

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

JANE MACIEL

EXPOSIÇÕES PARA A FOTOGRAFIA COMUM:
imagem, tecnologia e estética no Flickr

Rio de Janeiro

2012

Jane Maciel

**EXPOSIÇÕES PARA A FOTOGRAFIA COMUM:
imagem, tecnologia e estética no Flickr**

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

Orientadora: Prof^a. Dr. Fernanda Bruno.

Coorientadora: Prof^a. Dr. Victa de Carvalho.

Jane Maciel

EXPOSIÇÕES PARA A FOTOGRAFIA COMUM:

imagem, tecnologia e estética no Flickr

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

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2012.

Prof^a. Dr. Fernanda Bruno, PPGCOM UFRJ

Prof. Dr. Maurício Lissovsky, PPGCOM UFRJ

Prof. Dr. Fernando Gonçalves, PPGCOM UERJ

M152

Maciel, Jane Cleide de Sousa

Exposições para a fotografia comum: imagem, tecnologia e estética no Flickr / Jane Cleide de Sousa Maciel. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

146 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Fernanda Bruno.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Victa de Carvalho.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2012.

1. Fotografia. 2. Estética. 3. Rede. 4. Flickr. I. Bruno, Fernanda. II. Carvalho, Victa de. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. IV. Título.

CDD: 770

Aos queridos

Jeová

Benedita

Bruno

AGRADECIMENTOS

Muito grata à professora Fernanda Bruno pela orientação cuidadosa e atenta que proporcionou a evolução deste trabalho e da minha experiência como pesquisadora.

À equipe do Laboratório Fotografia, Imagem e Pensamento, em especial à professora Victa de Carvalho, que também me acolheu com carinho nas suas aulas da graduação e me deu a oportunidade de lecionar nelas. Sua coorientação foi igualmente fundamental para esta pesquisa.

Aos professores e funcionários do PPGCOM ECO.

Aos professores Fernando Gonçalves, Teresa Bastos, Maurício Lissovsky e André Gunthert pelas boas contribuições ao trabalho.

Ao CNPq, pela bolsa.

A Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que me formou concomitantemente ao mestrado.

Aos amigos que conheci durante o mestrado: Bia, Luciana, Elane, Rúbia, Diego, Leandro, Lia, Jeff, Matheus e Cláudia. Aos amigos de São Luís: Eduardo, Ramon, Celso, Luana, Johelton, Grolli, Ramúsyo e sobretudo à Carol pela interlocução constante, à Denise, pelo seu belo exemplo e à Juliana, pela revisão final do texto.

A Marianna, João, Vera, Marc, Márcia e Gui, pelos abrigos no Rio inflacionado.

Grata a meu pai, Jeová, e minha mãe, Didi, pelo amor e apoio. Aos meus irmãos, em especial à Keila, pela generosidade. À Karem e João pela infância que revemos e revivemos.

Grata a Bruno, meu “intercessor”, pelo companheirismo que proporciona uma rotina constante de estudos, filosofia, música, poesia, capoeira e bom humor.

Grata aos meus amáveis amigos colibris, pelos ensinamentos que comungamos, e em especial a Humberto por sua leveza e alegria.

Grata à Capoeira e a Marcelo Coqueiro, com quem iniciei este aprendizado em solo carioca.

“Iê viva meu Deus, iê viva meu mestre, que é quem me ensinou!”

Sou imensamente grata à natureza divina que me dá firmeza e tranquilidade para seguir.

RESUMO

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. **Exposições para a fotografia comum: imagem, tecnologia e estética no Flickr.** Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Estudo sobre a produção e estética comum da fotografia em rede. Com objetivo de analisar as formas de presença desta fotografia e suas respectivas partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2009), abordamos a ferramenta do site de compartilhamento de imagens Flickr intitulada “Exposições”, a partir de um levantamento empírico com 181 “galerias” que analisamos ao longo do trabalho por dois eixos de operação: arquivo e circulação; produção e edição. Revemos aspectos históricos da constituição da fotografia como uma linguagem visual comum, distinguindo os modelos de visão do momento de seu aparecimento no século XIX e os que hoje se manifestam influenciados pela conjuntura das novas mídias. A partir de pressupostos metodológicos da Teoria Ator-Rede (LATOUR, 2007), esta análise visa seguir os fluxos imagéticos pelas cadeias de atores (humanos e não-humanos) que colocam estas fotografias e seus produtores em conexão. Buscamos pela descrição desta rede compreender como se processa a estetização desta criação fotográfica comum que se encontra na fronteira entre o analógico e digital, sendo marcada pela reapropriação de códigos e terminologias estéticas advindas de outros dispositivos, como o da arte, em um contexto contemporâneo de descentralização da produção de imagem e de ampliação das práticas de arquivos circulados na web.

Palavras-chave: Comum. Estética. Fotografia. Rede.

ABSTRACT

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. **Exposições para a fotografia comum: imagem, tecnologia e estética no Flickr.** Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Study about the common production and aesthetic of network photography. With the objective of analyzing the forms of presence of this photography and its respective apportion of the sensible (RANCIÈRE, 2009), we approach the tool of the image sharing website Flickr titled “Expositions”, through an empiric gathering of information of 181 “galleries” which we have analyzed through this work by two axis of operation: file and circulation; production and edition. We review historic aspects of the constitution of photography as a common visual language, distinguishing the models of view from the moment of its appearance on the XIX century and the ones that today manifest themselves influenced by the conjuncture of the new medias. From methodological assumptions of the Actor-Network Theory (LATOURETTE, 2007), this analysis aims to follow the imagetic flows through the chains of actors (humans and non-humans) that connects these photographs and its producers. We aim through the description of this network to understand how it is processed the aesthetization of this common photographic creation that locates itself on the frontier between the analog and the digital, being determined by the reappropriation of codes and aesthetic terminologies borrowed from other devices, such as from art, in a contemporary context of decentralization of the production of the image and the amplification of the practices of files circulated on the web.

Key-words: Common, Aesthetic, Photography, Network.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	A FOTOGRAFIA COMUM E O SENSÍVEL PARTILHADO.....	19
2.1	A CONSTITUIÇÃO DE UM OLHAR FOTOGRÁFICO.....	21
2.2	MATERIALIDADES TECNOLÓGICAS E OPERAÇÕES FOTOGRÁFICAS.....	33
2.3	A VIDA COMPARTILHADA EM FOTOS.....	45
3	CURADORIAS: ARQUIVO ESTÉTICO PARA A CIRCULAÇÃO EM REDE.....	61
3.1	NOTAS SOBRE CURADORIA E EXPOSIÇÃO NA ARTE.....	65
3.2	MEDIAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE SUJEITOS COMUNS.....	69
3.3	ESTETIZAÇÃO DO ARQUIVO E INVENTÁRIO DO COTIDIANO.....	79
4	CRIAÇÃO E ESTÉTICA COMUM.....	93
4.1	O ANALÓGICO NO DIGITAL.....	95
4.2	REVISITANDO CÓDIGOS PLÁSTICOS.....	102
4.3	A BANALIZAÇÃO DA FOTOMONTAGEM.....	109
4.4	COMENTÁRIOS SOBRE UMA PEGAGOGIA DO OLHAR.....	115
4.5	O DESEJO DE SER ARTISTA/CURADOR E O LUGAR DO AMADOR.....	124
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O <i>IMAGO MUNDI</i>.....	138
	REFERÊNCIAS.....	142
	APÊNDICE (ARQUIVO DIGITAL)	

1 INTRODUÇÃO

A fotografia se faz cotidiana. Não somente pelas imagens que circulam na mídia impressa, que estão em propagandas pela cidade, que se apresentam de mil maneiras na internet, que dominaram as galerias de arte e museus. Desde seu surgimento, a tendência da fotografia foi tornar-se uma linguagem cada vez mais comum. Poderíamos dizer que essa aproximação vem desde o lançamento das primeiras câmeras portáteis da Kodak em 1888, atravessando todo o século XX com o desenvolvimento desta grafia, com a luz que culmina na sua convergência, com o universo digital e com o desenvolvimento da sociabilidade na internet, o que possibilita hoje uma nova dinâmica de uso para esta tecnologia.

O mercado conseguiu popularizar ao extremo a fotografia: câmeras digitais portáteis amplamente difundidas, aparelhos reflex mais acessíveis, olhos maquínicos dos telefones celulares, webcams dos computadores, além das câmeras analógicas que ressurgem, a exemplo da *lomography* e *polaroid*. Concomitantemente, tecnologias de compartilhamento de imagens na web dão visibilidade às produções, sejam elas amadoras ou profissionais, em uma proporção que é infinita para nossos olhos. Assim, a “contemporaneidade” da fotografia é marcada pela intensa popularização e naturalização da sua linguagem visual mecânica, fazendo dela, mais do que nunca, uma experiência acessível a um número expressivo de pessoas, evidenciando assim a interação do homem com tal tecnologia imagética, e, logo, a relação contemporânea homem-imagem-estética.

Nosso estudo visa, diante deste amplo cenário, abordar coletivos que têm o fazer fotográfico como vetor de socialização, constituindo redes de relacionamento e de produção de comum, através do compartilhamento de fotos na internet. Interessamo-nos especialmente pelos usos estéticos desta fotografia, que se manifesta por um conjunto muito amplo de procedimentos de operação da tecnologia em seus diversos níveis (produção, edição, arquivo e circulação), promovendo deslocamentos de valores plásticos consagrados para estes espaços mais próximos do cotidiano e vernacular¹. Aqui, ao falarmos de estética, não vincularemos tal conceito apenas a

¹ Pensamos que este deslocamento de saberes e poderes acontece no campo da fotografia ao longo de sua história, porém mais intensamente nas últimas décadas com o advento das tecnologias digitais. “Toda uma tipologia de formações subjetivas, em dispositivos que não são fixos [...] produções de subjetividade que saem dos poderes e dos

sua compreensão no campo da arte, mas sim aos níveis de experiências que envolvem estas criações fotográficas e evidenciam uma “partilha do sensível”, tal como estabelece Jacques Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p.15)

A noção de comum é entendida como base desse território estético, que parte de experiências subjetivas rumo ao seu agrupamento dado na partilha, nas conexões que montam e mantém o coletivo em um dado momento e espaço. Este território não é simplesmente habitado, mas sim disputado entre os sujeitos em um sistema que organiza formas de presença e de enunciação, ou como complementa Jacques Rancière: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum.” (id., ib., p.16)²

Estes modos de fazer estão diretamente ligados aos modos de ver contemporâneos, que constituem uma observação bem diferente dos regimes de visualidade do momento de surgimento da fotografia (mesmo que ainda seja possível perceber várias aproximações), mobilizando outras funções sociais, temporalidades e estéticas. Isso se dá tanto por um maior acesso aos dispositivos técnicos de imagens, quanto pela amplitude das dinâmicas imagéticas da sociedade atual, que estimula em rede a criação comum. Concebemos estes fotógrafos como observadores de uma

saberes de um dispositivo para se revestir em outro, sob outras formas que hão de nascer” (DELEUZE, 1996, p.88). A noção de dispositivo de Michel Foucault (2002) como um “conjunto decididamente heterogêneo”, e mais ainda, como “a rede que se pode estabelecer entre estes elementos”, converge com a noção de rede aqui trabalhada.

² Esta relação de disputa remete à noção de poder, que “como a sociedade, é o resultado final de um processo e não um reservatório, um estoque ou um capital que forneceria automaticamente uma explicação. O poder e a dominação precisam ser produzidos, fabricados, compostos” (LATOURET, 2007, p.92). Tradução do texto: “[...] comme la société, est le résultat final d’un processus, et non pas un réservoir, un stock ou un capital qui fournirait automatiquement une explication. Le pouvoir et la domination demandent à être produits, fabriqués, composés”. Tal entendimento está em consonância com a noção foucaultiana segundo a qual “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares [...] o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. (FOUCAULT, 1984, p.103)

sociedade onde os sujeitos são constantemente operadores de dispositivos de produção, edição, circulação e arquivo de imagem.

Lançamos nosso olhar sobre as possibilidades desta perspectiva, contudo, a primeira impressão é um impacto: por qual recorte poderíamos adentrar nesse mar de imagens e trazer assim uma reflexão sem que ela seja jogada no excesso de onde surgiu? Neste estudo, dentre as plataformas de compartilhamento de fotos, optamos pelo Flickr³ (www.flickr.com.br), que aqui se apresenta como o lócus dessa pesquisa, o sítio onde percorremos e coletamos nosso material empírico. Ao contrário dos sites de relacionamentos, nos quais as fotos aparecem em conjunto com outras linguagens em narrativas pessoais que formatam identidades, no Flickr, e mais especialmente no recorte que tomaremos dentro desta plataforma gigantesca, a imagem fotográfica parece mais evidente que o sujeito que a compartilha⁴. A escolha do Flickr é pertinente, pois estamos interessados, sobretudo, nos processos de criação envolvendo a fotografia, que será pensada como um signo ao mesmo tempo estético e relacional.

Levantaremos questões de como se processa a experiência desta fotografia através da análise estética das imagens e desta plataforma de compartilhamento: Como esta produção é compartilhada? O que é retratado e quais os códigos visuais recorrentes? Quem são esses fotógrafos que se relacionam no Flickr? Enfim, como pensar a estética dessas operações que constituem a própria rede?

Diante dessas questões, tornou-se necessário percorrer esse imenso arquivo a fim de analisarmos seu funcionamento, buscando debater as operações que tais fotógrafos exercem nos seus diferentes registros visuais, produzidos e editados para a sua circulação e arquivo em rede. Inicialmente, é importante frisar que o acesso ao conteúdo do site Flickr pode acontecer de diferentes maneiras, dependendo do tipo de ferramenta utilizada (grupos, perfis, exposições, álbuns, fóruns etc)⁵. Em um primeiro momento, partimos da ferramenta de busca, que direciona

³ O Flickr será apresentado no tópico “A vida compartilhada em fotos”, no segundo capítulo desta dissertação.

⁴ Veremos nesse recorte que o sujeito aparece como um ator que realiza uma performance de si pela imagem, assumindo e explorando a identidade de fotógrafo, às vezes com alguma aspiração autoral. Muitos outros usos são possíveis dentro do Flickr, inclusive o de rede social com perfis que ressaltam signos identitários.

⁵ Esta dinâmica aproxima-se da noção de múltiplas entradas de um rizoma (DELEUZE, GUATTARI, 2009) que fazem com que o mapa seja significado de diferentes maneiras dependendo das linhas e dimensões pelas quais se pode percorrer, permanecer ou fugir; “direções movediças”.

os resultados relacionados à palavra-chave aos perfis de usuários, grupos temáticos e fotografias nomeadas com a *tag* em questão⁶. Este percurso permitiu ter uma dimensão geral do site, contudo nos deparamos com problemas de várias ordens. Primeiramente, as *tags* são arbitrariamente colocadas nas imagens pelos usuários, e nem sempre elas correspondem à palavra-chave; o mesmo ocorre com os grupos, já que seus membros podem eventualmente postar conteúdos sem nenhum vínculo temático com a proposta. Em segundo lugar, havia também o problema do fluxo dos grupos em sua mutação constante, intensa e veloz, já que estes são diariamente atualizados.

Percorrendo o site, encontramos uma ferramenta mais pertinente: as chamadas “Exposições” (www.flickr.com/galleries), que são conjuntos de até 18 imagens agrupadas ao redor de um tema, postadas por um usuário que recebe, dentro do vocabulário do site, o título de “curador”. Este “expõe” sua rede de referências visuais dentro do próprio Flickr, recorrendo às imagens, perfis e grupos favoritos ou à busca em outras ferramentas, em seleções que podem nos ajudar a refletir não apenas sobre as imagens em si, mas sobre as formas como elas são arquivadas, associadas, valorizadas e dadas à visibilidade. A constituição dessas séries parecem, em alguma medida, contornar a impossibilidade de apresentar o Flickr com os seus anunciados 6 bilhões de imagens e nos faz aproximar deste todo invisível que demonstra, ao mesmo tempo, a diversidade e a proximidade dessas fotos que coabitam neste *imago mundi*. Somos convidados a ver o grande pelo detalhe⁷.

Apesar das exposições serem quantitativamente fixas (ao contrário dos grupos que são abertos a postagens constantes), o problema do fluxo continua presente, já que é intrínseco à própria lógica da plataforma. Ao contrário do sistema de acesso por busca nominativa, as exposições aparecem no formato de uma grade com 12 opções, que é alterada aleatoriamente cada vez que a página é atualizada. Optamos então por montar um “banco de exposições”,

⁶ As primeiras buscas focalizaram a palavra-chave “cotidiano”, pois estávamos interessados inicialmente nesta temática. Contudo, ao longo da pesquisa esta noção perdeu a sua centralidade no trabalho, passando a interessar, sobretudo, quando entendida como um universo comum no qual a fotografia pode exercer sua prática.

⁷ Como afirma Gabriel Tarde sobre o social: “[...] ao invés de explicar o pequeno pelo grande, o detalhe pelo grosso, eu explico as similitudes do conjunto pelo amontoado de pequenas ações elementares, o grande pelo pequeno, o grosso pelo detalhe”. Tradução do texto: “[...] au lieu d’expliquer le petit par le grand, le détail par le gros, j’explique les similitudes d’ensemble par l’entassement de petites actions élémentaires, le grand par le petit, le gros par le détail” (TARDE apud LATOUR, 2007, p.26)

acrescentando em um mesmo arquivo o nome da exposição, descrição e miniaturas das fotografias (que funcionam também como links), traçando, assim, uma análise comparativa do material⁸. Enquanto analisamos este recorte, o fluxo se mantém: exposições são criadas diariamente, chegando a um caráter milionário, como tudo no Flickr.

A metodologia desta dissertação inspira-se em algumas noções propostas pela Teoria Ator-Rede (TAR)⁹, em especial na concepção de Bruno Latour (2007). É importante remarcar que esta pesquisa não visa ser uma aplicação dos pressupostos metodológicos da TAR, contudo esta teoria fornecerá ao longo do trabalho auxílios metodológicos importantes para explorarmos a rede pelas mediações dos seus atores, nesta concepção da sociologia que a pensa como a “ciência da vida conjunta”, voltando-se para o sentido inicial desta palavra que se refere a “ter algo em comum” em uma existência coletiva, sendo necessário traçar as conexões que permitem montar este coletivo:

A etimologia da palavra “social” é ela mesma instrutiva. A raiz *seq-*, *sequi* lhe dá um sentido primeiro de “seguir”. O latim *socius* refere-se a um companheiro, um associado. A genealogia histórica deste termo faz aparecer, em diferentes línguas, um sentido que é primeiramente o de “seguir alguém”, antes designar o fato de se alistar ou aderir, depois, enfim, “de ter alguma coisa em comum”. (LATOURE, 2007, p. 15)¹⁰

⁸ Organizamos esses arquivos como apêndices deste trabalho, com o total de 181 exposições, que foram selecionadas primeiramente pela grade aleatória do site (provavelmente aquelas que possuem um maior número de visualizações), além de algumas outras exposições acrescentadas a partir das conexões lançadas pela própria plataforma. Buscamos perceber com esta coleta a heterogeneidade estética das imagens ali presentes e dos seus usos sociais, sendo que posteriormente procuramos reagrupá-las pelos eixos de discussão que elas mesmas levantaram na repetição de suas práticas (entre parênteses os números de exposições): Olhar estetizado (85); O Analógico no digital (24); Inventários do Cotidiano (43); Fotomontagem (10); The Commons (19). Este procedimento constituiu nosso levantamento empírico, uma primeira tentativa de observarmos a amplitude desta produção. É preciso igualmente destacar que nem todas essas exposições foram citadas diretamente neste estudo, contudo procuramos dar visibilidade a alguns conjuntos representativos do todo, que evidentemente continua de difícil apreensão.

⁹ Também conhecida por sociologia do social, sociologia das associações, sociologia das traduções, entre outras terminologias, a Teoria Ator-Rede teve seu início nos anos 1980 e se propõe repensar a sociologia modificando o entendimento dos seus objetos e métodos. Segundo Latour, ao longo da história da sociologia, que ele chamará de “Sociologia das Ciências”, esta procurou fornecer “explicações sociais” a diversos fenômenos, sendo a noção de social pensada como um estado de coisas estabilizado, um domínio particular, uma categoria usada para tratar do que já se encontra junto, sem mostrar a natureza do que foi reunido. Em crítica às explicações sociais, Latour (2007) considera que o social não explica nada, pois é ele que deve ser explicado através do trabalho de conexão das entidades entre elas, traçando assim uma rede. Outros autores participam do trabalho de formação desta teoria, tais como John Law e Michel Callon. Uma importante influência desta teoria é a sociologia de Gabriel Tarde, que propunha a noção de social como um fluido em circulação e princípio de conexão.

¹⁰ Tradução do texto: “L’*étymologie* du mot ‘social’ est elle-même instructive. La racine *seq-*, *sequi* lui donne le sens premier de ‘suivre’. Le latin *socius* se réfère à un compagnon, un associé. La *généalogie* historique de ce terme

O social é entendido pela TAR como um conector que serve para combinar e re-conectar elementos heterogêneos que podem ser descritos pelos rastros deixados a cada nova associação que acontece na rede. Seguiremos os atores pelas cadeias de imagens, partindo destas curadorias para outras formas de presença das fotos no site (em perfis, grupos, álbuns etc). Veremos também os rastros deixados para além do Flickr, relacionando estas criações e suas estéticas com outras linhas do dispositivo fotográfico. Olhamos o presente, mas voltamos nossos olhos para trás, a fim de procurar no passado associações com estas imagens atuais e seus modos de ver. Ao mencionar uma estetização da linguagem fotográfica em uma dimensão comum, é porque tantas outras estéticas foram introjetadas, apropriadas, resignificadas, ampliadas ou mesmo banalizadas.

Para cada foto citada e analisada, existem várias outras equivalentes nos coletivos dos quais ela faz parte (o que não se opõe à grande heterogeneidade dos mesmos), e com frequência essas produções são mobilizadas pelo tipo de relação que se estabelece nesses conjuntos. Ao explorar tais conexões, podemos aferir que o sentido da imagem fotográfica pode ser pensado a partir da cadeia associativa na qual ela está inserida. Com o objetivo de descrever a rede pela discussão das operações fotográficas, selecionamos algumas imagens em seus arranjos para problematizar questões sobre fotografia comum estetizada. Os princípios de conexão, associação e mediação são, portanto, importantíssimos para esta descrição.

Outro dado importante para nós é o papel dado aos objetos, os chamados “não-humanos”, dentro desta teoria. Os canais de mediações que constituem o fluido social podem conectar-se por objetos de diferentes naturezas, permitindo a realização de ações coletivas. Ora, como veremos em nosso estudo, diferentes tecnologias permitem a formatação das redes de compartilhamento de imagens, como é o caso do site Flickr e tantos outros, que viabilizam relações e conexões dos sujeitos através das suas produções. Deste modo, os dispositivos tecnológicos são atores que participam da ação que constitui a rede, introduzindo diferenças no desenvolvimento das ações, que aqui compreenderemos como operações fotográficas. “Antes de ‘determinar’ e de servir de ‘pano de fundo para a ação humana’, as coisas podem autorizar, tornar possível, encorajar,

fait apparaître, dans les différentes langues, un sens qui est d’abord celui de ‘ suivre quelqu’un ’, avant de désigner le fait d’enrôler ou de se rallier, puis, enfin, celui ‘d’avoir quelque chose en commun’.”

licenciar, permitir, sugerir, influenciar, fazer obstáculo, interditar, e assim em diante” (LATOURE, 2007, p. 104).¹¹

Por fim, a noção de rede sociotécnica entrará na discussão em diferentes momentos, especialmente pelos pressupostos metodológicos que visam remontar a existência coletiva aqui estudada por intermédio do próprio texto, no qual as conexões são retraçadas e remontadas. Neste sentido, mais do que uma simples aproximação deste termo com a internet, ou mais especificamente com a noção de rede de compartilhamento de fotografias, conforme é conhecido o próprio Flickr, pensaremos que a rede é o trabalho que se faz sobre ela, conforme afirma Bruno Latour. Mais que *network*, poderíamos pensar em *worknet*:

Ser conectado, interconectado, heterogêneo não é o suficiente. Tudo depende do tipo de ação que se emprega entre uns e outros. Em inglês, é mais claro: dentro de “*network*” existe “*net*”, o filete, e “*work*”, o trabalho. Na verdade, nós deveríamos dizer “*worknet*” no lugar de “*network*”. É sobre o labor, o movimento, o fluxo e as mudanças que é preciso colocar ênfase. (id., ib., p. 208)¹²

A rede que pretendemos descrever e reconstituir não é simplesmente a do site Flickr, ou mais especificamente das suas exposições. Ela é feita de sujeitos (observadores, fotógrafos, curadores, entre outras possíveis atribuições), tecnologias (fotografia, *world wide web*, Flickr etc), imagens, conversações, memórias, referências visuais e todas essas substâncias heterogêneas que se conectam de maneira instável e mutante nesta existência coletiva em que o “algo em comum” é a fotografia, sua experiência dada na observação e no fazer. Todos esses actantes e o trabalho efetuado por eles compõem a rede, que é o próprio comum partilhado.

Abordaremos no segundo capítulo desta dissertação o debate sobre os modos de ver da fotografia, partindo da experiência moderna de consumo das imagens às operações das tecnologias fotográficas contemporâneas, influenciadas pela mudança das materialidades e linguagens dos aparelhos (surgimento da fotografia digital), entre outras mutações que resultam da digitalização fotográfica, como a resignificação funcional e simbólica da mídia analógica.

¹¹ Tradução do texto: “Outre le fait de “déterminer” et de servir d’ “arrière-fond de l’action humaine”, les choses peuvent autoriser, rendre possible, encourager, mettre à portée, permettre, suggérer, influencer, faire obstacle, interdire, et ainsi de suite.”

¹² Tradução do texto: “Être connecté, interconnecté, être hétérogène, ce n’est pas suffisant. Tout dépend du type d’action qui se déploie entre les uns et les autres. En anglais, c’est plus clair: dans “*network*” il y a “*net*”, le filet, et “*work*”, le travail. En fait, nous aurions du dire “*worknet*” au lieu de “*network*”. C’est sur le labour, le mouvement, le flux et les changements qu’il faut mettre l’accent.”

Daremos continuidade a este capítulo encaminhando a problemática da rede de compartilhamento de fotos Flickr. Faremos um panorama desta plataforma, procurando dialogar com pesquisas que exploram o site direta ou indiretamente, abordando suas ferramentas e a heterogeneidade dos seus usos. Seguindo a frase de abertura do site, “Compartilhe sua vida em fotos”, pensaremos na produção de comum, que se dá pela partilha do sensível (RANCIERE, 2009) mediada pela fotografia neste contexto.

No terceiro capítulo, avançaremos na abordagem sobre a ferramenta “Exposições”, percorrendo sobre essas curadorias como uma prática estetizada de arquivo e circulação de fotos, que dialoga com as outras ferramentas e funções do site. As analogias que relacionam esta rede de fotografias com expressões do campo da arte evidenciam o valor dado à estética no Flickr, em um contexto no qual as imagens são tanto expressões dos sujeitos, quanto dos coletivos nos quais estes se inserem. Faz-se necessário pensar na criação e na autoria não de maneira isolada, como um êxito individual, mas como resultado de processos cooperativos em rede que criam territórios subjetivos entre os seus participantes.

Partindo destas questões, o quarto capítulo descreverá alguns aspectos das operações de produção e edição que envolvem estas criações fotográficas, nas suas diversas materialidades tecnológicas (analógicas e digitais). Descreveremos algumas produções e seus códigos visuais na formatação de uma pedagogia do olhar marcada pela reapropriação. Por fim, problematizaremos algumas disputas que se apresentam neste contexto. localizado na fronteira entre o amadorismo e as produções do eixo profissional/artista/autor.

Optamos por inserir neste documento (em sua versão digital que acompanha o apêndice, juntamente com o levantamento empírico) os hiperlinks das curadorias citadas e de outros sites (que aparecem grifados no texto), a fim de possibilitar ao leitor uma maior aproximação com a plataforma e o ambiente virtual.

flickr by Yahoo! [O tour](#) [Explorar](#) [Entrar](#) [Cadastrar-se](#) [Buscar](#)



Compartilhe sua vida em fotos

Cadastre-se
ou faça login com sua ID:  

© per...K&E

Fazer upload

Mais formas de ter seus fotos online.

Há várias maneiras de fazer upload para o Flickr – através da Web, de seu dispositivo móvel, via e-mail ou através de seus aplicativos de foto favoritos.



Descubra

O que está acontecendo ao seu redor.

Acompanhe as fotos de amigos e participe com comentários & notas. Adicione informações importantes como tags, localização & pessoas na foto.



Compartilhar

Suas fotos onde quer que você esteja.

Faça o upload de suas fotos uma única vez, no Flickr e compartilhe-as com facilidade e segurança no Facebook, Twitter, email, Blogs e muito mais.



Cadastre-se Gratuito

ou faça login

Leva menos de um minuto para criar sua conta gratuita & iniciar o compartilhamento!

  já tem uma conta do Google ou do Facebook? Você pode usá-las para entrar!

Comunidade

O Flickr é feito de pessoas.



Junte-se a um dos mais de 10 milhões de grupos ativos, converse e aprenda com outros 60 milhões de fotógrafos e compartilhe sua própria história através de suas fotos.

Privacidade

Suas fotos estão seguras conosco.



Compartilhe fotos somente com as pessoas que desejar através de nossas configurações de privacidade.

Flickr móvel

Esteja sempre conectado pelo celular.



O Flickr está sempre ao seu alcance com os aplicativos para iPhone, Windows 7 e muito mais. Ou use m.flickr.com de qualquer celular para compartilhar fotos via acesso remoto.

Explorar

As fotos mais interessantes do mundo estão aqui mesmo.

O Flickr abriga mais de cinco bilhões de fotos do mundo. Dê uma olhada em outros universos mergulhando na galeria oficial da Casa Branca ou nas mais novas imagens da NASA. Ou explore um período da História com as coleções de arquivos do Smithsonian, da Biblioteca do Congresso Norte-Americano e muito mais no The Commons. Veja o mundo pelos olhos de outra pessoa, aqui mesmo no Flickr.



Cadastre-se

Você pode usar sua conta do Google ou do Facebook:  
e lembre-se que o Flickr adora você!  

Não está convencido ainda?
Faça o tour do Flickr!

Vídeos sobre [Entrar](#) [Criar sua conta gratuita](#)

Explorar: [Lugares](#) [Últimos 7 dias](#) [Este mês](#) [Tags populares](#) [The Commons](#) [Creative Commons](#) [Boards](#)

Ajuda: [Regras da Comunidade](#) [Página de ajuda](#) [Perguntas frequentes](#) [Mapa do site](#) [Obter ajuda](#)

[Blog do Flickr](#) [Sobre o Flickr](#) [Emprego](#) [Termos do Serviço](#) [Sua privacidade](#) [Notas de imprensa](#) [Direitos Autorais](#) [Yahoo! Safety](#) [Denuncie aqui](#)

繁體中文 | Deutsch | English | Español | Français | 中文 | Italiano | Português | Tiếng Việt | Bahasa Indonesia

Copyright © 2011 Yahoo! Inc. Todos os direitos reservados.

“As teclas manipuladas por nossos netos estarão religadas com todas as teclas do formigueiro, de maneira que nossos netos se encontrarão todos entreligados entre si por intermédio das pontas dos seus dedos, formando destarte um sistema cerebral ordenado ciberneticamente. A função de semelhante supercérebro será a de computar imagens com os bits apontados pelas teclas em movimento. Os cabos que religarão os nossos netos entre si (as tais fibras nervosas do supercérebro) religarão também pequenos cérebros artificiais (‘nossos netos artificiais’), mas tal distinção entre ‘natural’ e ‘artificial’ (entre ‘cérebros de primata’ e ‘cérebro de secundata’) se revelará funcionalmente inoperante. A sociedade informática telematizada formará um todo funcional indivisível: ‘caixa preta’.”

(Vilém Flusser, 2008, p.142-143)

2 A FOTOGRAFIA COMUM E O SENSÍVEL PARTILHADO

A fotografia pode estabelecer diversas formas de experiências, funções e usos sociais, que se processam (preponderantemente) por intermédio da percepção visual. Sua estética, tanto pensada pelo viés das suas imagens, quanto das suas tecnologias, está sempre inserida em um modelo de visualidade mais geral, que varia segundo a conjuntura histórica (o dispositivo exercendo funções específicas para cada contexto). O envolvimento dos sujeitos com os instrumentos ópticos é antigo, de maneira funcional e/ou estética, tendo a fotografia revolucionado pela sua capacidade de inscrição das imagens virtuais projetadas pela câmera escura. Assim, inaugurou-se toda uma série de tecnologias que evoluíram rumo aos limites da função de inscrição visual (fixa e/ou em movimento) feita por um aparelho, as chamadas imagens técnicas, usando a nomenclatura de Vilém Flusser (2002, 2008).

Uma vez que buscamos compreender a fotografia contemporânea compartilhada no Flickr, seus praticantes, suas produções estéticas, o que elas significam e as redes que mobilizam, é pertinente relacionar tais questões aos modos de visão que temos hoje, que implicarão em observadores distintos daqueles da fotografia moderna do século XIX e do século XX. Pensar o estatuto dos modelos de visão na modernidade está nas discussões de diversos autores, entre eles os importantes trabalhos de Jonathan Crary, que muito se aprofundou no conceito de observador, optando por esse termo no lugar de espectador.

Etimologicamente, a palavra de origem latina *observare* está relacionada à observação das regras, códigos e usos sociais, ao contrário de *spectare*, que indica um olhar sem participação (como a expressão “assistir um espetáculo”). Assim, “um observador é em geral toda pessoa que vê dentro de um conjunto pré-determinado de possibilidades, um sujeito que se inscreve dentro de um sistema de convenções e limitações”¹³ (CRARY, 1990, p.26). Seguindo esta indicação, é necessário perceber tais convenções, limitações e possibilidades da visualidade contemporânea, na qual o observador está inserido e, mais ainda, como ele próprio e a tecnologia incessantemente

¹³ Tradução do texto: “un observateur est par dessus tout une personne qui voit dans le cadre d’un ensemble pré-déterminé de possibilités, une personne qui s’inscrit dans un système de conventions et de limitations”.

mutante criam linhas de fugas, suscitando novas relações com o dispositivo que extrapolam as regras, códigos e usos já estabelecidos.

Ora identificando as rupturas, ora evidenciando elementos de continuidade, Crary traz questionamentos sobre certos dispositivos visuais e como eles se relacionam com o corpo e a percepção do observador, suas potências e peculiaridades também localizadas em um momento histórico. No começo do seu livro “Técnicas do Observador” (apesar de a obra tratar de fenômenos anteriores a 1850), o autor ressalta a importância da atual transformação dos modos de visão em consequência das tecnologias digitais de imagem. Para ele, a observação contemporânea está inserida em uma rede de imagens, na qual o sujeito que vê não está somente situado no mundo tido como real e percebido segundo as leis da óptica, mas também está em um mundo cibernético de imagens digitais, no qual “a visão encontra-se situada em um universo separado do observador humano”¹⁴ (CRARY, 1990, p.20).

Levando em conta esta mudança no estatuto do observador e pensando nele como sujeito ativo na formatação destas redes de produção fotográfica, comentaremos brevemente os modos de visão predominantes no momento de surgimento da fotografia no século XIX e como esta transformou a construção histórica da visão. Em seguida, analisaremos este momento influenciado pelo cenário digital, do qual a fotografia analisada neste estudo faz parte, questionando como essas novas formas de ver alteram seus usos sociais e constituem um novo observador.

