman fazem, por meio de suas apropriações fotográficas, da imagem acidental um recorte intencional⁶⁶. Em *A Series of Unfortunate Events* (2010), Wolf parece nos mostrar

⁶⁶ O conceito de intencional utilizado aqui não diz respeito ao conceito de intencionalidade abordado anteriormente ao descrever as teorias de Vilém Flusser. O conceito aqui está em contraposição ao termo acidental utilizado para caracterizar as imagens do Google Street View.

“infortúnios” registrados acidentalmente pelas câmeras do Street View, entre eles acidentes, obstruções da visão da câmera e flagras. Mas, o sentido de infortúnio ultrapassa a concepção de um acontecimento lamentável, fruto do azar. Ele é igualmente fruto da infelicidade de sua captura. Como uma câmera que “tudo vê”, ainda que de forma acidental, o Street View registra todo tipo de casualidade, queira ou não, e os compartilha com milhares de observadores. Na série citada, aquilo que a ferramenta ignora ou oblitera (e que com frequência retira de circulação), é então selecionado pelo artista e destacado entre uma multiplicidade de imagens. A seleção do artista dá, portanto, visibilidade àquilo que encontra-se “invisível”, em parte por estar imerso em um mar de imagens sem identificação, bem como por estar fadado a ser deletado do sistema.



Imagem 42: sem título, *Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

Em *Nine Eyes*, Jon Rafman também expõe essa captura “acidental” pela seleção. Enquanto que a série de Wolf destaca com maior frequência o acaso pelo registro do extraordinário, a série de Rafman não possui um tema geral. Composta por mais de 180 imagens, a seleção do artista parece se constituir como uma grande coleção de fragmentos do Google Street View. Sem delimitação explícita, suas imagens assumem a função de serem memórias dessa experiência de ver o mundo por meio de uma tela de um computador. Pelo mesmo processo de Wolf, elas adquirem visibilidade quando expostas e destacadas de uma multiplicidade. Fadadas ao esquecimento e correndo o risco de jamais serem vistas (pela quantidade de imagens e pela possibilidade de serem apagadas), essas imagens adquirem o *status* de

memória de alguém quando, em um primeiro momento, são selecionadas pelo artistas e, posteriormente, ao serem expostas a observadores em galerias ou pelo seu site na Internet.

A partir desses recortes fotográficos, a acidentalidade das imagens do Google Street View colocam em dúvida sua veracidade. Deslocadas de seu contexto cartográfico que sustenta sua função enquanto informação e atestação do real e da verdade, as fotografias desses artistas adquirem um outro contexto que coloca em cheque sua probabilidade. Acessadas pelo site da ferramenta, elas se sustentam sobre um discurso próprio. Para utilizá-las como informação de uma determinada localidade é preciso crer nelas. Fora desse espaço, ela mantém seu poder de declaração da verdade e atestação do real, mas adquire na mesma medida a potencialidade do falso e do irreal. Por meio da apropriação fotográfica, a imagem passa a atuar em relação a esse recorte subjetivo do artistas. Como em um texto sobre texto, a imagem dita automática e objetiva é sobreposta por uma subjetiva, fruto da ação do artista.



Imagem 43: sem título, *Nine Eyes* (sem data), Jon Rafman.

Entretanto, como vimos, essa imagem não nos impõe uma escolha. Na apropriação esses elementos coexistem. Se ela pode ser vista como automática e objetiva, ela é igualmente subjetiva. Se nela podemos ver declarada um referente ou um acontecimento, também percebemos a possibilidade de ser uma ilusão, um efeito ou uma encenação. Sobrepostas, e atuando como suplemento umas das outras, essas imagens nos remetem à própria condição histórica da fotografia, na qual se buscava manter separadas esses elementos. Em uma

perspectiva mais ampla, podemos compreender essas imagens também como reflexões sobre a concepção da própria fotografia enquanto uma técnica propriamente moderna.

