

---

## O fotógrafo sem câmera e as experiências artísticas na pós-fotografia.<sup>1</sup>

Anna Letícia Pereira de Carvalho<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Campinas, Campinas SP

### RESUMO

Nesse artigo percorremos algumas definições que teóricos atrelaram ao conceito de pós-fotografia, tais como Joan Fontcuberta, Philippe Dubois e Julio Plaza, na tentativa de refletir sobre a imagem pós-fotográfica. Para isso, utilizamos seis projetos artísticos - que adotam imagens do *Google* - e repensam o fazer fotográfico sem câmera ao prescrever sentido a imagens já existentes e disponíveis na internet.

**PALAVRAS-CHAVE:** pós-fotografia; fotografia; *Google*.

### SOBRE A PÓS-FOTOGRAFIA

Em 2016, Joan Fontcuberta lançou o livro "La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía" que trazia uma atualização<sup>3</sup> do seu pensamento a respeito desse tão discutido termo, o pós-fotográfico. As premissas continuaram basicamente as mesmas de seu artigo de 2015, mas no livro de 2016 Fontcuberta mergulha na teoria, utilizando diversos projetos fotográficos produzidos ao redor do mundo. Em algumas palestras, o teórico catalão relata que o termo "pós-fotográfico" talvez não seja o mais apropriado, mas que o utiliza por ainda não ter encontrado um que abarque esses pensamentos de forma mais precisa. Foi, justamente, esse indagação de Fontcuberta sobre o termo que me fez pensar sobre os conceitos atrelados a ele.

Diversos autores já refletiram sobre o termo e o conceito **pós-fotográfico**. No livro "Imagem: cognição, semiótica, mídia" (2010), Lucia Santaella e Winfried Nöth discutem o processo evolutivo de produção da imagem, que é definido por três paradigmas da imagem. São eles: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. O pré-fotográfico é definido, principalmente, pelo modo de produção artesanal - o suporte

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do IA-Unicamp, e-mail: annaleticia@gmail.com

<sup>3</sup> Em 2015, ele lançou o artigo "Por um Manifesto pós-fotográfico", que pode ser lido aqui <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html>

---

são as tintas e o pincel a extensão dos dedos do artista -, cujo resultado não será uma imagem, mas um objeto único<sup>4</sup> (imagem nas pedras, desenho, pintura e escultura). Já no paradigma fotográfico, os processos de captação de imagem se tornam automáticos - o suporte é um fenômeno eletromagnético ou químico -, a imagem na superfície revelada é um vestígio do real<sup>5</sup>. E, finalmente, o paradigma pós-fotográfico tem como característica as inovações tecnológicas dos séculos XIX e XX - o suporte é a união entre o computador, a tela e o programa -, onde o agente de produção é um programador e não um artista.

André Rouillé (1996) pensa o pós-fotográfico situado nos limites da fotografia e coloca na mão dos fotógrafos-artistas a capacidade de atuar e definir sua atitude estética. Para ele (1996), a pós-fotografia opera numa ruptura decisiva com a tradição documentária e com a fotografia artística. Rouillé (1996), então, entende o pós-fotográfico como um local de experiências, onde os espaços fronteiros do fazer fotográfico se confundem.

Para Philippe Dubois (2017), as teorias de fotografia - tendo como grande marco o livro de Roland Barthes, "A Câmera Clara" (1980) - foram sinalizadas pelo fim do estruturalismo e por questionamentos acerca da ontologia, fenomenologia e da teoria essencialista. Dubois (2017) trata as teorias de fotografia como novo campo de estudos e, por causa das suas especificidades enquanto imagem, a fotografia deixa de ser "lida" como um texto e passa a ser "vista", em virtude da sua dimensão propriamente visual.

