

Cidades Invisíveis: apropriação e (in)visibilidade nas fotografias de Mishka Henner

Invisible Cities: appropriation and (in)visibility in Mishka Henner's photographs

Elaine Trindade

É doutoranda em Ciências da Comunicação, na Universidade do Minho. Mestre em Comunicação e Cultura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, é bolsista de investigação pela Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (FCT). É investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), na Universidade do Minho, em Portugal. É membro do Museu Virtual da Lusofonia, plataforma integrada ao *Google Arts and Culture* e do projeto: *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relation in Mozambique and Portugal?* Desenvolve pesquisa na área da comunicação e da cultura. Tem especial interesse em questões da lusofonia, fotografia contemporânea, novas tecnologias de comunicação, imagens por dispositivos tecnológicos, Google Maps, Google Earth e Google Arts and Culture.

Fernando Lopes

É graduado em Relações Internacionais, Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade FUMEC (Belo Horizonte, Brasil), doutor em Estudos Culturais da Universidade do Minho. Tem interesse nas mudanças em curso nas relações entre cultura e tecnologia, em especial nas manifestações semióticas em que a tecnologia tende a hibridizar-se com os objetos culturais. Dedicar uma atenção especial ao que ocorre no universo da tecnologia como elemento de construção cultural. Atualmente desenvolve uma ampla pesquisa sobre a representação cultural das imagens digitais.

RESUMO

O presente estudo tem como objeto as fotografias do sociólogo e artista belga Mishka Henner. As imagens analisadas neste artigo estão relacionadas a uma narrativa acerca das invisibilidades da cidade contemporânea. Tais imagens são apropriadas através dos dispositivos *Google Maps* e *Google Earth*. Pode-se inferir que a invisibilidade apresenta-se na obra de Henner em três principais dimensões: a social, na qual indivíduos se tornam socialmente invisíveis por não possuírem lugar de fala; política, quando governantes decidem ocultar imagens da cidade ou pela não percepção (sensível ou visual) de certas particularidades da imagem, como o apagamento das faces dos personagens. Sendo a fotografia um campo privilegiado de onde pode-se observar certos fenômenos sociais e comunicacionais, refletir acerca da fotografia por dispositivos tecnológicos

contemporâneos e os processos de invisibilidade imagética nas cidades mostra-se estratégico na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Fotografia Contemporânea; Estética da invisibilidade; Apropriação artística; Google Maps; Google Earth;*

ABSTRACT

The object of this study is the photographs of Belgian sociologist and artist Mishka Henner. The images analyzed in this article are related to a narrative about the invisibilities of the contemporary city. Such images are appropriated through the Google Maps and Google Earth devices. It can be inferred that invisibility is presented in Henner's work in three main dimensions: the social, in which individuals become socially invisible because they have no place to speak; politics, when rulers decide to hide images of the city or by non-perception (sensitive or visual) of certain particularities of the image, such as the erasure of the characters' faces. Since photography is a privileged field from which one can observe certain social and communicational phenomena, reflecting on photography through contemporary technological devices and the processes of image invisibility in cities is strategic nowadays.

KEYWORDS: *Contemporary Photography; Invisibility Aesthetics; Appropriation Art; Google Maps; Google Earth.*

Submetido em 09 de Setembro de 2021

Aceito em 11 de Novembro de 2021

1. A metáfora da cidade invisível enquanto representação da urbe contemporânea

A expressão *Cidades Invisíveis*, que intitula este trabalho, remete às reflexões do escritor italiano Ítalo Calvino¹ acerca do fenômeno urbano. Publicado em 1972, o romance histórico ficcional (realismo fantástico) levanta questões sobre a cidade, a memória, a morte, os desejos, as trocas, os símbolos e os processos de visibilidade e de invisibilidade que ocorrem no ambiente urbano. Em 71 páginas, Calvino (1972), faz uma analogia entre as viagens do descobridor veneziano Marco Polo ao Oriente e cria uma narrativa ficcional entre o viajante e o

¹ Ítalo Calvino nasceu em 1923, em Santiago de Las Vegas, Cuba. Filho de italianos, seus pais regressam à Itália logo após o seu nascimento. É considerado um dos maiores nomes da literatura italiana e mundial.