Como nos descreveu Bruno Latour (1994), o mundo moderno é caracterizado por seu desejo em manter certos elementos distintos um do outro. Por definição, ele é visto através de rupturas e por contraposições. Ele “[...] encontra-se sempre colocado em meio a uma polêmica, em uma briga onde há ganhadores e perdedores, os Antigos e os Modernos” (LATOURE, 1994, p. 15). Por meio dessas “brigas”, ele busca sustentar uma assimetria constante. Nesse processo, o moderno designa, segundo o teórico, duas práticas distintas. De um lado, há a realização de um processo de “tradução”, no qual são constituídos os híbridos. De outro, há um processo contrário de “purificação”, no qual se separam zonas distintas - a dos humanos e a dos não-humanos, a dos sujeitos e a dos objetos. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o mundo moderno busca distinguir o que é próprio dos objetos e o que é próprio dos sujeitos, há um movimento de criação de híbridos, no qual se misturam gêneros distintos. Para que possamos compreender esse hibridismo ou defender a possibilidade da coexistência de opostos, o autor sugere: precisamos deixar de ignorar os híbridos, e redefinir o próprio conceito do que é ser moderno. Ou ainda, precisamos admitir que jamais o fomos.

Se a fotografia foi, e ainda é, vista por uma ótica “realista” em contraposição a uma noção de sua visão subjetiva, ela pode ser enquadrada em um discurso modernista. Ela é moderna, contudo, não por identificar o objetivo e o subjetivo na imagem, mas por manter em oposição essas duas categorias. Entretanto, dentro da perspectiva de Latour, quando ela se propõe a constituir-se híbrida, complexa e múltipla, ela deixa de ser moderna. A apropriação fotográfica seria, nesse sentido, um gesto que possibilita o encontro entre opostos, que permite sua convivência, sem distingui-los, mas tornando-os parte de uma mesma imagem. Acima de tudo, a apropriação fotográfica de Michael Wolf e Jon Rafman é um gesto que aponta para a relação entre imagens, cujos diálogos nos fornecem questões sobre a própria função histórica da fotografia, ao mesmo tempo em que nos denuncia sua condição moderna e sua potencialidade híbrida.

5. Considerações finais

Este trabalho buscou investigar os modos pelos quais Michael Wolf e Jon Rafman reutilizam imagens do Google Street View em suas obras. Ao longo dessa pesquisa, observou-se que, seja pelo uso de uma câmera ou por meio de *softwares*, eles realizam um recorte fotográfico por meio do qual se seleciona e reproduz uma imagem de um arquivo. Através desses recortes, pode-se observar um processo de sobreposição de camadas, de olhares e de imagens. Observou-se que nesse arquivo, que se constitui na Internet como um arquivo “ilimitado”, esses artistas retiram imagens de seu contexto cartográfico inicial não para as definirem como registro ou documento de uma atividade, mas para as destacarem como ponto de vista e memória de alguém.

Ao concebê-los como recortes fotográficos, que selecionam e reproduzem imagens preexistentes, deslocando-as de seus contextos anteriores e propondo outros, foi possível perceber em suas obras um diálogo com práticas de um cenário artístico específico. Suas obras dialogam com as práticas da *appropriation art* dos anos 1970 e 1980. Estas são caracterizadas por teóricos como Craig Owens por ressaltarem, através de suas refotografias, uma sobreposição de imagens, como ocorre nos palimpsestos. Nesse processo, uma imagem é vista através da outra, uma servindo de suplemento da outra. A partir dessa perspectiva, foi possível conceber as imagens de Michael Wolf e Jon Rafman como apropriações fotográficas em que se destaca um processo relacional entre a imagem do Google Street View e outra imagem criada por seus enquadramentos. Nesse processo, destacou-se um deslocamento em que para se compreender o sentido de uma é preciso se conceber a existência da outra.

Por outro lado, ao investigarmos os modos pelos quais críticos, curadores e teóricos vêem as imagens desses artistas, observamos que elas estabelecem igualmente um diálogo com práticas diversas da fotografia, entre elas a fotojornalística e a fotografia de rua. Ao recortarem uma imagem que lhe é anterior, esses artistas realizam um gesto familiar, um gesto que é compartilhado com essas práticas: nas palavras de Ruth Eichhorn, eles apontam para questões a partir de imagens. E eles apontam por meio de seus enquadramentos. Foi preciso, portanto, rever esse gesto da apontar para algo na história da fotografia, analisando as abordagens de teóricos como Vilém Flusser, Susan Sontag, Roland Barthes e Philippe Dubois.