Antes de adentrarmos mais precisamente no universo das “Exposições”, que serão exploradas a partir do próximo capítulo, abordaremos também algumas questões fundamentais para a compreensão do site Flickr. Pretendemos discutir a visibilidade destes arquivos fotográficos compartilhados como enormes bancos imagéticos, onde são tornadas visíveis e fazem circular produções que se encontravam muitas vezes isoladas em suas dimensões privadas, e que são agora comuns dentro da constituição desta rede sociotécnica.

¹⁴ Tradução do texto: “[...] la vision se retrouve située dans un univers coupé de l’observateur humain.”

2.1 A CONSTITUIÇÃO DE UM OLHAR FOTOGRÁFICO

A constituição de um “olhar fotográfico” dialoga fortemente com os modos de visão da modernidade, sendo importante pensar no observador da primeira fotografia como um consumidor de muitas outras visualidades deste momento histórico. A fotografia em si não é o dispositivo que provoca a ruptura dos modos de ver do século XIX, mas, ao contrário, ela aparece quando não é mais cabível a permanência de um observador contemplativo clássico. Ela assume o ideal crescente de industrialização e consumo, sendo uma imagem objeto que pouco tempo depois da sua aparição espalha-se pelas classes mais populares. Ao contrário de muitos autores que trabalham com a ideia de continuísmo técnico da câmera escura à fotografia, Crary (1990) deixa claro que se trata de modelos visuais completamente distintos.

O dispositivo óptico da câmera escura era compreendido desde o Renascimento como metáfora do funcionamento corpóreo da visão humana, além de ser um comparativo filosófico de como deveria ser formado o conhecimento a partir de uma realidade verdadeira e anterior ao homem, que se encontra distanciado e distinto do objeto observado. Para muitos pensadores, tais como Descartes, Newton e Locke, a câmera escura era uma espécie de local de meditação do homem em sua busca interior, uma operação de individuação, uma atmosfera com todas as prerrogativas para ver objetivamente o mundo real, sem se deixar enganar por tantos estímulos sensoriais que este pode trazer na sua totalidade. Além disso, é também comum pensarmos na imagem do pintor que utiliza esse aparelho na busca do que seria um “quadro verdadeiramente natural”¹⁵. Deste modo, a câmera escura torna-se “[...] lugar obrigatório para quem quer compreender a visão ou representá-la. [...] um novo modelo de subjetividade, hegemonia de um novo efeito-sujeito [...], ela define necessariamente o observador pelo seu isolamento, seu confinamento e sua autonomia dentro das suas paredes escuras.” (CRARY, 1990, p. 70)¹⁶

¹⁵ Arthur K. Wheelock afirma que: “Para os artistas holandeses que se empenhavam a explorar o mundo ao redor, a câmera escura oferecia um critério único para julgar o que deveria parecer um quadro verdadeiramente natural”. Tradução do texto: “Pour les artistes hollandaise qui s’appliquaient à explorer le monde environnant, la chambre noire offrait un critère unique pour juger à quoi devrait ressembler un tableau vraiment naturel”. (WHEELLOCK apud CRARY, 1990, p. 61)

¹⁶ Tradução do texto: “[...] le lieu obligé pour qui veut comprendre la vision ou la représenter. [...] un nouveau modèle de la subjectivité, l’hégémonie d’un nouvel effet-sujet. [...] elle définit nécessairement l’observateur par son isolement, son enfermement et son autonomie à l’intérieur de ses parois obscures.”

Ora, tanto este sujeito quanto este cenário já não são mais perfeitamente possíveis com a chegada da Modernidade. Como repudiar os estímulos sensoriais para a apreensão da realidade, se cada vez mais uma superestimulação é formatadora de um ambiente cognitivo material e imaterial? Como falar de isolamento, confinamento e autonomia, em tempos de circulação, velocidade, multidão e choque¹⁷? Devido a essas incongruências, tais ideais associados à câmara escura entram em decadência no século XIX (Crary cita especialmente os anos entre 1810 e 1840 como marcantes nessa transformação), de modo que “o mesmo dispositivo que, um século atrás representava o lugar da verdade, transforma-se no exemplo supremo dos procedimentos e forças que dissimulam e mistificam a realidade”¹⁸ (CRARY, 1990, p.58). Criticada pelos campos da ciência, psicologia, artes e filosofia, a ideia de visão objetiva da câmara escura passa a ser substituída por um modelo de visão subjetiva, no qual o corpo do observador passa a fazer parte dos processos de produção da imagem, a exemplo do uso de manivelas em certos brinquedos ópticos, a fim de criar um movimento aparente pela ilusão de um aparato sensorial.

Para Crary (1990, 2004), este modelo de visão subjetiva elabora uma dimensão da visão na qual o seu funcionamento tornou-se dependente da constituição fisiológica do observador, saindo do seu lugar de certeza para uma posição de imperfeição, instabilidade e dispersão, o que condiz com toda uma conjuntura sociocultural de perda da estabilidade dos referentes e de crítica à verdade do sujeito. Vários estudos sobre a atenção ganham ênfase no final do século XIX, através de teorias da psicologia e dos estudos da cognição. Esta crise generalizada no status do sujeito perceptivo localiza-se na dinâmica de um “sistema econômico emergente que demandava a atenção de um sujeito em relação a uma ampla gama de novas tarefas produtivas e espetaculares” (CRARY *in* CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.69). Deste modo, a atenção (compreendida como síntese perceptiva) e a dispersão passam a coexistir em um mesmo *continuum* nesta cultura modernizante, na qual os dispositivos ópticos e outros entretenimentos visuais eram consumidos por uma sociedade ávida de uma aproximação com as imagens, o que viria a se ampliar com o surgimento e desenvolvimento da fotografia.

¹⁷ Ver “O Cinema e a Invenção da Vida Moderna”, em especial os artigos de Tom Gunning, Jonathan Crary, Ben Singer e Leo Charney nos quais tais conceitos são abordados.

¹⁸ Tradução do texto: “le même dispositif qui, un siècle plus tôt, représentait le lieu de la vérité, devient l'exemple suprême de procédures et de forces qui dissimulent, retournent et mystifient la vérité.”

Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (BENJAMIN, 1994, p.170)

Nesta concepção, a imagem é aproximada da esfera do consumo e do cotidiano. Para Crary, Walter Benjamin é aquele que melhor analisou a trama heterogênea da percepção moderna, compreendendo-a como um ato temporal e cinético, evidenciando que “a modernidade invalida até a possibilidade de um espectador contemplativo. Nós nunca acessamos um objeto na sua unicidade pura, a visão é sempre múltipla, ela aproxima e sobrepõe outros objetos, desejos e vetores”¹⁹ (CRARY, 1990, p.45). As mudanças no estatuto da imagem (e logo, da sua observação) implicam em transformações na experiência, como é o caso da figura do *flâneur* benjaminiano²⁰, observador ambulante afetado subjetivamente por novos espaços urbanos que consome ao longo de um fluxo de imagens e sensações²¹.

Os dispositivos visuais modernos evidenciam muitos aspectos desta multiplicidade da visão, como é o caso do estereoscópio inventado em 1838. Apesar da sua estrutura conceitual e das circunstâncias históricas da sua invenção serem distintas da fotografia, o estereoscópio foi, em pouco tempo, adaptado aos recursos fotográficos, havendo retratos feitos especialmente para serem vistos através deste aparelho. É interessante notar que, ao invés dos esquemas representativos clássicos que comparavam a visão humana ao dispositivo monocular da câmera

¹⁹ Tradução do texto: “[...] la modernité invalide jusqu’à la possibilité d’un spectateur contemplatif. On n’accède jamais un objet dans sa pure unicité; la vision est toujours multiple, elle joute et chevauche d’autres objets, d’autres désirs, d’autres vecteurs.”

²⁰ É importante remarcar que a *flânerie* está para Benjamin fortemente atrelada ao fenômeno das galerias, as passagens parisienses que são entendidas como um meio-termo entre a casa e a rua: “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafês, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente” (BENJAMIN, 1989, p.35). O *flâneur* é, portanto, “o homem das multidões” (expressão de Baudelaire retomada por Benjamin) que está igualmente relacionado ao fascínio pelas mercadorias expostas nas vitrines que observa no seu caminhar pausado pelos labirintos urbanos.

²¹ O trabalho das Passagens (*Das Passagen-Werk*) de Walter Benjamin traduz estas mudanças na reunião de fragmentos ordinários ao lado de outros que poderiam ser considerados de maior relevância histórica. A história benjaminiana pode ser compreendida como imagem (ou fragmentos de imagens) ao invés de um *continuum* épico-cronológico. A retomada dos textos de Benjamin e sua relevância contemporânea podem ser justificadas, de maneira breve, por essa aproximação entre os estudos da estética e da percepção equiparado às análises dos usos sociais das imagens.

escura, o estereoscópio ilustrava outro paralelo – agora binocular – entre corpo humano e aparato óptico, baseado nos ideais da fisiologia da época. Para Crary, o estereoscópio é a forma mais importante das imagens visuais do século XIX, afastando-se dos modelos de profundidade da perspectiva.

Se a perspectiva implicava um espaço homogêneo e potencialmente mensurável, o estereoscópio revela um campo fundamentalmente desunido, um agregado de elementos separados. [...] Quando olhamos de frente uma fotografia ou um quadro, o olho não muda o ângulo de convergência e ele confere também à superfície da imagem uma unidade óptica. Ao contrário, o olhar que lê ou que percorre a imagem estereoscópica acumula as diferenças no nível de convergência óptica, o que produz um efeito perceptivo de um *patchwork* de níveis muito variados dentro de uma única imagem.²² (CRARY, 1990, p. 177)

Estes espaços justapostos, sucessivos e descontínuos (que o autor compara ao conceito deleuziano de “Espaços Riemannianos”) passam uma forte sensação de tangibilidade e tridimensionalidade ao observador, uma percepção vívida do objeto que parece mais próximo do sujeito, fusão completa do real e do óptico. Assim, o estereoscópio ilustra bem a relação de proximidade do observador moderno com a imagem, “uma forma de possessão ocular pelas massas”, segundo Crary. Do ponto de vista da sua circulação, não é à toa que esta tenha sido marcada pela difusão de imagens eróticas e pornográficas ao longo do século XIX.

A reconfiguração dos padrões de percepção impactados pela amplitude do fenômeno da representação maquinizada e da reprodutibilidade técnica das imagens esteve no cerne do pensamento de Benjamin que percebeu bem este entusiasmo social diante dessas tecnologias. Os fragmentos referentes ao tópico da fotografia recolhidos na sua obra das Passagens são bem ilustrativos desse desejo de quebra da distância que imperava, até então, entre homem comum e imagem. Todos queriam ver e, desta forma, se apoderar de algo, a exemplo do fragmento retirado da obra de Gisèle Freund, que fala da grande exposição da indústria de 1855, da qual a fotografia fazia parte: “Pela primeira vez a fotografia tornava-se algo familiar ao grande público [...] [que] se aglomerava diante dos inúmeros retratos de personalidades famosas e notáveis [...] que até então só podiam ser vistos e admiradas a distância.” (FREUND apud BENJAMIN, 2007, p.715)

²² Tradução do texto: “Si la perspective impliquait un espace homogène et potentiellement mesurable, le stéréoscope révèle un champ fondamentalement désuni, un agrégat d’éléments disjoints. [...] Quand on regarde de face une photographie ou un tableau, l’œil ne change pas d’angle de convergence et il confère ainsi à la surface de l’image une unité optique. En revanche, le regard qui lit ou que balaie l’image stéréoscopique accumule des différences dans le degré de convergence optique, ce qui produit l’effet perceptif d’un patchwork de reliefs très variés dans une seule image.”

Essa tensão entre aproximação e distanciamento repetia-se em muitas outras práticas visuais concomitantes à primeira fase da fotografia, momento em que o realismo afirma-se como padrão estético de percepção da realidade em diferentes áreas: nas artes plásticas, na literatura, nos espaços de entretenimento urbano etc. Sobre estes últimos, podemos citar os museus de cera (a exemplo do *Musée Grévin*), os quadros tridimensionais, os panoramas, o famoso Diorama de Daguerre, o caso curioso das “*salles d’expositions*” do necrotério de Paris, onde eram exibidos cadáveres de anônimos com a justificativa do possível reconhecimento dos corpos pelo público, o que atraía filas gigantescas²³. Estes espaços tinham ligação com a imprensa popular, sendo pautados por ela ou direcionando seus temas. “Ao ir além dos limites do realismo e do ilusionismo [...] [o] gosto pelo real estava assentado na indistinção na vida e na arte, no modo como a realidade era transformada em espetáculo (como o necrotério), ao mesmo tempo que os espetáculos eram obsessivamente realistas” (SCHWARTZ, 2004, p.357)

Espaços institucionais, como os museus, também tiveram seu desenvolvimento crescente na segunda metade do século XIX, suprimindo uma necessidade social de acesso à cultura e lazer, vinculada à noção de tempo livre da sociedade industrial vigente e à modernização das metrópoles. Para Benjamin, mesmo os museus de artes eram considerados como mais uma dessas “casas de sonho coletivo”, na qual o observador cinético relaciona-se com a visualidade de forma semelhante aos passeios públicos, galerias e demais espaços urbanos. Crary cita como é curioso que a pintura do século XIX quase nunca apareça na obra deste autor e afirma que esta omissão indica que para Benjamin a pintura não foi um elemento primordial desta reconfiguração da percepção: “Os quadros eram produtos e assumiam todo seu sentido não em qualquer forma inacessível de isolamento estético, nem na continuação de uma tradição pictural, mas pertencem

²³ Sobre o gosto pelo realismo na modernidade, ver o artigo de Vanessa R. Schwatz “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: gosto público pela realidade na Paris fim-de-século”. A autora relaciona a indústria do entretenimento e do espetáculo parisiense ao surgimento do cinema no fim do século XIX. Ela traz uma curiosa observação sobre a oscilação deste mesmo observador moderno em diferentes espaços: “o necrotério transformou a vida real em espetáculo até ser finalmente fechado para o público em 1907 – um ano com frequência considerado um divisor de águas entre os historiadores de cinema e que na França foi marcado, em particular, por uma proliferação de instituições dedicadas exclusivamente ao cinema. O público, ao que parece, havia mudado da *salle d’exposition* para a *salle du cinéma*.” (SCHWATZ, 2004, p.343)

ao caos crescente de imagens, bens e estímulos, tanto quanto outros elementos efêmeros e consumíveis”.²⁴ (CRARY, 1990, p.45)

Com a ideia de falibilidade do corpo do observador, os princípios de objetividade e realismo foram deslocados para o olho maquínico da câmera fotográfica, supostamente afastado da subjetividade humana, demonstrando no campo da imagem mecânica a dicotomia homem-máquina. A óptica não natural do aparelho era compreendida como uma extensão da visão humana, de modo que a fotografia e demais aparelhos óticos potencializavam o seu poder, colocando-a em outro ritmo, extrapolando seus limites através da potência do olho da câmera, tornando visível o que estava invisível em imagens latentes e veladas, correspondendo assim ao projeto moderno de desvelamento do mundo. É nesta sociedade, marcada pela vontade de ver realisticamente, que a visualidade fotográfica vem suprir demandas já instauradas e desencadear outras tantas, ao passo que também propõe um efeito de real peculiar, que vai expandir um realismo visual maquínico para além da sua linguagem.

[...] desde o surgimento da máquina fotográfica no século XIX, o status das estéticas realistas esteve fortemente acoplado aos meios de reduplicação do real e da realidade fomentados pela cultura visual e pelas novas tecnologias midiáticas. Na complexa relação entre as novas máquinas da visualidade (fotografia e cinema) e a literatura e as artes plásticas, as estéticas do realismo tiveram uma importância crucial já que, mesmo se valendo, inicialmente, de convenções pictóricas dos outros gêneros, a imagem técnica superou as demais artes na sua tradução do realismo. De fato, como foi extensamente estudado, o impacto documental da imagem fotográfica debilitou os códigos de verossimilhança da pintura [...] Sobretudo, a fotografia irá produzir um "efeito do real" de outra ordem e categoria. (JAGUARIBE, 2007, p.30)

O fascínio pela máquina ligado ao desejo de realismo corroborou para a compreensão que o automatismo do aparelho fotográfico excluía qualquer tipo de fraudamento da “verdade” das suas imagens. Pensar a fotografia como “espelho do real”²⁵, ou seja, a foto como imagem

²⁴ Tradução do texto: “[...] les tableaux étaient produits et prenaient tout leur sens non pas dans quelque forme inaccessible d’isolement esthétique, ni dans la continuité d’une tradition picturale, mais il appartenaient au chaos grandissant d’images, de marchandises et de stimuli, au même titre que tant d’autres éléments éphémères et consommables.”

²⁵ A compreensão da “fotografia como espelho do real (discurso da mimese)” foi desenvolvida por Philippe Dubois (1993), que cita o pensamento de André Bazin como ilustrativo dessa tendência: “A originalidade da fotografia com relação à pintura reside em sua objetividade essencial. Também, o conjunto de lentes que constituem o olho fotográfico que substitui o olho humano chama-se precisamente ‘objetiva’. [...] Todas as artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência.” (BAZIN apud DUBOIS, 1993, p. 34). Dubois

mimética por essência, foi uma tendência recorrente até os meados do século XX, havendo até hoje resquícios deste pensamento. Contudo, é importante notar que na fotografia a objetividade da câmera era confrontada (ou complementada) com a ideia de subjetividade do indivíduo, ao contrário dos modos de visão clássicos, nos quais havia a tendência filosófica a metaforizar o olho e pensamento humano na caixa preta, através de um ponto de vista único. “A fotografia aboliu a indissolubilidade do observador [...] e fez do novo aparelho um dispositivo fundamentalmente independente do espectador, ainda que ele se apresentasse como um intermediário transparente e imaterial entre o observador e o mundo. (CRARY, 1994, p. 189)²⁶

É claro que neste primeiro momento do surgimento da fotografia (pensaremos aqui este corte entre 1839, ano da compra da patente do daguerreótipo pelo governo francês e sua concessão pública, e o ano de 1888, marcado pela comercialização das primeiras câmeras portáteis da Kodak) existe o acesso à imagem fotográfica e não à operação da sua tecnologia, que só que se tornou popular apenas no século XX. Neste período inicial, o gênero do retrato (geralmente de si ou de familiares) foi a forma mais usual de relação do observador com a fotografia. Quase cem anos depois do surgimento da tecnologia fotográfica, Benjamin analisa esse momento em seus textos. Para ele, “o que torna as primeiras fotografias tão incomparáveis talvez seja isto: elas representam a primeira imagem do encontro entre a máquina e o homem” (BENJAMIN, 2007, p.720), referindo-se aos primeiros daguerreótipos.

Ao contrário da turbulência moderna, tais imagens exigiam dos fotografados uma imobilidade extrema, quase mórbida, devido às limitações de sensibilidade deste aparato técnico. Dos primeiros fotógrafos, elas demandavam todo um conhecimento químico e físico, já que esta fase antecede a industrialização da fotografia (desenvolvimento óptico, venda de placas já sensibilizadas, químicos já preparados, etc). É neste momento que Benjamin ainda consegue conceber resquícios de uma aura nestes clichês únicos, guardados em estojos como porta-joias (tanto por motivos estéticos quanto para proteção desta placa de metal frágil às ações do tempo), no valor de culto empregado nas imagens que invocam a saudade das pessoas reduzidas na

traz ainda duas evoluções desse pensamento no século XX: “a fotografia como transformação do real (discurso do código e da desconstrução)” e “a fotografia como traço do real (o discurso do índice e da referência)”.

²⁶ Tradução do texto: “[...] la photographie a déjà aboli l’indissolubilité de l’observateur [...] et fait du nouvel appareil un dispositif foncièrement indépendant du spectateur, quand bien même il se présenterait comme un intermédiaire transparent et immatériel entre l’observateur et le monde”.

memória visual do rosto humano. Ou ainda na experiência aurática manifesta na longa duração do olhar unidirecional do fotografado ao aparelho, a experiência dentro do instante.

O desenvolvimento tecnológico da fotografia, sobre o qual podemos citar brevemente a criação do calótipo, colódio úmido, placas de gelatina seca e outras técnicas que diminuíram os custos e o tempo de exposição, instaurou a instantaneidade nas últimas décadas do século XIX e a consequente desaparecimento da duração no interior do ato fotográfico²⁷. Por outro lado, o instantâneo permitiu a expansão dos usos sociais da fotografia. A observação de si e dos seus foi em pouco tempo organizada nas narrativas dos álbuns de família, nos quais as figuras eram retratadas caricatamente seguindo simulações propostas pelos estúdios (fundos ilustrados com paisagens, falsas colunas, roupas espalhafatosas, etc). Os ateliês de fotografia recebiam uma clientela ampla e heterogênea, social e economicamente, sendo espaços “em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente” (BENJAMIN, 2010, p.99).

Para ambos, fotógrafo e modelo, a expulsão da duração significou afinal a possibilidade de controle absoluto da imagem, de *con-senso* sobre o que deve ser mostrado. [...] O tempo que se desprende entre eles, agora, é o de uma negociação em torno da imagem. Não é mais o intervalo por onde uma experiência se infiltra, mas o transcurso necessário à conformação de um contrato: ‘cada vez mais, todos os *gens de rien* que desejavam tirar o retrato têm ideias fixas sobre o modo como desejam aparecer’²⁸. (LISSOVSKY, 2008, p.47)

A invenção do formato *cartes-de-visites* pelo fotógrafo Eugène Disderi, no ano de 1854, barateou ainda mais o valor dos retratos pela utilização de um aparelho que fazia oito clichês em uma mesma chapa fotográfica. Ao contrário dos altos preços dos daguerreótipos, estes cartões de visita permitiram o consumo da fotografia pela baixa burguesia e mesmo pelo proletariado, garantindo a expansão desse direito de imagem. Neste contexto, foi consolidado os retratos de

²⁷ Maurício Lissovsky (2008, p. 34) resume em um trecho essa evolução rumo ao instantâneo: “Os ‘pontos de vista’ de Nièpce consumiam horas de exposição – e deles só conhecemos uma ‘paisagem’ e uma ‘natureza morta’. Em 1840, Hubert, assistente de Daguerre, publicava uma tabela em que os tempos de exposição recomendados variavam entre 4,5 e 60 minutos. [...] Em 1851, Frederick Scott Archer cria a técnica conhecida por ‘colódio úmido’, que reduziu a exposição a intervalos de tempo que podiam ser medidos em segundos – entre 3 e 12 segundos, precisamente. Mas foi somente em 1878 que os fotógrafos começaram a dispor regularmente de placas de gelatina seca, quarenta vezes mais sensíveis que os sistemas anteriores existentes. Por intermédio dessas, a fotografia alcançava a olímpica marca do décimo de segundo. [...] No final do século XIX, a companhia alemã Goerz-Anschultz lança um obturador capaz de operar noventa durações diferentes, de 1/10 a 1/200 de segundo.”

²⁸ Citação de Pedro Miguel Frade, em “Figuras do espanto, a fotografia antes da sua cultura” (1992). Sobre a palavra *con-senso* em negrito, trata-se de um grifo do autor.

corpo inteiro em representações de papéis sociais, máscaras identitárias construídas através da exploração da pose, do vestuário e de acessórios como simbologias de diferenciação, na afirmação moderna do indivíduo, dada na apropriação de um ato social que anteriormente era privilégio da aristocracia (FABRIS, 2004)²⁹. Podemos pensar esta necessidade de distinção pessoal, diante de uma multidão de iguais, como uma luta pela visibilidade social e ética em um espaço político no qual o igualitarismo universal existe desde a Revolução Francesa, fazendo parte dos ideais modernos. É inaugural este tipo de diferenciação pela aparência que o jogo da imagem fotográfica faz parte. Neste sentido, Josef Früchtl (2010, p.151) acrescenta sobre tal valor de exposição:

Na Modernidade voltada para o igualitarismo político aumenta o esforço de diferenciação, usando a terminologia de Simmel. E essa diferenciação é alcançada principalmente ao nível da aparição, percepção, *aisthesis* pela visibilidade. A Modernidade que emergiu da luta por direitos fundamentais, agora necessita de uma luta pela visibilidade social e ética, tendo lugar o nível perceptivo-estético. Visualização é o seu programa. Diferenças devem ser visíveis, caso contrário elas não existem.³⁰

Tanto do ponto de vista da recepção quanto da produção da imagem fotográfica, Benjamin estava atento à importância que a representação pessoal teria a partir deste momento e afirma, de forma antecipada, a existência de um movimento iniciado no século XIX e que vai se intensificar progressivamente: a aproximação da imagem no cotidiano, a articulação entre ver e se mostrar, duplicar o mundo e expandi-lo em criações.

Sob o deslocamento de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa necessidade vital. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. (BENJAMIN, 2010, p.103)

Esta importante citação, retirada do texto “Pequena história da fotografia”, refere-se ao trabalho do fotógrafo alemão August Sander, que reuniu uma série de retratos de pessoas das mais diversas classes sociais, praticando, segundo Benjamin, uma “fotografia comparada” na

²⁹ Sobre a problemática do retrato fotográfico na modernidade ver o capítulo “Identidade/ identificação” do livro “Identidades Virtuais”, de Annateresa Fabris (2004).

³⁰ Tradução do texto: “For in a Modernity geared towards political egalitarianism, effort at differentiation, to use Simmel's terminology, increases. And this differentiation is primarily achieved at the level of apparition, perception, aisthesis through visibility. Modernity, which emerged from a fight for fundamental rights, now necessitates a struggle for social and ethical visibility, taking place at the perceptive-aesthetic level. Visualisation is its programme. Differences have to be made visible, otherwise they do not exist.”

formatação de um “atlas”. Tal cartografia elogiada pelo autor está em consonância com outro exemplo citado no mesmo texto, o do cinema russo interessado na manifestação anônima refugiada no cotidiano. “Pela primeira vez em décadas o cinema russo ofereceu uma oportunidade de aparecer diante da câmera pessoas que não tinham nenhum interesse em fazer-se fotografar” (BENJAMIN, 2010, p.102). Em ambos os casos, Benjamin cita o homem comum em seu aparecimento desinteressado, seja por parte do fotógrafo ou do fotografado, distanciando-se assim do gênero do retrato “representativo e bem remunerado” dos ateliês.

Por outro lado, ele constata também que “a ideia de se fazer reproduzir pela câmera exerce uma enorme atração pelo homem moderno” (id., ib., p.182), neste caso referindo-se à imagem cinematográfica e ao culto à exposição dada na difusão em massa. Ao invés de aparecimentos desinteressados, como comentamos, existe ainda a afirmação de que “cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado” (id., ib., p.183), o que nos parece extremamente atual. Seja de forma mais ou menos interessada, é dada aos poucos uma maior visibilidade ao homem comum por meio das imagens técnicas. Podemos ampliar a expressão “necessidade vital” usada por Benjamin para tratar da fotografia (e a imagem de forma geral) compreendida pelo viés do consumo, que é dado em um jogo de visibilidade no qual é preciso dar-se a ver e, ao mesmo tempo, observar a si próprio e ao círculo mais próximo, através de álbuns de família, imagens de “viagens” promovidas por fotógrafos aventureiros, cartões postais vindos de outros países, fotos de celebridades, cópias de obras de arte, revistas ilustradas, imagens do fotojornalismo etc.

Como em nenhum outro momento anterior, os sujeitos modernos passaram a vivenciar com intensidade toda uma série de imagens nos seus cotidianos, podendo, deste modo, ter acesso a realidades desprendidas de suas vivências, mas representadas imagetivamente, o que impulsiona outros esquemas de memória simplificados pelo visual³¹. Todas essas facetas da imagem fotográfica fundiam-se a outros consumos imagéticos, caracterizados pela diversão e entretenimento das massas, pela recepção por distração e pela constituição de um modelo de visão, marcado pelo entusiasmo em torno do maquínico.

³¹ Susan Sontag (2004, p.180) cita o exemplo da resistência de Proust aos esquemas de memória da fotografia: “Toda vez que Proust menciona fotos, o faz de modo depreciativo: como sinônimo de uma relação superficial com o passado, exclusiva e excessivamente visual, e meramente voluntária, cujo resultado é insignificante quando comparado com as profundas descobertas a ser feitas ao reagir às sugestões oriundas de todos os sentidos – a técnica que ele chamou de ‘memória involuntária’”.

É importante acrescentar que esse jogo de visibilidade, que podemos chamar de espetáculo, não está separado dos dispositivos de vigilância e disciplina que também se consolidaram na segunda metade do século XIX, suprimindo as demandas diante do crescimento demográfico e do surgimento de uma massa de anônimos. A sociedade da disciplina (FOUCAULT, 2004) explora o exercício de poder na constituição de “corpos dóceis”, produtivos e lucrativos, através do acúmulo de informação como estratégia de controle e da formatação do indivíduo como engrenagem da vigilância, visando assim a inibição de desordens pela eficácia das instituições disciplinadoras.

A fotografia foi rapidamente apropriada neste contexto como um atestado de existência e medida de controle, em especial nas esferas médicas e judiciais. No caso da polícia, a fotografia era explorada para a identificação, a exemplo do método antropométrico sistematizado por Alphonse Bertillon, que explorava retratos frontais e laterais associados a diferentes medidas do corpo humano, visando catalogar os criminosos pela imagem fotográfica organizada em arquivos policiais³². Além disso, proporcionava na prática da criminologia um meio de determinar a culpa ou inocência, de modo que “o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar, e a fotografia fornece um meio para se apropriar da fisicidade de um fugitivo.” (GUNNING *in* CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.38)

Crary propõe uma conciliação entre as noções de Sociedade da Disciplina, de Michel Foucault, e Sociedade do Espetáculo, de Guy Debord³³, considerando também que o “observador totalmente assumido como um corpo tornou a visão aberta a procedimentos de normalização, quantificação e disciplina. [...] os sentidos, e a visão em particular, puderam ser anexados e

³² Ton Gunning, no texto “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”, aborda esta sistematização da fotografia policial por Bertillon pela padronização da distância entre a câmera e o sujeito, tipos de lentes e ângulos. “Mas a sessão fotográfica era apenas um aspecto da racionalização do corpo resultante do método de Bertillon. O arquivo de fotografias tinha que ser complementado pelo processo de medição antropométrica, um sistema de mensuração de diferentes partes do corpo que permitia uma classificação estatística do criminoso que a mera semelhança da imagem fotográfica não podia fornecer. [...] A fotografia serve aos propósitos da vigilância e identificação necessários a um sistema policial burocrático, estabelecendo a identidade por meio de sua rede de semelhança icônica e referência indicial.” (GUNNING *in* CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.49)

³³ Apesar da Sociedade do Espetáculo ser datada, sobretudo, no início do século XX, no século XIX já existe sua base estrutural, seu momento de passagem, ou como afirma Crary, a “pré-história do espetáculo”. Para Debord (1997), não somente as imagens fazem parte do espetáculo, mas todas as relações socialmente mediadas por elas. O espetáculo faz parte da economia moderna como principal momento fora das ocupações produtivas, sendo o observador tido como um consumidor de imagens.

controlados por técnicas externas de manipulação e estimulação” (CRARY, 2004, p.68). Assim, os efeitos da vigilância podem coincidir com aqueles das imagens espetacularizadas, já que tais modelos sobrepõem-se em uma mesma cultura de visibilidade os resultados de um esquema político moderno, no qual a imagem assume um significado pragmático, constituindo-se como a própria base cultural capitalista.

Susan Sontag sintetiza este aspecto no seu texto intitulado “O Mundo-Imagem”, afirmando que “uma sociedade se torna ‘moderna’ quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens” (SONTAG, 2004, p.170), de modo que “as câmeras definem a realidade de duas maneiras essenciais para o funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como um espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância (para os governantes)” (id., ib., p.195).

Se no primeiro momento da fotografia ainda existia uma distinção nítida entre o observador consumidor e o fotógrafo profissional – operador do aparato técnico –, esta irá dissolver-se nas possibilidades nascentes de deslocamento da fotografia enquanto uma escrita maquínica comum entre os observadores de uma sociedade, na qual tal técnica assume um posicionamento estético marcado pela exposição, visualização e interatividade. O desejo de fotografar, mais do que simplesmente ver ou possuir uma imagem fotográfica, dará continuidade a este movimento, envolvendo práticas cada vez mais vinculadas ao cotidiano. É neste sentido que podemos falar de uma transição paulatina ao longo do século XX, que fará deste observador consumidor de fotografias cada vez mais um operador das tecnologias imagéticas.

2.4 MATERIALIDADES TECNOLÓGICAS E OPERAÇÕES FOTOGRÁFICAS

Assistimos atualmente a expansão dos usos sociais da fotografia e, logo, as experiências de ver e ser visto vão assumir novos significados na medida em que outras práticas de consumo são instauradas. O consumo e a operação de imagens fundem-se na lógica de consumo tecnológico, e, deste modo, veremos como a reivindicação de ser filmado e fotografado, e, mais ainda, de filmar e fotografar tornam-se práticas banais na lógica contemporânea da fotografia, em pleno tempo da “tecno-logia”, no qual “saber-fazer e saber-saber fundem-se na indiferenciação que virtualiza” (AMARAL, 1996, p.18).

A automação fotográfica que inicialmente apresentava-se de forma mínima, sofisticou-se em inúmeras opções de interferência e montagem dessas imagens, enquanto o próprio fazer e saber fotográficos são automatizados no cotidiano e ampliados em suas funções não apenas vinculadas a uma lógica de representação de narrativas privadas. Atualmente, saber fotografar é condição para uma comunicação que se processa pela imagem e que pode assumir diferentes funções, entre estas a função estética, que nos interessa especialmente neste estudo.

Ao invés de seguirmos uma ordem cronológica extensa a partir da Modernidade, que implicaria no longo caminho da fotografia do século XX, optamos por adentrar no contemporâneo, outro momento de transformação nos padrões da visualidade e visibilidade, influenciados pela digitalização das mídias. Ao analisarmos esta conjuntura, pretendemos verificar em que medida esta se aproxima e se distancia dos modos de visão da fotografia anterior à sua digitalização, levantando questões de como essas transformações nas materialidades tecnológicas influenciam nas operações fotográficas.

Para tal, podemos partir de uma foto retirada da exposição *Looking into the past*, no Flickr, que reúne fotografias de um grupo com o mesmo nome, no qual milhares de outras imagens semelhantes a essa são postadas por pessoas distintas, porém mobilizadas em torno desta proposta fotográfica³⁴. A fotografia-objeto insere-se no quadro de outra imagem, encaixando um

³⁴ Segundo a descrição do grupo: “Este grupo é para as imagens que você faz quando uma parte de uma cena moderna é sobreposta por uma fotografia antiga. Por exemplo, você segura uma foto antiga de modo que possa ver o seu lugar no contexto moderno”

tempo passado neste clique mais recente: imagem analógica dentro de outra digital, compartilhada em uma plataforma virtual.

Explore / Galleries



Divulgação e miniaturas das fotos da exposição *Looking into the past*

Para unir temporalidades distintas na formatação de uma nova imagem, tal sujeito revisita fotografias antigas nas suas materialidades concretas e o espaço real onde elas foram clicadas, evidenciando a montagem e a associação na própria produção da fotografia, nesta tendência contemporânea de voltar ao passado para propor edições. Acompanhado do seu aparelho, o fotógrafo sai em busca desta sobreposição, aparecendo na imagem pela sua mão que segura a foto, enquanto a outra dispara. Está atento aos arquivos, sejam eles analógicos, pessoais, públicos, virtuais etc, propondo novos modos de organização de imagens de maneira constantemente colaborativa. Neste caso específico, há uma prática fotográfica que é motivada e organizada por um grupo virtual com mais de 3000 usuários (apesar do número de usuários não representar o montante de sujeitos ativos, conforme veremos mais adiante).