imperador tártaro Kublai Khan. Líder de um vasto império, Khan, mostra-se aflito por não poder ele mesmo dar-se a ver e a conhecer cada uma das 55 cidades de seu império. Sendo assim, designa Marco Polo como diplomata, dando-lhe como missão viajar a cada parte do território de modo a descrever, em detalhes, cada uma das cidades pelas quais passava. Polo, então, torna-se os “olhos” de Khan, uma espécie de dispositivo de visão, que alinhada a noção de dispositivos em Foucault, observada por Gilles Deleuze (1990), remete ao “fazer ver, fazer falar”, ou seja, como processo ou objeto com capacidade de modelar, controlar, direcionar ou agenciar comportamentos sociais. Tal metáfora, nos permite refletir acerca do trabalho do *street photographer*, que registra imagens do banal, do cotidiano, cujo gesto se assemelha ao de um caçador “que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura” (Flusser, 2002, p.35). Este gesto aponta para a observação e construção de narrativas através de imagens que podem ser compreendidas como um espaço de estruturação de pensamentos e conceitos. Um lugar privilegiado de observação das práticas sociais e culturais de um tempo.

Além disso, a questão dos dispositivos aponta para aparatos tecnológicos contemporâneos tais como os telefones celulares munidos de câmeras fotográficas, câmeras de vigilância, drones, satélites e aplicativos como o *Google Earth e Google Street View*, que estão a oferecer uma multiplicidade de imagens (reais ou imaginárias, visíveis ou invisíveis) em uma escala nunca antes imaginada. Tais dispositivos híbridos móveis de conexão multiredes (DHMCM)² estão a dar visibilidade ao que antes parecia invisível. Daí o título desta pesquisa citar diretamente a obra de Ítalo Calvino. Afinal, que imagens as cidades contemporâneas revelam? Em que medida a fotografia torna visível aspectos

² O termo Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multiredes (DHMCM) é utilizado por André Lemos (2004) afim de explicar o fenômeno social e cultural advindo dos telefones com câmeras fotográficas integradas e com acesso à internet, o que permitiria uma maior produção de informação, sobretudo, a nível da imagem, que passa a ser partilhada, quase que instantaneamente ao ato fotográfico, por um grupo de pessoas, elevando a produção e circulação de imagens a um nível jamais imaginado. Tal conceito pode ser expandido para outros dispositivos móveis que surgem ao mesmo tempo ou posteriormente ao telemóvel.

invisíveis de uma cidade? De que maneira as imagens disponibilizadas pelo *Google Earth* e *Google Maps* podem revelar invisibilidades das cidades registradas?

O *Google Earth* é um software para computadores lançado, em 2005, pela empresa norte-americana *Google*. Tem como objetivo: apresentar imagens tridimensionais de todo o planeta. O registro destas imagens é realizado através de satélites, fotografias aéreas, fotografias registradas através do sistema *Google Street View*, alinhado ao Sistema de Informação Geográfica *Gis 3D*. Através do *Google Earth* é possível identificar lugares, construções, paisagens e personagens das cidades.

Menos complexo que o *Google Earth*, o *Maps*, também lançado pela empresa em 2005, é um serviço de pesquisa e visualização de mapas e rotas. Está disponível na web e em aplicativo para telefone celular. Tem como objetivo ser um dispositivo de geolocalização de modo a facilitar a locomoção de pessoas pelas cidades, através de uma cartografia digital³ que inclui um mapa de imagens. Além de traçar rotas de navegação, o sistema presta informações sobre os lugares, o comércio, as atrações culturais e os serviços próximos ao ponto onde o usuário se encontra. Permite, ainda, que o utilizador compartilhe a sua geolocalização. Para acessar a cartografia, basta introduzir o nome da rua, local e país a ser pesquisado. Estando no acervo, a imagem do local aparece junto a um sistema de mapas, o que permite ao usuário transitar mais facilmente pela urbe.

Disponível tanto no *Google Earth* quanto no *Google Maps*, o *Google Street View* é um recurso lançado em 2007. Disponibiliza imagens panorâmicas de 360º na horizontal e 290º na vertical. O mapa de imagens é composto por fotografias registradas por veículos da *Google* equipados com um dispositivo composto por uma esfera, na qual encontram-se nove câmeras fotográficas alinhadas horizontalmente (*Nine Eyes*), sendo a superior uma lente olho de peixe que registra a vista do alto (céu). As câmeras são integradas a um sistema de posicionamento

³ O termo cartografia se apresenta aqui em seu sentido mais comum, de forma a designar a ciência que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. Etimologicamente advém do grego *Chartis* = mapa e *Graphein* = escrita.

global (*GPS*) que indica a geolocalização das imagens que são registradas aleatoriamente e ao nível da rua, daí o nome *Street View*.