Nessas perspectivas, observou-se que o gesto da fotografia aponta para a existência de seu objeto referente e nos remete a um contexto teórico específico, voltado para o estudo da semiótica.

Pode-se concluir ainda neste trabalho que as imagens de Wolf e Rafman realizam, na verdade, um duplo apontamento. Enquanto apropriação fotográfica, suas imagens apontam para a existência de uma imagem anterior e, ao mesmo tempo, para um deslocamento e para um diálogo *entre* imagens. Como nas práticas analisadas neste trabalho da arte conceitual, por meio desse processo é possível estabelecer uma relação entre elementos vistos antes como antagônicos, isto é, entre uma concepção objetiva da fotografia e um processo subjetivo de captura da imagem. Observou-se, portanto, que coexistem nas fotografias de Michael Wolf e Jon Rafman tanto uma imagem que se constitui, enquanto dados de uma cartografia digital, como uma atestação do real resultado de um processo automático e objetivo, quanto uma imagem fruto de um recorte subjetivo desses artistas. A respeito desse diálogo, pode-se constatar que a apropriação fotográfica desses artistas nos evidencia questões fundamentais da história da fotografia, especificamente sobre sua concepção moderna, e de suas potencialidades híbridas.

Enquanto que alguns críticos e teóricos viram nessas imagens relações com práticas de vigilância e de voyeurismo, ou relações com práticas do fotojornalismo, vi nas imagens de Michael Wolf e Jon Rafman sobretudo uma possibilidade de relacionar uma perspectiva da objetividade da imagem fotográfica com um processo subjetivo de criação fotográfica. Há, contudo, outras relações possíveis, cabendo concatenarmos seus diálogos. É precisamente essa possibilidade de estabelecermos diálogos diversos entre imagens por meio da apropriação fotográfica que este trabalho busca ressaltar acima de tudo. Ao invés de centrar-se na análise das imagens do Google Street View, como optam alguns críticos e teóricos aqui analisados, buscou-se aqui direcionar nosso olhar para o deslocamento dessas imagens de seu contexto cartográfico para analisá-las em suas relações com outras imagens. Ao buscar dar ênfase a esse processo relacional, este trabalho propõe, portanto, um modo de se analisar essas imagens, incentivando, quem sabe, pesquisas futuras sobre essas práticas apropriacionistas.

Referência bibliográfica

ALLEN, Greg. Michael Wolf wins World Press Photo Honorable Mention for Google Street View photos. Greg.org. Publicado em: 13 fev 2011. Disponível em: <http://greg.org/archive/2011/02/13/michael_wolf_wins_world_press_photo_honorable_mention_for_google_street_view_photos>. Acesso em: 24 nov 2011

ARNOTT, David R.. Photographs from Google Street View: art, journalism or something else altogether? Publicado em 28 fev 2011. Disponível em: <http://photoblog.msnbc.msn.com/_news/2011/02/28/6152140-photographs-from-google-street-view-art-journalism-or-something-else-altogether>. Acesso em 21 setembro 2011

ARTIST'S Space. Pictures. Exhibitions. Disponível em: <<http://artistspace.org/exhibitions/pictures/>>. Acesso em: 20 jun 2012

AUSTIN, J.L. How to do things with words. Oxford, 1962.

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

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. O Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRUNO, Fernanda. Controle, flagrante e prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades. FAMECOS, dossiê ABCiber, n. 37, dez 2008, p. 45-53.

_____. Circuitos de vigilância: controle, libido e estética. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. ; MENDONÇA, C. (Org.). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CADAVA, Eduardo. Words of Light. Princeton University Press, 1998.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.

CHÉROUX, Clément; FONTCUBERTA, Joan; KESSELS, Erik; PARR, Martin; SCHMID, Joachim. From here on. Exhibitions. 42 Edition de Les Recontres d'Arles. Publicado em : 2011. Disponível em: <<http://www.rencontres-arles.com>>. Acesso em: 30 abr 2012.

CHRISTOPHE Guye Galerie. Michael Wolf. Life in Cities. Press release. Publicado em: 2011. Disponível em: <http://www.christopheguye.com/assets/files/wolf/press%20release_WOLF_Christophe%20Guye%20Galerie.pdf>. Acesso em: 14 mar 2013.