Esta imagem está distante de uma unicidade, seja ela de criação ou de recepção; ao contrário, ela é marcada pelo seu aparecimento múltiplo (na divulgação da exposição, na própria exposição, no grupo, no perfil do usuário etc), pela sua ação de tempo presente que revira o passado (da foto impressa, no olhar sobre a própria cena). Presente e passado justapõem-se em uma mesma imagem que não está necessariamente preocupada com uma ruptura (e, sendo assim, o título “*Looking into the past*” parece bastante pertinente). Esta se encontra em um regime de visualidade que não exclui completamente o antigo, impossibilitando uma simples bipartição entre analógico e digital.

Podemos pensar a partir desta imagem o contemporâneo da fotografia – especialmente na sua dimensão compartilhada em rede – não de maneira totalizante, mas ilustrativa de facetas deste observador e deste modo de ver. A mobilização desta produção passa pelas suas possibilidades de circulação na internet, em um site onde cada usuário é ao mesmo tempo fotógrafo, observador e consumidor de outras imagens, gerenciador de arquivos, “curador”, etc. Ele opera diversos níveis da tecnologia fotográfica, desde a relação primeira com a câmera, às técnicas de pós-produção e experiência de fluxo imagético na rede, estabelecendo uma relação intensa com a imagem pelo seu fazer.

Assim, o próprio observador assume a função de *operator*, afastando-se do regime unicamente de consumo do *spectator*, no sentido empregado por Roland Barthes em “A Câmera Clara”. Retomemos este livro escrito em 1980 (ou seja, anterior à popularização da fotografia digital, porém em um momento de grande presença da técnica fotográfica), no qual Barthes coloca a questão “o que meu corpo sabe da fotografia?” e se utiliza de tais categorias para tentar respondê-la. De todo modo, é interessante notar como estas funções na concepção barthesiana são apresentadas de maneira bem segmentada (quem fotografa, quem olha a fotografia, quem é fotografado).

Para Barthes, “o *Operator* é o fotógrafo”, que tem uma relação estreita com o aparato, em especial com o visor da câmera, que configuraria a “emoção do *operator* (e, portanto, a essência da fotografia-segundo-o-fotógrafo)”. Olhar, limitar, enquadrar, colocar em perspectiva, captar e surpreender são os verbos usados para falar desta experiência da “foto segundo o fotógrafo”, que está fortemente atrelada ao momento do clique. Por outro lado, o *Spectator* é apresentado como um consumidor de imagens, sujeito que olha: “O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos,

nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos.” (BARTHES, 1984, p.20). A distinção entre operador e espectador parece ser fortemente marcada por um grau ativo de envolvimento do primeiro e passivo do segundo: “Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça.” (id., ib., p. 31).³⁵

Voltando à pergunta de Barthes – O que meu corpo sabe da fotografia? – e avaliando esta questão em nosso momento histórico, torna-se difícil manter a separação de operador e espectador, já que a operação tornou-se não apenas uma prática comum, mas inclusive um imperativo para a real participação no dispositivo da fotografia em rede. O corpo do observador operador sabe da fotografia por uma práxis híbrida que não se limita ao instante do clique, buscando diversos desdobramentos funcionais e temporais da fotografia que se expande. Podemos dizer que este saber fotográfico está relacionado aos graus de portabilidade e automação dos aparelhos que possibilitaram, ao longo da trajetória tecnológica do dispositivo, sua apropriação pelo amador, e também a uma mudança mais geral no quadro de inscrição das mídias.

A história da teoria fotográfica foi marcada por uma busca incessante sobre o traço específico desta técnica e de sua imagem resultante, ou como afirma Philippe Dubois (1993, p.25): “a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos, da questão do realismo”. Contudo, torna-se cada vez mais complexo pensar desta forma frente à digitalização e hibridização das mídias contemporâneas que combinam a linguagem fotográfica com tantas outras, o que tenciona os limites entre os padrões de realismo e de ficção em todos os campos de atuação da fotografia, entre eles o da produção fotográfica comum. A fotografia, que sempre deu provas do seu caráter híbrido ao longo da sua história, encontra no contexto contemporâneo uma abertura que permite desnaturalizar alguns aspectos da sua compreensão como objeto e do seu realismo.

Pelo seu tempo instantâneo e sua tecnologia automática, muitos estudos da imagem fotográfica foram marcados pelo momento da tomada na compreensão das especificidades do

³⁵ Barthes define ainda o *Spectrum*, sujeito fotografado, olhado, referente, que recebe este termo tanto por se aproximar da ideia de espetáculo, quanto referir-se ao “retorno do morto”. Como intenção do autor nesta obra é procurar a essência da fotografia a partir da sua própria experiência, ele enfatiza não ser fotógrafo, sequer amador, podendo falar da fotografia somente do lugar de *spectator* ou do *spectrum*.

referente fotográfico e pela busca de uma ontologia. Segundo tais correntes essencialistas (entre as quais figuram, por exemplo, André Bazin, Roland Barthes e Philippe Dubois), a fotografia é considerada diferente das demais imagens devido ao seu dispositivo técnico, que impõe também um dado nivelamento das fotografias entre si, sua suposta especificidade. A manipulação, apesar de ser inerente à fotografia³⁶, parecia oculta (ou dissimulada) pela grande credibilidade atribuída ao aparelho e pela vocação documental e objetiva deste meio³⁷. Assim, “[...] o antes e o depois do ‘clique’ é considerado afetação pictórica (icônica) ou ‘manipulação’ intelectual (simbólica), fugindo, portanto, do âmbito do ‘específico’ fotográfico.” (MACHADO, 2000, sem página).

Podemos ilustrar esse caráter na citação de Philippe Dubois, quando este traz uma reflexão sobre o paradigma da fotografia como índice, compreendida como traço da realidade: “na foto tudo é dado de uma só vez [...] não pode voltar atrás para melhorar ou corrigir a imagem – a não ser posteriormente e justamente agindo como um pintor, por trucagens e manipulações.” (1993, p.98); ou ainda nas análises de Roland Barthes (1990, p.15) ao tentar especificar a mensagem fotográfica como uma “mensagem sem código”³⁸.

A conotação, isto é, a imposição de um sentido segundo a mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis de produção da fotografia. [...] Mas é necessário lembrar que esses procedimentos nada têm a ver com as unidades de significação que uma análise posterior – do tipo semântico – possibilitará, talvez um dia, definir: não fazem parte da estrutura fotográfica.

Tal pensamento de cunho estruturalista colapsa frente à lógica contemporânea do digital, do híbrido e da rede. O testemunho e a verificação direta da realidade são questionados, ao passo que o momento do clique é alterado pelas transformações na materialidade dos aparelhos. A

³⁶ Neste sentido, ver uma interessante linha do tempo intitulada “a timeline of fantastic photomontage and its possibles influences, 1857- 2007” disponível no blog www.d-log.info/timeline/main.htm.

³⁷ Pierre Bourdieu comenta como desde seu surgimento a fotografia é atrelada a usos sociais realistas segundo categorias que organizam a visão do mundo enquanto uma reprodução exata e objetiva da realidade; esta concepção se estende até aos usos populares: “ao dar à fotografia a patente de realismo, a sociedade não faz outra coisa senão confirmá-la a si mesma na certeza tautológica de uma imagem do real” (BOURDIEU, 1979, p.122) Tradução do texto: “[...] al otórgale a la fotografía patente de realismo, la sociedad no hace otra cosa que confirmarse a sí misma en la certidumbre tautológica de que una imagen de lo real”.

³⁸ Podemos ainda citar o comentário de Philippe Dubois (1993, p.51) sobre este conceito de Barthes: “Apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma ‘mensagem sem código’). Aqui, mas somente aqui, o homem não intervém na fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. [...] esse instante de ‘pura indicialidade’, porque é construtivo, não deixará de ter consequências teóricas”.

convergência das tecnologias de comunicação com a linguagem computacional corrobora na formação de outro tipo de visão maquínica para o contexto das novas mídias³⁹, entre elas a fotografia digital. Estas já não estão apoiadas nas variações estéticas determinadas pelos suportes físicos e químicos, o que também atualiza os códigos de realismo e o que entendemos por representação. Contudo, devemos nos questionar como tais mudanças de ordem física dos suportes criam diferenças na prática desta linguagem.

Revedo os princípios das novas mídias traçados por Manovich (2001) – representação digital, modularidade, automação, variabilidade e transcodificação cultural –, podemos introduzir o debate sobre algumas implicações da linguagem digital na tecnologia fotográfica contemporânea. Ao longo deste estudo, abordaremos como as tecnologias e suas materialidades interferem nas operações da fotografia, que aqui dividiremos em dois eixos interligados pela rede: o de arquivo e circulação; e o de produção e edição.

O primeiro princípio é o de representação digital. A fotografia se torna flexível na sua escrita binária, podendo ser visualizada logo após sua captura ou ainda facilmente enviada para qualquer outra máquina decodificadora e potencialmente criadora. Assim, a fotografia digital pode ser testada no interior do ato fotográfico, que é fortemente influenciado pelo aparato do visor, seu mecanismo máximo de observação, compreendendo que “os visores oferecem mapas para visualização do mundo a partir do dispositivo, mapas que o operador deverá seguir em atitude de leitura e decodificação” (LIBERIO, 2010, p.36)⁴⁰.

Nas câmeras digitais, os visores podem ser de dois tipos, geralmente concomitantes no mesmo aparelho: o visor óptico, no qual o operador entra em contato direto com a câmera,

³⁹ Segundo Manovich (2001, p.20): “Novas mídias representam a convergência de suas trajetórias históricas separadas: a da computação e das tecnologias midiáticas. Ambas começam em 1830, com a máquina analítica de Babbage e o daguerreótipo. [...] A síntese dessas duas histórias? A translação de toda mídia existente para dados numéricos acessíveis a computadores.”

Tradução do texto: “New media represents a convergence of two separate historical trajectories: computing and media technologies. Both begin in the 1830's with Babbage's Analytical Engine and Daguerre's daguerreotype. [...] The synthesis of these two histories? The translation of all existing media into numerical data accessible for computers.”

⁴⁰ Carolina Libério (2010) analisa o “momento do visor” considerando as rupturas e continuidades da visualidade da fotografia digital. Por um lado, a autora cita o exemplo das grades quadriculadas incorporadas como recursos nos visores digitais, herdeiras dos paradigmas da *perspectiva artificialis* e que na fotografia implicou em regras de composição, tal como a “Regra dos Terços”. Por outro, enquanto na fotografia analógica as metáforas dos visores estavam mais próximas dos armamentos bélicos, na fotografia digital os visores passaram a se assemelhar muito mais a telas de televisão e de computador.

realizando a visualização por um único olho, excluindo a visão periférica e induzindo a uma breve introspecção; e o visor tela, quadro onde aparece o corte da realidade pela visualização imediata (*live-preview*). Ao contrário do primeiro, seu modo de visão induz a distância entre os olhos e o aparelho, já que ao invés de um visor de transparência, trata-se de um visor de projeção. Entre a janela e a tela, instauram-se diferenças pragmáticas nesses modos de visão, desde o corte da realidade à dimensão temporal que se estabelece na operação.

Philippe Dubois (1993, p.90) afirmava que “a imagem é latente e você está à espera. Toda sua impaciência nada pode fazer contra essa fatalidade”. Vemos hoje tal sentença contornada pela visualização instantânea da tecnologia digital que parece suprir a demanda de uma sociedade impaciente, onde impera a noção de “tempo real”. O uso predominante do visor tela parece também justificável em um momento que as interfaces da visualidade contemporânea colocam as telas como mediadoras do mundo visível, fazendo parte das experiências cotidianas, do trabalho ao lúdico.

Pelo visor tela, o observador operador pode ver a cena real concomitantemente a sua projeção virtual e a partir do resultado imediato da foto, avaliar se são necessários outros cliques para atingir o desejo de representação, fazendo deste momento um espaço de negociação. José van Dijk (2007) comenta como a acessibilidade e a facilidade de uso dessas tecnologias implicam em um maior controle dos processos de construção da imagem (entre elas, a autoimagem), através da amplitude das “camadas intermediárias da fotografia” que vão desde a negociação de deletar ou estocar a foto, aos trabalhos posteriores de edição.

Sendo uma expressão de manipulação algorítmica, a foto digital torna-se programável e a sua qualidade representacional (nível de informação contida em um arquivo) está agora associada à frequência das suas amostras contínuas e idênticas, os pixels (*picture elements*). Estas amostras são independentes, podendo ser trabalhadas isoladamente sem afetar o todo. É o que Manovich designa como “estrutura fractal da nova mídia”, ou princípio de modularidade, que modifica a maneira de se relacionar com o pós-processamento fotográfico, simplificando o processo e reduzindo o tempo de trabalho.

Esta estrutura fractal permite um sistema que “[...] seleciona pixels e designa valores arbitrariamente escolhidos para eles: isso faz com que a imagem digital pareça uma pintura

eletrônica, e de fato os programas de computador para esse fim são comumente conhecidos como sistemas de ‘pintura’⁴¹ (MITCHELL, 1992, p.6). É o que acontece, por exemplo, com o programa de edição Photoshop, que estabelece variadas relações com o passado visual da fotografia e da pintura nos seus recursos, bem como nas metáforas que integram seu design visual (logotipo, caixa de ferramentas), pacificando os dois imperativos da história da fotografia, embelezamento pictórico e veracidade fotográfica (MARTINS, 2009)⁴².

Os dois primeiros princípios levam ao terceiro, o da automação, que está relacionado às características específicas de cada aparelho, aquilo que ele permite realizar dentro da sua materialidade física e do seu funcionamento programacional. Surgida a partir de pesquisas militares durante o programa espacial norte-americano, a fotografia digital parece desde o princípio evidenciar ao máximo seu automatismo, ou, conforme Flusser (2008, p.27), seu “acidente programado”: “Toda imagem técnica é produto do acaso, de junção de elementos. [...] É precisamente isso que o termo ‘automação’ significa: processos de acidentes programados do qual a intenção humana foi eliminada, para se refugiar no programa produtor dos acidentes.” As primeiras fotografias digitais feitas por satélites, desenvolvidas por sistemas de inteligência artificial e robótica, exemplificam este caráter⁴³.

Contudo, esta mesma automação que ilustra um afastamento do homem em certas situações de produção de imagens técnicas, é a mesma que permite a multiplicidade dos seus usos. Câmeras digitais funcionam com pequenos computadores em seu interior para calcular e efetuar as escolhas, sendo que algumas delas permitem não apenas a decisão sobre os parâmetros

⁴¹ Tradução do texto: “[...] to select pixels and assign arbitrarily chosen values to them: this makes digital imaging seem like electronic painting, and indeed computer programs for this purpose are commonly known as “paint” systems.”

⁴² Ver o tópico “A interface do Photoshop como dispositivo” na tese “Imagem polida, imagem poluída: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea” de Marcos Martins (2009, p.14-24).

⁴³ Willian Mitchell acrescenta que após seu surgimento em uma era da exploração espacial, a emergência da fotografia digital foi redefinida para usos militares de informação visual a partir da Guerra do Golfo. “Nenhum Mathew Brady para nos mostrar os corpos no chão, nenhum Robert Capa para nos confrontar com a realidade humana de uma bala na cabeça. Em vez disso, as pessoas são alimentadas por imagens cuidadosamente selecionadas, eletronicamente capturadas, às vezes processadas digitalmente em uma destruição distante e impessoal.” (MITCHELL, 1992, p.13)

Tradução do texto: “There was no Mathew Brady to show us the bodies on the ground, no Robert Capa to confront us with the human reality of a bullet through the head. Instead, the folks back home were fed carefully selected, electronically captured, sometimes digitally processed images of distant and impersonal destruction.”

anteriores ao clique, mas até recursos de pós-processamento automáticos. Mesmo as configurações relacionadas à entrada de luz, como a abertura do diafragma e a velocidade do obturador, que são indicadas no funcionamento mecânico do aparelho no gesto da tomada, podem ter seus efeitos reduzidos ou disfarçados em programas de pós-processamento, a exemplo do plano de fundo desfocado que pode ser simulado com o efeito *blur*.

A fotografia aumenta sua potência de existir em infinitas versões, o que constitui o quarto princípio das novas mídias, a variabilidade. Um grande exemplo dessa variabilidade da fotografia digital é o arquivo RAW (em inglês, cru). Nesse formato bruto amplamente difundido no meio profissional, o trabalho de imagem posterior ao clique torna-se imprescindível, pois sem tratamento o arquivo RAW não passa de uma foto incompleta. O RAW garante maior qualidade à imagem, já que a máquina fotográfica não realiza nenhuma compressão como acontece em outros formatos, reduzindo a perda de informações que ocorre a cada vez que um arquivo é pós-processado. Trata-se de um ponto de partida, um “pré-formato”, que também permite que todas as características estéticas da foto, usualmente pré-escolhidas, sejam decididas depois, ou seja, no momento que o arquivo é aberto em programas específicos (como o Adobe Camera RAW, *plugin* do programa Photoshop). Depois das escolhas efetuadas, as modificações são salvas em outros formatos, como o TIF ou JPEG, enquanto que o arquivo original se mantém inalterado, bruto.

Por fim, o quinto princípio apontado por Manovich é a transcodificação cultural. Computadores e máquinas midiáticas são criados de forma convergente com as necessidades humanas⁴⁴ e são afetados ao mesmo tempo em que também afetam a cultura e suas formas específicas de ver e representar o mundo. Novas mídias sobrepõem linguagem computacional com categorias culturais humanas já instituídas (entre as quais, Manovich cita a mimesis, a composição e o ponto de vista), tendo influência umas sobre as outras. Na fotografia, a automação e a variabilidade que já existiam na técnica analógica são profundamente alteradas devido às novas características computacionais da representação numérica e da modularidade, enquanto que a mediação dos computadores e de suas respectivas telas vem transformando profundamente a observação contemporânea e, por consequência, seus processos de subjetivação

⁴⁴ Tal como afirma Foucault (2010, p.244) sobre o dispositivo, que é compreendido “como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante”.

que mesclam sem confronto homem e máquina para além da dicotomia moderna natural-artificial.

José van Dijck (2007) enfatiza a importância de estudos interdisciplinares para a compreensão da fotografia, reunindo os aspectos cognitivos, materiais e culturais, questionando se a edição seria hoje um elemento da memória fotográfica em um contexto de metamorfose das aparências: “As noções contemporâneas de corpo, mente, aparência e memória parecem ser igualmente informadas por uma condição cultural de modificações perpétuas; nossas novas ferramentas apenas estão em sintonia com a flexibilidade mental para refazer e transformar a corporeidade.”⁴⁵ (DIJCK, 2007, p.107).

Assim como esta maleabilidade da produção das imagens estruturam a autoconsciência subjetiva e interferem na própria dimensão tangível da corporeidade, podemos compreender outras transformações na concepção de construção da realidade por fotografias que envolvem dimensões poéticas, nas quais tudo está por se fazer, e em produções imagéticas que coincidem muitas vezes com processos de produção de subjetividade. Outras expectativas são lançadas em um momento que a noção de verdade fotográfica – se a pensamos enquanto uma correspondência clara e direta entre imagem e objeto – não mais direciona estritamente seus usos.

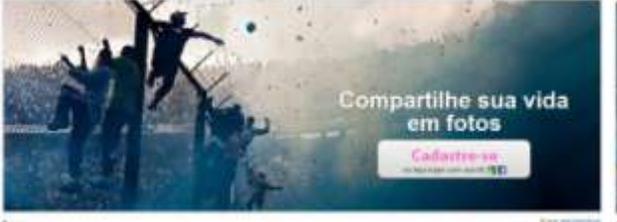
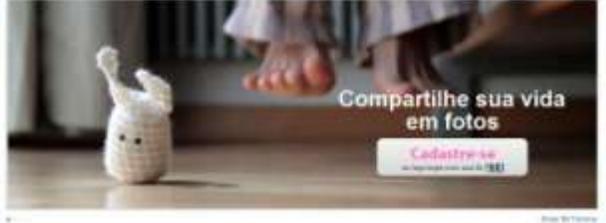
“Realidade, ou melhor, a crença na realidade, só recentemente recuperada pela fotografia e pelo filme, está desaparecendo atrás dos toques finais dos fotógrafos artistas, objetividade atrás de sua fantasia. A busca da verdade da imagem tornou-se supérflua”⁴⁶, afirma Florian Rötzer (2006, p.21) ao falar de uma era pós-fotográfica. Ao contrário, tal verdade está frequentemente ancorada nas possibilidades infinitas de interferência no referente pela variabilidade estética da mídia digital, tanto nos trabalhos com a cor, contraste, percepção da luz e sombra, saturação, etc, além de procedimentos de montagem, retoques e associacionismos que podem implicar em uma “verdade digital”, ao invés de simplesmente uma “verdade visual”.

⁴⁵ Tradução do texto: [...] before-and-after pictures not only structure subjective self-consciousness, but upon entering the public image repertoire, they concurrently normalize intervention in physical appearance. [...] Contemporary notions of body, mind, appearance, and memory seem to be equally informed by the cultural condition of perpetual modifications; our new tools are only in tune with the mental flexibility to refashion and morph corporeality.

⁴⁶ Tradução do texto: “Reality, or rather the belief in reality, just recently salvaged by photography and film, is disappearing behind the finishing-touches of the artist-photographers, objectivity behind their fantasy. The search for the truth of the image has become superfluous.”

Neste estudo, compreendemos os sites de compartilhamento de fotos, tal como o Flickr, como facetas desta transcodificação cultural da fotografia no contexto das novas mídias. Apesar da digitalização não ser o fator determinante (o que nos afasta de uma perspectiva focada na centralidade da técnica), buscamos entender como a maleabilidade das informações binárias contribui para a formatação dos regimes de visualidade e visibilidade destas redes expandidas em escala global, somado a outros fatores que corroboram para esta lógica de compartilhamento de fotos que desenvolve uma dimensão comum da fotografia. Vemos em toda essa gama de imagens compartilhadas a própria partilha de experiências sensíveis, que existem porque suprem uma necessidade subjetiva contemporânea de criação imagética e de sua exteriorização. Uma maneira de ligação pela imagem, maneira de ser (*éthos*) que relativiza o que se tinha por autenticidade da experiência, se considerada limitada a uma relação direta com o mundo tangível.

Neste contexto, os ideais de veracidade, objetividade e imparcialidade da fotografia cedem lugar a outras intenções: não se busca apenas representar a realidade através de critérios de semelhança, mas apresentar uma imagem ampliada para além do instante do clique, poetizada, ficcionalizada, carregada de afecções, jogada no seu fazer. Ao invés de uma “superfície passiva”, pensaremos na superfície fotográfica como potencialmente ativa (ou manipulativa), diante de uma reconfiguração dos modos de representação do real e dos usos sociais da imagem. Por um lado, essa flexibilidade mostra-se na mudança do ato fotográfico, ou seja, nas operações fotográficas amplamente popularizadas; por outro, na itinerância destas produções, cuja visibilidade e interconexão dos arquivos permitem a aproximação dos fotógrafos na configuração de uma estética comum, dada na experiência da tecnologia.



2.3 A VIDA COMPARTILHADA EM FOTOS

O Flickr (www.flickr.com) é hoje a maior plataforma de compartilhamento de fotografias da internet (embora existam nele imagens dos mais diversos tipos), com uma amplitude universal que reúne mais de seis bilhões de imagens, 60 milhões de usuários e 10 milhões de grupos ativos (número divulgados pelo próprio site), membros de toda parte do mundo e intenções diversas. O site possibilita a hospedagem de imagens no formato de arquivos pessoais e coletivos (perfis, grupos, álbuns, coleções, exposições etc), viabilizando a sua circulação e a interação entre os usuários (através de comentários em perfis, comunidades e fóruns), já que é também uma rede social, na qual cada membro, ao se cadastrar, cria uma página pessoal que pode conter variadas informações na descrição do perfil.

Todavia, é interessante notar que sua concepção não visava exatamente às funções que ele veio assumir. O site foi inventado em 2004 pela empresa canadense Ludicorp, que buscava criar uma espécie de videogame interativo de trocas de fotos através de um *chatroom*. Posteriormente, os internautas passaram a dar importância à postagem de suas fotos pessoais, o que fez desaparecer as salas de *chat* em favor de páginas pessoais de compartilhamento.

Desenvolvido em um espírito de cooperação lúdica, o serviço foi progressivamente desviado para os usos individuais dos amadores da fotografia digital. Estes encontraram no Flickr funcionalidades de contato e de interação que os sites de arquivo não previam. A conquista exemplar do Flickr deve muito a esta hibridação inicial entre um utensílio de troca em tempo real (o *chatroom FlickrLive* destinado a facilitar a troca lúdica de fotos) e a estocagem de fotos individuais. Individualismo e troca encontraram-se, quase que fortuitamente, reunidos em um mesmo serviço desde sua concepção. (BEUSCART et al, 2009, p.6)⁴⁷

⁴⁷ Tradução do texto: “Développé dans un esprit de coopération ludique, le service a été progressivement détourné par les usages individuels des amateurs de photographie numérique. Mais ceux-ci ont trouvé dans Flickr des fonctionnalités de contacts et d’interaction que les sites d’hébergement d’alors ne prévoyaient pas. La réussite exemplaire de Flickr doit beaucoup à cette hybridation initiale entre un outil d’échange temps réel (la *chatroom FlickrLive* destinée à faciliter l’échange ludique de photos) et le stockage de photos individuelles. Individualisme et échange se sont trouvés, presque fortuitement, rassemblés sur le même service lors de sa conception.”

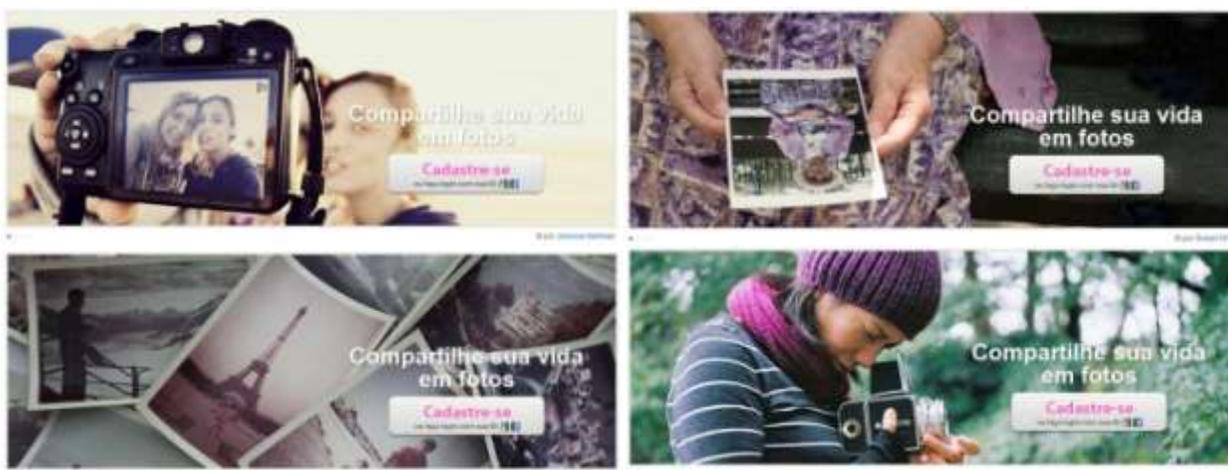
Segundo esses autores⁴⁸, o sucesso do Flickr está relacionado às novas funcionalidades interativas e colaborativas, em um momento em que houve uma explosão de vendas de equipamentos fotográficos digitais concomitantemente à popularização de redes sociais na internet. Em 2006, o Flickr foi comprado pela empresa Yahoo, que resolveu no ano seguinte fechar seu próprio site de fotos, que propunha uma lógica privada de arquivos, em favor do Flickr, que incentivava de antemão que as fotos fossem compartilhadas de maneira pública (apesar de ser possível gerir controles de privacidade). Desta maneira, ele pode ser pensado como um dos emblemas da web 2.0⁴⁹, por seguir uma lógica de que “é tornando públicas as informações que se torna possível oportunidades, ligações, cooperações e comunidade”⁵⁰ (BEUSCART et al, 2009, p. 4). Sobre este ponto, os autores acrescentam ainda a possibilidade de desenvolvimento de aplicativos através de um modo de acesso à base de dados pela abertura do API (*Application Protocol Interface*) do site.

Nascido como jogo e transformado pelas necessidades expressas por seus usuários, o Flickr manteve em suas práticas essa intenção de cooperação lúdica. “Compartilhe sua vida em fotos”, frase inicial do site, pode ser pensada como um convite para esse jogo de trocas visuais, no qual se pode eventualmente ganhar algum tipo de prestígio dentro do coletivo. Esta frase parece resumir tal rede de forma mínima, pelo verbo compartilhar, pela totalidade que o substantivo abstrato “vida” evoca e, por fim, na indicação da tecnologia explorada, a fotografia.

⁴⁸ Esta referência é proveniente do estudo “Por que dividir minhas fotos de férias com desconhecidos? Os usos do Flickr” (*Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus? Les usages de Flickr*), de Jean-Samuel Beuscart, Dominique Cardon, Nicolas Pissard e Christophe Prieur a partir de um levantamento estatístico do site realizado em agosto de 2006, cuja a extração de dados e primeiros cálculos foram feitos por Pascal Pons. Tal estudo foi muito importante em nossa pesquisa, especialmente pelo foco dado à diversificação das práticas amadoras pelo alargamento do espaço de circulação das fotografias.

⁴⁹ O termo Web 2.0 foi proposto por O’Reilly (2006) tendo como princípio a “web como plataforma”, compreendendo “o poder da web para aproveitar a inteligência coletiva”, uma segunda geração da internet fortemente atrelada às cooperações e trocas em rede. Assim, a Web dos anos 1990 que servia principalmente como uma “mídia de publicação” tornou-se então uma “mídia de comunicação” entre os usuários, pautada cada vez mais nos conteúdos produzidos por eles. O Flickr é citado, juntamente com o site [del.icio.us \(www.delicious.com\)](http://www.delicious.com), como pioneiro no desenvolvimento do sistema de *tagging* ou folksonomia. O prefixo *folk* atualiza o termo taxionomia, atentando para essa categorização colaborativa dos conteúdos realizada pelos próprios usuários através de tags (etiquetas).

⁵⁰ Tradução do texto: “[...] c’est en rendant publiques des informations sur soi que l’on rend possibles opportunités, liens, coopérations et communautés.”



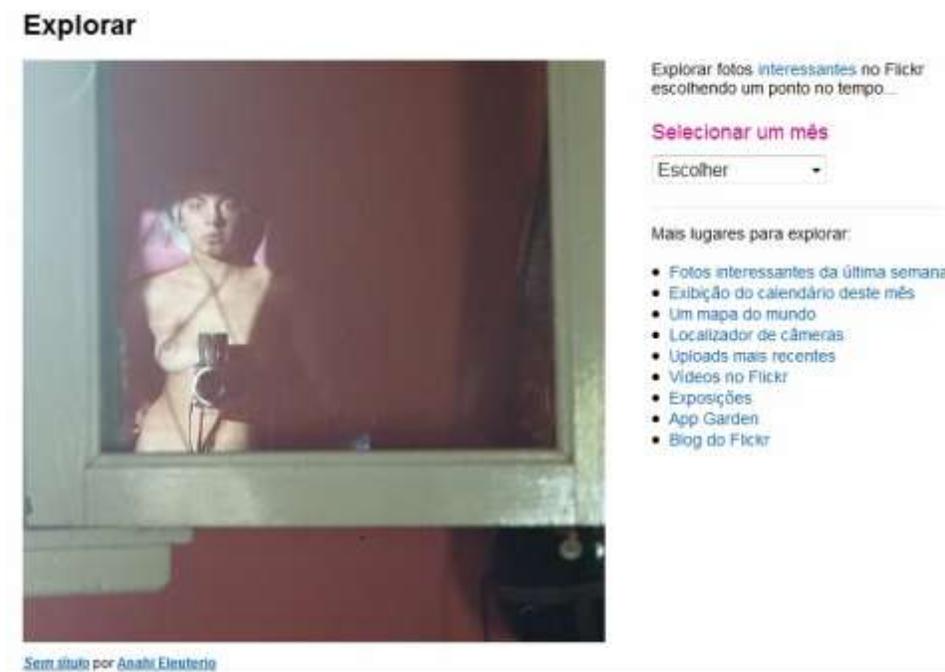
Fotografias do layout de abertura do site

As fotografias acima são quatro das doze imagens que se alternam aleatoriamente no layout de abertura do Flickr (ver página 44). Elas podem nos ajudar a ilustrar um pouco deste universo e de sua grande heterogeneidade de usos e linguagens. Tais imagens ilustram uma categorização funcionalista dos usos sociais da fotografia do Flickr. Elas insinuam quem pode compartilhar, em quais circunstâncias, com quais tecnologias. Por terem o caráter de “imagens oficiais”, produções de usuários escolhidas pela plataforma para servir de cartões de visita, elas agregam em si um valor societário para estas trocas que acontecem na web, apontando para relações distintas que temos com as máquinas e as imagens fotográficas.

Na primeira, um autorretrato digital que funciona como um espelho, cuja imagem é avaliada imediatamente pelo uso do visor. Este gestual tão recorrente em nossos dias - braço alongado, permitindo um enquadramento ao acaso, mas remediado pela possibilidade de se deletar o erro e partir para outra tentativa - é registrado pela lente de outro equipamento; uma imagem dentro da outra. Na segunda, a fotografia de uma senhora sentada em um banco, segurando uma imagem sua com roupa idêntica à usada, passa-nos uma ideia de sobreposição de um mesmo momento (nem que este seja forjado): uma fotografia clicada, impressa e observada pela mulher que aparece apenas por suas mãos sob a saia estampada. Por outro lado, ela também nos faz pensar nesta pessoa idosa, que não tem muitas fotos de si, remetendo a um passado da fotografia, do lambe-lambe, das fotos de estúdio, do afeto melancólico diante destas fotografias consideradas únicas. O acúmulo de fotografias impressas transforma-se em um recurso estético

na terceira imagem, memórias de férias (com a icônica Torre Eiffel ao centro do quadro) tornadas tangíveis nesses objetos que são as fotos. Já na quarta foto, notamos outro tipo de visualidade evocada pelo visor de uma câmera analógica de médio formato: uma pequena câmera escura que exige outra corporalidade do observador/fotógrafo para que este consiga adentrar na imagem projetada invertida pela caixa preta.

Para aqueles que não conhecem o Flickr, existem várias alternativas de entrada oferecidas pelo próprio site em ferramentas como “tour”, “descubra”, “explorar”, indicadas desde a página inicial. Podemos nos perder neste espaço de conexões onde é proposta outra forma de observação móvel que se dá na flexibilidade do virtual. O observador que percorre o site é também (na maioria dos casos) produtor de imagens, contribuindo com o arquivo no qual ele percorre. “Veja o mundo pelos olhos de outra pessoa” torna-se um segundo convite para este jogo, complementar àquele de compartilhar a vida em fotos. Mais uma vez retomamos estes movimentos mútuos da fotografia e dos seus usos sociais: o de ver e o de mostrar-se, agora não apenas nas identidades pessoais e familiares, mas também na performance de si pela produção de fotografias.