Embora tenham sido criadas como ferramentas de geolocalização, não demorou muito para que o *Google Maps* e o *Google Earth* ganhassem novos usos sociais. Artistas como: Jonh Rafman, Mishka Henner, Aran Bartholl, Aaron Hobson, Emílio Vavarella, Michael Wolf, Doug Rickard, Ben Kinsley, Robin Hewlet, Clement Valla, dentre outros, perceberam as potencialidades destas novas tecnologias e passaram a se apropriar das imagens disponibilizadas através destas ferramentas. Alguns destes artistas fazem a captura das fotografias pelo método *Print Screen*, disponível no sistema *Windows*. Outros, refotografam a tela do computador. Alguns dos fotógrafos tratam o registro em *softwares* de edição, tal como o *Photoshop*. Ao retirar esta imagem de seu ambiente cartográfico pode-se inferir que os artistas oferecem à obra um outro olhar, um outro contexto comunicacional, estético e visual próprios, concedendo-lhes novos significados e narrativas inéditas. Tal fenômeno comunicacional e artístico está intimamente ligado ao conceito de *Appropriation Art*, comentado por Danto (2006), como uma fundamental contribuição artística da década de 1970, na qual tomava-se como “empréstimo” imagens e elementos artísticos atribuindo-lhes significados e narrativas inéditas.

Neste contexto, foram escolhidas fotografias do sociólogo e artista contemporâneo Mishka Henner. De origem Belga, Henner trabalha com uma narrativa política e social a partir das imagens apropriadas por ele através dos dispositivos: *Google Maps* e *Google Earth* (registros de satélites e aeronaves). Diante da possibilidade de desconstruções da estética da visibilidade vigente, o artista busca uma reflexão acerca da representação imagética das cidades e de seus personagens através dos vieses: histórico, político, social, econômico e artístico. É através destas fotografias que Henner cria uma narrativa acerca das invisibilidades das cidades.

Em *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*, Crary (2012), discute a construção histórica da visão moderna, sem que se faça uma historiografia dos dispositivos ou dos modos de ver, mas a procura de compreender como se dá a evolução das formas de ver, do observador enquanto

sujeito integrado ao mundo. Para o historiador da arte, o observador teria sido modelado ao longo da história através dos mais diferentes dispositivos ligados à visão. Tais objetos teriam surgido não ao acaso, mas em um contexto social, econômico e científico propício. É neste cerne que a obra de *Mishka Henner* se coloca e procura gerar reflexão e questionamentos sobre os padrões da representação imagética da cidade e de suas narrativas. Diante da evolução das formas de ver e desse observador enquanto sujeito integrado ao mundo, seriam os dispositivos *Google Maps* e *Google Earth* agenciadores de uma outra estética de visibilidade?

Para Calvino (1972, p.09), “A cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, quando você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes”. Se a cidade é um discurso construído através de narrativas e estéticas, o que encontra-se invisível? O que a cidade não nos fala de si própria? É possível que em alguma medida as imagens do *Google Maps* e do *Google Earth* sejam capazes de revelar certas invisibilidades das cidades registradas pelos dispositivos?

De certo, este artigo traz mais questões que respostas. Para esta reflexão, limitaremos o *corpus* desta pesquisa em quatro exposições fotográficas: *51 US Military Outposts* (2010) e *Dutch Landscapes* (2011) que trazem a questão da invisibilidade e apagamento de bases militares e edificações governamentais dos Estados Unidos e na Holanda; *No Man’s Land* (2011-2013) que remete à prostituição e questões sobre a margem social e *Feedlots* (2012-2013) cuja narrativa é centrada no eixo econômico com fotografias apropriadas do *Google Earth* acerca da indústria da carne. Este artigo tem como base uma metodologia qualitativa em que foram utilizados material bibliográfico e fotografias inerentes ao *corpus* deste artigo e analisadas sob a perspectiva da semiótica social.