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

CRIMP, Douglas. Pictures. October, The MIT Press, v.8, p. 15-88, 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778227>>. Acesso em: 12 mai 2012.

_____. Pictures. New York: Committee for the Visual Arts, 1977. Disponível em: <http://artistspace.org/ospace/wp-content/files_mf/catalogue_scansm64.pdf>. Acesso em: 20 jun 2012.

COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret. Photography after conceptual art. Wiley-Blackwell, 2010.

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

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

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DYER, Geoff. How Google Street View is inspiring new photography. The Observer. The Guardian. Publicado em 14 jul 2012. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography>>. Acesso em: 16 jul 2012.

EVANS, David. Introduction: seven types of appropriation. In: EVANS, David (Org.). Appropriation. Documents of contemporary art. Massachusetts: Whitechapel e MIT Press, 2009.

FERREIRA, Marieta; KORNIS, Mônica. Entrevista com Phillippe Dubois. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n34, 2004.

FEUSTEL, Marc. Michael Wolf: Paris Street View. Eyecurious. Publicado em: 26 out 2009. Disponível em: <www.eyecurious.com/michael-wolf-paris-street-view>. Acesso em: 24 nov 2011.

FLUSSER, Vilém. Into de universe of technical images. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

_____. Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOSTER, Hal. An archival impulse. October, n.110, p. 3-22, 2004.

GOOGLE. Google Street View. Disponível em: <<http://maps.google.com.br/intl/pt-BR/help/maps/streetview/>>. Acessado em: 14 abr 2012.

GREEN, David; LOWRY, Joanna. From presence to the performative: rethinking photographic indexicality. In: GREEN, David (org.). Where is the photograph? Photowork: 2002.

GREENE, Rachel. Internet art. Londres: Thames and Hudson, 2004.

GUNNING, Tom. What's the Point of an Index? or, Faking Photographs. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean. Still/Moving: between Cinema and Photographyed. Durham: Duke University Press, 2008, p. 23- 40.

_____. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HALLEY, Peter. Richard Prince, interview with Peter Halley, 1984. In: EVANS, David (Org.). Appropriation. Documents of contemporary art. Massachusetts: Whitechapel e MIT Press, 2009.

HAPGOOD, Susan. Neo-dada: redefining art, 1958-62. New York: The American Federation of Arts, 1994.

HOWARTH, Sophie; MCLAREN, Stephen. Street Photography Now. Londres: Thames & Hudson, 2010.

IVERSEN, Margaret. Auto-maticity: Ruscha and performative photography In: COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret. Photography after conceptual art. Wiley-Blackwell, 2010.

JALLAGEAS, Neide. Os gestos de fotografar segundo Vilém Flusser. In: GARCIA, Wilton (org.). Corpo & Tecnologia. São Paulo: Nojosa Edições/Senac, 2004.

KERESZI, Lisa. Google Street View: The World is Our Studio. Daylight Magazine. Publicado em 6 mar 2011. Disponível em: <<http://daylightbooks.org/blog/2011/3/6/1059>>. Acesso em: 23 nov 2011.

KRUGER, Barbara. "Taking" pictures. In: In: EVANS, David (Org.). Appropriation. Documents of contemporary art. Massachusetts: Whitechapel e MIT Press, 2009.

LATOURE, Bruno. Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LAURENT, Olivier. World Press Photo: Is Google Street View photojournalism? Publicado em 11 fev 2011. Disponível em: <<http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/news/2025845/world-press-photo-google-street-view-photojournalism>>. Acesso em 23 novembro 2011.

LEVINE, Sherrie. Statement, 1982. In: EVANS, David (Org.). Appropriation. Documents of contemporary art. Massachusetts: Whitechapel e MIT Press, 2009.

LUSE, Mimi. Bushwick artist profile: Jon Rafman. Buschwickbk. Publicado em 13 mar 2009. Disponível em: <<http://bushwickbk.com/2009/03/13/bushwick-artist-profile-jon-rafman/>>. Acesso em: 07 mai 2012

LUTTON, Matt. Some thoughts on Google Street View and World Press Photo. Publicado em 12 fev 2011. Disponível em: <<http://www.dvafoto.com/2011/02/some-thoughts-on-google-street-view-and-world-press-photo/>>. Acesso em 23 novembro 2011.