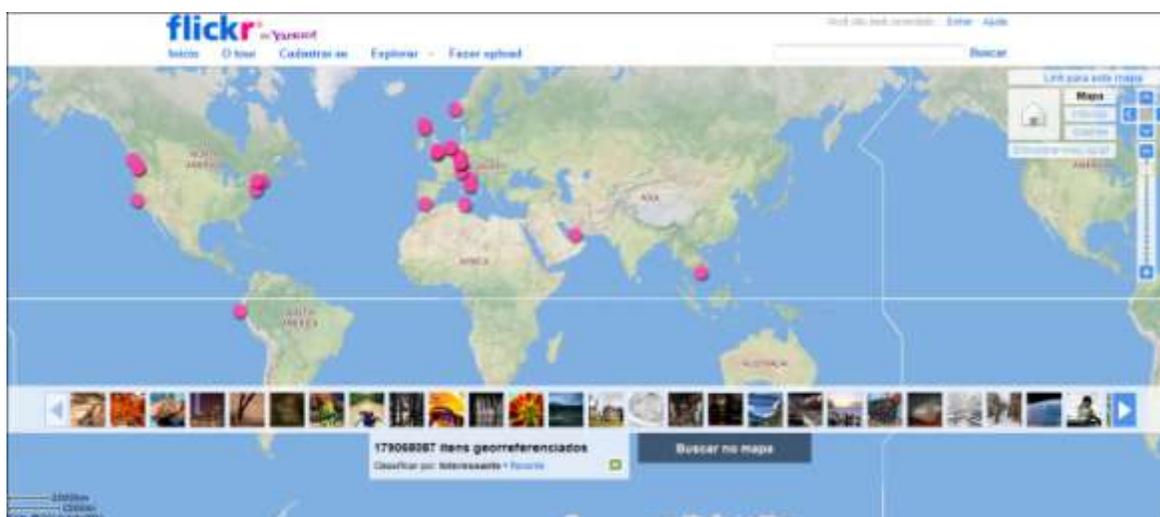
Convites para “explorar” o site por entradas diversas

Como traçar um percurso entre os bilhões de imagens deste site? Essa quantidade que de tão exorbitante torna-se intensamente abstrata, pode ser explorada através das múltiplas possibilidades de entrada, saída e permanência no Flickr por meio dos seus recursos, sendo os mais comuns os perfis de usuários (a unidade “individual”), que podem ser adicionados como contatos, e os grupos (os principais espaços de sociabilidade e de encontro na rede), além de outras funções, tal como a ferramenta das exposições, o universo com pretensão estetizante e metáfora com o meio artístico, sobre o qual abordaremos com mais profundidade nos próximos capítulos.

A heterogeneidade da plataforma também é estabelecida por outros regimes de signos. Apesar de ser um site de fotografias, a linguagem textual aparece de diversas maneiras, desde os títulos das imagens, diálogos em comentários e fóruns, textos do próprio site e das suas extensões (como o blog do Flickr). Além da fotografia, encontramos também imagens infográficas/sintéticas, videográficas e qualquer outra não digital transcodificada à lógica binária. Mais uma vez repetimos que é impossível falar somente de fotografia digital neste contexto, já que o analógico aparece com ênfase, havendo inclusive uma parte específica no site para este tipo de tecnologia convertida em nova mídia, o Flickr Analog (www.flickr.com/analog).

O Flickr possui uma forte dinâmica, sendo frequentemente renovado através dos recursos da plataforma e das atualizações constantemente realizadas pelos próprios usuários que podem criar, apagar, nomear e descrever agrupamentos, arquivos, imagens, entre tantas outras funções de autogestão, mesmo que essa seja pré-determinada pelas configurações disponíveis. A empresa responsável pelo site possui o poder de programação, contudo os usuários também podem se colocar em uma posição ativa, enquanto gestores de comunidades, proponentes de exposições, classificadores e em casos mais específicos, criando novas programações e funções colaborativamente. A conexão no Flickr envolve todo um sistema de *hiperlinks* e *tags* nominativas que permite a categorização e organização das imagens, formando um emaranhado de relações entre fotografias e fotógrafos, além de viabilizar um sistema de busca dentro da própria plataforma. Esta folksonomia não é necessariamente temática, pode atingir ela própria graus relacionais ou outras funções adaptadas pelo autogerenciamento. Juntamente com os grupos e os contatos, as *tags* permitem um acesso direto às fotos.

As imagens podem ser identificadas, classificadas e circuladas de diferentes maneiras: pela inclusão de títulos, descrições, *tags* ou locais, que marcarão o usuário e/ou a foto em cartografias, como vemos na imagem abaixo, tudo para criar um contexto para cada fotografia e, mais que isso, para ampliar a sua rede. As fotos podem ser comentadas, selecionadas como favoritas pelos perfis, relacionadas em uma curadoria, sobrepostas em um grupo, organizadas em álbuns ou coleções. Por fim, esta plataforma comunica-se com tantas outras: sites como facebook, twitter e blogs (sendo possível criar um módulo do Flickr com apresentação de slides em blogs e sites pessoais).



Ferramenta de geolocalização: Mapa-múndi

Contudo, é importante frisar que “[...] apenas uma pequena vanguarda de usuários, certamente importante em volume, desenvolveu as práticas cooperativas e conversacionais que associamos com frequência ao site”⁵¹ (BEUSCART et al, 2009, p. 14). No levantamento estatístico trabalhado por estes autores foi percebido um grande número de contas inativas ou que possuem apenas fotos privadas (39%), além dos usuários que não possuem fotos públicas, mas que utilizam funcionalidades cooperativas, como a criação de contatos nos perfis (23%). Dos usuários que realmente colocam suas fotos de maneira pública e que são também mais ativos nas publicações (38%), apenas a metade utiliza tais funcionalidades cooperativas (contatos, comentários, etc).

⁵¹ Tradução do texto: “[...] seule une petite avant-garde d’utilisateurs, certes importante en volume, a développé les pratiques coopératives et conversationnelles que l’on associe souvent à l’usage de ce site.”

Diante desses dados que certamente já foram transformados, visto que o levantamento é datado de 2006, torna-se evidente a grande diversidade das práticas que se estabelecem neste contexto: a criação de narrativas pessoais direcionadas a amigos e família através de arquivos privados; o uso da plataforma como rede social por discussões e chats; o interesse na navegação pelos arquivos que pode ser personalizada segundo os critérios do usuário; ou ainda, como uma ação colaborativa estetizante em torno da produção e estética fotográficas, cuja intenção pode estar entre o “*hobby*”, anseios artísticos, usos profissionais tendo o Flickr como um portfólio imagético, enfim, diversas práticas nas quais a qualidade estética e o conteúdo das imagens serão prioridade.

A customização dos aplicativos de compartilhamento garante aos usuários a apropriação do site nesses diversos níveis, trazendo com eles nuances de visibilidade que vão se apresentando conforme necessidades específicas: de forma completamente aberta (grupos, exposições, álbuns etc) ou parcialmente fechada, através de controles de privacidade flexíveis, como álbuns direcionados a família e amigos, ou ainda fotos restritas somente ao usuário. A rede pode ser estendida para além do site, sendo permitido fazer compartilhamentos restritos de “fotos privadas” usando a ferramenta “passaporte de convidado”, que concede o acesso de qualquer pessoa a um álbum específico, mesmo que ela não seja membro do site. É importante notar que por mais que existam tais ferramentas para um direcionamento classificatório, tal rede tem constantemente suas conexões rompidas e outras reformuladas. Nada é fixo, o mapa está sempre em constante mutação em decorrência das ações efetuadas pelos usuários.



Esquema visual sobre os controles de privacidade do Flickr coletado no “tour” do site

O ciberespaço apresenta-se por espaços sobrepostos que se ligam por parcelas de tempo também distintas. O que na cultura moderna mostrava-se nos arquivos gerais dos museus e bibliotecas, nos quais tempos e espaços são acumulados e organizados, agora se reconfigura às culturas e linguagens do nosso tempo, a exemplo do Flickr, que relaciona pontos em tramas imagéticas e reúne até mesmo arquivos antigos. Citemos neste ponto a ferramenta “*The Commons*” (www.flickr/commons), através da qual são disponibilizados acervos fotográficos de diversas instituições públicas, sendo os usuários convidados a adicionarem *tags* e comentários às fotos.⁵² Deste modo, o site vai além da pretensão de uma atualidade, incorporando também arquivos passados, “históricos”, que são evocados, equiparados nesta heterocronia complexa e reeditados pelos usuários que se apropriam destas coleções na formação de novas associações, como é o caso de exposições consagradas ao conteúdo do Commons⁵³. “É exatamente esse local de acumulação do mesmo enquanto outro que nos leva a dizer, quando estamos na rede, que estamos aqui e lá ao mesmo tempo, e que caracteriza a heterotopia pós-moderna. [...] a lógica é a mesma: co-presença topológica, tramas das redes.” (PARENTE in PARENTE, 2004, p.100)

Outro dado importante é que os usuários podem aderir à compra de pacotes mais abrangentes do que as possibilidades de uso gratuito através de inscrições pagas – Flickr Pro –, que permitem ampliar o limite de postagens, além de outras funcionalidades, como a disponibilização de alguns dados estatísticos da conta. Tais membros acabam sendo os utilizadores mais intensivos da plataforma, que podemos associar aos sujeitos interessados na prática fotográfica e no seu aprimoramento estético. Como nossa pesquisa está focada especialmente na ferramenta Exposições, podemos perceber a forte participação dos membros “pros”, mais ativos nos comentários, grupos, contatos e favoritos. É através da grande exploração das funções do site que estes fotógrafos “virtuosos” conseguem desenvolver alguma popularidade nos coletivos.

⁵² Segundo o site, “o programa tem dois objetivos principais: aumentar o acesso a coleções fotográficas de propriedade pública e fornecer um meio para que o público geral contribua com informações e conhecimento.” No layout da página de entrada do Commons, encontramos na parte inferior o seguinte comentário: “Qualquer membro do Flickr pode adicionar tags ou comentários a essas coleções. Se você não liga pra isso, é uma vergonha. Isso é para o bem da humanidade, cara!!”.

⁵³ Apesar de não adentrarmos profundamente na discussão sobre a ferramenta *The Commons*, coletamos algumas exposições que selecionam fotos desses acervos. Ver o apêndice deste trabalho.

Tais usuários mais ativos são também aqueles que mantêm os grupos, espaços onde são postadas fotografias seguindo critérios escolhidos e mantidos pelo proponente/administrador, possuindo ainda fóruns de discussão que viabilizam uma comunicação mais direta entre os participantes. Suas formas de utilização são múltiplas⁵⁴, contudo daremos destaque aos usos que buscam uma temática a ser fotografada, categorias estéticas ou proposições de práticas fotográficas (como vimos no caso do grupo “*Looking into the past*”). Todas essas mediações procuram dar ênfase às produções postadas, criando diálogos e formas de julgamento estético que permitem a constituição de identidades e reconhecimentos. Deste modo, os usuários criam pontos de conexão com seus contatos e agrupamentos públicos, o que facilita e amplia a difusão no site. As operações de produção e circulação fundem-se neste ato fotográfico marcado pelos paradigmas da rede e pelos aparecimentos múltiplos das imagens.

Nos espaços da web 2.0 que se caracterizam por uma visibilidade de todos sobre todos e a expressão da identidade pessoal através da publicação do conteúdo, a formação de ligações digitais procede de uma correspondência entre essas entidades híbridas que são, umas pelas outras, as “pessoas-conteúdo” (ou “amigos-bookmarks”). É exprimindo uma parte de sua identidade através de suas produções fotográficas que os indivíduos se ligam uns aos outros dando-se signos de reconhecimento mútuo. O estatuto da relação social entre os membros de um grupo aparece, portanto extremamente indecível, tanto que este estatuto pode reenviar a simples agregação dos indivíduos que partilham um interesse comum por tal ou tal tipo de fotografias ou de objetos fotografados, quanto pode se nutrir e desencadear ligações de trocas, conversas, partilha e encontro entre os membros⁵⁵. (BEUSCART et al, 2009, p. 23).

Logo, tais fotógrafos empenhados em uma produção criativa precisam investir em diversas ações para colocarem suas imagens em circulação, garantindo algum retorno e interlocução. Não são apenas as qualidades estéticas propriamente imagéticas que estão em jogo,

⁵⁴ Ver em “*Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus? Les usages de Flickr*” (BEUSCART et al, 2009, p. 28-36) o interessante percurso qualitativo mostrando a diversidade entre os grupos e de suas formas de “capturar o mundo em imagens”. Apesar de nosso estudo não está centrado nesta ferramenta, teremos constantemente uma aproximação com ela já que as fotos das curadorias estão em sua grande parte vinculadas aos grupos.

⁵⁵ Tradução do texto: “Dans les espaces du web 2.0 qui se caractérisent par une visibilité de tous sur tous et l’expression de l’identité personnelle à travers la publication de contenu, la formation des liens numériques procède d’un appariement entre ces entités hybrides que sont, les unes pour les autres, les « personnes-contenus » (ou « amis-bookmarks ») . C’est en exprimant une part de leur identité à travers leurs productions photographiques, que les individus se lient les uns aux autres en se donnant des signes de reconnaissance mutuelle. Le statut de la relation sociale entre les membres d’un groupe apparaît dès lors extrêmement indécidable, tant celle-ci peut renvoyer à la simple agrégation d’individus partageant un intérêt commun pour tel ou tel type de photographies ou d’objets photographiés, tout comme elle peut se nourrir ou déclencher des liens d’échanges, de conversations, de partage et de rencontre entre ses membres.”

mas “a estética como fator de socialização” (MAFFESOLI, 1990) que se processa nessas interações. Neste sentido, o julgamento estético é duplo e segue por essas duas vias que se afetam mutuamente em uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) entre esses indivíduos, em grande parte desconhecidos entre si, mas que se colocam em relação através das suas produções fotográficas.

Podemos pensar essa partilha como o próprio ato de constituição da rede que “não designa uma coisa que se encontraria aí e que teria vagamente a forma de um conjunto de pontos interconectados”⁵⁶ (LATOUR, 2007, p. 189). Ao contrário, ela deve ser encarada como um conceito a ser desdobrado para além do simples entendimento da Internet. Retomando a compreensão da Teoria Ator-Rede indicada na introdução deste trabalho, lembremos-nos da seguinte consideração: mais que *network*, pensaremos a rede como *worknet*, ou seja, o trabalho que é exercido sobre ela. Por isso, tal conceito atrela-se ao de ator, que nunca está só a agir e cuja “a ação é sempre incerta, distribuída, sugerida, influenciada, dominada, traída, traduzida”⁵⁷ (id., ib., p.67-68).

Neste contexto, o significado do verbo compartilhar está próximo à ideia de constituição de um mundo comum através de relações e trocas, composto de associações que ligam atores heterogêneos, humanos e não humanos (LATOUR, 2007). As ações que tangem este “sistema de evidências sensíveis” revelam os recortes desta partilha pelas diferentes ocupações que determinarão as capacidades para ver e para dizer na formação deste comum (RANCIÈRE, 2005). Enfim, podemos conceber a rede como o movimento deste fluxo de ações, fluido continuamente circulado e transformado, isto é, o social como aquilo que permite manter junto em reuniões e montagens.

Essas ocupações que envolvem o ato de “compartilhar a vida em fotos” estão estritamente ligadas aos regimes de visibilidade que se manifestam em toda multiplicidade de usos no Flickr, indicando em que funcionamento se insere este compartilhamento. Como o nosso recorte está voltado para uma estetização da prática fotográfica expressa nas “exposições” do site,

⁵⁶ Tradução do texto: “[le réseau] ne désigne pas une chose qui se trouverait là et qui aurait vaguement la forme d’un ensemble de points interconnectés”

⁵⁷ Tradução do texto: “L’action est toujours empruntée, distribuée, suggérée, influencée, dominée, trahie, traduite.”

sendo este público os usuários mais ativos das funções voltadas para a socialização ao redor da produção de conteúdos, percebemos que o Flickr permite em seus recursos uma visibilidade que é fundamental para a realização deste uso estético.

Dominique Cardon, no texto “O design da visibilidade: um ensaio de tipologia da web 2.0” (*“Le design de la visibilité : un essai de typologie du web 2.0”*), propõe uma cartografia de tipos de visibilidade em plataformas relacionais, e localiza o Flickr dentro do formato intitulado “farol”, colocando este site na proximidade de outros (Myspace, Wikipédia, Youtube) que relacionam conteúdos auto-produzidos, comunidades de interesse e práticas amadoras. Cardon considera que a política de visibilidade do Flickr permite aos seus usuários a possibilidade de “tudo mostrar, tudo ver” (apesar de poder ser editada para usos mais restritos), um sistema de hiper-visibilidade em torno das produções no qual o número de contatos permite amplas cadeias de conexões. Segundo o autor, no formato “Farol”:

Os participantes tornam visíveis numerosos traços de sua identidade, seus gostos e suas produções e são facilmente acessíveis a todos. Compartilhando conteúdos, as pessoas criam grandes redes relacionais que favorecem contatos muito mais numerosos, o encontro com desconhecidos e a busca de uma audiência. A foto (Flickr), a música (MySpace) ou o vídeo (Youtube) constituem então tantos meios de mostrar a todos seus centros de interesse e suas competências e de criar coletivos fundados sobre os conteúdos partilhados. A visibilidade das pessoas se desenvolve pelo fato de que os amigos são assim considerados como *bookmarks*, porque eles servem às vezes de concentradores de conteúdos de um tipo particular. No universo do farol, a visibilidade é constantemente o objeto de uma busca deliberada e se objetiva através de indicadores de reputação, contadores de audiência e a busca de uma conectividade máxima.⁵⁸ (CARDON, 2008)

De forma geral, podemos dizer que no Flickr a produção fotográfica está em mais evidência do que o sujeito que a posta, já que é possível, por exemplo, ver uma foto sem precisarmos necessariamente entrar em contato com os dados pessoais do fotógrafo, o que ocorre

⁵⁸ Tradução do texto: “Les participants rendent visibles de nombreux traits de leur identité, leurs goûts et leurs productions et sont facilement accessibles à tous. En partageant des contenus, les personnes créent de grands réseaux relationnels qui favorisent des contacts beaucoup plus nombreux, la rencontre avec des inconnus et la recherche d’une audience. La photo (Flickr), la musique (MySpace) ou la vidéo (YouTube) constituent alors autant de moyens de montrer à tous ses centres d’intérêt et ses compétences et de créer des collectifs fondés sur les contenus partagés. La visibilité des personnes s’étend du seul fait que les amis sont aussi considérés comme des *bookmarks*, puisqu’ils servent parfois de concentrateurs de contenus d’un type particulier. Dans l’univers du phare, la visibilité fait souvent l’objet d’une quête délibérée et s’objective à travers des indicateurs de réputation, des compteurs d’audience et la recherche d’une connectivité maximale.”

quando percorremos os coletivos. É a própria produção de conteúdos que traz visibilidade ao sujeito fotógrafo dentro da plataforma, chamando atenção dos demais membros. Para tal, existe todo um esforço ao redor dos procedimentos de produção e edição, que são igualmente dilatados e aprimorados. A atribuição de funcionalidades estéticas a essas ferramentas podem acontecer por diferentes estratégias, que veremos ao longo deste trabalho.

Por outro lado, as imagens reunidas pelos usuários em agrupamentos são visualizadas por um observador que se depara com uma narrativa não linear, marcada pela heterogeneidade dos sujeitos, usos, linguagens e tecnologias, entretanto achatadas em formatos comuns. A visualização das fotos (proximidade e tamanho) é pautada pelas formas de exibição possíveis, bem como a quantidade de imagens que vemos e o tempo que levamos para percorrer cada uma. Acumuladas nestes arquivos, as fotografias estão à disposição ao apertar de uma tecla.

O Flickr pode ser pensado enquanto uma máquina de imagem que explora em rede as potencialidades dos regimes de visibilidade da fotografia contemporânea. Complementar à tecnologia das câmeras fotográficas, que são responsáveis pela inscrição nos suportes, tal site trabalha com o arquivo e a circulação das imagens de maneira fluida, fazendo ver e fazendo falar. Foi diante desta quantidade exorbitante de fotos produzidas sem cessar, que se tornou imprescindível o surgimento de uma tecnologia que fosse um arquivo organizador, transparente e manipulável. Enquanto um artefato técnico, tal tecnologia disponível na *world wide web* permite o arquivo infinito (sendo o infinito a utopia desta rede). Não se trata apenas de um local de depósito, mas também um lugar de passagem, de observação em trânsito por entre imagens contínuas, instáveis e mutantes.

A maneira como circulamos as fotografias tem relação direta com as intenções de produção, os anseios estéticos, os afetos que podem ser gerados, entre outros fatores. Enquanto objetos tangíveis, as fotos jamais poderiam circular como fazem hoje virtualmente. A fotografia torna-se potencialmente onipresente, podendo ser consumida na medida das conexões produzidas pelo seu criador e remontadas pelos demais observadores/fotógrafos. Assim, nossa subjetividade é afetada por novos estatutos de memória que assumimos diante da visibilidade de fotografias experimentadas por intermédio de computadores e rapidamente sobrepostas a outras.

Fotografamos hoje tendo influência dessa era de excesso de imagens. A experiência pessoal funde-se com as demais, constituindo um ambiente consumido como fluxo, para além das noções de acontecimento e evento. Esta fotografia expande-se também naquilo que é capaz de mostrar na percepção estética da realidade, bem como na partilha desta percepção marcada pela visibilidade que a imagem captada pode assumir, para além de dimensões apenas privadas, conforme veremos nos capítulos seguintes.

Trouxemos ao longo deste capítulo alguns pontos sobre como o olhar fotográfico é constituído, apresentando-se de diferentes maneiras, entre elas, na sua dimensão comum em redes sociotécnicas. Contudo, é importante aqui esclarecermos a maneira como compreendemos o termo “comum” neste presente estudo. O comum desta fotografia não se fecha apenas na compreensão do “homem comum”, usando a nomenclatura dos teóricos do cotidiano e do ordinário, a exemplo de Michel de Certeau (1994)⁵⁹. Nesta perspectiva, ao falar da expressão do sujeito que não pode (ou não consegue) se destacar com facilidade, cujo discurso é indefinido no outro, o autor lembra que as expressões “qualquer um” ou “todo mundo” são utilizadas da mesma forma que “ninguém” ou “não importa quem”, ou ainda como se dá na língua inglesa, *everyman* e *nobody*, em uma relação de universalidade. De Certeau fala deste “personagem geral” que é homem comum como um “herói anônimo”, reforçando uma determinada crença no popular, no conhecimento anônimo que, pouco a pouco, ocupa o centro das cenas científicas:

Sociologização e antropologização da pesquisa privilegiam o anônimo e o cotidiano onde zooms destacam detalhes metonímicos – partes tomadas pelo todo. [...] Vem então o número, o da democracia, da cidade grande, das administrações, da cibernética. Trata-se de uma multidão móvel e contínua, densamente aglomerada como pano inconsútil, uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém. Rios cifrados da rua.” (DE CERTEAU, 1994, p. 57-58).

⁵⁹ Em seu livro “A invenção do cotidiano”, lançado em 1980, Michel de Certeau enfatiza a importância da entrada dessas práticas obscuras e camufladas no interior do campo da teoria científica e cita dois exemplos nos quais este deslocamento é processado: o estudo sobre a disciplina e a vigilância em Michel Foucault e o estudo sobre as “estratégias” do sistema de sucessão bearnês e sobre a casa e o calendário kabilinos, de Pierre Bourdieu. Segundo o autor, o que haveria em comum a essas duas obras seria o seu processo de fabricação, nos quais primeiramente seria necessário destacar algumas práticas “obscuras” para considerá-las representativas do todo e em segundo lugar, realizar uma inversão de modo a tornar estes “procedimentos escondidos”, sem legitimidade discursiva, a razão para esclarecer a sociedade e mesmo as ciências humanas.

Apesar de nos depararmos com a realidade massiva desta prática fotográfica, não é exatamente por esse viés do anônimo e do popular que pretendemos seguir, nem também do modo que Pierre Bourdieu (1979) conceituou a fotografia comum, como uma “arte média”⁶⁰. Aqui não podemos caracterizar esta fotografia e este fotógrafo apenas como médio, ordinário ou indiscernível (apesar de podermos verificar estes aspectos), pois não refletiria toda uma disputa pelas visibilidades e enunciações que se valem de uma busca por uma linguagem visual compreendida como “estética” ou “artística”. Inseridas nos numerosos agrupamentos do Flickr, estas fotos e produtores podem ser marcados pela indiscernibilidade, mas estes mesmos fotógrafos podem eventualmente se destacar em circuitos de exposição dentro e fora do site, tornando complicado verificar este comum da fotografia pelo mesmo sentido do “homem comum”. Além disso, devemos ainda nos perguntar como se define o que é ordinário ou extraordinário, como se nivela as competências em favor do universal mediano.

Entendemos o comum como um modo de presença dentro da partilha do sensível (RANCIERE, 2005), um território onde se pode estar, pertencer, transitar, partilhar e disputar, fazendo ver e fazendo falar dentro de um regime de visibilidade. Se este “comum fotográfico” é constituído das competências ou incompetências que cada um estabelece dentro da partilha, como podemos abordá-lo nas redes sociotécnicas contemporâneas a exemplo do site Flickr? Como as competências em torno das operações fotográficas se processam hoje nos novos formatos de socialização pela imagem? Estas operações de fotografar, arquivar e circular, que sempre existiram, são rearranjadas em novas mediações e redes que podemos mapear quando seguimos as conexões que ligam sujeitos, técnicas e imagens. Deste modo, podemos perceber quem toma parte nesta partilha, bem como aqueles que são excluídos dela, ficando à margem neste sistema de visibilidade.

⁶⁰ Ver o texto “A definição social da fotografia”, parte do livro lançado no ano de 1965, “Fotografia, uma arte média”. Com o título original “Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie”, o livro foi organizado por Pierre Bourdieu e contou com os textos de Luc Boltanski, Robert Castel e Jean-Claude Chamboredon. Abordaremos no quarto capítulo alguns aspectos desta perspectiva ao tratarmos da “pedagogia” da fotografia.

Explorar / Exposições



por Janet Leadbeater

Mais ▶

mundanities

Uma expô de _barb_ | 16 fotos

the unspectacular



Yosemite

por Dunstan



Roid Week
faves

por susan...



Dressed for
success

por bsout...



Isle Royale...

por RTD...



Mountains

por Todd Klassy



Disegni della...

por anton...



Larger is Better

por rawsnaps



cherry picking

por jnatail



Glacier National
Park

por Rebeco...



Emotion
happens.....

por Sian...



Surfing

por Dunstan



Golden
Birthdays!

por Big...

QUERO MAIS!

Ou leia as Perguntas frequentes sobre exposições.

“O clima que prevalecerá nessa sociedade se assemelhará ao que vivenciamos em momentos de criatividade: o clima do êxtase de si mesmo e do mergulho no emergente, o clima do sonho e da aventura – com a diferença de que nós vivenciamos tais momentos em “diálogo interno” e nossos netos o vivenciarão em “diálogo cósmico externo”. Eles se encontrarão constantemente em êxtase de si próprios, mergulhados no universo emergente, o universo das tecno-imagens, junto com todos os outros. O supercérebro telematizado emanará aura de imagens técnicas, de superfícies resplandecentes, e todos os gânglios e todas as fibras do supercérebro se perceberão em êxtase permanente para mergulharem em semelhante aura. Ora, esse clima de êxtase orgiástico, tal clima de criatividade, cumprirá a função do supercérebro: tornar-se brinquedo de um jogo criativo que tem seu propósito em si mesmo.”

(Vilém Flusser, 2008, p. 143)

3. CURADORIAS: ARQUIVO ESTÉTICO PARA A CIRCULAÇÃO EM REDE

Em setembro de 2009, o blog do Flickr (<http://blog.flickr.net>) anunciou a criação de mais uma ferramenta do site, as exposições ou galerias (*galleries*). Dois anos depois, em julho de 2011, o blog lançou um texto intitulado “1 milhão de exposições”, o que parece afirmar a boa recepção da ferramenta junto aos usuários. Na opção “perguntas frequentes” do site, a resposta para “o que é uma galeria?” traz indicações dos objetivos desses agrupamentos que reúnem até 18 imagens em uma mesma página: “É a oportunidade de celebrar a criatividade dos demais membros do Flickr de um jeito verdadeiramente único com base em um assunto, ideia ou simplesmente sem motivo algum”. Nelas, é possível incluir título, apresentação e descrições das imagens, caso o usuário deseje criar uma linha temática/conceitual para as fotos. O usuário-fotógrafo recebe neste contexto o título de curador, conforme aparece automaticamente, padronizado pelo sistema do site no cabeçalho de cada exposição: “uma expô com curadoria de...”.

A exposição *In search of inspiration...* aparece como exemplo citado no texto do blog do Flickr: “A foto de um *homem dormindo* pode ser apenas isso. Mas quando ela vem junto com outras fotos que te intrigam, a *inspiração final* dessa equação é bem maior que a soma das partes”. Os links do texto remetem a uma foto isolada em um perfil e a mesma inserida no conjunto da exposição, que aparentemente não traz nenhuma ligação temática entre as imagens, além da pretensa “inspiração” dada ao ato de fotografar, ao menos na percepção da usuária-curadora⁶¹. No momento de realização desta pesquisa, o contador de visitas ultrapassava 24 mil visualizações, número este que continuará a crescer, já que para essas exposições não existe data limite para o fechamento.

⁶¹ “Essas são as pessoas/fluxos que eu normalmente busco como refúgio para a inspiração e motivação fotográfica. Eu presto cada vez mais atenção nas imagens das pessoas, porque é assim que desenvolvo minha fotografia... Mas eu permaneço mais interessado na fotografia analógica e nas experimentações com o filme como meio para alcançar um resultado. Todo mundo aqui está contribuindo de alguma forma para esse fim. Muito Obrigado. :)”, afirma a usuária na descrição da exposição. É interessante notar como a escolha de tal exposição para a divulgação no blog está de acordo com as funções de aprendizado colaborativo atribuídas ao Flickr. Assim, não é apenas a ferramenta exposições que é divulgada, mas um modo específico de relacionamento estabelecido pelo fazer fotográfico.

In Search Of Inspiration...
 Uma expô com curadoria de [Trapac](#) | 16 fotos | 24.453 visualizações | 67 comentários

Visualizar: **Padrão** | [Nova](#) [Caixa leve](#)

These are the people/streams where I am most likely to seek refuge for photographic inspiration and motivation.

I'm paying increasing attention to images of people, because that's where I am headed photographically...but I remain predominantly interested in film and experimental film techniques as the vehicle to achieving that.

Everyone here is contributing in some way towards that end. Thank You. :)

[olympus xa2 - young lady...](#)
 por [Edward Olive](#) Fotografia de...

Trapac diz: 'Insouciant' is, I think, the word that might help me describe this stream in a way that most captures what I see here. Honest, direct, a big 'two fingers' up to anything resembling an 'established way'. The texture, grit and dark edges keep me going back for more.




Parte da Exposição *In search of inspiration...*

Deste modo, o site justifica as curadorias pela potência criativa dos usuários, sendo as exposições espaços onde é dada certa importância a algumas produções, em especial quando estas se encontram complementadas por outras, quando “vem junto com outras fotos”, ou seja, a construção de conjuntos (coletivo) enfatizando o peso estético das “obras” (autoria). A associação e aproximação das fotos formulam um trabalho igualmente criativo, como aquele de produzir imagens. Neste ponto, as operações de arquivo e de circulação das fotografias assumem uma função estética na montagem dessas exposições virtuais que estão fora do campo institucional da arte, mas que curiosamente se utilizam de expressões do meio artístico.

“Queremos dar aos nossos membros a oportunidade de desenvolver atividades similares às do curador de galeria ou museu. E o que tem a ver 18 [fotos]? Parece um bom ponto de partida”, diz a resposta da pergunta “Só 18?” no site Flickr, que tenta justificar o número

arbitrário de limite de fotos. “Mesmo uma abrangente retrospectiva de um gênero ou de um artista específico não incluiria cada um dos trabalhos disponíveis. Um curador dedica seu tempo a escolher uma seleção de trabalhos artísticos que, em conjunto, tornam-se uma unidade”. A vaga explicação do ato de curadoria é complementada com os links nas palavras “curador” e “retrospectiva”, que direcionam ao conteúdo do site Wikipédia (www.wikipedia.com), tentando fornecer um entendimento médio sobre o termo.

O site lança a possibilidade técnica deste agrupamento, incentivando assim o trabalho sobre o arquivo que é realizado pelos usuários ao produzirem novos conteúdos pela observação e seleção de fotografias da plataforma (daí a expressão “dedica seu tempo” na descrição acima). Tal modelo de arquivamento é fixo e limitado dentro da sua programação, sendo possível dispor as imagens somente no esquema visual já proposto pelo site: página única de fundo branco, além da opção de visualização em *slide show*, que coloca tais imagens em movimento em um fundo preto. Caso os conjuntos não fossem nomeados e justificados como exposições, não passariam de meras galerias de fotografias como tantas outras que encontramos em diferentes sites.

Tais agrupamentos aparecem disponíveis no Flickr em uma grade com 12 exposições (ver página 59), não sendo possível, por outro lado, fazer uma busca nominativa, que é restrita aos grupos, fotos e perfis⁶². Como qualquer outra possibilidade no site, a heterogeneidade das imagens é tamanha e variável a cada vez que o botão “quero mais” é apertado. De modo geral, ao passearmos pelas exposições podemos observar desde os convencionais retratos e fotografia de paisagens naturais e urbanas; fotografias formalistas, experimentais e conceituais; fotografias de cenas e objetos do cotidiano; imagens de tecnologia fotográfica digital; mas também muita fotografia analógica; imagens de arquivos públicos de museus e bibliotecas disponíveis na plataforma *The Commons* etc.

A noção de curadoria é resignificada neste meio, mas, ainda assim, ela remete a uma funcionalidade que é, neste contexto, a de reunir um conjunto de imagens que antes se encontravam separadas no site, podendo ou não haver uma ligação conceitual entre elas. É esta reunião de imagens por terceiros que vai diferenciar as exposições dos álbuns organizados com as

⁶² O uso da folksonomia no Flickr pode também direcionar mais especificamente os resultados da busca para a coleção do *Getty Images* (site de licenciamento de imagens, que veremos mais adiante no capítulo 4) ou do projeto *The Commons*.

fotos dos perfis; dos favoritos, nos quais os usuários reúnem em suas páginas pessoais algumas fotos preferidas de outros; ou ainda dos grupos, nos quais os usuários inserem suas imagens que interagem seguindo a ordem de publicação. Outro diferencial das curadorias estaria na visibilidade dada a estas seleções. Já que é impossível ver o todo numeroso e mutante, melhor seria ver partes limitadas e estáticas (as exposições não ficam em fluxo constante, limitando-se à escolha do curador finalizada no momento que esta entra no ar, podendo ser editada somente por esse usuário).

Diante disto, podemos levantar questões sobre esta ferramenta, problematizando nossa discussão sobre estetização desta fotografia comum. Como o uso de verbetes do universo artístico (exposição, galeria, curadoria, artistas) é atualizado na formulação desta prática? Como funciona esta ação de curadoria no Flickr, que é tanto uma operação de arquivo quanto impulsionadora da circulação dessas fotografias em rede?

3.1 NOTAS SOBRE CURADORIA E EXPOSIÇÃO NA ARTE

A fim de debatermos essa apropriação simbólica dos termos exposição e curadoria, é interessante remontar o significado de tais conceitos dentro do dispositivo de onde eles advêm, o da arte. Tais termos estão em relação desde seu aparecimento histórico, que é concomitante ao processo de institucionalização e consolidação do chamado campo artístico, cujo marco maior foi dado no deslocamento de objetos artísticos das coleções particulares para a sua dimensão pública, instituída nos museus, galerias e salões. O consumo desses espaços públicos distancia-se de uma atitude contemplativa, inclusive pela sua própria constituição fundada no acúmulo de obras em larga escala, sendo necessária assim uma observação ambulante entre elas.