2. Do (in)visível ao visível: fotografia e representação social

Em 2010, Mishka Henner realizou a exposição *51 US Military Outposts*, com fotografias apropriadas da ferramenta *Google Earth*, na qual revela a posição de bases militares dos Estados Unidos em 51 países diferentes. A mostra foi exibida na *Carrol/Fletcher Galery*, em Londres; na *Biblioteca Pública de Nova Iorque*, nos Estados Unidos; e nas galerias *Grundy Art Gallery* e *Orebro Konsthall*, na Suécia. Atualmente, a exposição está disponível em um livro de 106 páginas. Todas as fotografias da série são imagens aéreas e possuem certa semelhança entre si quanto a estrutura e localização: proximidade ao mar, desertos ou campos verdes. Na imagem 01, pode-se ver o Batalhão da Guarda Expedicionária da Marinha, na Baía de Guantánamo, em Cuba. O local também é conhecido por *Prisão de Guantánamo*, onde desde 2000, os Estados Unidos detêm supostos terroristas. A base tem inúmeras denúncias de violação aos direitos humanos. Ao olhar a fotografia, é possível identificar uma estrutura próxima ao mar e isolada de outras construções. É possível ver também estradas internas e alguns prédios que pertencem ao local. As cores verde, cinza e azul são predominantes na imagem e foram realçadas através de programas de edição. Na imagem 02, está a Principal Base da Força de Engenharia de Emergência, em Diego Garcia, no Reino Unido. A estrutura encontra-se isolada em uma ilha. O azul, o verde e o cinza também são predominantes na imagem e foram realçados. Além disso, pode-se notar que a estrutura estética em ambas as fotografias é bastante semelhante. Em Diego Garcia, embora algumas nuvens dificultem a visibilidade, é possível notar prédios e estradas internas. As imagens mostram certo isolamento espacial dos postos.

Imagem 1: *Navy Expeditionary Guard Battalion, Guantanamo Bay. 51 US Military Outposts (2010)*



Fonte: Mishka Henner

Imagem 2: *Prime Base Engineer Emergency Force, Diego Garcia. 51 US Military Outposts (2010)*



Créditos: Mishka Henner

A informação acerca das localizações das bases militares foi obtida, por Henner, a partir de sites, fóruns de militares e de veteranos. Além da obtenção de dados a partir de relatórios oficiais que foram vazados e disseminados em alguns sites. Ao oferecer visibilidade a estes territórios, o artista inverte a relação de poder entre observado e observador dando a ver a estrutura física e a logística das instalações militares norte americanas, algo que raramente é divulgado ou mesmo fotografado. Ao utilizar imagens de satélites do *Google Earth*, o artista constrói uma narrativa em torno daquilo que nos é permitido ver ou não. Outra questão levantada pela obra é sobre como os dispositivos tecnológicos podem aproximar a sociedade de novas formas de ver e de uma outra práxis social.

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27753

Outra exposição que remete a visibilidade e invisibilidade de estruturas políticas e militares é *Dutch Landscape* (2011). A mostra evidencia as técnicas de cerceamento adotadas pelos governantes holandeses, que preocupados com a visibilidade de locais políticos, econômicos e militares importantes para o país, não permitiram que o *Google Earth* tornasse públicas as imagens destes lugares, em nome da segurança nacional. Porém, ao contrário de outros países que adotaram métodos de “pixelização”, clareamento ou ofuscamento destes territórios, o governo holandês os marcou com polígonos multicoloridos. Ou seja, ao olhar o mapa da Holanda, através do dispositivo *Google Earth*, é possível notar grandes áreas coloridas, como na imagem 03, no qual o Palácio Real de Haia, encontra-se invisível debaixo dos polígonos coloridos, o que revela uma clara alteração na canônica da visibilidade fotográfica e na noção de verdade fotográfica (Barthes, 1984) enquanto representação imagética de uma cidade.

Imagem 3: Palácio Real de Haia, *Dutch Landscapes* (2011)



Créditos: Mishka Henner

Em *No Man's Land*, que possui duas edições, uma datada de 2011 e outra realizada em 2012, *Mishka Henner* trabalha com uma narrativa acerca da prostituição. Entre o real e o ficcional, o artista busca por imagens de mulheres à beira de rodovias, sobretudo, na Itália e na Espanha. Através de pesquisa em sites e fóruns ligados a indústria sexual, descobriu-se que estes locais possuem grande índice de prostituição. Mulheres sem rosto (já que por padrão as faces são borradas pelo *Google*, a fim de garantir a privacidade do cidadão fotografado), cujos

corpos são expostos pela cartografia e se mostram, ganham visibilidade. Assim como as fotografias do banal e do comum, tais imagens clamam por uma reflexão sobre o que está à margem.

Embora haja uma narrativa em torno da questão sexual, ao analisar as fotografias, não há como ter a certeza de que tratam-se de prostitutas. Em seu trabalho, Henner tem o cuidado de alertar o público sobre o caráter ficcional e ao mesmo tempo real da obra. No entanto, até mesmo o nome da exposição: *No Man's Land*, remete a expressão *Terra de Ninguém*, utilizada nas trincheiras, durante a guerra. Em sintonia encontram-se os locais onde as personagens estão: desertos, beira de rodovias, sempre com pouca roupa, remetendo ao comércio sexual, como pode ser visto na imagem 04. Na fotografia, uma mulher encontra-se a esperar por algo na beira de uma estrada espanhola. A personagem é registrada de costas e a vestir uma saia curta, o que facilmente remete ao imaginário da prostituição e da marginalização social sofrida por estas mulheres, que são invisíveis para grande parte da sociedade.

