

**Kati Eliana Caetano
Anuschka Reichmann Lemos**

Univ. Tuiuti do Paraná / Univ. Tecnológica Federal do Paraná
Brasil

Dilated perspectives and astronomical views: the use of satellite images in the work of Mishka Henner

The photographic work of Mishka Henner, based on the use of satellite images, guides our reasoning, because it allows us to infer questions about the effect of reality caused by technical images, in their constant tension between procedures of abstraction and iconization. These mechanisms are thematically approved by the game of veiling and unveiling, and in enunciative maneuvers of discovering the symbolic inscriptions of man in the world, in the face of which the subjects place themselves in regimes of belief and confidence in the apparatus. It is based on postulates of discursive semiotics and on some of its consequences, such as the study of the strategies of construction and deconstruction of iconic effects, of the interactional implications and of the relations between body and meaning. The tension between iconic and abstract is not considered only as structural resources, but as cultural forms to mobilize us in the face of the visible and the invisible, the tangible and the intangible, overdetermined by political decisions.

Keywords

Iconization, Abstraction, Interactional strategies, Mishka Henner, Google Earth, Google Streets

Perspectivas dilatadas e olhares astronômicos: o uso de imagens de satélites no trabalho de Mishka Henner

O trabalho fotográfico de Mishka Henner, de apropriação de imagens de satélite, conduz nosso raciocínio, porque permite inferir questionamentos sobre o efeito de realidade provocado pelas imagens técnicas, em seu constante tensionamento entre procedimentos de abstração e iconização. Esses mecanismos são homologados tematicamente pelo jogo de velamento e desvelamento, e em manobras enunciativas de descoberta das simbólicas inscrições do homem no mundo, perante as quais os sujeitos se colocam em regimes de crença e confiança nos aparatos. Baseia-se em postulados da semiótica discursiva e em alguns de seus desdobramentos, como o estudo das estratégias de construção e desconstrução de efeitos de iconicidade, das implicações interacionais e das relações entre corpo e sentido. Não se considera a tensão entre icônico e abstrato apenas como recursos estruturais, mas como formas culturais a nos mobilizar em face do visível e do invisível, do tangível e do intangível, sobre-determinadas por decisões de ordem política.

Palavras-chave

Iconização, Abstração, Estratégias interacionais, Mishka Henner, Google Earth, Google Streets

Introdução

A ideia de que qualquer discurso deriva de outros por meio de procedimentos que Jean-Marie Floch (1995) designa como bricolagem, com base em Lévy-Strauss, permeia várias teorias com denominações distintas. Estudos mais recentes têm falado em mediamorfose (FIDLER, 1998), re-medição (BOLTER & GRUSIN, 2000), práxis enunciativa (FONTANILLE, 2017), ancorados em diferentes epistemes mas todos se reportando à tensão entre recorrência e inovação no eixo de uma dialética tradicional. Ou seja, ao fato de que as criações inscrevem-se em uma prática sociocultural coletiva, de amplitude temporal diacrônica ou sincrônica, e conformada em manifestações estabilizadas que são, no entanto, passíveis de gerar novas possibilidades significativas.

A metáfora do ‘bricoleur’ é expressiva a esse respeito, porque tematiza a ação de transformar discursos antigos em novos, ainda que mantendo qualidades identificáveis dos anteriores. Dentro de um recorte específico, no entanto, que se acentua no debate atual, o limiar entre a inovação e a apropriação cunhada como plágio tem se mostrado tênue, reservando-se ao segundo a intenção de copiar tal qual a versão original com atribuição de autoria própria. Sem pretender adentrar tal debate, que exige fundamentos complexos de avaliação, destacamos que o ambiente web de circulação de quase tudo favorece com mais intensidade procedimentos de apropriação, sobretudo considerando-se a quantidade e redundância de conteúdos e produções divulgadas. Retomar ou replicar imagens em novos ambientes pode despertar, no entanto, interesse analítico quando esse gesto implica percepções singulares em face da enxurrada de dados e informações que consumimos hoje em dia como se fossem imagens aparentemente objetivas e neutras da realidade.

Nas últimas duas décadas, a visualidade do mundo por imagens aéreas, geradas por meio de satélites, ficou acessível a qualquer usuário com um dispositivo móvel. Aplicativos como o Google Earth e Google Maps começaram a fazer parte do cotidiano de pessoas que querem conhecer um local, pesquisar um trajeto, estudar a topologia de diferentes áreas, ou mesmo buscar as opções de serviços próximos ao local onde se encontram. A experiência de olhar o mundo, nesses aplicativos, fez de seus navegadores viajantes aéreos a explorar terras de um ponto de vista perpendicular e distante. E nas diversas explorações possíveis, terras muitas vezes camufladas, proibidas ou desconhecidas, ganham espaço no consumo diário de imagens, marcando território no imaginário cotidiano de cada um.

Google Earth foi criado com o nome de Earth Viewer em 2001, pela empresa Keyhole, Inc. Em 2005, foi adquirida pelo Google, quando o aplicativo assumiu o nome atual. Sua proposta é fazer uma cartografia do planeta, compondo sobre um globo de três dimensões, imagens de diferentes fontes, como satélites, fotografias aéreas e de sistemas de informações geográficas. Seu lançamento criou um desconforto em alguns países por acreditarem que as informações visuais obtidas pelo aplicativo poderiam colocar em risco a segurança de algumas regiões e lugares. Países como a Índia e Coreia do Sul, por exemplo, pediram que imagens de certas áreas do país não ficassem disponíveis.