Nos anos 1960 e 1970, a imagem - no sentido de regime da visualidade - finalmente ganha força em relação ao regime do texto - marcado pelas teorias semiológicas e estruturalistas. Após os anos 2000, acontece o que Dubois (2017) chama de "virada digital", que afeta todas as imagens digitais (televisão, cinema, vídeo, fotografia). "O digital vai permitir (ou obrigar, conforme o ponto de vista) abordar o campo da teoria da fotografia, tanto do ponto de vista "ontológico" da imagem quanto da perspectiva "pragmática" de seus usos." (DUBOIS, 2017, pg. 41).

---

<sup>4</sup> E porque não dizer, irreprodutível.

<sup>5</sup> Um Isso-foi.

---

Eis uma primeira marca que caracteriza a mudança teórica produzida pelo digital turn: a relativização do discurso ontológico sobre a fotografia como traço, sua redução a um simples momento (genético) do processo, que não convém essencializar. É uma forma de retorno à imanência que permite pôr fim à transcendência da gênese na constituição de uma identidade do médium. A segunda marca que me interessa é uma consequência da primeira: a partir do momento em que a fotografia não é mais definida “absolutamente”, em seu princípio “original”, como uma *captação do real*; a partir do momento que sua identidade não tem mais relação com sua natureza de simples “captura” de um lampejo do mundo, mas com alguma coisa que faz dela uma representação que pode não corresponder a uma coisa real, ou seja, que pode (essa é apenas uma possibilidade, não uma necessidade) ter sido “inventada” (no todo ou em parte) por uma máquina de imagem, então *como podemos pensar essa tal imagem?* (DUBOIS, 2017, pg. 44).

Partindo dessas indagações, Dubois vai apresentar uma hipótese teórica, uma pré-teoria de fotografia, onde ele entende que o pós-fotográfico é a imagem fotográfica digital contemporânea, levando a fundo suas considerações e implicações. A pós-fotografia seria, então, para ele a imagem com aparência fotográfica produzida ou alterada digitalmente.

Parto da ideia que tal imagem (a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de “pós-fotográfica”) pode ser pensada como representação de um “mundo possível” - e não de um “ter-ali-estado” necessariamente real. Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós. (DUBOIS, 2017, pg. 45)

No texto "Uma poética da desprogramação" (2001), Arlindo Machado identifica como pós-fotografia a criação em ambiente digital, através do uso e da experimentação dos recursos não-lineares do computador. Isso permite ao artista - no caso Carlos Fadon Vicente - o jogo com imprevisibilidade do fluxo televisual, o que resulta em um diálogo

---

entre meios e linguagens. Dessa forma, é possível vislumbrar um novo horizonte no "terreno movediço da cultura da informática" (MACHADO, 2001, pg. 1).

Machado, dessa forma, revisita Julio Plaza, no texto pioneiro "Uma poética pós-fotográfica", de 1994. Nele, Plaza aponta que a fotografia, sem dúvida, transformou em um muitos fatores a iconografia do século XIX e observa que diversos artistas se mostraram atentos às possibilidades de criações estéticas proporcionadas pela fotografia, que seria uma junção entre a arte e a tecnologia. Na pós-fotografia, a arte e tecnologia ganha um novo aliado: o computador, que através de seus números e pixels promove o que Plaza (1994) chama de "imagem híbrida" o que, sem dúvida, também vai contribuir para a "crise da representação".

As imagens criadas pelos computadores renovam a criação visual, a nossa visão de mundo, criam novas formas de imaginário e também de discursos icônicos, ao mesmo tempo que codificam as imagens de todos os tempos e culturas. Estamos no universo pós-fotográfico e tecnológico. (PLAZA, 1994, pg. 6)

Plaza afirma que a pós-fotografia seria um novo discurso e chega a contestar se o nome "imagem" seria ainda relevante para esse novo processo tecnológico que produz imagens, já que agora o "computador codifica tudo o que pode capturar, o imaginário, o real e o simbólico" (1994, pg. 8). Dessa forma, ele coloca em discussão a hibridização dos meios e os processos utilizados pelos artistas em transformar os códigos dos computadores em imagens.