Imagem 4: Carretera de Fortuna, Espanha, *No Man's Land* (2011)



Créditos: Mishka Henner

Entre 2012 e 2013, o fotógrafo centrou seu trabalho na indústria da carne e no processo econômico entorno da questão. *Feedlots* é um acervo de fotografias aéreas das fazendas de criação e abate de gado. Ao olhar as imagens da coleção, a

princípio, vemos apenas áreas cercadas (confinamentos) e minúsculos pontos pretos e brancos como estão evidenciados na Imagem 05. Em artigo ao jornal *Los Angeles Times*, Mishka Henner (2015)⁴ afirma que ao pesquisar as imagens para o trabalho pôde ter a real dimensão do que a indústria da carne significa para a sociedade vigente: “A indústria da carne é um assunto carregado de encargos morais e éticos. Mas quando penso nessas fotos, não vejo apenas fazendas gigantescas, vejo uma atitude em relação à vida e à morte que existe em toda a cultura contemporânea” (Henner, 2015)⁵. Para a exposição destas imagens, o artista as imprimiu em grandes formatos, sendo a menor (150X153 cm) e a maior (150X238 cm), com o objetivo de oferecer ao público uma maior visibilidade de cada cena ali registrada.

Imagem 05: *Tascosa Feedyard, Bushland, Texas (detail), Feedlots (2012-2013)*



Créditos: Mishka Henner

“Eu estou explorando brechas nos vastos arquivos de dados, imagens e informações que estão agora acessíveis para nós, ligar os pontos para revelar coisas que nos cercam, mas que raramente vemos ou não queremos ver” (Henner, 2014)⁶.

⁴ Henner, M.(2015). Op-Ed: How the meat industry marks the land -- in pictures. *Los Angeles Times*. Disponível em: <https://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-marks-on-the-land-html-20151222-htmlstory.html>

⁵ Tradução livre – “The meat industry is a subject loaded with a moral and ethical charge. But when I think of these pictures, I don't just see gigantic farms, I see an attitude toward life and death that exists throughout contemporary culture.”

⁶ Entrevista concedida à Carroll / Fletcher Art Gallery e disponível em: <http://www.carrollfletcher.com/exhibitions/25/overview/>.

Por conta deste procedimento de tornar visível as invisibilidades das cidades, em 2013, o artista foi indicado ao *Prêmio Fotografia Deutsche Börse*, na Alemanha, além de ter sido agraciado com o Prêmio Infinito de Arte, pelo Centro Internacional de Fotografia, em Nova Iorque. O trabalho do artista belga também já circulou por renomadas galerias de arte tais como: *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque, no qual participou da mostra coletiva *Now You See It: Photography and Concealment*; *Museu MCCord Montreal*, com a exposição *Plotting From Above: Mishka Henner and Montreal Aerial Survey*; *Open Eye Gallery of Liverpool*, no qual apresentou *Precious Commodities*; *Hotshoe Gallery*, em Londres, onde exibiu a mostra *No Man's Land*, além de *Centre Pompidou*, na França, *Fotogalerie Wien*, na Áustria; *Oregon Center for Photographic Arts*, nos Estados Unidos; *Deutsche Börse*, na Alemanha, entre outros.

3.A estética da (in)visibilidade

Ao longo da história, muitos foram os teóricos a estudar a estética da visibilidade e de seus dispositivos técnicos, dentre eles: Cray (2012), Benjamin (1994), Barthes(1984), Flusser (2002), Didi-Huberman (1998), Gil (2011) e Merleau-Ponty (1984). Em comum, acreditam que as imagens constituem um sistema de representação que se coloca como um ponto central na cultura ocidental moderna e contemporânea. Vivemos em uma “civilização da imagem” (Martins,2017, p. 77), imagem esta que nos atravessa a todo o momento advinda dos mais variados dispositivos voltados à visão. As imagens são construídas socialmente, mas também são capazes de construir e modelar os modos de visibilidade, de forma em que poder e estética tornam-se indissociáveis. As imagens estão para a ordem do sensível, da experiência. São elas próprias capazes de evocar memórias e sentimentos. “Os dispositivos tecnológicos aparelham-nos esteticamente, reorganizando a nossa experiência em torno da subjetividade e da emotividade, dando-lhes uma feição retórica e libidinal: hoje consumimo-nos em emoção, sensação e sedução” (Martins, 2017,p. 80).