Vale ressaltar que o aplicativo já criou desdobramentos que navegam pelo espaço, pela lua ou mesmo por Marte – Google Sky, Google Moon e Google Mars.

Google Streets foi lançado em 2005 e desde lá se tornou um dos principais navegadores para planejar trajetos, buscar endereços, pesquisar rotas de transporte público, conhecer uma rua ou rodovia de um olhar perpendicular ou “descer” e conseguir visualizar a área de uma altura de pouco mais de dois metros (streetview). No site do aplicativo¹, eles afirmam cobrir 99% do mundo, mais de 200 países e territórios, e de terem mais de 1 bilhão de visualizações por mês, pelo acesso de 25 milhões de usuários. Seu aplicativo também é formado pela composição de imagens de satélites, de mapas e de imagens captadas pelo “carro do streetview” – automóvel que passeia pelas vias de cidades e estradas captando imagens em 360 graus – assim como imagens de usuários da plataforma.

A navegação por esses dois aplicativos é a origem para diversos projetos de Mishka Henner, artista belga residente em Londres, nos quais ele destaca questões polêmicas sobre consumo, economia, segurança e meio ambiente a partir de cenas disponíveis nas imagens de satélites. Depois de uma carreira como fotógrafo, o artista, desde 2010, passou a editar imagens de locais que buscava na internet. Selecionou imagens aéreas de áreas militares estadunidenses pelo mundo, locais de exploração de petróleo na Líbia e nos Estados Unidos, espaços indisponíveis para visualização na Holanda, e áreas de confinamento e “engorda” de gado, principalmente do estado de Texas, também nos Estados Unidos. O artista também usou imagens do streetview, do Google Maps, uma outra opção de experiência de navegação, para apresentar pontos de possível substituição nas estradas da Itália, Espanha e França.

Seus projetos aéreos tensionam ao 1) revelar a visualidade de questões crônicas da contemporaneidade, 2) apresentar a beleza abstrata e topográfica dessas áreas e 3) ao usar de aplicativos sofisticados, porém de uso banal e cotidiano, para destacar a imagem latente, à espera de ser descoberta. Já ao navegar pelas ruas, a questão da beleza topográfica é deixada de lado, porém o incômodo de saber que nas imagens da Google Maps há muito mais que indicações de rotas é intensificada.

Além de recontextualizar imagens apreendidas como capturas tecnológicas do “real”, consideradas como meras orientações cartográfico-topológicas, o artista faz ressignificar esse sentido de representação do terreno, e de seus percursos, pelo filtro de seu olhar crítico.

Três coleções do conjunto de “works” que consta em seu site (www.mishkahenner.com) serão examinadas aqui pelas formalizações visuais que engendram de conceitos relacionados à produção dos sentidos, além de refletirem duas formas de abordagem da criação geral do artista que se movimenta entre aproximações e distanciamentos desses mecanismos de busca e de suas implicações interacionais: *No man’sland*, de 2011-2013, e *Dutchlandscapes* de 2011, este associado com outro trabalho similar *Feedlots*, de 2012-2013. Não são, porém, casos isolados e sim uma escolha estilística recorrente que define a identidade visual de suas criações, sempre tendo como denominador comum o gesto da apropriação desse tipo de imagem e informação. Fica evidente, de partida, que está no seu foco a crítica ao excesso de fotos em circulação e a invasão de privacidade na sociedade atual, designada por Han (2014) como sociedade da transparência porque nela tudo está

¹ Acesso ao site em 15/05/2010.

claramente exposto. A novidade consiste nos modos que adota para proceder a essa perspectiva, sem realizar nenhuma foto que não tenha sido retomada desses ambientes. Nesse processo, ao selecionar cenas dos aplicativos, editá-las e apresentá-las como coleções de imagens que abordam diferentes questões de viés sócio-político, o artista reconfigura a natureza daquelas imagens, deixando de serem cenas perdidas em um fluxo contínuo, de um consumo sedado (BAITELLO, 2014), para virarem imagens documentárias de questões contemporâneas. Vale ainda destacar que mesmo na figuração excessiva dos trajetos digitais apontados por Henner, propostas de camuflagem/abstração aparecem como elementos que agem em prol do anonimato, da proteção nacional ou da fruição estética. Assim, esse trabalho busca pensar as sutilezas perdidas na visualidade excessiva propostas por Henner.

No man's land ou a perspectiva dilatada



Figura 1 – Carretera de Fortuna, Murcia, Spain (s/d).

MishkaHenner, em 2010, ao ajudar sua companheira, a fotógrafa Liz Loch, em um ensaio sobre prostituição em Manchester, descobriu que algumas mulheres apareciam nas imagens de rua do Street View (Geftter, 2015). A partir dessa primeira pesquisa com imagens de satélite, entrou em fóruns *online* que compartilhavam informações sobre localidades de profissionais do sexo e passou a descobrir alguns pontos de prostituição nas estradas da França, Espanha e Itália (Albers, 2015). Um ano depois, publicou o primeiro volume de *No Man's Land*.

O conjunto das imagens desse projeto apresenta compleições altamente figurativas nos moldes da fotografia de efeito realista, abordagem comum da imagem documentária. Por isso, ganha um interesse suplementar na medida em que corrobora as tomadas e os recursos do *googlestreet* induzindo a leituras diferentes.