Uma interessante perspectiva sobre a lógica dos museus é apresentada por Theodor Adorno no texto “Museu Valéry Proust”. O artigo publicado em 1953 contrapõe as posições intelectuais de Paul Valéry e Marcel Proust, visões opostas a respeito dos museus. Por um lado, Adorno comenta o descontentamento de Valéry diante do excesso de obras de arte no Louvre, sua rejeição ao modelo museal no qual haveria uma “desordem organizada” na aproximação de “visões mortas”, considerando que “assim como o homem perde suas forças pelo excesso de meios técnicos, ele empobrece pelo excesso de suas riquezas.” (ADORNO, 1998, p. 175). Valéry era contra essa “acumulação de um capital excessivo, que por isso mesmo é inutilizável” (id., ib., p.176), considerando a “crescente superficialidade” da arte no momento em que ela se torna assunto de educação, informação e documento. Para Adorno, o conservadorismo cultural de Valéry parte de sua experiência enquanto artista e da sua proximidade com os ateliês. Buscava na concepção de “*l’art pour l’art*” uma contemplação pura diante desses objetos compreendidos como sagrados, auráticos. O museu seria o lugar onde a obra pura é ameaçada pela reificação e pela indiferença.

Por outro lado, está a posição de Marcel Proust, decorrente da sua experiência como um consumidor deslumbrado, um *amateur* respeitoso que flana pela exposição e que está acostumado com a sua separação das obras de arte. “De antemão, o amador combina incomparavelmente melhor com o museu do que o especialista. [...] A sua relação com a arte possui algo de extraterritorialidade”, afirma Adorno (1998, p. 180) ao comentar a postura de Proust aberta às

modificações dos modos de experiência estética, considerando o museu a partir do homem e não a partir da coisa, objeto de arte.

Entre essas duas posturas modernas, uma ainda atrelada ao academicismo, que tende à fetichização do objeto, e outra que coloca em destaque o lugar do sujeito observador, está a certeza de que o processo de musealização era inevitável e irreversível. Se por um lado o museu foi criticado pelos mais conservadores, por outro uma corrente “amadora” parece satisfeita diante dessa possibilidade de experiência da arte, próxima ao entretenimento, mas também com justificativas culturais e educacionais. A intensificação deste processo está no cerne da oposição benjaminiana de valor de culto e valor de exposição (BENJAMIN, 2010).

A conceitualização mais precisa do ato de curadoria no contexto contemporâneo aparece a partir da década de 1970, momento de expansão do campo artístico que mobiliza uma rede fortíssima de ações que possibilitam sua manutenção. Compreender as noções contemporâneas de curadoria e exposição passa por esse movimento de reconfiguração das funções sociais da arte, compreendendo-a como um campo de força entre sujeito e objeto. Tais mudanças transformaram as ações de exposição e curadoria dentro e fora dos locais instituídos, fazendo delas algo bem diferente do que se tinha nas aspirações das heterotopias museológicas modernas. Um bom apanhado histórico desta transformação refletida no ato de curadoria é sintetizado no texto “*La curadoria como (in)disciplina*”⁶³, que coloca a função de mediação como eixo do ato de curar, seja ela entre arte e público, arte e espaço expositivo, e que também se reflete na administração de bens materiais e de relações simbólicas, havendo assim uma responsabilidade econômica e administrativa imbricada neste ofício. Neste ponto, Molina usa a afirmação de Lévi Strauss, que afirma que o curador é algo entre o burocrata e o sacerdote.

Deste modo, o ato de curar estende-se além da obra enquanto um objeto (grande preocupação de Valéry) e se volta para o seu significado e sua funcionalidade social na realização mais ou menos fortuita do seu conteúdo simbólico (o lugar de observação e experiência por parte dos sujeitos, o que Proust via com grande entusiasmo). Não se trata apenas de um cuidado

⁶³ Tal texto parte do workshop igualmente nomeado, ministrado pelo crítico de arte e curador independente Juan Antonio Molina (Cuba) durante o II Fórum Latino-americano de Fotografia de São Paulo em 2010.

artístico dentro de uma museologia tradicional⁶⁴, baseado em disciplinas como arqueologia e conservação que visam, de maneira geral, a legitimação do objeto, principalmente se pensarmos essa função dentro da arte contemporânea, marcada pela desmaterialização e conceitualismo. O significado substitui o próprio objeto e neste caso “a missão do curador independente é colocar e manter o significado da obra de arte (incluído produzir e reproduzir o significado) no espaço político que media entre a instituição e a comunidade.”⁶⁵ (MOLINA, 2010, sem página). A valorização do híbrido em contraposição ao específico complexificou as taxionomias tradicionais, ao passo que a conservação é igualmente questionada diante da virtualização das linguagens.

A conceitualização e extensão do discurso autoral passa estar a cargo do curador, que assume uma função de crítica no ritual de interpretação da obra. Complementarmente, ele colabora com a própria obra na sua relação com o espaço expositivo e negocia com a instituição suas formas de presença e permanência, que a faz existir como discurso. O artístico, ao invés de ser pensado como um produto, é assimilado como processo de produção de significados, ação essa que o curador também comunga. No texto “A exposição como trabalho de arte”, o curador e escritor Jens Hoffman (2004, p. 19) afirma que:

Não é nada surpreendente o fato de os curadores terem ocupado, essencialmente desde a década de 1970, um papel de maior destaque no processo de produção de exposições. Ainda que sua tarefa esteja historicamente relacionada à conservação de trabalhos artísticos e à manutenção de coleções de museus, os curadores começaram a se envolver cada vez mais, criativa e conceitualmente, na construção das exposições. Isso se tornou o princípio criativo dos então chamados realizadores de exposição [...] que se tornaram intermediários entre o indivíduo criativo e a sociedade.

Essa ampla diversificação dos modelos e funções curatoriais dá importância à figura do curador, na medida em que ele estabelece tais conexões entre arte e sociedade. É cada vez mais comum, também, o trabalho colaborativo entre curador e artista, parceiros em seus processos criativos, formando assim uma “aliança estética”, expressão do artista Phillip Parreno usada por Hoffman (2004, p.20): “Se falarmos sobre a criatividade da curadoria hoje, acho que está muito relacionada a um diálogo constante com os artistas e é influenciada por seus trabalhos e processos

⁶⁴ Segundo Molina (2010), esta museologia também faz parte de um projeto com pretensões colonialistas, na medida em que é necessário reafirmar a cultura europeia ocidental diante das alteridades cada vez mais visíveis.

⁶⁵ Tradução do texto: “la misión del curador independiente es colocar y sostener el significado de la obra de arte (incluso, producir y reproducir dicho significado) en el espacio político que media entre la institución y la comunidad.”

de trabalho”. A problematização feita por Hoffman enfatiza que igualmente à noção de curadoria, a ideia de exposição deve ser ampliada, funcionando assim como um meio de ação política e social, nos quais os sujeitos efetuam suas próprias experiências de maneira situacional. “Em vez de apenas comentar a sociedade em metáforas textuais ou visuais, a exposição também cria e performa uma relação social” (HOFFMAN, 2004, p. 21).⁶⁶

Podemos de modo geral pensar a curadoria como uma ação de mediação, função esta que se encontra sempre “entre” os pontos de ação (artista, objeto e público) e que pode ser entendida como uma negociação de presença da arte. No contexto contemporâneo, este conceito está atrelado a um sistema artístico que não é completamente rígido, ao contrário, é fundado na “configuração de relacionamentos em constante mudança entre arte e realidade” (id., ib., p.20). Devemos ainda ressaltar que este termo teve nos últimos anos uma expansão para diversos outros domínios, tornando-se comum na internet, música, cinema, design, moda, etc, segundo proposições de sujeitos que não possuem vínculos precisos com o universo artístico.

Neste estudo, estamos tratando de um deslocamento de conceitos e funções de um dispositivo para outro, ou seja, da arte às mídias sociais, sendo importante explorar a noção de mediação implicada nas operações de arquivo e circulação que constituem a tessitura das relações sociais no Flickr e que viabilizam diferentes negociações de presença para as imagens, como é o caso das curadorias. As concepções de Molina e Hoffman são aqui pertinentes, pois utilizam a noção de criatividade para o curador e não apenas para o artista, evidenciando que estes trabalhos não estão isolados, ao contrário, estas funções constroem-se colaborativamente. No Flickr, as ações de curadoria são adaptadas para seus modelos e valores de exposição e de visibilidade, implicando em uma prática estética de apresentação de fotografias que envolvem ações colaborativas em torno das criações fotográficas.

⁶⁶ Um bom exemplo dessa abertura à diversidade e performatividade nos modelos curatoriais é a exposição “6° Caribbean Biennial” apresentada por Hoffman como uma de suas experiências com curadorias que pretendem debater a conceituação do próprio ato de curar. Neste caso, Hoffman convidou vários artistas para uma bienal no Caribe que na verdade nunca existiu, forjando uma história com 12 edições passadas. “Fomos para uma pequena ilha do Caribe onde ficamos durante uma semana, junto com artistas convidados, mas sem montar uma exposição de verdade, impondo assim também um desemprego temporário aos artistas” (HOFFMAN, 2004, p.24). O curador critica assim os modelos curatoriais instituídos, em especial o das bienais, que universaliza a forma de apresentar a arte em lugares muito diferentes entre si e que geralmente aparecem e desaparecem desses locais sem se relacionar verdadeiramente com eles. Ver Hoffman, “A exposição como trabalho de arte”.

3.2 MEDIAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE SUJEITOS COMUNS

A utilização destes termos – exposição, curadoria e artista – evidencia a extensão de tais noções estéticas para fora do campo artístico, especialmente quando nos voltamos para a expansão da produção cultural de imagens pelos usuários de mídias sociais. A mediação executada pelo curador do Flickr se expressa entre as imagens que ele consegue reunir em novas formas de presença. Percorrendo este arquivo virtual gigantesco, o curador relaciona-se tanto com a fotografia (em seus diversos aparecimentos na rede), quanto com os fotógrafos, montando sua seleção justificada ou não por um discurso.

O aparecimento da ferramenta Exposições está relacionado a uma demanda já existente, junto à lógica de construção da reputação pelas produções fotográficas que formula o uso estético da fotografia nessa plataforma. “Celebrar a criatividade dos demais membros” remete então a um sistema de promoção dos usuários entre si, ao mesmo tempo que autopromove a plataforma, uma vez que enfatiza a existência de toda uma produção relevante do ponto de vista técnico e estético, enfim, “criativo”, dentro deste domínio. Como vimos anteriormente, tais fotógrafos colocam suas imagens (e a si próprios) em movimento nos diversos agrupamentos, recebendo o *feed-back* nos comentários em seus perfis, que reúnem todas as outras informações relativas às ações executadas com a foto. Deste modo, é possível seguir as fotografias nas suas itinerâncias dentro do site, circulando e interagindo com imagens e sujeitos diversos, criando relações afetivas e/ou funcionais através das ferramentas.

O recurso que permite “favoritar” as fotografias, por exemplo, dialoga fortemente com as exposições, já que ambos referem-se à apreciação estética das produções postadas. Quanto mais usuários têm uma determinada foto como favorita, as suas respectivas aparições no site multiplicam-se e com elas maior é a “audiência”⁶⁷ mensurada nas visualizações do perfil de

⁶⁷ André Gunthert (2009, sem página) lembra que a noção de audiência não pode ser facilmente deslocada para o contexto da internet. Inventada para as mídias de massa, sua lógica não se encaixa perfeitamente a uma mídia participativa e de conexão: “[...] o dispositivo de conexão produz um grande número de informações quantificáveis. Mas esses dados, chamados de ‘*site centric*’, não respondem às questões da definição de um público, nem da avaliação de sua exposição. Eles dão indicações da frequência cuja sensibilidade é muito dependente da configuração da ferramenta. Medidas semelhantes como o número de páginas visualizadas ou número de visitantes podem assim variar em até dez vezes, em função da gestão do ruído entre dois sistemas de contagem. A frequência

origem. Postar comentários nas fotos e adicionar perfis como contatos também podem estar relacionados à apreciação das produções consideradas mais interessantes, além de serem estrategicamente favoráveis para aumentar a popularidade dentro da rede. Logo, apreciar uma foto ou propor mediações com ela é neste contexto complementar à busca, muitas vezes oportunista, pela notoriedade das próprias produções. “A atividade conversacional é assim uma condição necessária ao desenvolvimento da reputação. Uma das principais estrelas do Flickr é igualmente o principal comentador do site (51 400 comentários postados em 18 meses de atividade)”⁶⁸, afirma Beuscart e colaboradores (2009, p. 19). Esta ação comum é fundada muitas vezes na reciprocidade, ou seja, quanto mais um usuário comenta, favorita ou adiciona alguém como um contato, mais ele recebe respostas a estas ações que se tornam visíveis e mesmo contabilizadas nos perfis.

Assim como a postagem de comentários, a atribuição de favoritos e a participação de grupos, a proposição de curadorias mobiliza uma forte atividade relacional, que se torna evidente quando observamos os comentários das exposições, por exemplo. Abaixo, vemos a galeria *mailboxes <3*, uma das inúmeras curadorias que se dedicam a catalogar objetos cotidianos, neste caso, caixas de correio em diversos locais do mundo. Os comentários das curadorias funcionam como um livro de visitas, onde alguns fotógrafos aproveitam para divulgar suas produções similares àquelas expostas, deixando seus respectivos links, como em uma das mensagens abaixo: “algumas outras caixas de correio para a sua coleção”. A criatividade do curador geralmente é reconhecida com muitas mensagens de parabéns. Os fotógrafos que participam da seleção geralmente agradecem por terem sido selecionados e também recebem elogios, que podem se estender até seus perfis. De maneira geral, a participação nos comentários dá visibilidade aos sujeitos que ali se inserem (neste caso notamos que dos seis usuários que aparecem no início desta lista de comentários, todos são membros “pro”).

não é audiência.” Tradução do texto: “[...] le dispositif de connexion produit un grand nombre d’informations quantifiables. Mais ces données, dites ‘*site centric*’, ne répondent pas aux questions de la définition d’un public ni à l’évaluation de son exposition. Elles fournissent des indications de fréquentation dont la sensibilité est très dépendante du réglage de l’outil. Des mesures similaires de nombre de pages vues ou de nombre de visiteurs peuvent ainsi varier du simple au décuple en fonction de la gestion du bruit entre deux systèmes de comptage. La fréquentation n’est pas l’audience.”

⁶⁸ Tradução do texto: “L’activité conversationnelle est donc une condition nécessaire au développement de la réputation. L’une des principales stars de Flickr est également le principal commentateur du site (51 400 commentaires postés en 18 mois d’activité).”

mailboxes <3
 Uma expô com curadoria de [Violet Echo](#) | 16 fotos | 9.419 visualizações | 37 comentários

Visualizar: **Padrão** | **NOVO** Caixa leve

My favorites of many mailboxes from around the world.



Comentários nesta expô



End of Level Boss pro (21 meses atrás)

Can't beat the letterbox I took a shot of from Goulburn here in Australia:

www.flickr.com/photos/tangledcontrolpads/3700993260/



futureshape pro (21 meses atrás)

A few more mailboxes for your collection:

www.flickr.com/photos/futureshape/506672133/

www.flickr.com/photos/futureshape/509959776/

www.flickr.com/photos/futureshape/1796298522/



Photoma's World pro (21 meses atrás)

Thanks for this kind attention ...

The hands are from my grandkids and I love too my mailbox!



YAP S S pro (21 meses atrás)

Some mailboxes (letterboxes) here

www.flickr.com/photos/ssyap/103421459/

www.flickr.com/photos/ssyap/3527365983/

www.flickr.com/photos/ssyap/3346020803/



Jill Renee Photography pro (21 meses atrás)

i saw this on my flickr homepage. awesome!



caminanteK pro (21 meses atrás)

Excelente!

Cabeçalho e comentários da exposição [mailboxes<3](#)

Assim, nas curadorias, a associação e aproximação das fotografias geram também relações entre os sujeitos escolhidos para a exposição, e destes com seu “público”, em grande parte também fotógrafos e potencialmente novos curadores. A força desta fotografia está justamente nesse coletivo, para além de qualquer intenção de autoria que possa aparecer, por exemplo, nas assinaturas presentes em algumas fotos, “à condição evidentemente que por ‘coletivo’ entendemos não uma ação efetuada por forças sociais homogêneas, mas ao contrário uma ação que reúne diferentes tipos de forças que são associadas precisamente porque elas são

diferentes”⁶⁹ (LATOURE, 2007, p.107). Estas forças heterogêneas envolvem não apenas interações humanas, mas também técnicas, o que Latour chama de “tecnologias intelectuais”⁷⁰, toda uma gama de objetos que estendem temporal e espacialmente as interações humanas, que neste caso estão implicadas desde as ferramentas da plataforma às tecnologias de produção das imagens.

Devemos citar o caso do grupo intitulado *Flickr Galleries*, um importante exemplo de trabalho empregado nessas práticas de arquivo e circulação das imagens no Flickr, especialmente voltado para a ação de curadoria, que propõe uma ampla categorização das exposições em ordem alfabética, através de listas organizadas por temas, curadores, exposições mais recentes, além de uma lista de submissão para os usuários que desejarem incluir suas galerias. Tais iniciativas evidenciam o esforço de organização dessas galerias extremamente heterogêneas e que não podem ser acessadas via *tags*. O grupo tenta dar conta deste arquivo em constante crescimento, sistematizando curadorias (na lista temática, os links das exposições são agrupados em categorias, dando visibilidade às temáticas recorrentes) e curadores (muitos se dedicam à construção de várias exposições, evidenciando as diferentes expressões criativas que os sujeitos desenvolvem nos conjuntos que formulam). É importante notar que a administradora do *Flickr Galleries* é curadora de mais de 400 exposições, divulgando o grupo (juntamente com outros usuários) no cabeçalho das suas curadorias (em nossa pesquisa, o acesso ao grupo veio a partir dessa divulgação).

No fórum do grupo são discutidos ainda assuntos pertinentes à ferramenta, como no tópico intitulado “*Flickr is changing our galleries - SAY NO!*”, que mobiliza uma reclamação junto ao site que pretendia excluir as miniaturas no topo das galerias. A administradora do grupo justifica a importância das miniaturas e pede que os membros se juntem no fórum de ajuda do Flickr para tentar impedir a mudança na configuração da ferramenta: “Eles acham que ninguém se importa! Quem sabe o que eles vão mudar depois!”, afirma. Estes exemplos mostram como a prática de compartilhamento de fotos pode assumir coletividades complexas que estão a todo

⁶⁹ Tradução do texto: “À condition évidemment que par “collective” nous entendions non pas une action effectuée par des forces sociales homogènes, mais au contraire une action rassemblant différents types de forces qui sont associées précisément parce qu’elles sont différentes.”

⁷⁰ Este entendimento também se aproxima do conceito de Pierre Lévy de “tecnologias de inteligência”, que considera que “se a humanidade construiu outros tempos, mais rápidos, mais violentos que o das plantas e animais, é porque dispõe deste extraordinário instrumento de memória e de propagação das representações que é a linguagem. [...] Linguagem e técnica contribuem para produzir e modular o tempo” (1993, p. 76).

momento buscando definir-se e organizar suas ações passadas e futuras. Alguns sujeitos assumem a posição de “porta-vozes” desses agrupamentos, tal como afirma Bruno Latour (2007. p.48):

[...] grupos precisam de pessoas que definam aquilo o que eles são, o que deveriam ser, o que eles foram. Estes porta-vozes estão constantemente em trabalho, justificando sua existência, invocando regras e procedimentos e, como veremos, medindo cada definição em referência a todas as outras. Os grupos não são objetos silenciosos, mas sim o produto provisório de uma agitação constante onde se exprimem milhões de vozes contraditórias definindo os limites e assinando vínculos.⁷¹

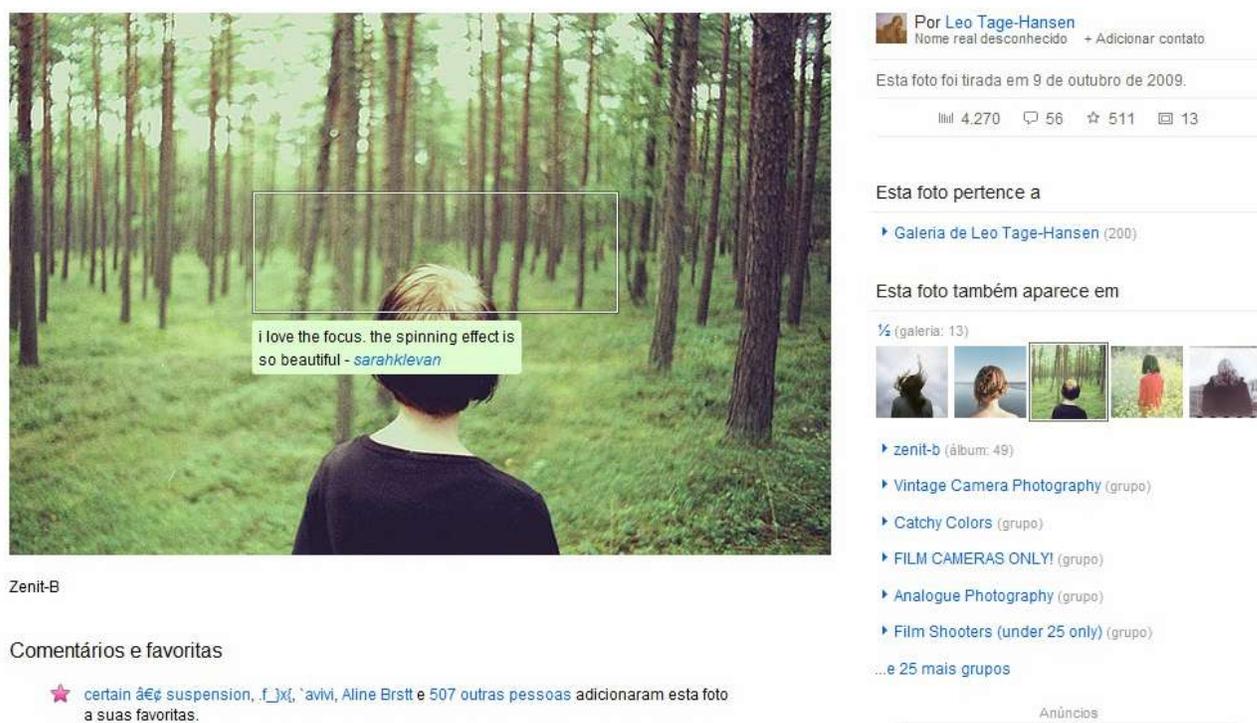
A observação dessas extensas listas de exposições e curadores demonstra tanto a multiplicidade dos usos dessa ferramenta, quanto a autogestão dos atores na catalogação de tais agrupamentos, o que nos permitiu ampliar a compreensão sobre as exposições analisadas nesse estudo e a aprender com os atores aquilo que constitui suas associações (conforme afirma Latour), neste caso, mediações no arquivo exercidas pelos curadores que participam de constantes ligações configuradas pela fotografia em rede. A frase que aparece na página de entrada da plataforma - “veja o mundo com os olhos de outra pessoa” – indica o movimento de olhar pelas representações maquínicas de sujeitos pertencentes a espaços distintos, expressões subjetivas da realidade que os curadores passam a mediar, buscando olhares esteticamente formados, ou ainda evidenciados na repetição, o que é comum aos olhos de muitas pessoas (como uma mesma cena aparece em diferentes espaços).

Tais sujeitos são arquivistas que reúnem imagens separadas ou aproximadas em outro tipo de vínculo (como os grupos, por exemplo), relacionando-se com elas também como produtores de fotografias. Neste ponto, podemos citar a diferenciação feita por Latour entre as noções de intermediários e mediadores dentro dos processos de constituição de uma rede. Enquanto os intermediários são pensados como transportadores do sentido e da força sem promover transformação, assumindo a forma de uma unidade, “os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o sentido ou os elementos que eles deveriam transportar. [...] Qualquer

⁷¹ Tradução do texto: “[...] groupes ont besoin de personnes qui définissent ce qu’ils sont, ce qu’ils devraient être, ce qu’ils ont été. Ces porte-parole sont constamment au travail, justifiant l’existence du groupe, invocant des règles et des précédents et, comme nous allons le voir, mesurant chaque définition à l’aune de toutes les autres. Les groups ne sont donc pas des objets silencieux, mais plutôt le produit provisoire d’un brouhaha constant où s’expriment des millions de voix contradictoires définissant des limites et assignant des appartenances.”

que seja o nível de simplicidade aparente de um mediador, ele pode tornar-se mais complexo”⁷² (LATOURE, 2007, p.58-59).

O conceito de mediador na Teoria Ator-Rede atrela-se ao de tradução, tipo de conexão que veicula transformações e não apenas causalidades, relações que fazem os outros atores agirem de maneira inesperada. Ao analisarmos as curadorias, percebemos as operações de mediação realizadas pelos curadores nos trabalhos sobre o arquivo fotográfico, colocando tais imagens em uma forma de circulação diferente, atrelada a um conjunto que pretende, de modo geral, expressar um significado como um todo, promovendo assim outros modos de recepção. Segundo a perspectiva da TAR, “existem traduções entre os mediadores susceptíveis de gerar associações que podem ser traçadas”⁷³ (LATOURE, 2007, p.157). No Flickr, quando uma imagem aparece em diferentes lugares, isto estará visível no perfil pela indicação “esta foto também aparece em”, mostrando as exposições, grupos e/ou álbuns vinculados.



Por Leo Tage-Hansen
Nome real desconhecido + Adicionar contato

Esta foto foi tirada em 9 de outubro de 2009.

4.270 56 511 13

Esta foto pertence a

▶ Galeria de Leo Tage-Hansen (200)

Esta foto também aparece em

1/3 (galeria: 13)

▶ zenit-b (álbum: 49)

▶ Vintage Camera Photography (grupo)

▶ Catchy Colors (grupo)

▶ FILM CAMERAS ONLY! (grupo)

▶ Analogue Photography (grupo)

▶ Film Shooters (under 25 only) (grupo)

...e 25 mais grupos

Anúncios

Foto da exposição $\frac{1}{2}$ com um comentário marcado na imagem

⁷² Tradução do texto: “Les médiateurs transforment, traduisent, distordent, et modifient le sens ou les éléments qu’ils sont censés transporter. [...] Quel que soit le degré de simplicité apparente d’un médiateur, il peut devenir plus complexe”.

⁷³ Tradução do texto: “Il existe des traductions entre des médiateurs susceptibles de générer des associations qui peuvent être tracées.”

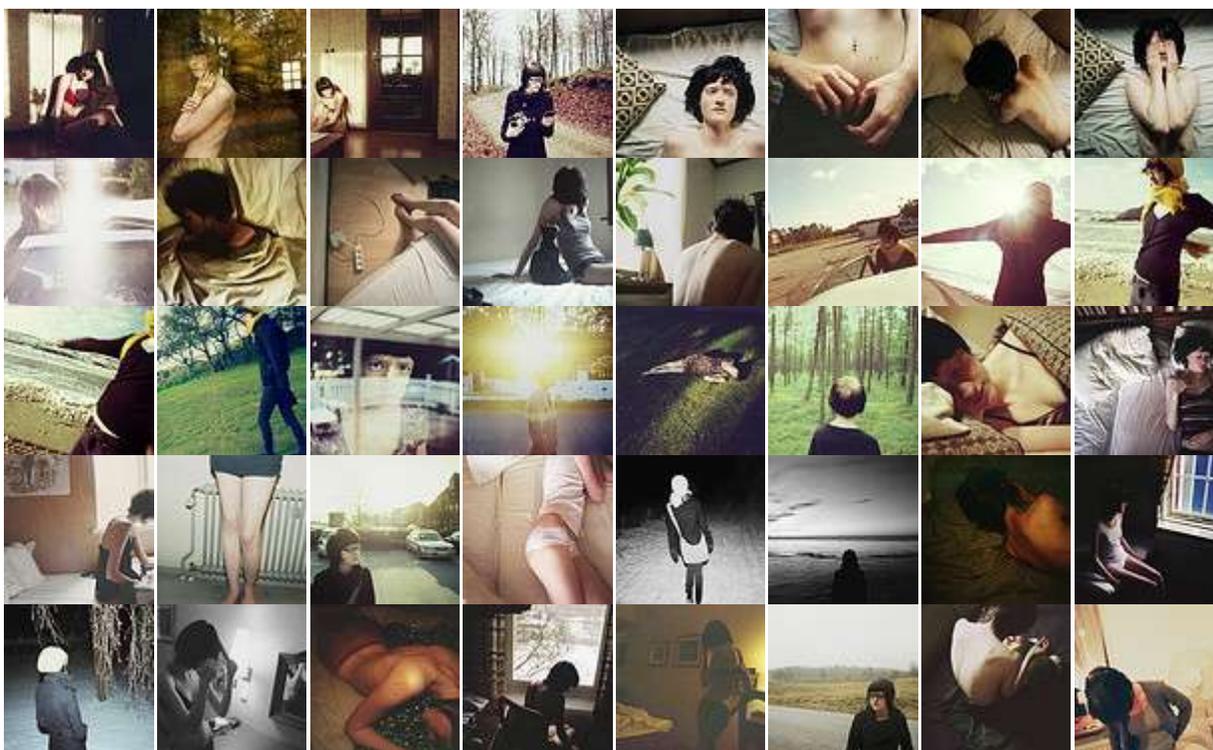
A fotografia acima, por exemplo, nos seus dois anos de permanência no site, ligou-se a uma galeria, 30 grupos, além de fazer parte das fotos favoritas de 510 pessoas. Pertence ainda a um álbum específico no perfil do usuário que possui o mesmo nome da foto, “Zenit-B” (nome do equipamento fotográfico utilizado) e recebe marcações na própria foto (como aquela indicada: “*I love the focus. The spinning effect is so beautiful*”). Nada é dito sobre a imagem na descrição da galeria, ela apenas aparece complementar a outras fotos nas quais vemos várias pessoas de costas para a imagem, como um *anti-portrait*, o que nos coloca no lugar desses sujeitos observando adiante, como se olhar tais imagens fosse um convite à observação.



Miniaturas da exposição intitulada $\frac{1}{2}$

Partimos da galeria para outro agrupamento, o álbum no perfil também intitulado Zenit-B (os dois outros álbuns do usuário também fazem referências a equipamentos fotográficos analógicos, sendo intitulados *fed-2* e *medium format*). Neste caso, vemos a foto inserida em uma narrativa cotidiana, na qual uma mesma mulher é retratada em diferentes situações, como é o caso desta foto que mostra a moça diante de um bosque. O rosto e corpo desta pessoa são mostrados em sua intimidade, nesse cotidiano aparentemente sozinho, mas que é co-habitado pelo fotógrafo.

Em uma das imagens na sua galeria aparece o link para o blog “*Prithee my dear*” (www.pritheemydear.blogspot.com), onde são postadas as mesmas fotos do Flickr. Observando a quantidade de imagens sobre este mesmo recorte, percebemos um aspecto processual de representação dessa pessoa, com a qual aparentemente o fotógrafo tem um vínculo amoroso. Raramente aparecem imagens que fujam dos retratos desta mulher e, quando existem, parecem guardar a mesma impressão sempre séria e melancólica de sua face, explorada ao máximo no exercício de fotografar. Em algumas fotos, “Prithee” aparece segurando uma câmera fotográfica, insinuando que ela também pode ser uma fotógrafa.



Miniaturas do álbum Zenit-b de Leo Tage-Hansen que mostra a mesma foto da exposição em um agrupamento diferente

Logo, vemos como uma mesma imagem pode gerar experiências e significados distintos, além de impulsionar novas ações na dinâmica da rede. Podemos então seguir as imagens e seus atores, pois para cada ação efetuada pelo usuário, um rastro é automaticamente criado na rede, sendo necessário, conforme as indicações de Bruno Latour (2007, p.110) nas suas considerações sobre a Teoria Ator-Rede:

[...] levar em conta ao mesmo tempo a continuidade e a descontinuidade dos modos de ação: às vezes devemos seguir a tessitura sem costura entre as entidades que são, no entanto, completamente heterogêneas; outras vezes devemos aceitar que estes mesmos participantes a um mesmo curso de ação tornem-se completamente incomensuráveis. Aos olhos do observador, o fluido social não tem uma existência contínua de uma substância: ele aparece brevemente pelos rastros que deixa.⁷⁴

⁷⁴ Tradução do texto: “[...] notre enquête prendre en compte à la fois la continuité et la discontinuité des modes d’action: tantôt nous devons suivre le tissu sans couture entre des entités pourtant complètement hétérogènes; tantôt, nous devons accepter que ces mêmes participants à un même cours d’action redeviennent complètement incommensurables. Aux yeux de l’observateur, le fluide social n’a pas l’existence continue d’une substance: il apparaît brièvement par les traces qu’il laisse.”

As mediações implicadas nas ações de curadorias relacionam-se com todo um “ecossistema editorial” que se desenvolve ao redor do Flickr, conforme atenta Beuscart e colaboradores (2009). São grupos, perfis ou mesmo blogs⁷⁵ construídos com fotografias selecionadas, entrevistas com “artistas do Flickr” etc. Os autores citam o caso de grupos que podem ser considerados como “catalisadores de popularidade”, já que se dedicam a reunir produções amplamente “favoritadas” e/ou visualizadas (fotos com mais de 50 “favoritamentos”, mais de 1000 visualizações, entre outras demandas), além de outros grupos cujos administradores selecionam e convidam fotógrafos a expor (dentro de uma temática ou de forma mais ampla), e ainda grupos nos quais são desenvolvidas sistemas de votação, concursos etc.

O mesmo pode ser observado nas exposições, sendo uma das categorias da lista de temas do *Flickr Galleries*, o chamado “Favorites”, o qual reúne muitos conjuntos com “funções editoriais”, filtros das “melhores” fotografias e fotógrafos: *Best of Flickr 2009*, *The best of my friends*, *Wow!*, *My ♥♥♥*, *Stunning Pictures* são alguns deles. Os recursos da plataforma são explorados na formatação de um “jogo” com a imagem fotográfica, através de “pontuações” marcadas pelos contadores ou pelas atribuições da qualidade dos conteúdos, uma reputação que pode se estender além do site. “Para alguns, a celebridade no Flickr se transforma em reconhecimento artístico em meio aos mundos reais da arte: publicações em revistas especializadas, exposições, oportunidades profissionais.”⁷⁶ (BEUSCART et al, 2009, p. 20). As exposições aparecem neste contexto como uma resposta tecnológica às práticas desenvolvidas e aperfeiçoadas na plataforma, possibilitando, entre outras funções, uma prática estetizada de arquivo em busca de produções de qualidade.

É importante notar algumas características desta busca por imagens dentro do Flickr, compreendendo-a como parte dessa operação de arquivo e mediação na circulação das imagens. Dominique Cardon (2008, sem página) atenta que o sistema de busca é modificado no contexto da web 2.0, no qual se desenvolve inicialmente uma “navegação relacional” entre amigos, que ao

⁷⁵ O blog brasileiro www.fotografia.blogspot.com cujo slogan é “as melhores fotografias do Flickr, pelos melhores fotógrafos do Flickr” é um bom exemplo deste trabalho de seleção, além do próprio [blog do Flickr](#) que é igualmente ilustrativo desse movimento de triagem de fotografias.

⁷⁶ Tradução do texto: “Pour certains, la célébrité sur Flickr se transforme en reconnaissance artistique au sein des mondes de l’art réels : publications dans des magazines spécialisés, expositions, opportunités professionnelles.”

se estender passa a se ligar também por rastros, explícitos ou implícitos, deixados pela circulação de membros com os quais não se tem um contato direto.