É diante desta profusão imagética que nos surge a questão: se poder e estética são indissociáveis, o que está invisível diante desta estética da visibilidade? É possível pensar em uma estética da invisibilidade? O filósofo francês, Maurice Merleau-Ponty foi um dos pioneiros a pensar sobre os processos acerca da invisibilidade. Em *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty (1984) aponta para uma crise da racionalidade nas relações científicas. A modernidade instituiu um certo purismo capaz de gerar as especializações. Por sua vez, os objetos nunca foram puros e sim atravessados, contaminados, em constante hibridação. Para o filósofo, se faz necessário transcender a esse purismo e compreender as hibridações, de modo que o negativo não deve ser entendido como oposto ao ser natural, mas como contendo um ao outro. Afinal, “tudo o que dele não faz parte, está necessariamente nele envolvido” (Merleau-Ponty, 1984, p. 232). Não havendo opostos, há imbricamentos, de modo que o “tudo” não exclui o “nada”, assim como o “ver” não se opõe ao “não ver”. Visíveis e invisíveis estariam em complementaridade, pois só diante dos pressupostos do que é visto, pode-se pensar no que não é visto.

A profundidade é o meio que têm as coisas de permanecer nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela, não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar o resto – e uma ‘síntese’ destes ‘pontos de vista’. Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. (Merleau-Ponty, 1984, p.203)

Daí, pode-se inferir que a visibilidade comporta a invisibilidade sem que uma seja contraditória a outra. A invisibilidade pode ser pensada como um reordenamento da visão e encontra-se para além de mera interpretação, estando no nível do sensível e das afetações do mundo sobre o homem. Há no invisível uma espécie de devir, já que pode-se compreender como (in) visível aquilo que não se dá a ver, mas que a qualquer momento torna-se, mostra-se, ganha visibilidade. Visível e invisível estão contidos um no outro. O invisível abre brechas para narrativas e interpretações variadas, desestabiliza o olhar e o sentido de um

reconhecimento estético já estabelecido pelos cânones da imagem, o qual foram construídos ao longo dos anos.

Em *Literacia Visual: estudos sobre a inquietação das imagens*, Isabel Capeloa Gil (2011) analisa os objetos técnicos da visão, os modos de visibilidade e aspectos acerca das estratégias de poder que tensiona os campos do visível e do invisível. Para Gil (2011), há um hiato epistemológico quando se fala em invisibilidades, já que o termo procura dar conta de algo inexistente, que não vemos ou sequer conhecemos. No entanto, a visibilidade e a invisibilidade tensionam um jogo no campo do poder, no qual se define aquilo que tornar-se-á visível ou invisível na sociedade. Aliás, é na sociedade que aspectos da visibilidade acabam por se definir enquanto práticas culturais partilhadas.

Ao olhar para os dispositivos da visão, Jonathan Crary (2001) assinala que as imagens tornam visíveis uma construção social. O ver está para além de uma prática fisiológica, se articula com aspectos do sensível e do imaginário. Neste contexto, Rancière (2009) aponta para a estética como sendo um regime específico de identificação e pensamento. A partir da arte, e em articulação com os modos de fazer, de ver e de pensar, de modo que sejam capazes de gerar transformações. Sobre o devir sensível, Deleuze e Guattari (1992) definem-no sob as noções de afectos e perceptos, em que a arte seria criadora de sensações capazes de afetar, atravessar o homem a partir de suas forças.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (Deleuze & Guattari, 1992, p.p 227-228)

Em seu trabalho, Mishka Henner traz à tona uma discussão acerca do conceito de invisibilidade e de margem, tensionando aquilo que transborda à margem fotográfica (o que se dá com o enquadramento no instante decisivo e que delimita o que torna-se visível e o que fica fora das margens de impressão) com o que está invisível por estar à margem da sociedade, seja por razões econômicas, de segurança territorial ou por ser um comportamento socialmente inaceitável. Esta

tensão evoca uma reflexão acerca daquilo que está invisível e que ganha visibilidade diante do vasto acervo imagético disponibilizado por ferramentas como o *Google Maps*, *Google Earth*, os satélites, drones e aeroplanos que exploram imagens aéreas e espaciais.