O jogo entre distante e próximo ocorre por catálise, uma vez que apenas o próximo se dá a ver, o que indica um desvelamento obtido pelo recurso do *zoom*, revelador de corpos, gestos, paisagens, porém não de rostos. O próprio aplicativo usa um recurso de borrar possíveis identificações, proposta plástica que não deixa de ser intrigante por si só. O contexto de semi-anonimato, em que diversos elementos figurativos que compõem as cenas aparecem com nitidez, as pessoas passam com corpos e gestos definidos,

porém suas identidades 'protegidas'. São figuras humanas em estradas assinaladas por planos na superfície da imagem que sempre dirigem o olhar para a frente ou para o limite do horizonte. Ao contrário do conjunto *Dutchlandscapes* (e outros como *Feedlots*, por exemplo), esse desvelar não se configura claramente como denúncia sociopolítica. Se ela aparece, é por pressuposição, pois a extrema obviedade temática obriga a repensar sobre o significado da escolha fotográfica, que faz pensar de imediato no contraste entre o caráter de "objetivo" do registro (e seu papel de orientação topológica) e a invasão do espaço de privacidade alheia. Os recursos de ação proporcionados pelo controle digital, incluindo a tatilidade para os dispositivos móveis, acentuam o paradoxo: por movimentos dos dedos ou acionamento de um cursor, as figuras podem ser vistas em detalhes. Assim como na visualização de lugares no *Google Street*, é possível movimentar o olhar perscrutando, a paisagem e mesmo os corpos ali posicionados, como se a escolha da profissional passasse por cuidadosa revista. Cabe assim ao espectador decidir penetrar os planos de conjunto e tomadas abertas para transformá-los em registro de figuras próximas, de *closes* borrados, mas com a possibilidade de escrutinar o corpo evidenciado de outrem.

Tais mudanças de focos não são simples recursos técnicos, implicam sim conversões enunciativas relevantes. O espaço de enquadramento da foto é constituído como a superfície imagética do enunciado, ou seja, daquilo que é mostrado e narrado. Ao ampliá-lo, pela ação primeira do fotógrafo que realiza imagens *longforms*, e aproximar seus componentes figurativos, pelo recurso do dispositivo, desfazem-se os limites do discurso circunscrito (do que aparece como representado) que se deixa invadir pelo espaço da enunciação. É nesse mecanismo que a análise minuciosa do registrado torna-se incômoda. Han (2014) diria que nisso reside a pornografia, não no sentido moral em que a prática da prostituição poderia ser interpretada pelo olhar moralista, mas sim pela excessiva mostração de tudo a despeito da vontade do sujeito de se dar a ver.

Polêmica e chocante em princípio, a reação de eventual crítica à atitude do artista retorna em ricochete sobre nós, espectadores/interatores, pondo às claras nossos hábitos de reagir ludicamente às interações dadas pelas potencialidades da tecnologia digital. Em outros termos, levam-nos a indagar: quais são os limites de minha capacidade de visualização do outro e de seu entorno? Como saber quando e como estamos sendo vistos, registrados e nossa imagens circuladas no ciberespaço? Até que ponto o jogo ético de ver (querer ou não ver) e ser visto (querer ou não ser visto) mantém-se dentro de parâmetros aceitáveis pelo respeito ao direito do outro?

Por fim, como avaliar a criação do artista, e de nossa própria fruição de sua obra, pela alegação de seu valor estético? No início, Henner foi severamente criticado pelo trabalho, principalmente por buscar suas imagens sentado em um computador ao invés de ir fisicamente até os locais, e também por representar as mulheres como objetos, sem mesmo existir prova de que eram profissionais do sexo (ALBERS, 2015). Caso assumisse uma postura de documentarista, o processo comum seria ele ir até essas mulheres, conversar com elas, saber de suas vidas, buscar traduzir suas experiências em imagens comprometidas com seus relatos. Dessa forma, atenderia às críticas colocadas. No entanto, em seguida, o artista foi sancionado positivamente como se enfim emergisse a compreensão

da eficácia reflexiva por trás da estratégia. O fato é que o autor questiona de dentro, do fundo desse amplo terreno do visível e exposto de nosso mundo na web, o caráter dilatado do olhar com a prótese das máquinas, encarado euforicamente como um processo natural e instrumental de mapeamento do universo.

Vale comentar, que ao fragmentar o contínuo das cenas de localização digital de aplicativos, Henner desloca a imagem selecionada a um outro *status*, a uma descoberta dentro de um contexto comum. Esse deslocamento da imagem que passa a existir como fragmento, produzindo o sentido nela mesmo, e já não como parte de um fluxo de imagens, propõe um olhar que desvia do entre-imagens, para uma atenção focada entre- elementos. Como não relacionar essa ação ao processo tradicional de um fotógrafo andar pelas ruas suspendendo seu entorno em instantes valiosos? Qual a diferença entre um fotógrafo que busca imagens ao meio, a partir de um real vivido, e de um que busca imagens ao meio pelo filtro de outras imagens? Dessa forma, uma viagem por aplicativos revela-se em um mundo de sutilezas a serem desveladas, cheio de mistérios, questionando o uso comum e pragmático dos aparatos.

Ao espiar essas cenas em que mulheres parecem deslocadas de seus espaços sociais para estarem a esmo, na beira de estradas, geralmente olhando para horizontes distantes, em isolamento de seus corpos cujas identidades estão borradas, traduzem a fragilidade de uma existência real ao mesmo tempo que promovem o poder de consumo dessa condição. Por esses motivos, como não revermos as críticas a Henner, ao pensarmos que a questão não é a prostituição em si, muitas vezes abordada de um ponto de vista moralizante e não sociopolítico, mas o mundo simbólico já pulsante das imagens de satélites e perdidas no uso do fluxo contínuo de aplicativos.