O autor (1994) chega a citar três características que estão bastantes marcadas em outros textos sobre a pós-fotografia. São elas: a "representação da representação", que indaga sobre como as imagens podem ser colocadas em computadores e ali recriadas, com uso de retoques, mudança de cores, texturas e outros efeitos que tentam recriar todas as técnicas da história da arte. Em alguns programas como o *Photoshop*, por exemplo, é possível produzir imagens com efeitos de pinceladas, canetas e outros instrumentos utilizados pelos artistas. Outra característica seria a "montagem, colagem, bricolagem", que é basicamente a possibilidade de transformar a imagem (em zoom, em

---

deformação, em recorte, em cor, etc) de forma ampliada, uma vez que a tecnologia do computador permite que isso seja feito de forma digital e não mais analógica. A terceira e última característica seria a "fluidez", onde Plaza (1994, pg. 8) aponta que "as imagens obtidas e combinadas podem adquirir uma fluidez de montagem e representação como nunca antes elaboradas pelas técnicas da pintura, da fotomontagem ou do cinema".

É importante ressaltar que Plaza pensou as técnicas de computador aplicadas às imagens muito antes do Brasil, por exemplo, ter internet banda larga nos anos 2000. Seu pensamento sobre o pós-fotográfico agora pode ser expandido pelo uso da internet e as possibilidades de interfaces e aplicações podem ser utilizadas para o desenvolvimento artístico que esteja alinhado com a arte e tecnologia. Mais ou menos o que Fontcuberta vai se focar no seu "Manifesto pós-fotográfico" de 2015.

Mas a reflexão de Plaza é inovadora também no sentido de pensar que todas as imagens produzidas por computadores já não dependiam mais do ponto de vista da câmera e, portanto, torna-se possível desenvolver novas práticas e novas poéticas da imagem sem o uso de um aparelho. Falaremos mais sobre isso adiante.

Os computadores criaram a possibilidade de transformação e metamorfose do imediato em híbridos. A imagem - e, sem dúvida, a arte toda - não é mais o lugar da metáfora, mas da metamorfose, que leva a um comportamento ativo e interrogativo, móvel e modelável, interativo, de natureza que convida ao jogo, à manipulação, à transformação, ao ensaio e à mudança, à experimentação e à invenção de outras regras estéticas. Se a fotografia fez, no passado, recuar o "valor de culto" da arte artesanal, colocando em seu lugar o "valor da exposição", agora esse valor é substituído pelo que poderíamos chamar de "valor de recriação", manipulação ou interferência. (PLAZA, 1994, pg. 10).

No mesmo sentido, Robert Shore, em 2016, no livro "Post-Photography: The Artist with a Camera" afirma que o mundo "real" está cheio de câmeras assim como o mundo virtual está cheio de imagens. Neste livro, Shore investiga qual a consequência disso para os fotógrafos e artistas e tenta responder essa questão através do termo "pós-fotográfico": uma nova linguagem fotográfica onde tudo é possível. Shore também relaciona a pós-fotografia à questão da edição, ressignificação e apropriação de imagens

---

da internet, cujo resultado será uma obra concebida através de outras várias imagens. A internet e as imagens ali disponíveis se tornam base para novas experimentações o que, por outro lado, também reflete no fazer artístico, já que os artistas continuam explorando novas formas de arte usando tanto a imagem analógica, quanto a digital.

Para André Parente (2002), as imagens pós-fotográficas são aquelas de simulação e criação virtual dentro do paradigma digital/eletrônico. Elas podem ser entendidas como uma fuga do modelo arquetípico e das coordenadas geográficas e geométricas. Da mesma forma, para Ednei de Genaro (2015):

No paradigma digital pós-fotográfico (virtual, derivativo, ubíquo), “pode-se dizer que o próprio real, o referente originário, se torna maquínico, pois é gerado pelo computador” (Dubois, 2004, p.47). Nas imagens pós-fotográficas pode-se dispensar seguir a série: captar a imagem; inscrever-reproduzir no material; visualizar e transmitir. Quando a imagem digital é gerada ou simulada por computador, obviamente que a captação e a reprodução se tornam diferentes: dispensa-se o “real prévio” que era preciso nos paradigmas anteriores, de modo que objeto e imagem se tornam uma coisa só, sendo produto do cálculo. (GENARO, 2015, p. 136).