Em *O que vemos, O que nos olha*, Didi-Huberman (1998) se apropria de uma das frases de James Joyce, um fragmento extraído da narrativa de *Dedalus*, em *Ulisses*: ver o que nos olha. A partir desta narrativa, o teórico reflete sobre a camada do visível e questiona sobre o quanto nós podemos ser afetados a partir daquilo que olhamos. De certa forma, quando olhamos para algo, este algo também nos olha, nos move, oferece visibilidade, dentro de nós, a uma camada antes invisível. “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (Didi-Huberman, 1998, p.26). A narrativa de *Dedalus*, se dá em um momento particular, quando ele olha para o mar e nele está refletido o rosto de sua mãe, já falecida. Esta visão da mãe, oferece grande incomodo. Para Didi-Huberman, de modo semelhante, observador e objeto observado manteriam certa tensão entre si, já que o observador lança o olhar sobre o objeto e este último devolve este olhar a nível do sensório e do imaginário, afetando o observador.

4. Apropriação e apagamento

Ao analisarmos as imagens registradas pelo *Google Street View* e *Google Earth* e apropriadas pelos diversos artistas que se utilizam destes dispositivos em suas obras, um aspecto chama à atenção: a transfiguração do corpo através do apagamento. As imagens alteradas, borradas, apagadas, frustram o princípio da indicialidade fotográfica. Este apagamento, segundo o *Google*, ocorre de modo a garantir o preceito de privacidade das pessoas que são fotografadas nas ruas das cidades. Sendo assim, todas as imagens fotografadas por estes dispositivos possuem suas faces apagadas. Embora haja uma justificativa plausível oferecida pela empresa norte-americana, ao ser retirada da cartografia do *Maps* e do *Earth*, as imagens apropriadas pelos artistas, tornam-se outra coisa a partir do gesto

“apropriacionista”. Quais sensações e afetações nos causa um retrato sem face? Quem estaria por detrás desta imagem apagada? Quais as forças desta estética do apagamento?

Em 240 páginas divididas em dois volumes, os livros da exposição *No Man's Land*, de Mishka Henner, mostram corpos quase despidos e sem face, sem aquilo que nos é mais identitário na representação humana. Tal fato nos oferece uma dupla interpretação: a primeira sobre a privacidade e a segunda acerca da invisibilidade social atribuída a estas mulheres, que vivem à margem da sociedade e não possuem um lugar de fala. O próprio nome da exposição: *No Man's Land*, retoma a ideia da *Terra de Ninguém*, termo utilizado durante a Primeira Guerra Mundial para definir um espaço territorial entre dois países e que não pertencia a nenhum lado. Em uma época em que a guerra se dava em trincheiras, a *Terra de Ninguém* era o lugar onde nenhum soldado tinha proteção e ninguém faria nada para salvá-lo. Caso fosse morto, o corpo sequer seria retirado e entregue à família. É neste sentido que *No Man's Land* coloca-se enquanto crítica social e oferece visibilidade a estes corpos que a sociedade insiste em não enxergar. Retira da invisibilidade estas mulheres que estão em situação de vulnerabilidade na “guerra” do dia a dia.

É possível aproximar este corpo sem face da teoria do *Corpo Sem Órgão* (*CsO*), de Deleuze & Guatarri (1972). Este conceito foi cunhado a partir de transmissões radiofônicas do texto: *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, de Artaud (1947). O *Corpo Sem Órgãos* equivale a desconstrução máxima da expressão estética. Sem os órgãos, o corpo está liberto e desconstrói o seu devir maquínico. Afinal, “[...] não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade”, declamou Artaud (1947).

No capítulo *Do Esquizofrênico e da Menina*, no livro *Lógica do Sentido* (1969), Deleuze descrevem a menina como uma representação da superfície, daquilo que está visível, à mostra, que é cultuado enquanto clássico, o que funciona e é maquínico. Em oposição, está o esquizofrênico, que mergulha nas profundezas do seu ser, é a desconstrução de um modelo clássico. Para além da superfície, o

corpo representa processos de subjetivação e atravessamentos. O corpo é em potência e está repleto de conexões, afectos, movimentos e devires. Para Deleuze & Guatarri (1972):

O *socius* não é uma projeção do corpo sem órgãos, é o corpo sem órgãos que é o limite do *socius*, a sua tangente de desterritorialização, o último resíduo de um *socius* desterritorializado. O *socius*: a terra, o corpo do déspota, o capital-dinheiro, são corpos plenos vestidos, como o corpo sem órgãos é um corpo pleno nu; mas este está, não na origem, mas no limite, no fim. E é certo que o corpo sem órgãos assombra todas as formas de *socius*. (Deleuze & Guatarri, 1972, p. 293)

O corpo sem órgãos pode ser compreendido como a resistência aos padrões impostos pela sociedade. É criador de novos modos de ser, de existir. É ruptura, assim como aquela que vem a ser buscada na contemporaneidade e se alia à fotografia por dispositivos tecnológicos, uma imagem que procura subverter os padrões estabelecidos pela estética visual vigente.