No outro trabalho que examinaremos a seguir - *DutchLandscape* -, assiste-se ao processo contrário de passagem da iconização para a abstração. Abstrair e iconizar define o eixo latente em que as formas simbólicas transitam para a expressão e a comunicação. Não há signos icônicos *a priori*, nem ideias sem um mínimo de figuração. Em semiótica, o espraio de traços semânticos mais abstratos configuram os discursos temáticos, enquanto sua concreção em feixes figurativos caracterizam o processo de iconização (FONTANILLE, 2005). Se em *No man's land* a perspectiva se dilata para o próximo, o particular, neste novo projeto é a visão "panorâmica", nos termos que Bragança de Miranda (2008, p. 45-46) utiliza para se referir a Palomar de Calvino, que delinea o tom interrogativo do trabalho, igualmente baseada em mecanismo do *Google*. Aqui prevalece a denúncia e não o desvelamento, embora este esteja também presente.

Entendemos pelo desvelamento o ato de descortinar cenas inesperadas responsáveis pelo incômodo de inferir que não estamos apenas percorrendo lugares captados por uma câmera sofisticada para nos orientar; já a denúncia inscreve-se aqui como a detecção do que há por trás de certos ocultamentos capazes de revelar muito mais do que expressam formalmente - os problemas crônicos de nossa sociedade.

DutchLandscapes, Feedlots ou o olhar astronômico

Dando continuidade ao fomento criativo de encontrar seus projetos em aplicativos com imagens de satélites, em 2011, e querendo discutir a transformação da paisagem da Holanda durante as últimas décadas, Henner percebe que certas áreas do país estavam camufladas. As fotos do projeto *DutchLandscapes*, mesclam figuras identificáveis (terras cultivadas, áreas verdes) com grandes zonas cromáticas de natureza abstrata. Não se pode dizer que nesse caso as figurações e as manchas compõem uma forma de experiência da ambiência vivida, como disse Merleau-Ponty a respeito desse tipo de composição mista na pintura de Cézanne (1980).



Figura 2 — StaphorstAmmunitionDepot, Staphorst

Pelo fato de originar-se de imagens via satélite, o grau de definição é alto e os contornos entre a parte "objetiva" e a "subjetiva" são nítidos. Surpreende-nos descobrir que as manchas não resultam de uma intervenção propriamente pictórica do artista, mas de alterações técnicas na imagem produzidas pela própria programação dos aplicativos, por decisões de caráter político. O efeito, porém, é o de pinceladas de um pintor que parece querer exibir as marcas de sua intervenção em projeção enunciativa do sujeito no enunciado, e o resultado é intrigante porque gera a percepção de ocultamento de parte do que seria visível da superfície fotografada. Surge necessariamente a indagação do que está se escondendo e o recurso tanto à explicação verbal, quanto à tentativa de identificação do local, são acionados. O tom de denúncia emerge quando se descobre que as manchas cobrem lugares considerados secretos pelo governo holandês. Nesse caso, a relação verbovisual é importante para o público em geral, que não tem conhecimento da região. É ela que vai orientar a direção do olhar, alternado entre a composição estética do todo, como um grande desenho recortado por formas geométricas cromáticas, e a visão de uma superfície real entrecortada por intervenções posteriores. Em virtude do *arché* fotográfico (SCHAEFFER, 1996), atribuidor de valor de referência ao retratado como cópia da realidade, segundo um acordo que a vê como "modelo de la veracidad y de la objectividad" (BOURDIEU, 2003, p. 135), a imagem acaba inscrevendo duas formas simbólicas de expressão como se fossem o modo natural e o modo artificial do parecer do mundo, este último determinado por ato enunciativo do poder instituído com respeito às representações do visível. Entende-se claramente a zona abstrata como o artifício e a icônica como decalque, do que deriva a leitura da primeira como algo a ser investigado.

Assim como a intervenção oficial tem caráter político, a opção de Henner em dar destaque a esse processo também é revelador de uma postura de questionamento na apropriação. Cabe lembrar que a liberação de acesso do Google a suas imagens satélites em 2005 criou a impressão de abertura da visibilidade do mundo pela janela democrática da *web*, embora nem tudo estivesse disponível, por razões que muitas vezes independiam da plataforma, e nem tudo o que o sistema podia captar foi disponibilizado em resolução fotográfica. Recursos variados foram empregados por governos e órgãos de segurança nacionais para velar locais considerados estratégicos, usualmente por meio do “uso de clonagem, desfoque, pixelização e branqueamento de sites de interesse” (*site* do próprio trabalho de Henner).