Este segundo deslocamento nos sistemas de navegação abre então o espaço a uma navegação “ao acaso” (chamada serendipidade) que permite explorar a plataforma circulando através dos agregados que os outros participantes constituíram através de tags, grupos temáticos ou playlists. Estes agregados de um novo tipo não são editados pela plataforma, mas são produzidos pela composição de comportamentos de outros usuários. Esta navegação ao acaso pode também ser guiada para os sistemas de recomendações baseadas pela filtragem colaborativa, ou se basear em referências externas como audiência ou reputação.⁷⁷

O consumo desta fotografia implica em uma observação móvel que passa a influenciar na circulação de toda a coletividade; mais uma vez, pensamos a partilha do sensível que evidencia as partes e o comum partilhado. O movimento das partes não apenas é arquivado como também permite que formas de consumo sejam criadas a todo o momento pelos próprios usuários, tanto pelos rastros que deixam, quanto pelas intervenções que eles passam a criar colaborativamente, como é o caso das curadorias. Notamos então que a prática fotográfica no Flickr converge com toda uma visualidade contemporânea que vem nos últimos anos, através das mídias sociais e em especial daquelas voltadas para a produção e circulação de conteúdos imagéticos, evidenciando mudanças no consumo da imagem, indo de uma “distribuição controlada à autogestão da abundância” (GUNTHERT, 2009).

⁷⁷ Tradução do texto: “Ce second déplacement dans les systèmes de navigation ouvre alors l’espace à une navigation “hasardeuse” (appelée sérendipité) qui permet d’explorer la plateforme en circulant à travers les agrégats que les autres participants ont constitués à travers les tags, les groupes thématiques ou les playlists. Ces agrégats d’un nouveau type ne sont pas édités par la plateforme, mais sont produits par la composition des comportements des autres utilisateurs. Cette navigation hasardeuse peut aussi être guidée par des systèmes des recommandations basés sur le filtrage collaboratif, ou s’appuyer sur des repères externes comme l’audience ou la réputation.”

3.3 ESTETIZAÇÃO DO ARQUIVO E INVENTÁRIO DO COTIDIANO

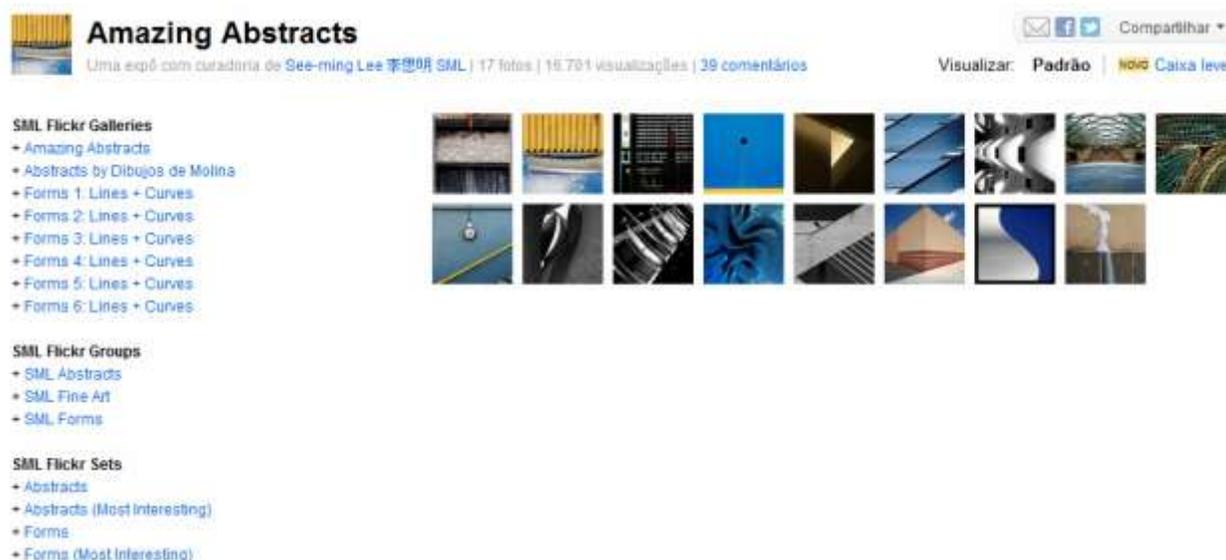
Entre as diversas possibilidades de mediações estéticas realizadas por esses sujeitos (tal como as listas do *Flickr Galleries* ilustram da melhor maneira), temos maior interesse por aquelas que se voltam para o fazer fotográfico e o desenvolvimento da sua linguagem estética. Em alguns casos, este aspecto mostra-se por algumas categorias mais precisas do campo da fotografia e das artes; em outros, ele pode ser percebido em curadorias dedicadas a inventariar cenas, práticas e objetos comuns, em imagens que dialogam esteticamente entre si pela temática, ou seja, a curadoria permitindo vários olhares (ou os “melhores” olhares) sobre uma mesma coisa. Tais exposições promovem a circulação da produção de sujeitos dedicados ao aprimoramento do saber-fazer fotográfico, seja buscando ou aperfeiçoando uma profissionalização, ou pela experiência estética com essa linguagem que pode se processar no dia-a-dia (a memória pessoal vinculada ao compartilhamento no coletivo).

Partiremos para a descrição de algumas dessas exposições, procurando evidenciar como as operações nesta tecnologia de arquivo fotográfico permitem mediações e traduções diversas através dos exercícios de estetização e conceitualização. Tais mediações criam diferenças na forma como as fotografias são consumidas, já que o valor de exposição dessas imagens está vinculado à múltipla existência nos espaços virtuais, seja dentro ou mesmo fora do site; em outras palavras, uma mesma imagem assumindo relações estéticas distintas com outras imagens, discursos e sujeitos. Tais exposições, seus curadores, fotografias e fotógrafos podem ser pensados pelos canais de mediadores que estão implicados neste modo de circulação das imagens em rede, compartilhando o sensível coletivamente.

Nas curadorias que se apropriam de categorias estéticas, estas aparecem de diferentes maneiras na ferramenta: no título da exposição, na descrição da galeria e das imagens curadas, nas formas de ligação com outros espaços da plataforma, através de links complementares. De modo geral, tais operações visam desenvolver um conceito com alguma proximidade com as estéticas instituídas pelo campo artístico e, de uma maneira informal, acaba resignificando-as para o contexto relacional da plataforma. Ao invés da relação artista-objeto-observador, aparecem

no Flickr as múltiplas relações entre diversos produtores, todos compartilhando o mesmo espaço comum⁷⁸.

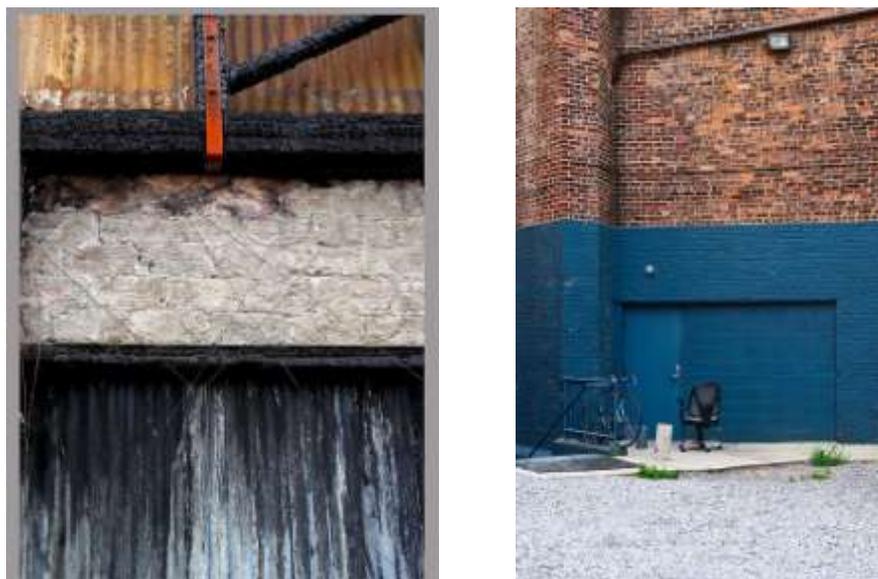
Fotografias abstratas e concretas aparecem em diversas exposições, havendo igualmente muitos grupos reservados a tais práticas. Podemos citar o exemplo da curadoria de See-Ming Lee intitulada *Amazing Abstracts*, que traz em sua descrição os links para outras curadorias suas: seis exposições com o título “*Forms: Lines + Curves*”, além de uma com imagens de um único autor, Daniel Molina, que é descrito como fotógrafo favorito do curador. Tal lista aparece no cabeçalho de cada uma dessas exposições, que é complementada com grupos e coleções afins, *Abstracts*, *Fine Art*, *Forms*, havendo ainda aquelas consideradas “*most interesting*”. Por um lado, tal fotógrafo/curador faz seleções de fotografias dentro desta linguagem com a qual ele mostra um interesse pessoal, por outro, ele evidencia dentro do coletivo a autoria de um usuário na exposição *Abstracts by Dibujos de Molina*.



Cabeçalho da exposição *Amazing Abstracts*

⁷⁸ Tais categorias são também observadas na lista de temas do grupo *Flickr Galleries*, na qual encontramos o abstrato, minimalismo, formalismo, surreal e a ampla categoria *aesthetic*, curiosamente subdividida em *cute*, *dark*, *dreamy*, *ethereal*. Veremos no próximo capítulo, quando tratarmos das operações de produção e edição, outros casos de aproximação com as linguagens da fotografia artística. Aqui, percebemos como estas produções são curadas e expostas.

A primeira foto da exposição é de Daniel Molina e na descrição desta imagem o curador coloca um link de uma foto sua que diz ter sido inspirada pela primeira. As imagens (que nem parecem tão próximas assim) passam a estar em relação, demonstrando ainda a aproximação entre seus sujeitos produtores. É importante notar que o curador See-ming Ling é um desses usuários hiperativos do Flickr, reunindo no seu perfil várias informações de cunho pessoal, sites com sua produção e outras redes sociais, lista dos equipamentos usados, dados estatísticos de sua conta, além de citar os muitos grupos que administra e as exposições de sua curadoria.



Fotografias Dibujos de Molina e See-ming Lee, respectivamente.

Apesar da maior parte das exposições se dedicarem a reunir imagens de fotógrafos diferentes, podemos encontrar estes casos de curadorias que exploram um único fotógrafo⁷⁹. Na exposição *A window on... Wjosna*, o curador afirma ter sido difícil escolher apenas 18 imagens da fotógrafa holandesa Wjosna e destaca o controle de luz nas suas produções: “não é apenas uma semelhança passageira com os grandes mestres holandeses e seu controle de luz. Existe uma super variedade [...] não apenas em cor – uma dos meus favoritos de todos os tempos é a recente B&W chamada *Vigil in a wilderness of Mirrors*”⁸⁰, afirma. Na descrição da galeria também é

⁷⁹ Além de [Abstracts by Dibujos de Molina](#) e [A window on... Wjosna](#), podemos citar ainda [jacburger's polaroids from nowhere](#), [Blade-runner-esque](#) e [walkinginspace pt2's - visual intersections](#).

⁸⁰ Tradução do texto: “there's more than a passing resemblance to the great Dutch masters and their control of light. There's also super variety [...] it's not just colour - one of my all time favourites is a recent B&W called [Vigil in a wilderness of Mirrors](#).”

citado um dos grupos administrados por Wjosna, Magician's Square, que recebe apenas membros convidados a expor fotos quadradas, manipuladas ou não, que buscam um caráter “mágico” para a prática fotográfica. Não é por coincidência que o fotógrafo curador de “*A window on... Wjosna*” é o usuário com maior número de postagens neste grupo: divulgando Wjosna e seu grupo, ele aparece também fazendo sua autopromoção.

Ao observarmos o perfil desta fotógrafa, notamos uma grande quantidade de favoritamentos (mais de 26 mil), sendo que tal galeria contribui ainda mais para a expansão deste “sucesso”. A curadoria trabalha com a variedade das fotografias de Wjosna (paisagem, textura, retrato, fotomontagem), mostrando seu sucesso nas mais de 18 mil visualizações e na grande quantidade de elogios nos comentários. Tanto a produção do fotógrafo, quanto as escolhas feitas pelo curador, respondem a diversas demandas estéticas que lhe resulta uma reputação (o curador também possui muitos favoritamentos, mais de 31 mil marcados em seu perfil). Deste modo, vemos a autoria aparecer, contudo sempre vinculada ao peso do coletivo, um fotógrafo apoiando-se no outro para mostrar olhares muitas vezes compartilhados esteticamente.



Fotografias da exposição *A window on... Wjosna*

Na mesma linha do abstrato e do concreto, estão muitas curadorias com influências minimalistas. Fugindo de uma referencialidade nítida, algumas delas são nomeadas de forma a acentuar a diminuição ou total ausência do humano no quadro; podemos citar uma breve lista cujos nomes remetem a isto: *towards an essence*, *the elegance of less*, *the sound of silence*, *I'd*

like to thank the little people, silences, minimalism squared, empty spaces, devoid of the human presence. O vazio, e com ele a ideia de silêncio, instauram ao mesmo tempo melancolia e inquietude nessas imagens, paisagens naturais ou mesmo espaços totalmente banais, onde se explora uma poética da ausência ou do desaparecimento de um referente que conte uma história significativa, instigante, dada no “instante decisivo”. Ao contrário, o motivo é reduzido a formas, texturas e cores. “Às vezes não é o que você vê, mas o que você não vê”, diz a descrição da exposição “*empty spaces*”. Na galeria “*Anywhere but here*”, a descrição parece evidenciar ainda mais esta característica: “sinta a presença de mundos ocultos para além do vazio da ausência e do conforto de lugares familiares”. O humano, quando aparece, mostra-se pequeno, desbotado ou mesmo escondido nas fotos.

“Renunciar ao homem é para o fotógrafo a mais irrealizável de todas as exigências”, afirmava Benjamin (2010, p.102) sobre o movimento contra a prática de comercialização da fotografia pelos ateliês modernos. A valorização da renúncia ou redução do elemento humano nestas seleções de fotografias foge da funcionalidade precípua que se atribuía à fotografia comum/amadora como uma tecnologia para a representação de eventos, sempre dependente dos seus referentes. Frente a essa função estética, tais imagens reunidas através de um conceito minimalista visam apresentar uma poética formulada nas experiências vividas pelos fotógrafos e que são expandidas e partilhadas pela linguagem da fotografia.

Neste sentido, é curioso como na descrição da exposição “*Minimalism Squared*”, a curadora fala de “interpretações artísticas” para tais imagens que “suspendem a ornamentação desnecessária e a distração visual para despojar as imagens nas suas mais fundamentais características. Em cada foto, tonalidade, conteúdo, composição, alinhamento e cor, tudo sucumbe à impressão minimalista”⁸¹. Assim, ao mesmo tempo em que a curadoria define sua seleção, seus discursos expressam a compreensão sobre tal linguagem estética, incluindo-se dentro deste jogo de expressão, ou seja, se autodefinindo como “artística”. É importante destacar ainda que muitas das fotografias destas galerias fazem parte de grupos que também invocam uma linguagem artística, como: *Art and landscape, artistic photography, graphic, portfolio, patterns*

⁸¹ Tradução do texto: “[these artistic interpretations] suspend unnecessary ornamentation and visual distraction by stripping down the images to their most fundamental features. In each photo tone, content, composition, alignment, and color all succumb to the minimalist impression.”

and designs, pure photo art; ou ainda grupos que remetem a características técnicas: *medium format photography, black and white, films, I shoot film etc.*

As expressões de uma estetização e conceitualização deste arquivo fotográfico não passam apenas pelo uso de categorias plásticas instituídas, como ilustramos em alguns casos, mas também aparecem em curadorias que desenvolvem seleções que abarcam o universo de onde vem grande parte dessas imagens, o mundo cotidiano.

Este uso do arquivo já vinha sendo amplamente desenvolvido nos grupos do Flickr, tal como foi analisado por Beuscart e colaboradores (2009), ao tratar de uma cotidianidade da prática fotográfica, o que os autores analisam como uma “fotografia contínua” em oposição à fotografia intermitente. Motivados pelos grupos categóricos dos quais participam, estes fotógrafos desenvolvem uma observação do cotidiano como um mundo a fotografar e partilham com os demais membros, desenvolvendo o sentimento de produzir para o grupo. “Assim, às vezes com a ambição de contestar e ampliar os formatos clássicos da fotografia amadora (pôr do sol, pose diante de um monumento, reunião familiar, nascimento, etc.) os *flickr*ites dedicam-se a realizar um censo detalhado de todos os objetos do mundo.”⁸² (BEUSCART et al, 2009, p. 32). Segundo os autores, em alguns casos tais grupos incentivam um olhar diferente sobre o cotidiano, o que pode implicar na estetização das suas representações através da multiplicação das regras do olhar pelos formalismos das composições estéticas.

Em muitas exposições observamos a recorrência de múltiplas imagens de um mesmo objeto ou prática cotidiana, que aparecem na sua diversidade dada pelo local de origem do referente e pelas diferentes maneiras de retratá-lo. Verificamos tanto as recorrentes cenas do cotidiano urbano, como vemos nas exposições *Urban Fugitives*, *De lo Urbano...*, *Emotions happens... on the Streets*, *Street-iing, trams*, *Subway Seating*, *Welcome to the Underground*, *Underground reading*, *open air marketplace*, quanto imagens mais privadas e domésticas, como nas exposições *Ode to the Tub*, *outside the windows*, *Panni stesi*, *Clotheslines*, *Coffee shots*, *Lunch*, *dogs*, *The Flavor of the Fire and Smoke - O Sabor do Fogo e da Fumaça*, *the English breakfast*, etc. Diversas especializações, gestos e atividades do dia a dia retratam uma *poiesis*

⁸² Tradução do texto: “Aussi est-ce parfois avec l’ambition de contester et d’élargir les formats classiques de la photographie amateur (coucher de soleil, pose devant un monument, rassemblement familial, naissance, etc.) que les flickrites entreprennent un recensement détaillé de tous les objets du monde.”

cotidiana, “objetos ordinários feitos extraordinários pela a fotografia”, tal como parece resumir a descrição da exposição *Simple Things*.

A *Street Photography*, por exemplo, tornou-se uma categoria de evidência no Flickr, existindo vários usuários e grupos específicos dedicados a retratar o dia a dia nas ruas, em diversas cidades do mundo, como é o caso da galeria intitulada *Street-iing*, cujo gerúndio do verbo evidencia esse “movimento imóvel” do tempo cotidiano (BLANCHOT, 2007)⁸³. Já a exposição *Emotions happens... on the Streets* atenta para o entendimento da rua como um espaço de encontro, logo, esteticamente potente para a fotografia.

As pessoas retratadas (algumas vezes como se não estivessem sendo percebidas) também se perdem na indiscernibilidade da multidão e dificilmente tomarão conhecimento de que suas imagens foram captadas e que agora circulam entre milhares de outras. Imagens de pessoas, que nada sabemos sobre elas, e nem elas sobre as imagens de si; imagens de pessoas (personas) mais que indivíduos. Ou como afirmara Maurice Blanchot ao falar da rua não como outra paisagem possível do cotidiano (além do universo privado), mas como aquela que melhor representaria o movimento do humano indiferenciado: “A rua não é ostentatória, os passantes nelas passam desconhecidos, visíveis-invisíveis, representando apenas a “beleza” anônima dos rostos e a “verdade” anônima dos homens essencialmente destinados a passar, sem verdades próprias e sem traços distintivos.” (BLANCHOT, 2007, p.243)



Miniaturas da exposição *Emotions happens... on the Streets*

⁸³ Maurice Blanchot, em seu texto “A fala cotidiana”, enfatiza a dificuldade de se categorizar esse “movimento imóvel” que parece abarcar toda nossa existência. O tempo do cotidiano é aquele que nunca teve início, apenas permanece nas ações rotineiras; não há término no cotidiano, o que existe é um *continuum* que se estende sem parar. “Os dois lados sempre se encontram, o cotidiano com seu aspecto fastigioso, penoso e sórdido (o amorfo, o estagnante), e o cotidiano inesgotável, irrecusável e sempre inacabado e sempre escapando às formas e às estruturas”. (BLANCHOT, 2007, p.237)

Ao invés do espetacular, o cotidiano traz o “inespetacular”, como diz a breve descrição da curadoria *Mundainties*, que ressalta o interesse por uma fotografia de um cotidiano banal, que não teria “nada demais” a mostrar. O curador traz uma sequência de imagens vazias onde tudo parece extremamente estático: estacionamentos, um carro velho, um cruzamento sem nenhum trânsito, um trailer onde a única figura humana do conjunto aparece com a cabeça abaixada. Apesar de se tratar de uma exposição com muitas visualizações (mais de 15 mil), suas fotos não são em sua maioria super favoritadas, como era o caso das exposições abalizadas por categorias estéticas. Neste caso, algumas fotos com maior notoriedade divide a seleção com a maioria das imagens com poucos ou nenhum favoritamento, além de estarem anexadas a uma quantidade bem menor de grupos. Não é somente o caso de se perguntar o porquê essas fotografias existem, qual tipo de pulsão ou interesse levou alguém a clicá-las, mas também o valor que elas assumem quando se tornam visíveis e agrupadas.



Miniaturas da galeria *Mundainties*

A união de cotidianos advindos de regiões e culturas diferentes é aproximada e nivelada nas curadorias que criam relações entre expressões locais numa visibilidade global. Na exposição *Lunch*, por exemplo, a curadora afirma: “Comer... ou comida em geral; refeições parecem conter muitos dos mesmos elementos de região para região. Criei essa galeria para enfatizar alguns dos muitos jeitos que nós como humanos somos similares, de cultura para cultura, continente para continente.” Desta forma, esta seleção pretende pelo acesso a este arquivo universal, que é o Flickr, tomar consciência e expressar a diversidade dessa prática cotidiana, aspecto também ressaltado nas descrições de algumas das imagens.

Se inventariar o mundo pela fotografia já era um projeto ambicioso desde o surgimento desta tecnologia, propor associações entre imagens tornou-se o complemento a esta prática

igualmente banalizada. Susan Sontag (2004) comparava a ideia de “mundo uno” do capitalismo do século XX a um levantamento fotográfico, já que ambos não se encontram necessariamente unidos, mas a aproximação de seus conteúdos diversos não revela um conflito. As imagens permitem essa compatibilidade pelo viés da aparência, que não seria possível às realidades retratadas em si. A exploração estética das possibilidades desta (pseudo) união confere às curadorias um objetivo de organização das representações do mundo e das experiências, logo, a sensação de que o mundo pode ser “re-montado” e “re-unido” através deste levantamento fotográfico incessantemente atualizado. Compilar e organizar o mundo parecem tarefas de todos, trazendo nestas ações outra dimensão da heterogeneidade do próprio mundo e das suas pretensões de unidade.

Tokyo
por [nrv75](#)

Phoebe1158 diz: I love this photo because it shows the businessman eating solo at a lunch table, reading the news. This scene echoes across many cultures.



Fotografia e miniaturas da exposição Lunch

Podemos dizer ainda que as transformações sociais vinculadas à cibercultura alteraram a noção de cotidiano, como aquela proposta por Michel de Certeau (1994), que apontava para a

ideia de um conhecimento anônimo, inculto, formulado em gestos, comportamentos e maneiras, um “saber não sabido”, ou seja, sobre o qual não se reflete e que “fica circulando entre a inconsciência dos praticantes e a reflexão dos não praticantes, sem pertencer a nenhum” (id., ib., p. 143). Vemos nas imagens compartilhadas no Flickr e em tantas outras plataformas da internet um movimento inverso a esta perspectiva, tal como afirma Lev Manovich (2009, p.290) ao atualizar o pensamento de Certeau: “[...] os detalhes do cotidiano de centenas de milhões de pessoas que criam e fazem o *upload* de suas mídias ou escrevem blogs tornaram-se públicos. O que antes era efêmero, transitório, impalpável e invisível, torna-se permanente, mapeável e visível”.

Além de proporcionar maior visibilidade às mais diversas práticas ordinárias, a internet permite uma ampla capacidade de arquivo, catalogação e circulação deste conhecimento comum. Devemos considerar as implicações que estas operações lançam sobre as funcionalidades desta mídia, em especial sua função mnemônica, que passa a oscilar de maneira tênue entre as memórias pessoais e coletivas. Grande parte dessas imagens – em especial aquelas vinculadas às temáticas cotidianas – parte de experiências pessoais privadas, mas na medida em que elas são exploradas pelas ferramentas de arquivo (como as curadorias) e circuladas livremente na web, podem configurar a conversação e construção de grupos pelas suas mediações estéticas.

Estas imagens passam a ser de alguma maneira propriedade de qualquer um que venha se apropriar delas dentro do site ou mesmo fora dele, já que é sempre possível copiá-las, mesmo que existam mecanismos de proteção de download. Tal como vimos, quanto mais uma imagem é apropriada no Flickr, maior será sua rede e, conseqüentemente, maior será o seu valor ou sucesso nesta conjuntura. André Gunthert (2009, sem página), ao abordar este uso enciclopédico e documental do Flickr, afirma que:

A instância fundamental das plataformas visuais conforme percebemos foi a do princípio de coletivização dos conteúdos. Deste princípio deriva um novo estado da imagem como propriedade comum, que transformou fundamentalmente os usos. Hoje, o verdadeiro valor de uma imagem é ser partilhável. A realização colaborativa do mais importante arquivo visual é a consequência direta – e um dos resultados mais concretos dos usos da web 2.0.⁸⁴

⁸⁴ Tradução do texto: “Le ressort fondamental des plates-formes visuelles, nous l’apercevons désormais, a été un principe de collectivisation des contenus. De ce principe découle un nouvel état de l’image comme propriété commune, qui a transformé fondamentalement les usages. Aujourd’hui, la véritable valeur d’une image est d’être

Estas transformações são também debatidas no texto de José van Dijck, “*Pictures of life, living pictures*”. A autora esclarece que enquanto a fotografia analógica estava relacionada à formatação de lembranças autobiográficas guardadas em álbuns e caixas de sapatos, que recuperadas auxiliavam nos processos de rememoração vinculados à construção identitária, na cultura da rede a fotografia é usada para uma comunicação marcada por novos rituais performativos. “A fotografia digital provoca uma performatividade e materialidade que merece ser avaliada na sua própria prerrogativa, não apenas como virtualizações de antigos produtos e práticas analógicos.”⁸⁵ (DIJCK, 2007, p.110)

Assim, fotoblogs são diferentes dos foto álbuns, e se pensarmos pelo viés da plataforma Flickr, os métodos de arquivo e apresentação das imagens extrapolam as intenções mnemônicas privadas para assumir usos performativos diversos, entre eles o estético. Se na sua dimensão pessoal as ações de fotografar, arquivar e apresentar imagens eram fortemente pensadas como ferramentas de memória familiar (imagens do passado como referências para o futuro), nas últimas duas décadas o indivíduo tornou-se o núcleo da vida pictórica, o que levou a explorar a afirmação da sua personalidade e dos seus vínculos pessoais. De maneira complementar, “desde os anos 1990, e mais distintivamente desde o começo do milênio, câmeras fotográficas progressivamente servem como ferramentas para a mediação de experiências cotidianas mais do que rituais ou momentos cerimoniais”⁸⁶ (id., ib., p.113).

Sontag (2004) enfatizava a constituição de um “mundo-imagem” proporcionado pela fotografia, no qual todo tipo de experiência ou realidade pode ser convertida em imagem e logo, adquirida, consumida e mesmo controlada. Este mundo faz renascer o aspecto primitivo das imagens, já que a fotografia aparece como extensão do tema, mesmo que paradoxalmente “possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real” (SONTAG, 2004, p.180). No entanto, a simples diferença entre a realidade e as imagens não basta para esse paradigma da imagem ampliado nos últimos anos em fontes

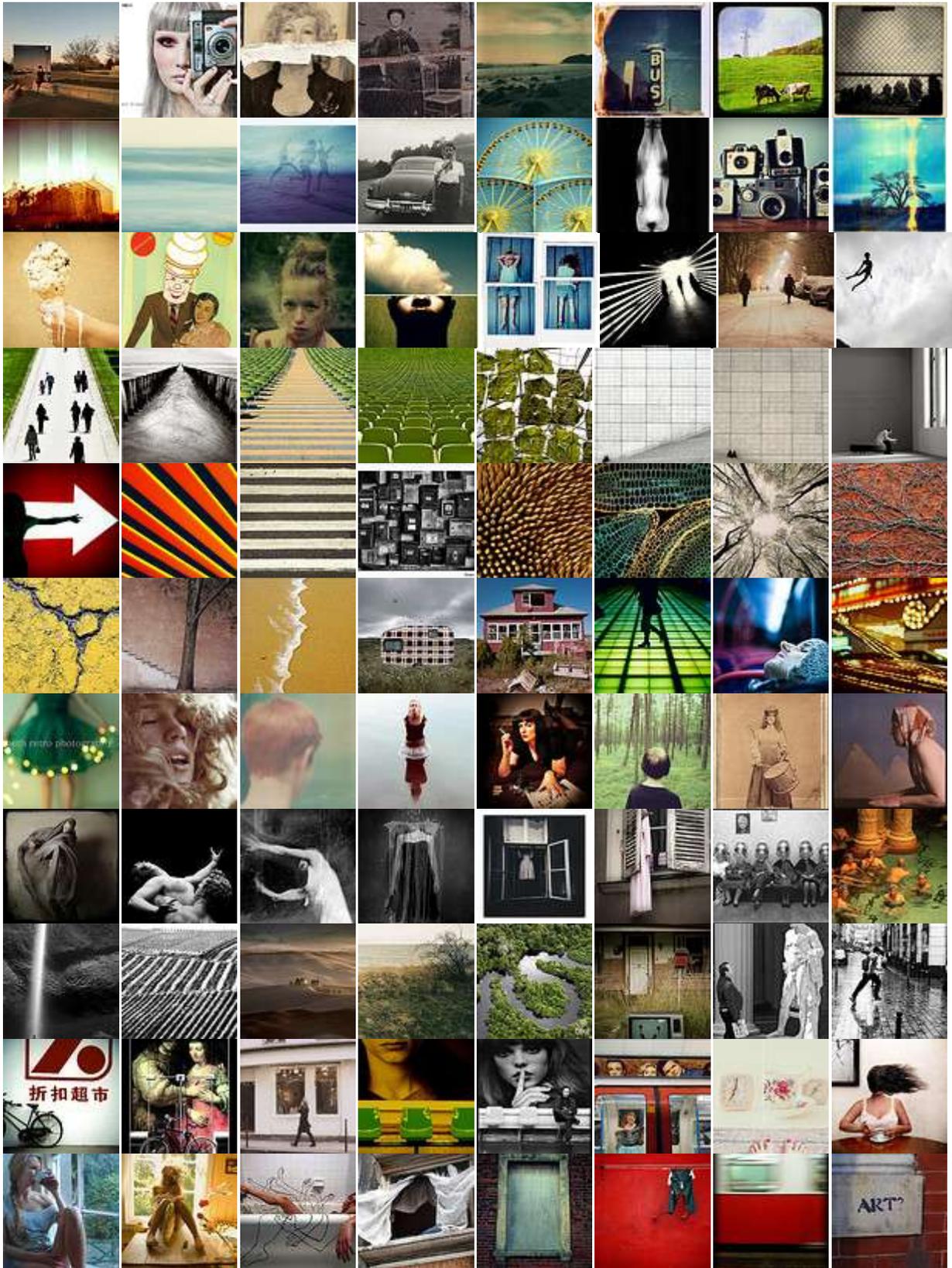
partageable. La réalisation collaborative de la plus importante archive visuelle en est la conséquence directe – et l’un des résultats les plus concrets des usages du web 2.0.”

⁸⁵ Tradução do texto: “Digital photography elicits a performativity and materiality that deserves to be evaluated in its own right, not just as virtualizations of former analog products and practices.”

⁸⁶ Tradução do texto: “Since the 1990s, and most distinctively since the beginning of the new millennium, cameras increasingly serve as tools for mediating quotidian experiences other than rituals or ceremonial moments.”

ilimitadas, pois, conforme já atentava Sontag, as fotografias são em si mesmas realidades materiais e é exatamente aí onde reside sua força, de maneira que “se pode haver um modo melhor para o mundo real incluir o mundo das imagens, vai demandar de uma ecologia não só das coisas reais, mas também das imagens” (id., ib., p.196).

É nesta fusão constante do mundo-imagem com o mundo-real que se processam diferentes afetos do tempo, tanto de maneira mais ampla, na cultura, como nas suas expressões existenciais. A fotografia em sua produção, arquivo e circulação suscita as nuances do presente com suas virtualidades, o passado que já se singularizou e o futuro ainda indeterminado. O presente em constante mudança e instabilidade, onde tudo pode ruir, é mediado por esta tecnologia na intenção de conferir imortalidade aos eventos na criação deste “mundo-imagem que pretende sobreviver a nós” (id., ib., p.22). No recorte entre esses dois mundos está o arquivo, que em sua era digital se amplia, contudo é rodeado pela névoa assustadora da sua instabilidade implicada pela informação numérica.



“O universo das tecno-imagens se comporá de imagens individuais, todas entreligadas, todas espelhando umas às outras, e todas tendendo a ficar sempre menores. Esse universo se mostrará ao mesmo tempo cósmico e particularizado. Todos participarão do mesmo universo, mas cada qual participará dele no seu canto, embora cada canto se entreligue com os demais cantos. Logo, a aura das tecno-imagens não irradiará do formigueiro para fora, mas sim de fora para dentro do próprio formigueiro: secreção interna do supercérebro telematizado.

Essa miniaturização do universo, essa universalização da miniatura, permite interpretações diversas. Por exemplo: a superação da distinção entre o público e o privado, isto é: as imagens nada significam ‘lá fora’, mas significam sua própria produção ‘cá dentro’. Ou: liquidação de toda ontologia, isto é: as imagens técnicas não ocupam níveis de um ‘real’ qualquer, mas são vivenciadas enquanto ‘o concreto’.”

(Vilém Flusser, 2008, p. 143-144)

4 CRIAÇÃO E ESTÉTICA COMUM

Assim, temos na câmera fotográfica a ajuda mais confiável para o começo de uma visão objetiva. [...] Fomos – por cem anos de fotografia e duas décadas de filme – intensamente enriquecidos a esse respeito. **PODEMOS DIZER QUE VEMOS O MUNDO COM OLHOS COMPLETAMENTE DIFERENTES.** No entanto, o resultado total até agora redonda em pouco mais do que um empreendimento enciclopédico visual. Isso não é o bastante. Queremos **PRODUZIR** sistematicamente, pois é importante para a vida que criemos novas relações. (MOHOLY-NAGY apud SONTAG, 2004, p. 218, grifos do autor)

Esta citação do fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy é datada de 1925 e aparece como uma futurologia da fotografia, bem como a sua famosa consideração: “Não quem ignora o alfabeto, e sim quem ignora a fotografia – foi dito – será o analfabeto do futuro”. (MOHOLY-NAGY apud FABRIS, 2007, p. 104). De um lado, a compreensão da fotografia como um instrumento para se atingir uma “visão objetiva”, “ópticamente verdadeira”, o que concerne o movimento já abordado neste estudo de transferência da objetividade do olho para o aparato técnico, que vem aperfeiçoar a visão humana. Por outro lado, o fotógrafo acentua a mudança dos modos de visão mais de um século depois do surgimento da fotografia, sendo preciso ir além da catalogação do mundo, em busca da criação de “novas relações”.

Como artista da vanguarda fotográfica alemã nomeada de “Nova Visão”, propunha novos usos criativos para a fotografia, que chamava de “produtiva”, e “estabelece uma clivagem entre a ‘reprodução’, isto é, a repetição de relações já existentes, e a ‘produção’, ou criatividade produtiva, que deveria transformar todos os meios usados até aquele momento para finalidades reprodutivas” (FABRIS, 2007, p.99). Neste sentido, Nagy cria a categoria “fotocriação”, que buscava não somente a seleção do mundo visual, mas também a produção de situações e o uso de artifícios.