A utilização de tecnologias digitais na pós-fotografia inclui a manipulação e a modificação, o que pode ser visto por alguns como um problema. O conceito de pós-fotografia, por si só, já pode representar objetos "inexistentes" e, portanto, não há um referente ou seja, um objeto cuja luz vai revelar em uma superfície - em uma película. A pintura teve que redefinir o seu papel de linguagem imagética quando a fotografia surgiu, agora percebemos que as teorias de fotografia tentam entender quais são suas características frente ao que podemos chamar de pós-fotográfico.

Joan Fontcuberta nos apresenta o pós-fotográfico da visão do criador e filósofo de imagens. Ele reflete sobre como os artistas e criadores estão produzindo e pensando imagens numa atualidade de superabundância visual, resultante de imagens e fotografias que fluem num espaço de sociabilidade digital. Espaço esse que é múltiplo, híbrido e, principalmente, disperso.

---

Em seu manifesto de 2015<sup>6</sup>, ele estabelece um decálogo de pensamentos acerca da fotografia na era digital. Entre esses pensamentos podemos ressaltar: o papel dos artistas atuais, que não somente criam obras, mas também prescrevem sentidos a coisas já existentes; o artista de agora que se confunde com os curadores, colecionadores, teóricos, etc; e o fato de que estamos vivendo uma ecologia visual. Além disso, os artistas podem fazer circular os trabalhos e as obras com mais facilidade e a noção de autoria começa a ser repensada pelas práticas de adoção.

La sociedad hipermoderna está marcada por el exceso, la flexibilidad y la porosidad de una nueva relación con el espacio y el tiempo, a tenor de la experiencia proporcionada por internet y los medios de comunicación globales. Estas nuevas ventanas nos abocan al conocimiento inmediato y completo de los acontecimientos, de tal forma, que tenemos la sensación de estar dentro de la Historia, pero sin posibilidad de controlarla. (FONTCUBERTA, 2016, p. 21)

Para o autor (2016), vivemos claramente num capitalismo das imagens. Elas, as imagens, percorrem nossas vidas em abundância, numa velocidade impressionante e nos confrontam política e culturalmente. Dessa forma, para Fontuberta (2016) as imagens deixam de ter o papel passivo e passam a ser furiosas. Assim como Dubois (2017), o autor catalão chega à conclusão que estamos vivendo uma nova ordem visual, muito diferente da anterior e isso se deve, principalmente a três fatores (2016, pg. 9): a imaterialidade e transmutabilidade das imagens, a profusão e a disponibilidade e a enciclopedização do saber e da comunicação.

Nesse sentido, imagens que são furiosas e digitais renegam os valores de materialidade e qualidade, o que as tornam bem diferentes dos espaços e suportes comuns da fotografia. As fotografias digitais prezam mais pela imediatez, circulação e conexão. E os artistas pós-fotográficos vão se ater bastante a essas questões.

Para Fontcuberta (2016), a nova ordem conceitual fotográfica que ele chama de pós-fotografia, é marcada pelo uso das tecnologias e conceitos como o deslizamento, ecologia visual e liquidez. Antes bastava ao fotógrafo tirar fotos e como resultado

---

<sup>6</sup> Revisitando as ideias modernistas de manifesto em forma de decálogo.

---

tínhamos imagens e autoria. Na pós-fotografia isso já não é o mais importante, perde-se o ato fotográfico e o autor e, portanto, perde-se a câmera.