O caso do governo holandês desperta a atenção perspicaz de Henner, porque em seus mecanismos de ocultamento, “incluindo palácios reais, depósitos de combustível e quartéis do exército” sobrepõe “polígonos arrojados e multicoloridos sobre sites, em vez das técnicas mais sutis e mais padrão empregadas em outros países” (*site* do artista). O efeito final assemelha-se a uma intervenção artística, dir-se-ia de tendência impressionista porém em forma geometrizarante, que mantém contiguidade cromática com as cores dos terrenos urbanos e rurais captados. Ao expor essas imagens como fotos-pinturas em grandes dimensões sobre as quais se pode transitar nas telas do espaço digital, o artista impele-nos a buscar conhecer esses pontos de referência em outras fotografias tomadas de perspectivas horizontais, terrestres, a partir das identificações dadas pelas legendas. Pelo jogo alternado de figurativizações das imagens satélite (vistas do alto), das iconizações fotográficas dos locais (buscadas pelas fotos da internet) e de suas abstrações em manchas pictóricas nas formas de geolocalização, o trabalho de Henner encena os limites e as ilusões de nossa visibilidade e acessibilidade, oscilante entre ver o mundo segundo formas estabilizadas de representação (FONTANILLE, 2005), supondo que estamos vendo de fato o mundo real, e percebê-lo conscientemente como imagem, atravessada por filtros perceptivos e ideológicos. Não se considera, portanto, a tensão entre icônico e abstrato apenas como constituintes eidéticos, recursos estruturais de identidade estilística, mas como formas culturais a nos mobilizar em face do possível e do impossível, do tangível e do intangível, do visível e do invisível, sobredeterminadas por processos decisórios outros alheios à nossa capacidade e vontade. Nesse sentido é que o dispositivo de apropriação de imagens da internet, com ou sem intervenções explícitas, mostra sua capacidade reflexiva a despeito de ser considerado uma espécie de “affordance” da própria reprodutibilidade técnica. Ou seja, a disponibilidade de produtos, sua circulação global e facilidade de replicabilidade poderiam justificar a ideia de lançar mão desse acervo (uma vez que “prontos-à-mão”, como diria Heidegger, Apud INWOOD, 2004) para engendrar mais material técnico-tecnológico em novos contextos. Tal raciocínio seria, porém, muito óbvio.

A novidade de certas apropriações na arte é que elas têm o poder mítico da caixa de Pandora, que, ao ser aberta, permite re-ver os males do mundo, e, por meio desse processo, perceber o natural sob a forma do estranhamento (CHKLOVSKI, 1976, p. 39-56). No tocante aos propalados avanços da sociedade digital, poder-se-ia ainda acrescentar que tais progressos podem reforçar uma visão ainda perspectivista e geometrizarante (HILLIS, 2003) do mundo

sob a égide de uma ação policial (RANCIÈRE, 2005, 2018a, 2018b) controladora.

No *site* das obras de Mishka Henner consta que:

No livro original desta série, essas intervenções são apresentadas juntamente com alterações físicas feitas na paisagem holandesa através de um vasto projeto de recuperação de terras que começou no século XVI e está em andamento. Um terço da Holanda fica abaixo do nível do mar e as dunas, diques, bombas e redes de drenagem projetadas ao longo de centenas de anos moldaram dramaticamente a paisagem do país, proporcionando enormes extensões de terra arável que, de outra forma, seriam submersas. Visto do olhar distante dos satélites em órbita da Terra, o resultado é uma paisagem sem igual; aquele em que polígonos recentemente impostos à paisagem para proteger o país de uma ameaça humana imaginada tem mais do que uma semelhança passageira com uma paisagem física projetada para combater uma ameaça natural muito real e constante.²

Do ponto de vista estético, emerge a surpresa da latência da imagem que aparece em seu aspecto fenomênico, como figuras ou como formas indefinidas, provocando a percepção de uma beleza subjacente à objetividade e ao cálculo conceitual embutido nas câmeras (FLUSSER, 1985). Essa percepção de Henner em face de imagens geradas por aparatos técnico-tecnológicos assinalam a complexidade da cultura em circulação digital, porque ela nos atinge paradoxalmente pela beleza e pelo rastro de nocividade que pode carregar, desde que olhares mais críticos e sensíveis a coloquem em cenas de viés reflexivo.

Outro trabalho do artista, na mesma linha de recuperação de imagens abstratas às quais ele busca dar uma figuratividade reconhecível (verbal) e, por meio desta, o desvelamento da realidade representada, é *Feedlods*, de 2012-2013. Expõe áreas de confinamentos de gado, criados em curto tempo para abate e maximização de lucros, disfarçadas nos registros do *Google Earth* por meio de densos conjuntos de pontos em branco e preto, indistinguíveis à primeira vista pois se assemelhavam a massas “bacterianas”. Henner procurou conhecer a fundo as atividades e os métodos desses sistemas de confinamentos, incluindo tempo de maturação para abate, uso de remédios e hormônios, espaços mínimos de escoamento de urina e esterco e a decomposição de resíduos em lagoas e no solo. É assim que explica as diferenças cromáticas, pelo grau de toxicidade dos despejos:

Diferentes misturas químicas explicam os vários tons tóxicos de cada lagoa. Essas fotos foram tiradas juntando centenas de capturas de tela de alta resolução a partir de software de imagem de satélite acessível ao público. Os resultados são impressões

² In the original book of this series, these interventions are presented alongside physical alterations made to the Dutch landscape through a vast land reclamation project that began in the 16th Century and is ongoing. A third of the Netherlands lies below sea level and the dunes, dykes, pumps, and drainage networks engineered over hundreds of years have dramatically shaped the country's landscape, providing it with huge swathes of arable land that would otherwise be submerged.

Seen from the distant gaze of Earth's orbiting satellites, the result is a landscape unlike any other: one in which polygons recently imposed on the landscape to protect the country from an imagined human menace bear more than a passing resemblance to a physical landscape designed to combat a very real and constant natural threat. Disponível em: <https://mishkahenner.com/Dutch-Landscapes>.

de grande clareza e detalhes que capturam os efeitos dos confinamentos na terra. A indústria da carne é um assunto carregado com uma carga moral e ética. Mas quando penso nessas fotos, não vejo apenas fazendas gigantes, vejo uma atitude em relação à vida e à morte que existe em toda a cultura contemporânea. Essas imagens refletem uma planta e um horror que estão no coração da maneira como vivemos.” - Op-Ed, LA Times.³

O nível de abstração dessas imagens é ainda mais acentuado do que o conjunto de *DutchLanscapes*, e portanto, mais contundente a ação política de Henner (RANCIÈRE, 2005, 2018a, 2018b) ao expor não apenas a denúncia do fato em si, mas dos procedimentos policiais de controle (Idem). Seu caráter pictórico, sua fruição estética, fica igualmente em evidência, por isso a surpresa do leitor aumenta ao saber do que se trata e, sobretudo, diante do fato de que a imagem é retomada do *Google Earth*.