Em suma, Moholy Nagy via a fotografia como base de uma “nova visão”, verificando sua importância como linguagem, o que podemos verificar na sua atuação como diretor e professor da Nova Bauhaus, no momento em que esta se transfere para os Estados Unidos, em 1937. Nagy coloca a fotografia e mais especificamente os exercícios com o fotograma (fotografias feitas sem câmera pela disposição de objetos na superfície fotossensível que, em seguida, é exposta à luz) na

base da educação visual desta escola de arte de caráter transdisciplinar, evidenciando este meio como representação moderna por excelência, instrumento que estabelece rupturas com as visualidades precedentes à medida que ela própria deveria também romper com suas funções puramente representativas e enciclopédicas.

Partindo desta discussão, nos colocamos diante do cenário atual, no qual as proposições do artista reaparecem nos anseios comuns da visualidade de nosso tempo. A “nova visão” proporcionada pela fotografia e igualmente influenciada por outras tecnologias imagéticas mostra-se hoje nas criações visuais de diversas ordens, que podem ser compreendidas como exercícios compartilhados em rede, passando ainda pelas possibilidades lançadas pela digitalização das mídias.

O Flickr pode então assumir uma função semelhante a dos fotoclubes, viabilizando a troca de conhecimentos técnicos e estéticos, ao mesmo tempo em que cria um arquivo universal, que, como vimos, pode ser mediado coletivamente. É importante notar como o saber das operações fotográficas é dividido ao mesmo tempo que é disputado nestas partilhas do sensível, o que acontece nos comentários em torno das fotos, nas informações contidas nas descrições das imagens e em outros dados nos perfis, e até mesmo em fóruns específicos, vinculados ou não a grupos. Apesar disso, devemos ainda nos questionar até que ponto haveria algo de novo nessas relações a fim de melhor compreender esta pedagogia do olhar estabelecida nos regimes de visibilidade do Flickr.

Abordaremos então alguns pontos desta criação e estética comum no Flickr: como diferentes tecnologias – analógicas e digitais – convivem e se hibridizam nestas produções marcadas pela reapropriação de códigos visuais, pela banalização dos procedimentos de montagem e por um anseio de expressão de percepções sensíveis da realidade. Por fim, remarcaremos as tensões que se estabelecem nas fronteiras de categorias fragilizadas, como o profissional/autor e o amador. Apesar de evidentemente a produção fotográfica ser anterior à sua circulação, optamos por primeiramente apresentar a rede na qual estas imagens se inserem, de modo que tal inversão possibilitasse neste capítulo olhar para as fotografias como produções nos coletivos que se desdobram em nuances estéticas múltiplas.

4.1 O ANALÓGICO NO DIGITAL

A observação das exposições/curadorias, bem como das demais ferramentas do site Flickr, revelam como esta plataforma é repleta de fotografias analógicas convertidas para a linguagem binária, além da expansão de uma “estética da película”, por simulações dos recursos de pós-processamento de imagem digital que compilam uma série de procedimentos do laboratório analógico. Este cruzamento dos códigos representacionais das mídias analógicas/ópticas com aqueles das representações digitais vem traçando modificações nos efeitos de real na contemporaneidade⁸⁷, que obviamente não estão restritas à fotografia.

Para Lev Manovich (1995), a imagem sintética é hiper-real, pois está livre das limitações, tanto da visão humana, quanto dos aparatos ópticos (tal como o foco derivado da profundidade de campo ou as alterações perceptivas dadas pelos grãos). Como sua resolução e seus detalhes podem ser ilimitados, seu realismo aparenta ser mais que real e, logo, é estranhamente perfeito. A fim de reduzir essa estranheza diante do artificial, as tecnologias de representação sintética e 3D vêm utilizando códigos do realismo da fotografia, o que para Manovich constitui um paradoxo: as tecnologias digitais prometem substituir as analógicas ao mesmo tempo em que elas valorizam e fetichizam suas estéticas. Como exemplo, o autor cita algumas “metáforas analógicas” utilizadas na imagem digital, como as referências ao dispositivo do cinema em programas de edição (“*director*”, “*première*”), nos códigos de filmagem que são usados na composição de cenas de games e filmes 3D, na valorizada estética “*soft*” do “*film look*”, com seus grãos e *blur* em contraposição ao *clean* digital.

A presença do analógico na estética digital evidencia que nesta transição de regimes de visualidade e de representação, ao invés de haver um rompimento total com o passado, são estabelecidas apropriações de padrões visuais dos realismos anteriores na formatação de uma nova estética e de um novo realismo. Manovich (1995, sem página) resume este paradoxo em uma sentença: “a imagem digital aniquila a fotografia enquanto solidifica, glorifica e imortaliza o

⁸⁷ No texto “Modernidade Cultural e Estéticas do Realismo”, Beatriz Jaguaribe (2007, p.36) aborda esses novos “efeitos de real” em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações e afirma que “a cibercultura vem adicionar uma outra dimensão ao debate de representação já que ela é capaz de criar realidades virtuais que fabricam não os ‘efeitos de real’ usuais, mas ‘efeitos hiper-reais’”.

fotográfico.”⁸⁸ Este paradoxo aparece de maneira marcante nas curadorias do Flickr (ver apêndice “O Analógico no Digital”). Vejamos a descrição de alguns casos.

Na exposição *Iphone Ixtrordinary*, a curadora afirma fotografar cada vez mais com o *Iphone* as coisas ao seu redor e que, para isso, procura imagens que a inspirem, como aquelas selecionadas para a galeria. “E eles dizem que você não pode fazer um ótimo clique com um telefone...”, afirma ironicamente antecipando uma seleção marcada por motivos do cotidiano urbano e que é brevemente interpretada, tal como acontece no comentário da primeira imagem abaixo: “Estes padrões destacam-se para mim, assim como as cores fantásticas e o ângulo interessante. Coletivamente, isso faz uma boa peça”⁸⁹. Como marca dos aplicativos do Iphone (neste caso o software utilizado é o “*Mobile Fotos*”⁹⁰), a fotografia possui uma falsa base de papel que a emoldura, como aparece identicamente em quatro das demais imagens da galeria.



Fotografias da exposição *Iphone Ixtrordinary*

⁸⁸ Tradução do texto: “The digital image annihilates photography while solidifying, glorifying and immortalizing the photographic.”

⁸⁹ Tradução do texto: “This photo's patterns stand out to me, as well as the fantastic colors, and the interesting angle. Collectively, it just makes for an interesting piece.”

⁹⁰ No Flickr, em algumas fotos é possível verificar os detalhes da tomada através dos “dados Exif” que é um registro das configurações do aparelho no momento de captura. Tais informações incorporadas nos arquivos podem constar também o tipo de software utilizado, como é o caso desta foto.

Já a segunda foto não foi feita com um Iphone; o próprio autor da imagem comenta na exposição que utilizou um aparelho Polaroid. Observando o seu perfil, vemos ainda que o fotógrafo usou um filme vencido, tal como é expresso na legenda “*expired 88 film*”. Tal fotografia pertence aos álbuns do usuário *expired film* e *polaroid square shooter*, ambos marcados por imagens deterioradas, com bordas queimadas, manchas e coloração desbotada. Dentro do conjunto da exposição, são justamente estes os fatores que chamam a atenção para esta fotografia, cujo canto direito aparece carcomido, ao invés de uma borda lisa e uniforme das fotografias dos *Iphones*. Analógico e digital são equiparados pelo descuido da curadora, que nos comentários promete criar uma nova galeria para contemplar tal imagem deslocada.

Esta aproximação ressalta algumas facetas que derivam da materialidade dos meios. As fotografias feitas com *Iphone*, cuja objetiva e sensor minúsculos impossibilitam uma boa resolução, são exploradas esteticamente com os variados filtros disponíveis nos aplicativos, entre os quais podemos destacar o *Hipstamatic* e o *Instagram*, que contornam a precariedade da imagem pela simulação de diversas superficialidades⁹¹. Já a segunda foto, única *polaroid* nesta galeria, explora justamente a estética advinda da deterioração da superfície tangível do filme instantâneo. O fato de o usuário montar álbuns reunindo apenas fotografias desse tipo mostra que não se trata apenas de um erro de percurso, mas justamente da exploração desta possibilidade. Encontramos ainda neste perfil vários álbuns dedicados a fotografias de aparelhos analógicos: Polaroids, Lomos (Holga e Diana), Bronica S2, Yashica 44, Kowa Six etc.

Pierre Bourdieu ressaltava que a fotografia popular tinha a tendência de eliminar o acidente, contudo anunciava: “Uma estética diferente poderá buscar intencionalmente as imagens borradas ou surradas que a estética popular rejeita como falidas ou como resultado da falta de jeito.”⁹² (BOURDIEU, 1979, p.125). Se hoje vemos os acidentes serem absorvidos e mesmo procurados na estética comum, isto passa pela amplitude dos usos estéticos que damos a esta

⁹¹ É importante observar que tais aplicativos reúnem em um único suporte portátil e multimídia a edição da captura e o compartilhamento em rede social. No pequeno texto intitulado “meet instagram”, na página de entrada do site www.instagram.com, afirma-se (grifos do original): “É um modo **rápido, lindo e divertido** de compartilhar sua vida com amigos usando uma série de fotos. Tire a foto com seu iPhone, escolha um filtro para melhorar a imagem e envie-a para o Facebook, Twitter ou Flickr - É muito fácil. É o compartilhamento de fotos reinventado. Ah sim, já mencionamos que é gratuito?”.

⁹² Tradução do texto: “Una estética diferente podrá buscar intencionalmente las imágenes borrosas o corridas que la estética popular rechaza como fallidas o como resultado de la torpeza”.

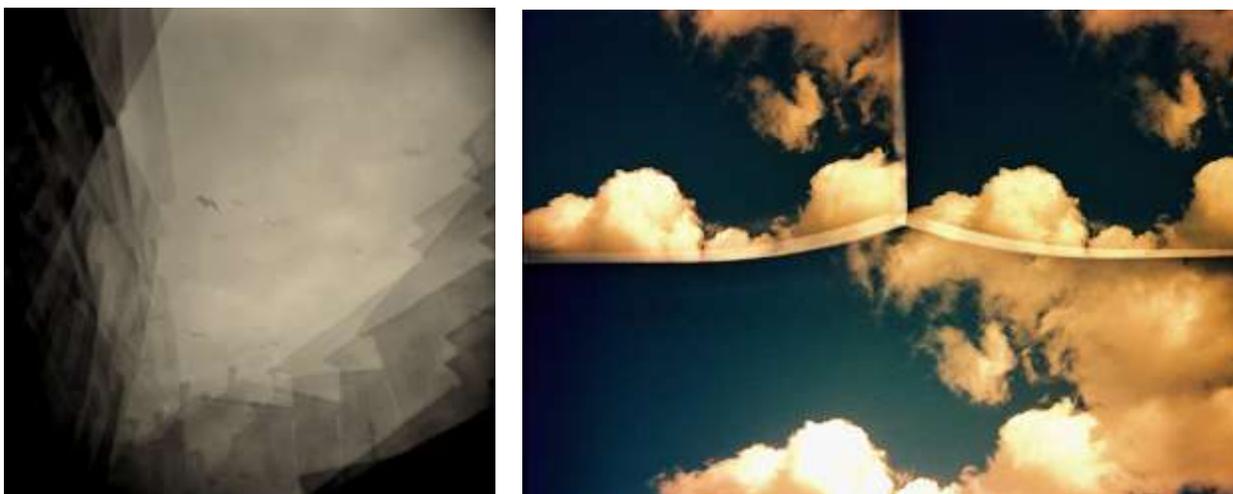
mídia e que não necessariamente se preocupa com uma correspondência clara entre objeto e imagem. Logo, ver uma exposição dedicada especialmente a fotos com filmes vencidos de *polaroid*, como em *expired time zero*, ou ainda uma seleção de fotografias analógicas completamente deterioradas, como na galeria *Damaged Goods*, ilustram como existe um desejo reminescente de encontro com essa imagem perecível.

Também é importante remarcar que com o surgimento do digital, a apropriação da tecnologia fotográfica analógica é resignificada nestas tantas modulações da imagem, suscitando novos usos que parecem sempre passar por uma nostalgia da visualidade moderna. Pode-se aceitar o “erro” e buscar a imprevisibilidade dos efeitos de certos aparelhos, como é o caso da Lomografia. As lomos são câmeras fotográficas surgidas na União Soviética na década de 1980 e, desde sua concepção, visavam à popularização da fotografia nas famílias soviéticas através de aparelhos baratos (daí as objetivas serem de plástico), portáteis e fáceis de usar. Na década de 1990, a câmera foi descoberta fora deste contexto, o que levou a mobilização de inúmeros amadores em sociedades que se espalharam por todo o mundo, buscando afirmar o valor estético desta fotografia marcada pelo acaso, já que é praticamente impossível prever seus resultados. Com o slogan “o futuro é analógico”, a lomo reaparece no mercado fotográfico atual e se mostra muito presente no Flickr, o que acaba ampliando o caráter de coletivos de amadores que já existiam, fortalecendo e expandindo esta “sociedade lomográfica” que ressurgiu no formato de uma indústria *vintage*. Contando com sites em diversas línguas, os produtos são comercializados ao mesmo tempo em que é incentivado o uso contínuo e criativo desta fotografia⁹³.

Algumas exposições são dedicadas à lomografia, como “*Lomo Exposures*”, na qual são ressaltadas as longas, duplas ou múltiplas exposições dos filmes; e a galeria “*Disderi Robot 3*”, que traz fotografias feitas com este modelo de câmera com três lentes, inspirada nos aparelhos com várias objetivas inventados por Eugène Disderi. Podemos remarcar que o consumo desta tecnologia se assemelha à apropriação de um brinquedo, cabendo ao fotógrafo apenas direcionar o enquadramento. Este jogo com a imagem espera do aparelho um resultado imprevisível, o que

⁹³ Podemos comentar este aspecto citando as “10 regras de ouro da lomografia” divulgadas no site www.lomography.com.br: “Leve a sua câmera onde quer que você vá; Use a todo momento - dia e noite; A Lomografia não é uma interferência na sua vida, é parte dela; Tente fotografar de todas as maneiras; Aproxime-se dos objetos que movem o seu desejo Lomográfico o mais perto possível; Não pense; Seja rápido; Você não precisa saber o que foi capturado no filme; E depois também; Não leve à sério nenhuma regra.”

não exclui as pretensões de ainda assim estar atrelado a um juízo de gosto, como bem afirmava Susan Sontag (2004, p.193): “as câmeras implementam uma visão estética da realidade por serem um brinquedo mecânico que estende a todos a possibilidade de fazer julgamentos desinteressados sobre a importância, o interesse e a beleza (‘Isso daria uma boa foto’)”. Curiosamente, o aparelho *Disderi Robot 3* tem o formato de um pequeno robô, assim como vários outros modelos coloridos e com um design “retrô” da lomografia.



Fotografias das exposições *Lomo Exposures* e *Disderi Robot 3*, respectivamente

As câmeras *Polaroids*, conhecidas e celebradas por sua “instantaneidade tangível”, também são retomadas por estes fotógrafos nostálgicos⁹⁴. Nas curadorias encontramos desde a compilação de objetos e cenas ordinárias, tal como vemos em *polaroid birds*, *polaroid rose*, *polaroid ice cream cones*, *Pola-Pretty*, *The Time is Zero*, *Why I Love Polaroid*, até seleções que acabam acentuado o valor estético dessas imagens de formato e coloração característicos, como percebemos em *artistic shores*, exposição que reúne imagens feitas com o filme Polaroid Artistic TZ, o que torna homogêneo todo conjunto pela tonalidade esverdeada e pálida das fotos. Já na galeria *pola diptychs* percebemos o trabalho de associação das imagens quando aproximadas em dípticos, prática estética também explorada em *2x a frame*, que, por outro lado, mistura os dípticos de *polaroids* com outros produzidos com fotografia digital.

⁹⁴ Apesar de ter falido em 2008 diante da indústria da fotografia digital, a Polaroid teve sua comercialização retomada em 2010, tanto dos seus filmes, quanto de uma nova linha de aparelhos tendendo também ao digital. Neste sentido ver o site da empresa www.polaroid.com e a página do “impossible project” www.the-impossible-project.com.

Esta busca pela visualidade da fotografia analógica pode ocorrer na formatação de híbridos com o digital, como podemos perceber na técnica conhecida por “*Through the Viewfinder*”, que simplesmente consiste em fotografar a imagem projetada pelo visor de outra câmera, geralmente aparelhos reflex de objetivas gêmeas (*Twin Lens Reflex-TLR*), conforme vemos no esquema visual a seguir. A exposição *ITV* traz um conjunto dessas imagens marcadas pela borda escura dos limites do visor fotográfico, como uma moldura; vale ressaltar que a sua descrição afirma “*either real or fake*”, o que não exclui a possibilidade de algumas das fotografias apenas terem passado por uma simulação digital desta sobreposição óptica. Nas fotografias, verificamos pequenas ranhuras, poeiras e manchas, como é o caso da foto abaixo que, segundo a legenda, foi realizada com uma câmera Canon Digital Rebel usando o visor de uma Kodak Duaflex. Os detalhes dos experimentos com a técnica são debatidos nos fóruns de grupos dedicados a esse procedimento, os quais propõem o registro desta observação pela câmera escura.



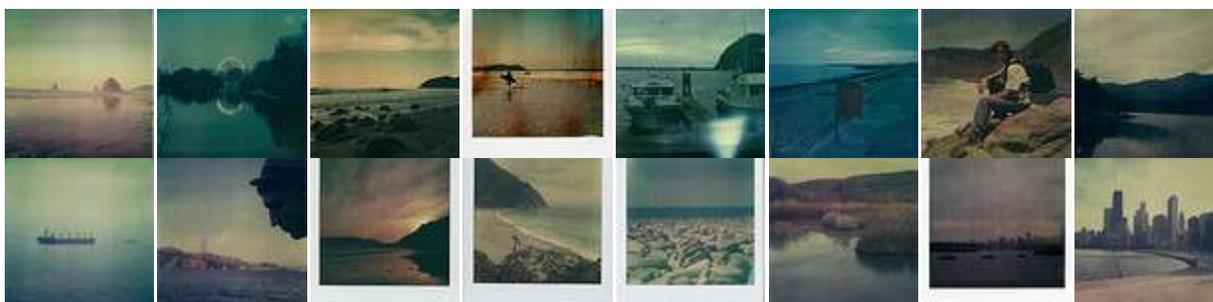
Esquema visual da técnica “*Through the Viewfinder*” e fotografia da exposição *ITV*

Essa apropriação da fotografia analógica parece passar tanto pelas alternativas estéticas derivadas das linguagens dos aparelhos, lentes, películas e processos químicos de revelação, quanto pela busca por outras práticas e relações com a tecnologia fotográfica. Em ambos os casos, existe um saudosismo em torno das visualidades anteriores ao digital, sejam elas ópticas ou pictóricas, o que remete à própria memória da fotografia, e, com ela, a memória de todos os

registros já feitos e que se encontram oscilando entre o privado e o público. “A imagem fotográfica tradicional outrora representava o inumano, objetividade audaz da visão tecnológica. Hoje, no entanto, parece tão humana, tão familiar, tão domesticada - em contraste com a alienante, ainda não familiar aparência de um monitor de computador”⁹⁵ (MANOVICH, 1995, sem página).

São valorizados a textura, os grãos, as tonalidades, os erros e, mais que isso, a própria tangibilidade e possível falibilidade da fotografia. Não devemos negligenciar, ainda que em tempos de fotografia digital, a volta ao analógico, o qual pode ser encarado como uma expansão das propostas dentro do coletivo. Há grupos que se motivam nesta retomada, tal como ilustra a volta da *polaroid* e da lomo, mas também há uma busca por aparelhos esquecidos nos armários ou re-comercializados em feiras de antiguidade e mesmo na internet. Muitos usuários praticam um certo colecionismo de aparelhos e, em alguns casos, dividem sua produção em álbuns específicos para cada um deles, o que ressalta a importância do consumo tecnológico na constituição deste aprendizado.

No Flickr, a tecnologia analógica tem a tendência de virar ela própria o tema de muitas exposições e grupos, enquanto que também se mistura com as demais produções digitais. O tempo do analógico coexiste então com o tempo do digital, já que a própria plataforma impõe sua dinâmica virtual a todas as imagens que ali se inscrevem. Esta coexistência vai afetar mutuamente ambas as práticas fotográficas que possuem seus limites ora perceptíveis, ora duvidosos quando reunidas.



Miniaturas da exposição artistic shores

⁹⁵ Tradução do texto: “The traditional photographic image once represented the inhuman, devilish objectivity of technological vision. Today, however, it looks so human, so familiar, so domesticated -- in contrast to the alienating, still unfamiliar appearance of a computer display.”

4.2 REVISITANDO CÓDIGOS PLÁSTICOS

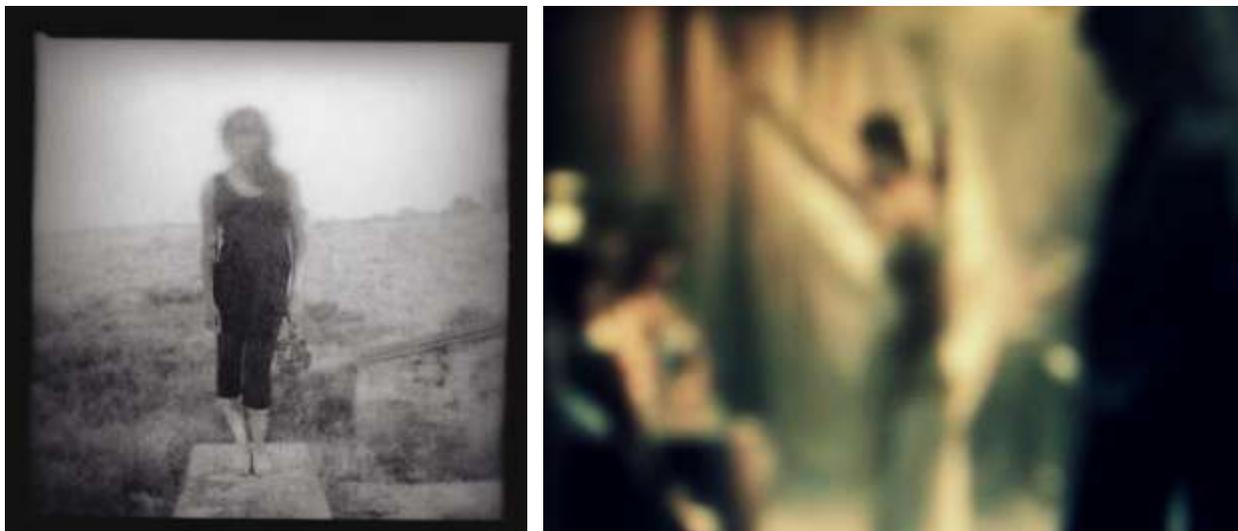
Podemos associar a fotografia contemporânea ao regime estético das artes que, segundo Rancière (2005, p.37), “é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo”, marcado pela “co-presença de temporalidades heterogêneas” (id., ib., p.38). Misturam-se então gêneros e épocas, valendo-se também dos simulacros e hibridações que na fotografia digital pode se aproximar tanto do hiper-real sintético, quanto dos efeitos pictóricos reunidos e compilados em ferramentas de edição. De modo geral, os limites da ficção e realidade fundem suas fronteiras neste contexto que valoriza a construção de uma autonomia para as imagens, ou seja, mais do que somente reprodução e representação, a ênfase é dada na produção e na apresentação de uma imagem que deve valer em si mesma enquanto um signo estético, ao passo que é explorada a própria experiência com a tecnologia na busca de um fazer criativo.

A falta de nitidez da imagem, por exemplo, é assim admitida, explorada e tematizada em algumas curadorias desta fotografia comum. “Às vezes através da névoa, a vida narra uma história melhor do que uma imagem nítida”⁹⁶, afirma a curadora de *it's a blurry fuzzy world!*. Duas exposições intituladas *OFF (out of focus)* também afirmam que nem toda imagem precisa ser focada. O mesmo aparece em *Around the edges*: “Não nítida. Não definida. Não focada. Não conta a história toda... mas mostra um conceito, uma ideia, contornando as bordas, permitindo a nós observadores formar a nossa própria história... este é o poder de desfoque”⁹⁷. Aquilo que impede ver bem é o mesmo que convida a melhor olhar, ao invés da decodificação imediata do referente que, em alguns casos, é quase impossível de ser constatado. Seja pelo desfoque da objetiva, movimento do referente ou devido à contraluz, diminui-se a definição da imagem, ao passo que se explora as texturas suaves (como sugere o título da exposição *Soft*) e silhuetas. Ao contrário de prezar pela integridade do rosto humano, a primeira foto abaixo intitulada “*Muse with Broken Branch*” desfigura as feições da musa em um borrão. A segunda, “*Ballerina*”, insinua apenas a postura da dançarina que só é confirmada pela legenda. De um lado, a textura

⁹⁶ Tradução do texto: “sometimes thru the fog life tells a better story than a clear picture ...”

⁹⁷ Tradução do texto: “Not sharp. Not defined. Not focused. Not telling the whole story....but showing a concept, an idea, skirting around the edges, allowing us viewers to form our own story....that's the power of blur”

soft do analógico (maioria nessas exposições), de outro, o *soft* digital que aparenta mais uniforme e que, ao invés de grãos, possui seus inevitáveis ruídos⁹⁸.



Fotografias das exposições *Soft* e *OOF, part II*, respectivamente.

Tais exposições nos remetem a alguns ideais da fotografia pictorialista do final do século XIX e começo do século XX, que propunha uma óptica artística em oposição à óptica científica. Como exemplos deste anseio, podemos citar tanto a criação de uma lente específica, “*Soft Focus*”, quanto a postura antirrealista dos membros do movimento, a exemplo do fotógrafo Alfred Maskell, que defendeu em 1892 o efeito “*flo*” diante do Photo-Club de Paris (ROUILLÉ, 2010). Vemos então que desde este primeiro movimento de aspiração artística da fotografia, faz-se presente a oposição ao realismo através de uma linguagem marcada pelas manipulações de diversos tipos (negativos raspados, uso de técnicas artesanais como a goma bicromatada e o bromóleo, e de instrumentos como lápis, pincéis, buril etc), que diminuía os detalhes descritivos e a precisão dos contornos em favor dos tons sombrios, texturas granuladas, entre outros resultados que visavam aproximar a fotografia da pintura e evidenciá-la como meio de expressão de um artista.

⁹⁸ Os ruídos são na foto digital as aberrações causadas pelo sensor com o aumento do ISO (controle de sensibilidade de luz) na compensação das células fotossensíveis em circunstância de subexposição.

A própria escolha do termo “pictorialismo” é significativa; deriva da expressão inglesa “pictorial photography”, na qual o objetivo remete a “*Picture*”, ou seja, imagem ou quadro. A presença do termo “*Picture*” na denominação inglesa do movimento lembra de imediato seu objetivo: dar a conhecer a fotografia como imagem entre as demais. Isso implica uma transformação profunda na natureza da fotografia, que passa a ser vista como uma imagem feita à mão, julgada por sua artisticidade e sua capacidade de evocar sentimentos, distante do tradicional estatuto realista a ela associado. (FABRIS, 2011, p.36)

O movimento pictorialista era um grande opositor da fotografia comercial e da industrialização desta tecnologia no momento de surgimento das chapas secas, filmes de rolo e primeiras câmeras portáteis, mudanças que eram consideradas perigosas para a estética fotográfica e para a promoção do seu trabalho como obra de arte (FABRIS, 2011; ROUILLÉ, 2010). Hoje, no entanto, vemos algumas proposições estéticas deste movimento reverberar no território do Flickr em curadorias que selecionam produções mais aprimoradas e que remetem ao caráter pictórico/artístico desde meio. Em *One Tree Squared*, uma árvore solitária é tema de todas as fotos que mantêm grande semelhança entre si pelas tonalidades, em maioria sépia amarelada, na evocação de uma atmosfera poética. Este objeto clichê tão retratado pelos pictorialistas modernos, como podemos notar na produção da revista editada por Alfred Stieglitz, *Camera Work*⁹⁹, é resgatado nesta produção atual que ainda se utiliza de códigos semelhantes de composição e tratamento de imagem (seja por procedimentos analógicos ou por efeitos de photoshop).

Se o próprio pictorialismo já se voltava para uma tradição plástica, vemos nessas imagens a extensão desta busca incessante que visa fazer da fotografia um quadro a se compor, neste contexto que valoriza o esforço revelador um domínio técnico e estético por parte dos fotógrafos. O mesmo acontece na exposição *Echoes of Ansel* que exalta o pictórico na sua seleção de paisagens em preto e branco, que são relacionadas pelo curador ao estilo do fotógrafo norte-americano Ansel Adams, conhecido pela criação do “sistema de zonas”, um criterioso procedimento de laboratório analógico que possibilitou um refinamento das variações de cinza entre as zonas subexpostas e superexpostas. Dentre as imagens da galeria, encontramos algumas fotografias do Parque Nacional de Yosemite, nos Estados Unidos, local onde Adams realizou

⁹⁹ Neste ponto, ver o livro “*Camera Work- The complete Photographs 1903-1917*”, editado pela Taschen (2008).

parte notável da sua produção, evidenciando que não apenas o estilo do fotógrafo é imitado, mas até mesmo o seu objeto é procurado.



Miniaturas da exposição *One Tree Squared*



Miniaturas da exposição *Echoes of Ansel*

Os substratos de visualidade que se sobrepõem na produção heterogênea do Flickr caminham para uma múltipla manipulação por abordagens pictóricas e/ou formalistas que visam dedicar-se ao trabalho sobre a superfície fotográfica. Vimos no capítulo anterior que as categorias estéticas da fotografia e da arte se fazem presentes no Flickr e aqui é necessário frisar este aparecimento pelo viés das visualidades que são retomadas nestas produções. Uma forte herança percebida advém da visualidade moderna, nas suas tendências de explorar as formas no plano compositivo, com curvas e linhas, diferentes pontos de vista, ângulos em trabalhos abstratos e concretos, e que tinham ligação direta com a “revolução antirrepresentativa da pintura” na sua pretensão de voltar-se para o que lhe é própria – a bidimensionalidade – neste entrelaçamento moderno da arte pura com a arte aplicada, que “é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem, habitante de novos edifícios, cercado de objetos diferentes. Sua planaridade tem ligações com a da página, do cartaz ou da tapeçaria – é uma interface”, conforme explicita Jacques Rancière (2005, p. 22).

Esta visualidade aparece na história da fotografia vinculada a movimentos construtivistas e concretos na assimilação da autonomia formal para esta arte mecânica. A produção das vanguardas fotográficas modernas da primeira metade do século XX, cujos representantes podemos citar a fotografia construtivista russa de Rodtchenko, a Nova Visão de Moholy Nagy, o movimento alemão da Nova Objetividade e a *Straigh Photography* nos Estados Unidos. Tais movimentos buscavam o alinhamento da fotografia artística com as intenções plásticas modernas (suprematismo, dadaísmo, cubismo, futurismo, Bauhaus), ao mesmo tempo que visavam desenvolver uma linguagem visual que utilizasse seus próprios instrumentos. Assim, o entusiasmo girava em torno do maquínico na concepção de uma arte puramente fotográfica para a produção mecânica de visibilidades (ROUILLÉ, 2010). Se tais usos da fotografia estavam vinculados naquele momento aos projetos de movimentos artísticos de vanguarda, não fazendo parte das práticas populares, hoje, no entanto, podemos verificar na estética comum apropriações que trabalham a planaridade e os formalismos fotográficos de diversas formas.

Algumas galerias dão ênfase às superfícies banais que são percebidas esteticamente como elementos plásticos no trabalho sobre o plano, um plateau, tal como aparece nos muros e paredes compilados em *Plateau 2*; nas fotografias de grades e paredes em *off the grid*; e ainda em *Almost edible colour*, que expõe suas fotografias coloridas e saturadas de superfícies pintadas, porém desgastadas pela ação do tempo, mostrando-nos com detalhes as texturas dos materiais e as pequenas rachaduras das tintas descascadas. Em outras exposições, as fotografias exploram a repetição dos elementos no quadro, a fim de formar no plano uma unidade, tal como ocorre em *A lot of...*, com fotos de pessoas e objetos reunidos em grande quantidade; e em *Have a seat!*, galeria com imagens de numerosas fileiras de cadeiras e assentos.



Fotografias da exposição *Plateau 2* e *A lot of...*, respectivamente.

A produção de uma fotografia com intenções formalistas é percebida em muitas outras galerias, entre as quais podemos citar: *Walking In Spirals*, *Inspiral*, *Disegni della natura - Funghi*, *lines and curves*, *Lines*, *walkinginspace pt2's - visual intersections*, *Amazing Abstracts*, *The Future Is Now*, *Arrows*, *I'd like to thank the little people..* Variações dos pontos de vista são exploradas em *Things Are Looking Up* e *What Goes Up Must Come Down*: tanto o olhar de cima para baixo, causando uma sensação de vertigem pelo plongé e evidenciando a planaridade do solo; quanto de baixo para cima, o que proporciona um olhar penetrante na forma. O trabalho visual com as linhas diagonais também é recorrente em muitas imagens ao longo das exposições, além de galerias dedicadas apenas a esse padrão, como em *diagonals*¹⁰⁰ e \.



Miniaturas da exposição *Lines*

Este olhar formal parece reverberar os princípios das vanguardas fotográficas na exploração máxima desta mídia, como propunham seus artistas, a exemplo do fragmento abaixo retirado do texto “A fotografia é uma arte”, escrito em 1934, pelo fotógrafo Aleksander Ródtchenko para a revista *Soviétskoe Foto*:

Os contrastes das perspectivas. Os contrastes da luz. Os contrastes da forma. Pontos de vista impossíveis no desenho ou na pintura. Pontos de vista com encurtamentos exagerados e a impiedosa textura do material. Momentos inéditos de movimento [...] Depois vem a criação de momentos fotográficos inexistentes, por meio da montagem. Um negativo em vez do positivo cria uma percepção completamente nova. Para não falar da impressão de uma fotografia dentro de outra (o que se chama “influxo”, no cinema), distorções ópticas, fotogramas, imagens de reflexos e assim por diante.¹⁰⁰

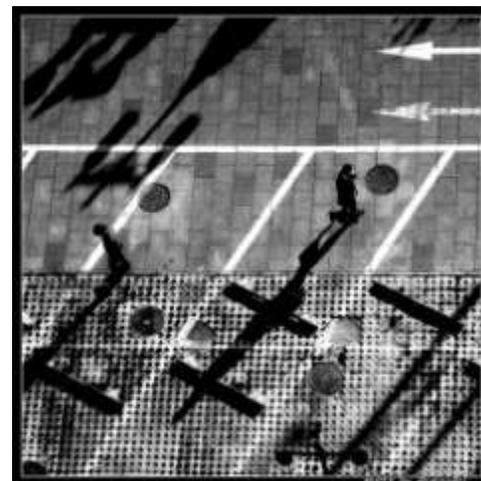
¹⁰⁰ Texto retirado do Catálogo Aleksander Ródtchenko- Revolução na Fotografia, Instituto Moreira Salles e Pinacoteca do Estado de São Paulo (2010).



Fotos das exposições Urban Fugitives e diagonals



Fotos da exposição Things Are Looking Up



Fotos da exposição I'd like to thank the little people..