Post indica abandono o expulsión. Una puerta se cierra tras nosotros, plashhh... e ingresamos en una posteridad. El prefijo "post" evoca también una despedida. Pero qué abandonamos, en qué posteridad nos alojamos, de qué nos despedimos? (FONTCUBERTA, 2016, pg. 27)

Na condição pós-fotográfica vemos o desmantelamento do tipo de visualidade que a fotografia implementou há mais de um século. No entanto um desmantelamento silencioso, disruptivo, diferente da ruptura visível que foi observada no surgimento da fotografia no século XIX em relação à pintura. O artista catalão (2016) observa que mesmo que essa disrupção - da passagem do fotográfico para o pós-fotográfico - não seja tangível, teremos como consequência o quase anulamento da etapa que precede o nosso momento atual.

Das dimensões conceitual e ideológica podemos perceber que estão acontecendo mudanças profundas, mas o que podemos adiantar é o fato de que as funções genéticas e ontológicas da fotografia foram modificadas e deram origem ao que hoje chamamos de pós-fotografia.

Essa nova etapa é inaugurada pelo acesso à tecnologia, mas não somente pela popularização de câmeras e computadores pessoais, mas também pelo uso frequente e aceitável de programas de retoque como o *Photoshop*. O que nos mostra que no universo das imagens digitais, o referente e o regime de verdade deixam de ser a força motriz e passam a ser opcionais.

De qualquer forma, não podemos colocar todo o peso da pós-fotografia somente nas ferramentas tecnológicas. Seria reducionista demais dizermos que a tecnologia digital é a grande responsável pela disrupção das imagens na cultura visual atual. Mas, certamente, as ferramentas são catalisadoras das mudanças epistemológicas na pós-fotografia, ou seja, do regime de verdade e dos protocolos de confiança nas imagens. Onde outrora existia evidência, agora até mesmo a vidência está em ruptura. Onde existia autoria e aparelho, agora existe criadores interessados em usar e refletir sobre as imagens abundantes que nos cercam.

## O fotógrafo sem câmera

Antes do golpe da presidenta Dilma, em 2016, meu companheiro Gabriel foi, praticamente, o último a conseguir comprar uma casa no Programa Minha Casa, Minha

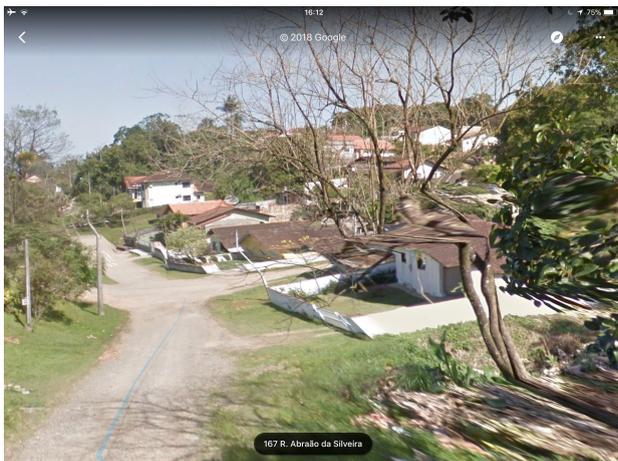


Figura 1: nossa casa no passado

Vida em sua cidade. Alguns anos depois, durante meu doutorado sanduíche na Espanha, planejamos, pela internet, um dia morar juntos e Gabriel decidiu me mostrar fotos da casa que poderia ser a nossa no futuro. Gabriel é uma pessoa bastante desconectada do mundo virtual, quase o meu extremo oposto, tanto que ele não possuía fotografias da casa que

havia comprado para me mostrar pela internet. O único jeito que encontramos de ter imagens da casa, era pelo *Google Street View*<sup>7</sup>. Ao buscar pela casa, para minha surpresa, ela não estava lá. A nossa futura casa ainda não existia para o *Street View* e no local apenas reinava a antiga casa que ocupava o lugar de agora nove germinados. As imagens oficiais da rua, patrocinadas pelo *Google*, nos mostravam o passado e invejamos o quanto os terrenos das casas eram maiores e mais espaçosos, sendo que o espaço antes ocupado por uma família, agora moravam nove outras.