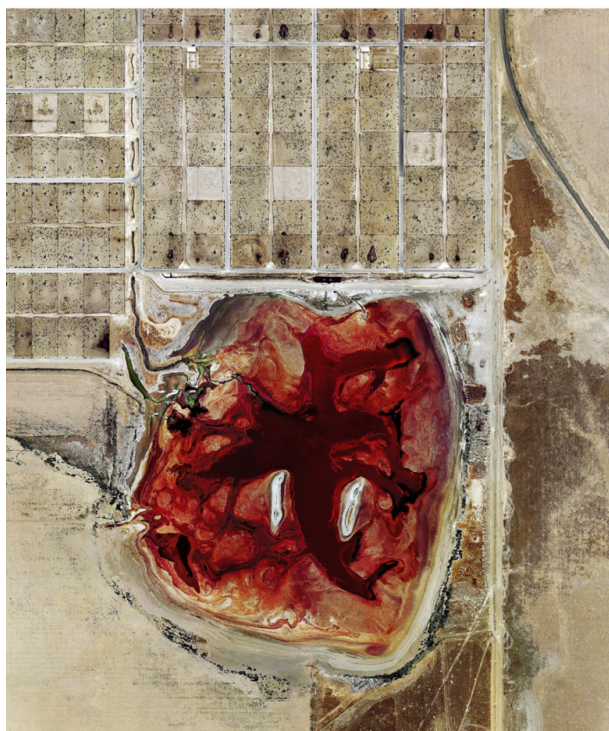


Figura 3 — Coronado Feeders, Dalhart, Texas (2012). Archival pigment print, 102x122cm / 150x180cm.

Enfatizamos as estratégias semióticas responsáveis por tais efeitos, bem como o procedimento *bricoleur* insólito de Henner, mediante a tese da efetividade das manobras enunciativas. São duas as instâncias de enunciação dessas imagens: a primeira é responsável pela intervenção na estrutura discursiva de sua superfície, especificamente em suas formas de figuração, de responsabilidade do sistema do *Google* e dos seus parceiros. A segunda consiste na re-

produção dessas imagens, acompanhadas de texto explicativo e legenda, em tamanho de grande dimensão e com possibilidade de ampliação de seus detalhes no caso do registro digital, pela transcrição que delas faz o fotógrafo. Nessa nova contextualização, alteram-se as condições espaço-temporais de recepção da imagem, tanto pelo fato de que saem dos ambientes de busca de geolocalização e mapas do *Google*, perdendo, portanto, essa funcionalidade, e incitam uma parada do olhar em pontos específicos fora do controle do usuário. O recurso a imagens de grandes dimensões (*longform*) no ciberespaço tem sido constante, tanto nas produções artísticas quanto jornalísticas, porque articulam o passeio visual pela imagem à medida que se faz a rolagem da página, com efeitos de sentido claros de proximidade e presença dos fatos em virtude do deslocamento causado pela ação do fotógrafo. Integram-se, portanto, experiências concomitantes de espacialidade e temporalidade de práticas e lugares em novos cenários, mantidos, porém, os rastros daquilo que nas plataformas do *Google* se perdeu. Ainda que ressemantizadas, as imagens guardam o valor de indicialidade outorgada pela sua instrumentalidade original, e isso as torna, paradoxalmente, manifestações “realistas” de um mundo irreconhecível. No processo criativo de Henner, vale ainda destacar dois pontos de interrupção que definem sua obra. A experiência de navegação dos aplicativos usados pelo artista é contínua e fluída, caracterizada pela sobreposição sucessiva de diversas imagens que, no eixo de um fluxo de visualidade, promovem a ideia de movimentação por áreas maiores ou menores do planeta. O acesso a essas fotos, e seu consumo por telas digitais variadas, conferem a efemeridade e a transitoriedade comum da experiência digital. No entanto, o artista interrompe tanto o fluxo contínuo quanto a natureza binária de suas fontes, compondo imagens congeladas e fixadas em diferentes formas de materialidade. Além de Henner escolher o instante e o enquadramento que compõem suas cenas, é a partir da colagem (novamente) de pequenas áreas aproximadas da cena escolhida que consegue a qualidade necessária para a impressão física de imagens. Dessa maneira, ele monta exposições, publica livros fotográficos assim como cópias de suas produções imagéticas. O fato de trazer as imagens digitais, inscritas e consumidas de formas efêmeras, para o mundo da materialidade, dentro de formatos clássicos de apresentações artísticas, faz com que a nossa atenção, aqui, saia dos trajetos das interfaces digitais, para a inserção dessas imagens em sistemas convencionais valorizados na circulação da arte. Seus ensaios passam pelas instâncias de apreciação e validação de alta qualidade, envolvidos no trânsito de seus ensaios por espaços e formatos de contemplação, onde relações espaço-temporais com as obras tem um outro compasso. Por mais que divulgue o trabalho em seu site, o que poderia ser considerado um retorno dos trabalhos ao seu espaço de origem, as imagens voltam com novas camadas de sentidos e novos valores de apreciação.