MANOVICH, Lev. Trending: The Promises and the Challenges of Big Social Data. Publicado em: 28 abril 2011. Disponível em: <http://www.manovich.net/DOCS/Manovich_trending_paper.pdf>. Acesso em: 31 mar 2013.

_____. The language of new media. The MIT Press, 2001. Disponível em: <<http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>>. Acesso em: 01 abr 2013

MENDES, Ricardo. Apontamentos para uma leitura sobre a fotografia e filosofia na obra de Vilém Flusser. Studium, n22, 2005.

MEDIA Center of Art and Design. Flusser's view on art. 2004.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. Revista Arte & Ensaio, Rio de Janeiro, ano XI, n. 11, p. 112-125, 2004. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_craig_owens.pdf>. Acesso em: 27 fev 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUÉRÉ, Louis. O caráter impessoal da experiência. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. ; MENDONÇA, C. (Org.). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

RAFMAN, Jon. Nine Eyes. Jon Rafman. Disponível em: <<http://9-eyes.com/>>. Acesso em: 7 mai 2012

_____. IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View. Art Fag City. Publicado em 12 ago 2009a. Disponível em: <<http://www.artfagcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>>. Acesso em: 07 mai 2012.

_____. Sixteen Google Street Views, Jon Rafman. Golden Age: Kensas, 2009b. Disponível em: <<http://googlestreetviews.com/16GoogleStreetViews.pdf>>. Acesso em: 21 set 2011.

RICOUER, Paul. Arquivos, documento, rastro. In: Tempo e narrativa – Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1997.

SANDERS, Julie. Adaptation and appropriation. Nova Iorque: Routledge, 2006.

SCOTT, Clive. Street photography from Atget to Cartier-Bresson. London, I.B.: Tauris & Co.. 2009.

SECONDS2REAL. Interview with Michael Wolf. Seconds2real. Publicado em: 07 fev 2011. Disponível em: <www.seconds2real.com/2011/02/07/interview-with-michael-wolf>. Acesso em: 30 abr 2012.

SECOND Life. What is an Avatar? Disponível em: <<http://secondlife.com/whatis/avatar/>> . Acesso em: 13 mar 2013.

SHANKEN, Edward A.. Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art. Leonardo, Vol. 35, No. 4, p. 433-438, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1577407>>. Acesso em: 19 ago 2012.

SOARES, Elisianne Campos de Melo. Ciberespaço, vigilância e privacidade: o caso Google Street View. Ciberlegenda, n. 25, 2011, p. 10 – 21. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/474>>. Acesso em: 03 jul 2012

SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

UMBRICO, Penelope. Suns (From Sunsets) from Flickr. Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html>. Acesso em: 20 fev 2013.

WALKER, Tim. Google Street View photographs: the man on the street. The independent. Publicado em 28 fev 2013. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/google-street-view-photographs-the-man-on-the-street-7973255/>>. Acesso em 28 fev 2013.

WALL, Jeff. "Marks of indifference": aspects of photography in, or as, Conceptual Art. In: FOGLE, Douglas. The last picture show: artists using photography, 1960-1982. Walker Art Center, 2003.

WEBER, Donald. "Picture Head", a response from Donald Weber. Dvafoto. Publicado em 19 fev 2011. Disponível em: <<http://www.dvafoto.com/2011/02/picture-head-a-response-from-donald-weber/>>. Acesso em: 24 nov 2011.

WELCHMAN, John C.. Art after appropriation: essays on Art in teh 1990s. New York: Routledge, 2001.

WOLF, Michael. Michael Wolf. Disponível em: <<http://www.photomichaelwolf.com/>>. Acesso em: 29 abr 2012.

ZEILINGER, Martin. Art and politics of appropriation. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Center for Comparative Literature, Universidade de Toronto, Toronto, Canadá, 2009. Disponível em: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32025/1/Zeilinger_Martin_200911_PhD_thesis.pdf>. Acesso em: 23 abr 2012.