Considerações Finais

Muitas são as questões evocadas pelas fotografias por dispositivos tecnológicos contemporâneos. Neste artigo buscamos pela reflexão acerca da estética da visibilidade e da (in)visibilidade nas imagens apropriadas através de dispositivos como o *Google Maps* e o *Google Earth* e de que modo tais ferramentas podem revelar certas invisibilidades das cidades registradas. Um ponto que nos é caro neste estudo é refletir em que medida tais dispositivos poderiam ser agenciadores de uma outra estética da visibilidade, seja através de mudanças no ângulo do olhar (imagens de satélite, aéreas, ao nível da rua) ou diante de alterações como o apagamento ou a inserção de elementos à imagem, como no caso dos polígonos coloridos em *Dutch Landscapes* (2011). De certo que a *Apropriation Art* e as alterações imagéticas na fotografia não são novidades e nem tiveram início com as ferramentas digitais de edição de imagens. No entanto, é na contemporaneidade e a partir, das novas tecnologias da comunicação, que este

processo é facilitado e disseminado socialmente. Daí a relevância de se compreender e refletir acerca deste processo.

Ao fotografar uma cena, o visível está enquadrado dentro da margem, nas quatro linhas de visão da câmera, a imagem que é capturada pelo fotógrafo no instante decisivo. No entanto, há também o que fica além margem, o que é em potência, mas que não encontra-se no enquadramento. De modo semelhante, a fotografia, que é campo de representação imagética da cidade e, no caso deste artigo, da cidade contemporânea, evidencia mais o que está dentro das margens sociais, que fora delas. Ou seja, o processo de visibilidade. No entanto, a cidade, por vezes, não dá-nos a ver algumas de suas faces. É nesta invisibilidade, no que está à margem, que navega Mishka Henner. Tendo como aliado um vasto (quase que ilimitado) acervo de imagens disponíveis na internet, Henner, deambula através do *Google Maps* e *Google Earth*, de onde se apropria de fotografias que são escolhidas não ao acaso, mas de modo a tecer uma narrativa que revela reflexões acerca da sociedade contemporânea. Em entrevista *O ICP Infinity Awards*, Henner, salientou que “a internet está cheia de vazamentos e cabe a nós saber para onde olhar. Pode-se encontrar coisas incríveis, poderosas e subversivas”. (Henner, 2014)⁷

A estética também é relevante neste contexto, já que, enquanto obra de arte em exposição, as fotografias de Mishka Henner nos remetem aos regimes de visibilidade construídos ao longo da humanidade, a construção estética e o sensível partilhado (Ranciére, 2009) diante desta cidade invisível. Nos museus e galerias, as fotografias, em médios e grandes formatos são dispostas em uma ordenação, uma sequência de imagens que conduz a uma narrativa e experiência estética. Além das imagens fotográficas, há uma hibridação mediática com sons e vídeos que ambientam a mostra. “Um artista de apropriação é uma pessoa que diz: olhe para isso, quero dizer realmente: olhe para isso. O que podemos ver naquilo que já foi

⁷ Entrevista de Mishka Henner a ICP Infinity Awards. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DK4VZmqnO1o>

criado? Toda a noção de Copyright parece um pouco absurda. O que mais importa é o que se está a comunicar.” (Henner, 2014)⁸.

Referências bibliográficas

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

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

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Lisboa: Editora Dom Quixote, 1972.

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

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

DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. Perspectiva, São Paulo, 1969.

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

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

DELEUZE, Gilles. & Guattari, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Assírio e Alvim, Lisboa, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

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

GIL, Isabel Capeloa. *Literacia Visual. Estudos sobre a inquietude das imagens*, Lisboa: Edições 70, 2011.

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

⁸ Entrevista de Mishka Henner a ICP Infinity Awards. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DK4VZmqnO1o>

MARTINS, Moisés de Lemos. *Prefácio. A circum-navegação de atmosferas e paisagens tecnológicas (p.p 11-18)* in Pires, H. eds. *Cibercultura, circum-navegações em redes transculturais de conhecimento*. Braga: Edições Humus, 2017.

MARTINS, Moisés de Lemos. *Crise no Castelo da Cultura: das estrelas para os ecrãs*. Gracio Editora, 2011.

MARTINS, Moisés de Lemos. *O Que Podem as Imagens: trajecto do uno ao múltiplo*. (pp.129-135). In MARTINS, Moisés de Lemos. Eds. *Imagem e Pensamento*. Braga: Edições Humus, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Perspectiva, São Paulo, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. Londres: Verso Books, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Expectador Emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.