³ Different chemical mixes explain the varying toxic hues of each lagoon. These pictures were made by stitching together hundreds of high-resolution screen shots from publicly accessible satellite imaging software. The results are prints of great clarity and detail that capture the effects of feedlots on the land. The meat industry is a subject loaded with a moral and ethical charge. But when I think of these pictures, I don't just see gigantic farms. I see an attitude toward life and death that exists throughout contemporary culture. These images reflect a blueprint and a horror that lie at the heart of the way we live.” — Op-Ed, LA Times. Disponível em: <https://mishkahenner.com/Feedlots>.



Figura 4 e 5 — Exposição na Galeria da Hasselblad, em Gothenburg (2016) e Imagem do livro *Dutch Landscapes* (2011).

A terra como um corpo de inscrições

As fotos presentes no Google e similares dão ao mundo a configuração de um corpo marcado por inscrições. Em sua narrativa, esse corpo equivale a um actante semiótico, porque pleno de significações, e por conseguinte constituído semioticamente por planos da expressão e do conteúdo. As linhas e manchas delimitam topologias com as quais criam formas identificáveis, o que faz pensar em uma correspondência unívoca entre as figuras demarcadas e seus sentidos. Assim, a imagem de um conjunto denso de árvores é interpretada como uma mata e os desenhos angulares como casas ou edifícios, os círculos azuis como piscinas e o grande volume de água com suas ondas pontuam as zonas oceânicas. Graças à interatividade dada pela plataforma o olhar vertical, de cima, pode se aproximar em *zoom* até uma distância próxima a tais representações e locomover-se em (quase) 360°, gerando a impressão de que circulamos pelo entorno focado.

Há então uma convocação do sujeito, por intermédio de seu corpo próprio, principalmente da visão e do tato, a estabelecer a interface com esse corpo-actante como superfície de inscrições (FONTANILLE, 2016), do que derivam implicações interacionais relevantes. Olhar o mundo desde cima e dele se aproximar como se estivéssemos com uma câmera na mão altera a forma tradicional de inspecionar mapas. Resultam daí efeitos característicos da cultura digital como a ubiquidade e sua conformação estética de fluxos, a interatividade, a personificação, e outros, que angariam a percepção de um controle maior do homem sobre a superfície global e sobre tudo o que nela circula. Os trabalhos de Henner, em geral, recuperam essa ideia de topicalização global do sujeito e também de sua capacidade de agir pelos meios técnicos. Ao mesmo passo, evidencia as brechas abertas por tais sistemas de acesso às grandes bases de dados para as suas próprias intervenções, denunciando seu caráter arbitrário, invasivo e artificioso. Imprime, assim, outras marcas de inscrição sobre aquele corpo-super-

fície de inscrição que lhe é proposto como resultado da projeção técnica: adentra espaços não previstos mostrando a percuciência do olho da máquina (*No man's land*); põe em relevo formas públicas de disfarçar toda a cartografia do terreno, inclusive por operações estéticas de camuflagem em que figuras abstratas se dissimulam nas mesmas cores dos ambientes (*Dutch Landscape*) ou descortina problemas socioeconômicos nas nuances pictóricas do espaço representado. Forma e conteúdo perdem então sua relação de univocidade que parecem nos dar os trabalhos técnicos e expõem a polissemia das formas (*Feedslots*).

É interessante ressaltar que o artista estende a percepção desse jogo de esconde-esconde a outras situações, abordando-o às vezes de uma forma lúdica, como a provar o domínio que tem do sistema. Em outro de seus trabalhos, tomado aqui apenas como ilustração, Henner brinca com fragmentos de imagens que, preenchidas, remetem a fotos de Robert Frank, fazendo trocadilho do título original francês de 1958 *Les américains* (*The Americans*, editado nos EUA em 1959) com *Less americans*, nome dado ao seu projeto. O livro de Robert Frank, cuja obra é considerada a representação icônica primal da fotografia documental, tem suas imagens largamente expostas desde a primeira publicação, sendo um marco no imaginário de fotógrafos do mundo todo e lendário por sua crítica, sutil e melancólica, ao estilo de vida dos estadunidenses dos anos 1950. Henner, assim, retorna ao trabalho de Frank e retira segmentos do conjunto figurativo, em especial as formas do plano da expressão que permitem o reconhecimento (e as identidades) dos processos de iconização do rosto humano, para apresentar um mundo com “menos” americanos. A publicação de *Less Americans* segue o modelo exato da publicação original.



Figura 6 — Imagem do livro *Less Americans*, de Mishka Henner.

Na verdade, essa série não é apenas exemplar, é sim metafórica de toda sua engenhosa bricolagem das coisas da esfera digital, tanto do que ela contém de acervo artístico quanto das prospecções que apresenta como “verdadeiras” inscrições do real. Sua bricolagem não fica restrita ao mundo das imagens. Em 2010 ele juntou 3000 frases que compunham diferentes definições para a fotografia. Todas as frases iniciam com o título do livro, *Photography is*. Ao apresentar o livro em seu site, Henner explicita o modo de montagem da obra, problematizando o próprio valor documental da fotografia, assim como a condicionante semântica que orienta o processo de compreensão do visual pelo verbal: “espelhando a natureza ambígua e não confiável das próprias fotografias, cada frase deste livro foi tirada do contexto que apareceu originalmente. O resultado é contraditório e caótico, frustrante e perspicaz. Em suma, é a fotografia sem fotografias”⁴ (site do artista, tradução nossa). Em suma, é o trabalho de Mishka Henner.