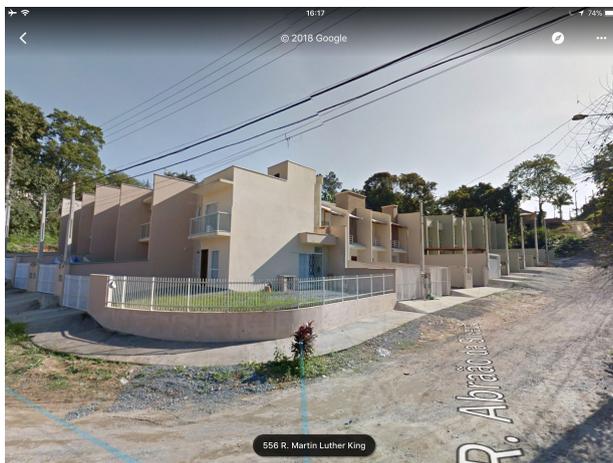


Figura 2: nossa casa no presente

<sup>7</sup> *Google Street View* é um recurso do *Google Maps* que disponibiliza fotografias estáticas das ruas e outros locais e permite aos usuários que os vejam do nível do chão.

Um dia, no entanto, Gabriel conversava com uma amiga do trabalho que, coincidentemente, comprara também um dos nove germinados. Ela comentou que dava para ver os germinados no *Street View*, se vissemos através do ângulo oposto do enquadramento, da visão da rua que cruza a da casa. Naquele dia comemoramos que a imagem da nossa futura casa estava oficialmente na internet e sua existência estava "atestada".

A nossa futura casa ficava num limbo imagético na internet, de um ponto de vista ela ainda é uma projeção, um futuro e um passado, representado pela antiga casa do terreno. Do ponto de vista exatamente oposto ela é presente e é um dos referentes da fotografia. De um ângulo determinamos a ausência, de outro a existência. De um enquadramento ela é memória, de outro ela é vivência.

O *Google Street View* completou, em 2018, 11 anos de existência. Nunca antes, espaços globais, estiveram tão disponíveis para as pessoas. A partir desse processo de captação imagética das cidades, muitos artistas, designers e comunicadores aproveitam as imagens para falar sobre as pessoas, as cidades e o fazer artístico em si.

Michael Wolf em seu projeto “Uma série de eventos infelizes” (2011) redefiniu



Figura 3: Fotografia do projeto "Uma série de eventos infelizes" de Michael Wolf.]

alguns conceitos do fotojornalismo. O trabalho, que recebeu uma menção honrosa do *World Press Photo* (2011), conta com uma série de fotografias - tiradas do *Google Street View* - onde acontecimentos inesperados estavam ocorrendo enquanto as câmeras do Google passeavam pelo local - são cenas de incêndios, acidentes, etc. As imagens

selecionadas por Wolf dentre as randômicas capturadas pelo carro do Google, sugerem diversos questionamentos acerca do olhar voyerístico, da apropriação de imagens e do fotojornalismo em si. Jim Casper em seu texto sobre o projeto no site *Lens Culture*

pergunta: “Então, isso é arte, apropriação, sociologia visual, jornalismo?” (2010, pg.1). Acredito que o projeto de Wolf discute tudo isso, uma vez que esses eventos infelizes só estão sendo vistos por causa de sua curadoria. Dessa forma, ele repensa a banalização e a propagação imagética de fatos cotidianos noticiosos.

Partindo da mesma ideia, “*Miscalculated Projections*” (2015) é um vídeo ensaio da brasileira Alice Dalgalarondo que analisa as imagens do Street View, baseando-se na ideia de uma realidade criada através de imagens estáticas. No vídeo, ela



Figura 4: *Frame do "Miscalculated Projections"* de Alice Dalgalarondo.

reflete sobre a diferença entre imagens ordinárias e imagens extraordinárias e, através de um passeio pelas fotografias do site - da Cracolândia em São Paulo a Fukushima no Japão - a artista nos faz pensar sobre a memória das cidades e sobre a produção imagética que colocam a privacidade e a individualidade no espaço público e, como resultado, ecoam imagens que, supostamente, não eram para ser capturadas.