⁴ *Mirroring the ambiguous and untrust worthy nature of photographs themselves. each phrase in this book has been torn from the context in which it originally appeared. The result is contradictory and chaotic, frustrating and insightful. In short, it is photography without photographs.*

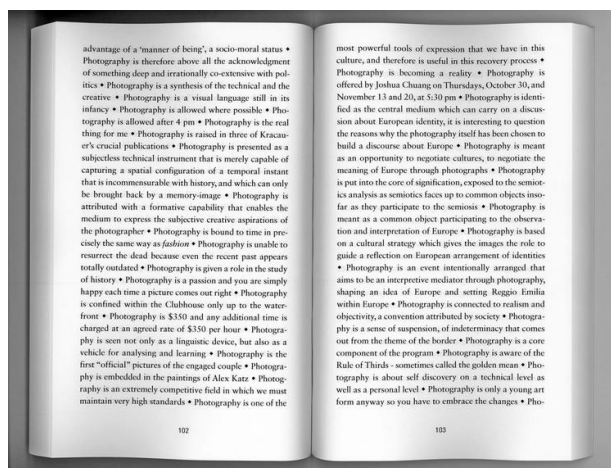


Figura 7 — Imagem do livro *Photography Is*, de Mishka Henner.

Considerações finais

Movimentar-se pelo conjunto das obras de Henner, incluídas as formulações verbais que tanto explicitam os motivos de seu interesse temático quanto as formas de criação, equivale a elaborar em formalização verbovisual uma tentativa de compreender as formas simbólicas em seus sistemas de relações e processos de combinações, ou, nos termos de Jakobson, ir do paradigma ao sintagma e vice-versa, entre construções metafóricas e metonímicas a serem consideradas como a base de toda constituição de sentidos (Jakobson). Segundo Fiorin (2020), Jakobson “fonde une sémantique de base, où les effets de sens sont produits soit métaphoriquement, soit métonymiquement. Ces processus sont associés à la condensation et au déplacement, quant à eux concitatifs, selon Freud, du rêve et du mot d’esprit.” (p. 3) Assim podem ser percebidos os efeitos de sentido provocados pelas fotos de Henner, alternando entre incorporações que parecem manter similaridade com discursos-fonte, mas que geram novas leituras nessa linha do tempo e do espaço sobre a qual se cotejam os tecidos semióticos em circulação (*Dutch Landscape, Feedlots*) e outras que projetam a contiguidade das formas em campos semânticos distintos a serem explorados em suas partes pelo fotógrafo e pelo leitor (*No man’s land* e *Less Américains*).

Com base no encontro já suficientemente discutido desses dois eixos, Henner opera seus investimentos próprios de uma retórica da imagem calcada na ilusão figurativa, por meio de mecanismos de abstração e iconização, homologadas tematicamente pelo jogo do velamento e desvelamento, e em manobras enunciativas de descoberta das simbólicas inscrições do homem no mundo, perante as quais os sujeitos colocam-se em regimes de crença e confiança nos aparatos. Desmistificá-los é o papel da arte, e às vezes usando-os em processos de imunização derivados de sua própria substância tóxica.

Bibliografia

- ALBERS, Kate Palmer. **Public life and the private screen**. (2015) Disponível em: <http://circulationexchange.org/articles/nomansland.html>. Acesso em 16/05/2020.
- BOHR, Marco. **Mishka Henner and the boundaries of photography**. Disponível em: <https://www.photomonitor.co.uk/mishka-henner-and-the-boundaries-of-photography/>. Acesso em 16/05/2020.
- BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard. (2000). **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: The MIT Press.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2008). **Corpo e imagem**. Lisboa: Nova Vega, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. (2003). **Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: **Teoria da literatura: os formalistas russos**, Porto Alegre, Globo, 1976, p. 39-56.
- FIORIN José Luiz. *De la thétorique à la rhétoricité. Actes Sémiotiques*, nº 123, 2020, p. 1-11. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6414>.
- FLOCH, Jean-Marie. (1995). **Petites mythologies de l'œil et de l'esprit**. Paris/Amsterdam: Hades Benjamins.
- FLUSSER Vilém. (1985). **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec.
- FONTANILLE, Jacques. (2016). **Corpo e sentido**. Londrina: Eduel; Paris: Presses Universitaires de France.
- _____. (2017). **Práxis e enunciação: Greimas herdeiro de Saussure**. Gragoatá. Niterói: IL/UFF, v.22, n. 44, p. 986-1004, set.-dez.
- _____. (2005). **Significação e visualidade: exercícios práticos**. Porto Alegre: Editora Sulina.
- GEFTER, Philip. **Mishka Henner uses Google Earth as muse**. Disponível em : <https://www.nytimes.com/2015/08/30/arts/design/mishka-henner-uses-google-earth-as-muse-for-his-aerial-art.html>. Acesso em 16/05/2010.
- HAN, Biyung Chul. (2014). **A sociedade da transparência**. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- HILLIS, Ken. (2003). **Sensações digitais: espaço, identidade e corporificações na realidade virtual**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos.
- INWOOD, Michael. (2004). **Heidegger**. São Paulo: Edições Loyola.
- JAKOBSON, R. (2010). **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix.
- MERLEAU-PONTY, M. (1980). *A dúvida de Cézanne*. In: **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural.
- RANCIÈRE, Jacques. (2018a). **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34.
- _____. (2018b). **Crônicas de los tiempos consensuales**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- _____. (2005). **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org./Ed. 34.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1996). **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas, SP: Papirus.