No mesmo sentido crítico, Doug Rickard no projeto intitulado “*New American Picture*” (2012), procura mostrar imagens de ruas e bairros esquecidos nos Estados Unidos, numa forma de chamar a atenção para locais que não são visitados - nem mesmo pelo poder público. Seu foco são imagens captadas pelo *Street View* de locais devastados



Figura 5: Fotografia do projeto “*New American Picture*” de Doug Rickard.

economicamente e que ele considera abandonados. Rickard utiliza a baixa qualidade das

imagens como potencial estético de seu projeto, reforçando o isolamento dos objetos representados dentro da estrutura social estadunidense. Além disso, ele retoma a tradição da fotografia de rua nos Estados Unidos, que possui grande representantes como Robert Frank e Walker Evans, de forma a renovar as estratégias documentais na atualidade permeada pela tecnologia e, assim, sem utilizar câmeras, expor o projeto falido do "american dream".

Em “*Street With a View*”, Ben Kingsley e Robine Hewllet (2008) elevam as imagens do *Street View* à condição de documento ficcional enquanto projeto público



Figura 6: *Street With a View* de Kingsley e Hewllet.

artístico. Nele, os artistas descobrem os locais por onde o carro do Google vai passar para fotografar e organizam festas para a chegada do carro. As imagens fotográficas geradas pelas câmeras do carro acabam registrando não somente acontecimentos inusitados, mas também acontecimentos premeditados.

Halley Docherty também possui trabalhos utilizando as imagens do *Street View* e que possuem como característica alterações plásticas nas imagens. Em um deles, o artista faz colagens de quadros dos séculos XVIII e XIX - que retratam a cidade de Londres na Inglaterra - justapostos sobre imagens da atual cidade captadas da aplicação do *Google*. Docherty iniciou esse projeto no site *reddit* e chamou atenção do jornal *The Guardian*, que o contratou para realizar outro



Figura 7: *Nighthawks* (1942) de Edward Hooper, colada sobre o que acreditam ser o local referencial da pintura.

projeto também com as imagens do *Street View*: fazer colagens de pinturas famosas em justaposição às imagens da aplicação, não necessariamente de forma a mostrar o local referencial da pintura, mas sim locais onde as pinturas se encaixam visualmente, dependendo do ângulo e do enquadramento de visão.

O catalão Joan Fontcuberta, acostumado à forjar imagens e discutir a relação entre documental e ficcional, desenvolve no projeto *Frontal Nude* (2010) a reflexão entre vidência e evidência. Fontcuberta usa o programa *Google Earth* para olhar para praias onde o nudismo é praticado. Como resultado vemos imagens borradas num nível quase abstrato de pessoas nuas nas praias. Dessa forma, Fontcuberta utiliza uma ferramenta que coloca o planeta visualmente acessível e que, em certos



Figura 8: Imagem do projeto *Frontal Nude* de Joan Fontcuberta.

termos, satisfaz o impulso voyeur e a curiosidade do observador. As imagens abstratas se referem também à invasão em alta qualidade (às vezes nem tanto) dos paparazzis.

### Considerações finais

Como podemos ver, as três primeiras propostas artísticas realizadas com imagens estáticas do *Google Street View* possuem a crítica social como características intrínsecas da obra. Se olharmos as imagens separadas não saberíamos dizer, de forma correta, quais delas pertencem a determinado projeto, uma vez que a gênese das imagens é a mesma. As fotografias dessa procissão imagética, chamada *Google Street View*, possuem as mesmas características estéticas e plásticas. Sendo assim, nos faz pensar o quanto o contexto em que a obra é proposta e inserida é definidor para o fazer artístico, quando as premissas são imagens adotadas. Imagens que outrora teriam um peso "somente" funcional - ver os espaços públicos pela internet - , ganham outros vieses: o de arte, o de fotojornalismo e provam que a qualidade das imagens, o ângulo

---

das fotografias e o olhar funcional também podem ser terrenos férteis para a expressão visual artística e comunicacional.

Em outros casos, as imagens podem sofrer alterações plásticas no seu universo funcional, com o intuito de concretizar obras que discutem a ficcionalidade do universo fotográfico. Ou então, como no projeto de Ben Kingsley e Robine Hewlett, a essência documental do *Street View* é colocada em xeque, através de inserções fantasiosas no momento em que as fotografias são executadas.

Nesse sentido, na pós-fotografia, a imagem digital e virtual aparecem numa dinâmica polissêmica de representações e interceptam valores do passado e do presente (e de memória). A imagem, a representação e a fotografia se tornam elementos suscetíveis de se transformar e criar novas expressões híbridas. A nova consciência autoral, as estratégias apropriacionistas de acumulação e reciclagem, a equivalência entre criação e prescrição de sentido da imagem “desembocam no que poderíamos chamar de ‘estética do acesso’” (FONTCUBERTA, 2016, p. 40).

Todos os projetos, no entanto, são obras contemporâneas que podemos usar como exemplo para entender a pós-fotografia. É sintomático o papel dos artistas enquanto prescritores de sentido a imagens que já foram criadas e estão livres para serem usadas. Dessa forma, não é mais tão necessário produzir fotografias e imagens se podemos adotar as existentes e, com isso, repensar o consumo, a produção, a circulação de imagens e, principalmente, o uso de um aparelho.

## REFERÊNCIAS

CASPER, Jim. **A serie of Unfortunate Events**. Disponível em <<https://www.lensculture.com/articles/michael-wolf-a-series-of-unfortunate-events>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

DALGALARRONDO, Alice. **Miscalculates Projections**. Disponível em <<https://vimeo.com/121729496>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

DOCHERTY, Halley. **Classic Paintings of world cities meet google street view pictures**. Disponível em <<https://www.theguardian.com/cities/gallery/2014/mar/06/classic-paintings-of-world-cities-meet-google-street-view-in-pictures>>. Acesso em: 05 jul. 2018.

---

DUBOIS, Philippe. Da imagem traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos Fotográficos**, v.13, n. 22, p. 31-51, jan/jul 2017. Disponível em

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/download/30295/21457>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

FONTCUBERTA, Joan. **Por un manifesto postfotográfico**. Disponível em <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. Conferência do Fotógrafo Joan Fontcuberta. In: **Primeiro Simpósio Mundial sobre Teorias da Conspiração** em Valência/Espanha, Parte 4. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=F9byuSGbaa4&feature=related>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. **La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía**. Vigo: Ed. Galaxia Gutenberg, 2016.

GENARO, Ednei. Imagens operativas e pós-fotográficas: um estudo a partir de Farocki. **Revista Eco Pós**, v. 18, n. 2, p. 134-150, 2005. Disponível em <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/2345/2235](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2345/2235)>. Acesso em: 18 jun. 2018.

MACHADO, Arlindo. **Uma poética da desprogramação**. Disponível em <[http://www.fadon.com.br/ws\\_cfadon/documentacao\\_files/uma\\_poetica\\_da\\_desprogramacao.pdf](http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/documentacao_files/uma_poetica_da_desprogramacao.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2018.

PARENTE, André. Imagens que a razão ignora. **Revista Galáxia**, São Paulo, nº 4, 2002.

PLAZA, Julio. Poética pós-fotográfica. **Revista Comunicações e Artes**, v. 17, n. 28, p. 5-11, 1994.

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

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

SHORE, Robert. **Post-Photography: The Artist with a Camera**. Londres: Editora Laurence King, 2014.