4.3 BANALIZAÇÃO DA FOTOMONTAGEM

Outro ponto que também devemos dar importância na formulação deste olhar fotográfico comum é a questão da fotomontagem. Sobre sua história podemos brevemente citar: a fotografia alegórica que apareceu desde a década de 1850, com o objetivo de dar reconhecimento das potencialidades artísticas deste meio, como podemos perceber nas “impressões compostas” de Oscar Rejlander e Henri Peach Emerson, em temas que obedeciam a iconografia da pintura acadêmica (FABRIS, 2011); as produções das vanguardas construtivistas e surrealistas (como John Heartfield, Aleksander Rodtchenko, Jerry Uelsmann); os diversos truques executados por amadores e profissionais da fotografia (como é o caso da *spirit photography*¹⁰¹); a expansão da fotografia no contexto da mídia de massa, através do seu uso gráfico em publicidade e design no século XX. Assim, ao mesmo tempo que a fotografia era intensamente usada para testemunhar eventos – tanto na dimensão do fotojornalismo, quanto dos seus usos amadores –, acontecimentos que nunca existiram eram mostrados pela montagem de fragmentos.

Recorrendo à teoria dos atos de fala, William Mitchell (1992, p.221) enfatiza “os limites dos usos potenciais de uma imagem resultante em atos de comunicação”¹⁰², sendo necessário compreender como fotografias são colocadas em ação em suas diferentes apropriações, por vezes a serviço da evidência em grandes estruturas de significação que relatam fatos ocorridos e, em outras, usadas para convencer ou criar uma crença apoiando-se justamente no seu suposto realismo. Segundo este autor, devemos compreender “como fazer coisas com fotografias”, mediante os vários tipos de intervenção nos seus processos de produção. Neste sentido, “a verdade, falsidade ou ficcionalidade de uma imagem não é simplesmente uma propriedade congênita. [...] É uma questão, também, de como essa imagem está sendo usada - talvez por

¹⁰¹ A “*spirit photography*”, recorrente no fim do século XIX e começo do século XX, buscava vender a ideia de que a câmera fotográfica poderia capturar imagens de espíritos. Tais fotógrafos, entre os quais podemos citar o famoso William Mumler, de Boston, faziam previamente variadas exposições de retratos nos negativos, que eram reutilizados em sessões fotográficas, nas quais “os modelos eram retratados em companhia de imagens transparentes, frequentemente de pessoas famosas (as fotografias de Mumler incluem imagens de Lincoln e Bethoven), usualmente em pé, atrás dos modelos” (GUNNING apud LISSOVSKY, 2008, p.49)

¹⁰² Tradução do texto: “the limits of a resulting image's potential uses in acts of communication.”

alguém que não seja seu produtor - em algum contexto particular”¹⁰³ (MITCHELL, 1992, p. 220). A montagem fotográfica abrange então a associação dos elementos conectados por um propósito narrativo, sendo necessário uma narratologia para compreendê-los, ainda mais se pensarmos pelos rearranjos colocados pela fotografia digital.

No Flickr, podemos encontrar algumas curadorias que selecionam imagens cuja estética é marcada pela montagem, a exemplo de *Take a second look*, *Improbable dreams* e *In dreams*. Nelas, os títulos, as descrições e o conjunto de imagens já dão a entender que as fotos são manipuladas. Contudo, a dúvida diante das possibilidades das imagens serem reais ou não, ou mesmo sobre os processos como elas poderiam ter sido produzidas ainda persistirem, o que enfatiza o lugar de incerteza que o digital parece ampliar. Vejamos um exemplo disso a partir de uma foto da exposição *Improbable dreams*, que tem a seguinte descrição: “Na interseção de sonhar e acordar; fotos que quebram a ordem natural para formar uma janela para a mente inconsciente. Esperança e medo, desejo e desespero. Photoshop mínimo.”¹⁰⁴. Ao vermos as imagens reunidas nesta galeria, a fotografia de um imenso rebanho de ovelhas sendo guiadas em uma estrada parece em um primeiro momento tão improvável quanto as outras, mas de uma maneira diferente, pois parece insinuar a pergunta: como esta imagem poderia ter sido forjada? Por estar neste conjunto, podemos supor que se trata de uma fotomontagem, que as ovelhas foram multiplicadas no photoshop e que esta paisagem parece de alguma forma absurda.

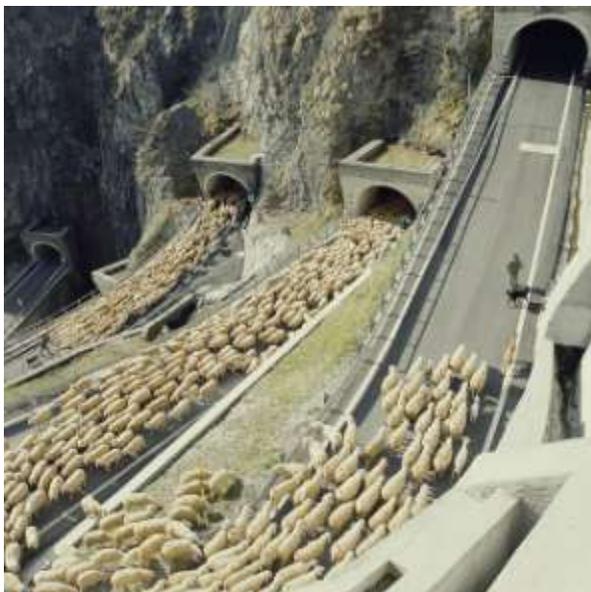
No perfil do usuário, verificamos uma legenda que contextualiza esta cena como um acontecimento específico: “O pastor italiano Luigino Balzan conduz seu rebanho ao longo da última etapa das curvas da passagem de San Boldo, entre as províncias de Treviso e Belluno”¹⁰⁵. Certamente, a legenda não funciona como abalizadora de nenhuma verdade, contudo, a sua existência parece aumentar a possibilidade desta cena ter acontecido. O usuário, por sua vez, não possui outras fotomontagens em seu perfil. Neste caso, o curador da exposição pode ter coletado

¹⁰³ Tradução do texto: “The truth, falsehood, or fictionality of an image is not simply a congenital property. [...] It is a matter, as well, of how that image is being used--perhaps by somebody other than the maker--in some particular context.”

¹⁰⁴ Tradução do texto: “In the intersection of dreaming and waking; photos that break natural order to form a window to the unconscious mind. Hope and fear, desire and despair. Minimal photoshop.”

¹⁰⁵ Tradução do texto: “Il pastore Luigino Balzan in testa al gregge verso gli ultimi tornanti del passo san Boldo, tra la provincia di Treviso e quella di Belluno.”

a imagem acreditando ser uma montagem, ou o contrário, colocou-a com as demais na intenção de gerar uma ambiguidade.



Fotografia e miniaturas da exposição
Improbable dreams

Devemos notar que o trabalho de edição no contexto digital pode chegar a graus de perfeição, cujos vertígios de adulteração tornam-se imperceptíveis, pelo menos aos olhos da maioria dos observadores. Por outro lado, a fotografia digital pode ser manipulada com mais facilidade e em maior velocidade que aquela em suporte analógico, o que para Mitchell (1992) consiste na característica essencial da informação digital que a encaminha para uma “era da eletrobricolagem”, na qual os processamentos de imagens assumem um papel central. Ora, se a famosa fotografia alegórica “Os dois caminhos da vida” (1856), do pintor sueco Oscar Gustav Rejlander, foi composta com trinta negativos sobrepostos, tendo levado seis semanas para ser executada (FABRIS, 2011), resultados similares podem ser executados em muito menos tempo, levando em conta a modularidade da mídia digital: “No Photoshop as partes de uma imagem

digital são geralmente colocadas em camadas separadas, estas peças podem ser suprimidas e substituídas com um clique de um botão”. (MANOVICH, 2001, p.31)¹⁰⁶.

Se em certos contextos a fotomontagem implica em uma crise em relação a convenções éticas, como ocorre no fotojornalismo, a sua produção no Flickr é livremente baseada em seu caráter estético, que se afasta da pretensão de forjar um evento real. Como vimos nas exposições citadas, seu uso é bem sinalizado como uma ficção, e, desta forma, “entendemos que o artista está projetando um mundo possível, não se reportando ao mundo verdadeiro. [...] Tomamos o seu trabalho como uma realização do imaginário, mais que uma imagem do real”¹⁰⁷ (MITCHELL, 1992, p.219). Esta poética do imaginário pode apostar na criação de cenas instigantes, oníricas e fantásticas, sendo possível notar, por exemplo, uma intenção de imitação da estética surrealista, mesmo que tais referências se baseiem em um senso comum sobre tal movimento. O deslocamento desses usos estéticos afastam tais códigos das suas intenções precípuas, justificadas conceitualmente no seio do movimento, através de publicações e manifestos. No entanto, é interessante frisar como tal vanguarda foi assimilada ao longo de décadas, tendo como mediadores outros campos que também se apropriaram desses códigos, como o cinema, a publicidade e a moda (a exemplo do próprio Man Ray, que trabalhou em revistas como Vogue e Haper’s Bazar).



Fotografias da exposição *Improbable dreams* e *Big questions*, respectivamente.

¹⁰⁶ Tradução do texto: “In Photoshop the parts a digital image are usually placed on separate layers, these parts can be deleted and substituted with a click of a button.”

¹⁰⁷ Tradução do texto: “We understand that the artist is projecting a possible world, not reporting on the actual one.[...] We take his work as a realization of the imaginary rather than an image of the real.”

Não é a toa, por exemplo, que a mulher retratada na primeira foto acima tenha uma semelhança com as modelos surrealistas, como a atriz do filme “O cão andaluz” (1928), de Buñuel e Dalí. Sua estética aparece datada no centro desta produção, cuja referência se expande até a tonalidade sépia da foto. Já a segunda foto tem sua referência marcada na participação de grupos como *surrealist pictures*, *Surreal Photo Effects*, *Man Ray*, e dos álbuns no perfil intitulados *All Time Best Surreal e Sea Surreal*. Tais usos parecem sobretudo equiparar o entendimento desta vanguarda artística ao recurso da montagem fotográfica, apesar deste não ser o procedimento mais representativo das produções fotográficas do movimento, que eram alicerçadas conceitualmente na proposição da escrita automática e nos diálogos diretos com o conceito freudiano do inconsciente. A fotografia surrealista valia-se com frequência da qualidade indicial da imagem, da forma emoldurante e dos espaçamentos para formular propostas visuais que levavam ao estranhamento frente a objetos e cenas familiares, ampliando-os para além do seu realismo aparente em graus de abstração ou deformação, tornando visível a escrita automática do mundo, tal como afirma Rosalind Krauss (2002, p. 126): “O quadro proclama que a máquina fotográfica tem a capacidade de descobrir e isolar o que poderíamos chamar de escrita permanente de símbolos eróticos pelo mundo, seu incessante automatismo.”¹⁰⁸ Hoje, no entanto:

[...] a fotografia é a pintura perfeita do surrealismo digital, a imagem de uma superfície nua na qual a imaginação pode fazer desenhos subjetivos. O fotógrafo não está mais a mercê do objeto, das condições momentâneas de luz, das cores existentes. Ele brande um pincel digital - pelo menos na fase de pós-produção - que, no entanto, muitas vezes sai do controle com tantas possibilidades que parecem se apresentar. Por essa razão há neste momento um número enorme de trabalhos triviais no setor de fotografia digital, um setor que vê a si mesmo como de vanguarda, por ser tecnicamente avançado. (RÖTZER, 1996, p. 21)¹⁰⁹

¹⁰⁸ Rosalind Krauss esclarece que André Breton tentava definir o surrealismo em função de dois pólos, o automatismo e sonho. Contudo, contradições frequentes diante da forte heterogeneidade formal do movimento dificultava pensá-lo pelo viés de um estilo. É nesse contexto que a fotografia foi colocada no cerne dos periódicos surrealistas, de modo que “o estudo das funções semiológicas da fotografia ofereceria uma melhor resolução dos problemas colocados pela heterogeneidade do surrealismo do que as propriedades formais que determinam as categorias estilísticas tradicionais da história da arte. Em consequência, trata-se de mudar a posição da fotografia, desalojá-la da posição fora do centro e marginal que ocupa com relação ao surrealismo para colocá-la em um lugar absolutamente central, digamos um lugar definitivo.” (KRAUSS, 2002, p.115). Entre os fotógrafos surrealistas estão: Man Ray, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Jacques-André Boiffard, André Kertész, Karl Blossfeldt e George Brassäi.

¹⁰⁹ Tradução do texto: “photography is the perfect painting of the digital surrealism, the image a naked surface on which the imagination can make subjective drawings. The photographer is no longer at the mercy of the object, the momentary light conditions, the existing colors. He brandishes a digital brush – at least in the post-production stage – which, however, often goes wild, overwhelmed by all the possibilities which seem to present themselves. For that

O uso da montagem ou de procedimentos na produção da cena aparecem também em exposições que trabalham com temáticas cotidianas, como em *Table Manners*, galeria cuja descrição estabelece uma relação entre o ato de comer e o surrealismo, e que reúne imagens produzidas e/ou montadas sobre este ato cotidiano, o que acaba fugindo da ideia de espontaneidade associada à esfera ordinária (o mesmo acontece na exposição *Ode to the Tub*). Já a galeria *Photoshop Tennis Group Hits 1* faz uma seleção de montagens feitas no grupo de “*photoshop tennis*”, jogo difundido no Flickr no qual cada usuário adiciona uma imagem à foto e repassa a nova versão. É a manipulação em seu grau mais banal.

Com a observação constante de imagens manipuladas e com a amplitude da utilização de dispositivos fotográficos, o olhar diante das fotografias e do mundo também se modifica, de modo que a veracidade do conteúdo deixa de ter tanta importância em um contexto de plasticidade e montagem das imagens. Convivemos com essas novas mitologias (como também afirmara Barthes) na publicidade, cinema, televisão e agora na rede, onde o homem comum pode criar suas próprias ficções em “[...] uma época em que qualquer um é considerado como cooperando com a tarefa de fazer a história”. (RANCIÈRE, 2005, p.59). Assim,

[...] as imagens digitais podem colocar-se em uma ampla variedade de relacionamentos intencionais com os objetos que elas representam. E porque elas são tão facilmente distribuídas, copiadas, transformadas e recombinadas, elas podem prontamente ser apropriadas (ou desapropriadas) e colocadas em usos para os quais não foram originalmente destinadas. [...] A tecnologia da imagem digital pode proporcionar aberturas de princípios de resistência a práticas sociais e culturais estabelecidas e, ao mesmo tempo, pode criar possibilidades de subversão cínica dessas práticas.¹¹⁰ (MITCHELL, 1992, p.223)

reason there are at the moment an enormous number of trivial works doing the rounds in the digital photography sector, a sector which views itself as avant-garde because technically advanced.”

¹¹⁰ Tradução do texto: “[...] digital images can stand in a wider variety of intentional relationships to the objects that they depict. And, because they are so easily distributed, copied, transformed, and recombined, they can readily be appropriated (or misappropriated) and put to uses for which they were not originally intended. [...] Digital imaging technology can provide openings for principled resistance to established social and cultural practices, and at the same time it can create possibilities for cynical subversion of those practices.”

4.4 COMENTÁRIOS SOBRE UMA PEGAGOGIA DO OLHAR

É preciso incentivar o amor pela fotografia, para que as fotos sejam colecionadas, para que se criem fototecas e aconteçam exposições fotográficas de grande escala. (Aleksander Ródtchenko, “A fotografia é uma arte”)

Diante desta reiteração constante de códigos plásticos consagrados e da disseminação dos usos e fazeres fotográficos, podemos levantar as seguintes questões: Esta plataforma absorveria pela ideia de compartilhamento (como insinua o slogan do site “compartilhe sua vida em fotos”) diferentes dimensões perdidas da fotografia, o que culminaria no seu estabelecimento como um lugar dedicado a educar o olhar? E mais ainda: de que ordem seria essa pedagogia do olhar fotográfico no Flickr?

Devemos antes de tudo compreender que uma pedagogia do olhar fotográfico não acontece de maneira formal e uniforme ao longo da história. No caso da sua apropriação popular decorrente da portabilidade da tecnologia, este saber aparece inicialmente camuflado pelas possibilidades reduzidas no momento do clique.

É verdade que a maioria dos fotógrafos de ocasião dispõem apenas de instrumentos que oferecem um campo de possibilidades muito limitado; é certo também que os princípios elementais da técnica popular, transmitidos por comerciantes e por outros amadores consistem principalmente em proibições (não se mover, não segurar a câmera obliquamente, não fotografar em contraluz ou em más condições de iluminação) [...] Mas não é evidente que tais proibições encerram uma estética que se deve reconhecer e admitir para que a transgressão das restrições apareça como um fracasso?¹¹¹ (BOURDIEU, 1979, p.124-125)

Pierre Bourdieu argumentava que esta fotografia comum teria, por um lado, a sua prática e estética fortemente ligadas ao instantâneo e ao automatismo dos aparelhos, e à concepção das funções sociais outorgadas à prática fotográfica, tais como as demonstrações de coesão dos

¹¹¹ Tradução do texto: “Es cierto que la mayoría de los fotógrafos de ocasión disponen sólo de instrumentos que ofrecen un campo de posibilidades muy limitado; es cierto también que los principios elementales de la técnica popular, transmitidos por los comerciantes o por otros aficionados, consisten sobre todo en prohibiciones (no moverse, no sostener oblicuamente la cámara, no fotografiar a contraluz o en malas condiciones de luminosidad). [...] Pero ¿no es acaso evidente que esas prohibiciones encierran una estética que hay que reconocer y admitir para que la transgresión de los imperativos aparezca como un fracaso?”.

grupos (especialmente a família) fotografados em unidade. Deve-se levar em conta que nesse momento do século XX (sendo o texto de Bourdieu datado de 1965) ainda podem ser percebidas a imobilidade e a frontalidade das poses, marcas do caráter ritualístico efetuado na vinculação direta entre os sujeitos fotografados e as imagens que os representam, sendo necessário manter a integridade da foto para que se mantenham íntegros os sujeitos.

Assim como a sua produção, a circulação dessas imagens também é restrita e marcada por uma forte separação entre o público e privado. Segundo Bourdieu, o interesse sensível, informativo ou moral são os valores supremos desta estética popular, encerrada em proibições e no repúdio por imagens nas quais o referente não aparece de maneira clara e precisa, em um momento em que o gosto popular ainda se mostra fortemente ligado às expectativas naturalistas da imitação. Existe então “uma filosofia implícita da fotografia, segundo a qual só merecem ser fotografados certos objetos em determinadas ocasiões”¹¹²(BOURDIEU, 1979, p.126); deve-se tomar cuidado para não desperdiçar as “poses” dos negativos com imagens insignificantes, ambíguas e anônimas. Para o autor, trata-se de rechaçar a prática fotográfica como “finalidade sem fim” (remetendo a noção kantiana de beleza implicada nas obras de arte).

[...] a fotografia comum, produto privado e de uso particular, só tem significação, valor e atrativo para um conjunto limitado de sujeitos, principalmente, para quem fotografou e para aqueles que constituem seu objeto. Se certas exposições públicas de fotografias coloridas são consideradas abusivas, é porque reclamam para certos objetos privados o que é o privilégio da obra de arte, a saber, a adesão de todos.¹¹³ (id., ib., p.134)

Esta perspectiva dos usos comuns da fotografia foi ampliada por Susan Sontag em seus ensaios escritos na década de 1970, abordando a expansão fotográfica nas sociedades industriais, desde a apropriação pelas famílias, que buscam construir suas crônicas visuais, ao emprego em atividades como o do turismo, na qual os sujeitos utilizam a fotografia para documentar sequências de consumo experimentadas fora dos seus cotidianos. Formula-se então um consumismo estético implicado na insaciabilidade do olho moderno/contemporâneo, que procura

¹¹² Tradução do texto: “[...] una filosofía implícita de la fotografía según la cual sólo merecen ser fotografiados ciertos objetos, en determinadas ocasiones.”

¹¹³ Tradução do texto: “[...] la fotografía común, producto privado y de uso particular, sólo tenga significación, valor y atractivo para un conjunto limitado de sujetos, principalmente, para quien la ha tomado y para quienes constituyen su objeto. Si ciertas exhibiciones públicas de fotografías en colores son consideradas abusivas, es porque reclaman para ciertos objetos privados lo que es el privilegio de la obra de arte, es decir, la adhesión de todos.”

na “compulsão de fotografar: transformar a experiência em si num modo de ver” (SONTAG, 2004, p.34-35). Entre o vício de tirar fotos e a paixão por colecioná-las, ao longo dos anos foi estabelecida uma educação visual pela fotografia na atestação de existências e na expansão de vivências, fazendo com que a própria realidade se parecesse cada vez mais com a linguagem visual das câmeras.

Outra faceta importante desta pedagogia mostra-se nas dimensões coletivas dos fotoclubes e sociedades de fotografia. Sendo inicialmente propostos no cerne do movimento pictorialista, os fotoclubes promoviam uma educação do olhar fotográfico diante da preocupante difusão dos amadores, da profissionalização do fotojornalismo e de outros ramos da fotografia comercial, em um contexto de industrialização desta tecnologia, no momento de surgimento das chapas secas, filmes de rolo e primeiras câmeras portáteis, mudanças que eram consideradas perigosas para a estética fotográfica e para a promoção do seu trabalho como obra de arte (FABRIS, 2011; ROUILLE, 2010). Buscavam conservar primeiramente a plasticidade consagrada da pintura acadêmica e de uma fotografia artesanal, e, posteriormente, estes anseios são ampliados na formatação e repercussão de uma linguagem fotográfica moderna, através de exercícios com intenções formais e abstratas.

Essas trocas se davam em um convívio intenso de reuniões, passeios fotográficos, organização de periódicos, concursos e exposições, entre outras atividades que constroem um território discursivo para a prática. Com o progressivo desenvolvimento da indústria fotográfica, a necessidade de educar o produtor amador de fotografia se expande também nas publicações especializadas e publicidades das marcas, que igualmente incentivam uma busca de aprimoramento técnico e estético, e eventualmente um anseio de notoriedade disputada nos concursos.

No Flickr, muitos destes aspectos são retomados e ampliados. Suas formas de coletividade podem não se limitar apenas ao ambiente virtual, organizando-se também como os antigos fotoclubes, através de eventos e encontros presenciais. Há por exemplo agrupamentos que são pré-existentes ao site e que se incluem nesta dinâmica, visando sua expansão, como o caso da sociedade lomográfica (citada no tópico 4.1) ou ainda o exemplo do grupo *Interphoto* (www.interphoto.altervista.org), que se intitula como uma exposição permanente de fotografia internacional, que visa aumentar o relacionamento entre fotógrafos de todo mundo e o

alargamento de trocas culturais. Tal sociedade vem organizando encontros desde 1986 e atualmente utiliza a plataforma Flickr através de um grupo (www.flickr.com/groups/interphoto-gallery).



Logotipo e galeria do grupo *Interphoto Gallery* no Flickr

Seguindo estes sistemas de visibilidade que operam mediações, e, portanto, tradução e rede (LATOURE, 2007), percebemos como esse saber se organiza constantemente por uma recuperação e catalogação de técnicas (analógicas, digitais e híbridas), categorias e códigos estéticos. A concomitância de uma plataforma avançada com ideias tão repetidas, que ressoam em uma cacofonia visual, conceitual e categórica, nos alerta para uma atitude de conservação, que podemos atribuir a períodos de transição tecnológica, tal como vem acontecendo com a digitalização das mídias, mas que pode ser igualmente percebida ao longo da história da fotografia, a exemplo da reação conservadora dos fotoclubes modernos.

Podemos perceber diversas galerias dedicadas à fotografia de paisagem e natureza (*Spectacular Landscapes*, *Larger is Better*, *Beautiful Alberta*, *Yosemite*, *Land Without Colour*, *Desert views*, *Landscape lines*, *Winter*, *Four Seasons*, *Val d'Orcia - italian country*, *Landscapes*), bem como aquelas que selecionam retratos e autorretratos (*Eighteen From 6 Million*, *we met your best shot 2009: portraits*, *xpressions*, *Portraits*, *Freckles*, *Look At Me*). A redundância destes formatos usuais da fotografia parece repetir ao infinito estas paisagens e pessoas, com a

ênfase dada no aprimoramento estético que alicerça a busca pela relevância das produções, ou seja, ao invés de imagens que são simplesmente recordações afetivas de lugares e pessoas, tais fotos parecem ter como vocação a própria dinâmica de compartilhamento.

Ao falar da fotografia comum, Pierre Bourdieu já atentava que mesmo o “gosto bárbaro” nunca está totalmente isento da referência ao “bom gosto” e que a inclinação para os conceitos expressa em sua concepção “a relação que todo grupo culturalmente desfavorecido está condenado a manter com a cultura legítima da qual se encontra excluído [...] as classes populares sempre estão em busca de princípios objetivos, os únicos capazes, em sua opinião, de fundar um juízo adequado¹¹⁴” (BOURDIEU, 1979, p. 143). Estas relações de saber e poder não são novidade da fotografia disseminada contemporaneamente na web, no entanto tais apropriações tornam-se mais frequentes e visíveis. Além disso, ao invés de pensarmos nesta fotografia simplesmente como “culturalmente desfavorecida”, excluída do circuito de produção midiática, compreendemos estes retornos como consequências do próprio anseio de totalização do Flickr, que pretende inventariar todos os gêneros de fotografia existentes.

Vemos como determinados modos de fazer fotografia são conservados, influenciando inclusive na circulação, consumo, apreciação e julgamento das imagens. Compreender estes fluxos estéticos e suas reapropriações na pragmática comum passa pela repetição incessante que liga as imagens entre si por uma malha visual que se estende nas intenções de ver e mostrar a realidade pela fotografia. Em vez do desejo de futuro das vanguardas, presenciamos tais voltas ao passado pela fotografia do Flickr, na qual sobressai a experiência da realidade mediada pela operação da tecnologia.

Este aprendizado pode, por exemplo, fazer repercutir técnicas de manipulação digital difundidas por tutoriais didáticos em sites na internet e mesmo no próprio Flickr, como acontece na exposição *Photoshop Tutorials*, que reúne um conjunto de fotos com os respectivos tutoriais para se aplicar determinados efeitos; por outro lado, ele também dá conta de uma série de experimentos analógicos, como verificamos na exposição intitulada *Photograms & contact printing*, que considera os fotogramas e a impressão por contato exercícios interessantes para

¹¹⁴ Tradução do texto: “la relación que todo grupo culturalmente desfavorecido está condenado a mantener con la cultura legítima de la que de hecho está excluido [...] las clases populares siempre están en busca de principios objetivos, los únicos capaces en su opinión de fundar un juicio adecuado.”

ajudar no aprendizado de revelação e ampliação, explicando estas técnicas e incentivando-as, além de ilustrá-las com as imagens selecionadas pela curadoria.

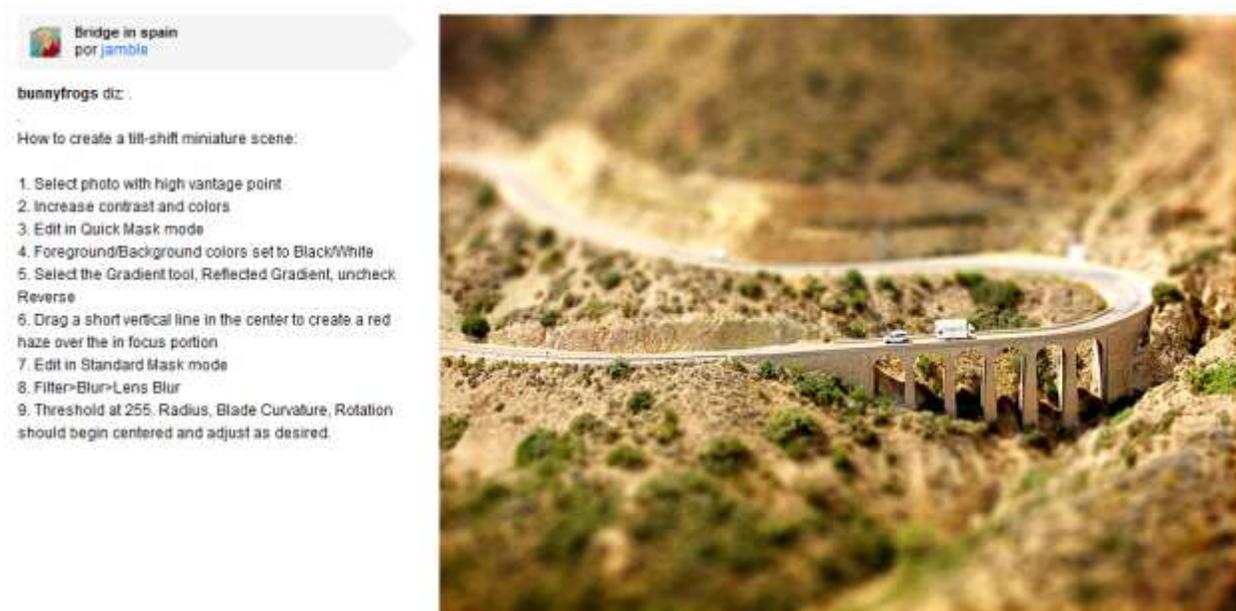


Foto e descrição da exposição Photoshop Tutorials

Assim, notamos como a apropriação tecnológica continua tendo um papel decisivo nesta pedagogia, ao passo que a indústria da fotografia incentiva novas apropriações desta mídia, visando o consumo de *hardwares* e *softwares* baseados no uso fácil e completo, do clique até o momento de compartilhamento ou impressão. Vemos enfraquecer-se o antigo slogan da Kodak “você aperta o botão e nós fazemos o resto”¹¹⁵, já que o “resto” é o todo estético possível que cada sujeito pretende se apropriar antes, durante e depois do clique. Hoje prevalece a propaganda “faça você mesmo”, ou mais ainda, “seja você mesmo” pela fotografia. Podemos exemplificar este aspecto pela atual campanha de marketing da marca Nikon, que tem como slogan a frase “Eu sou Nikon”.

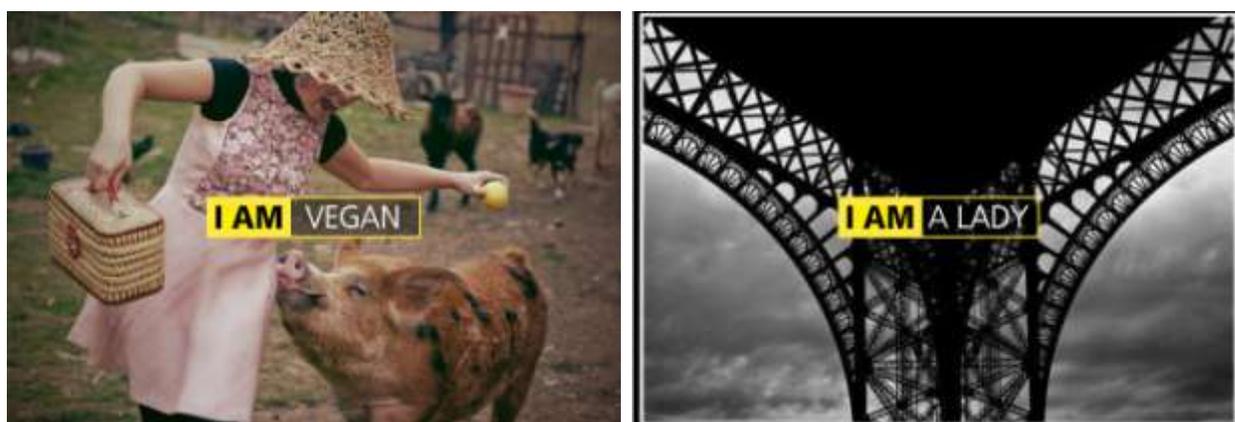
Em um dos seus vídeos publicitários aparecem diferentes sujeitos em situações mediadas por câmeras (foto e vídeo), com as respectivas frases: fotógrafos aventureiros e descobridores (“I

¹¹⁵ Rötzer (2006, p.16) comenta sobre este slogan: “O ‘inconsciente fotográfico’ implícito aqui é feito não só do que o olho biológico não pode ver, nem apenas do “frame” do aparelho não visto na imagem, mas também dos complicados mecanismos de revelação, fixação, e todos os outros procedimentos necessários para produzir o positivo.” Tradução do texto: “The ‘photographic unconscious’ implied here is made up not only of what the biological eye cannot see, not only the ‘frame’ of the apparatus not seen in the image, but also of the complicated mechanisms of developing, fixing, and all the others procedures required to produce the positive.”

am Marco Polo”, “*I am whatever it takes*”, “*I am the perfect moment*”), turistas no Egito (“*I am here*”), crianças filmando uma brincadeira com pequenos discos-voadores (“*I am Hollywood*”), um casamento (“*I am a Yes*”) e até mesmo um astronauta na órbita terrestre (“*I am home*”), e, por fim, um mosaico de pessoas com suas câmeras (“*I am part of the world*”), seguido da sequência de aparelhos fotográficos (“*I am Nikon*”). Além deste e de outros vídeos na mesma linha, a Nikon vem promovendo na internet concursos com o tema “quem é você com uma Nikon”, cujas premiações são aparelhos da marca. Através de uma galeria virtual pela página do facebook, os participantes postam suas fotos com a etiqueta padrão do slogan – eu sou – seguida do adjetivo escolhido.



Frames do vídeo publicitário da Nikon, “*I am Nikon*”

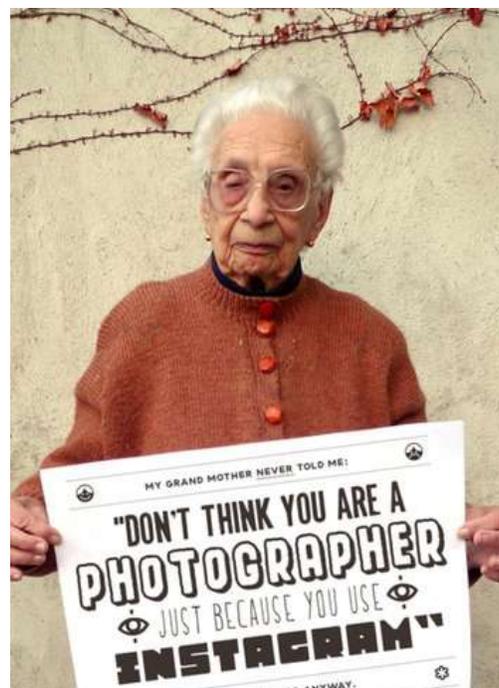
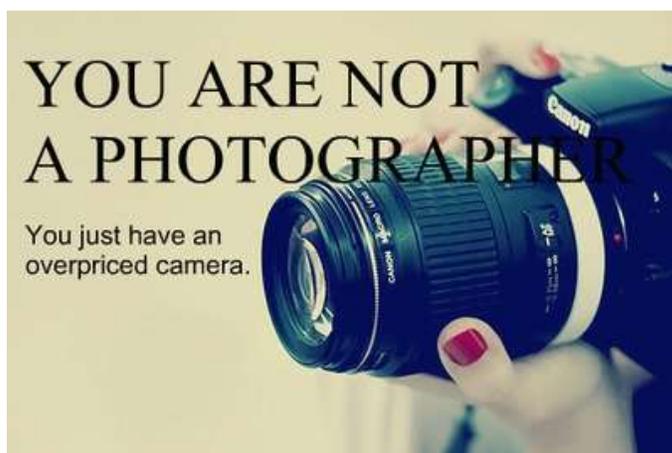


Fotografias vencedoras do concurso “*Who are you with Nikon?*” no Facebook

A campanha se expande na internet em fotos e vídeos em diversas línguas e locais do mundo. A tendência de vender experiências atreladas aos produtos é evidente nessas etiquetas, que insinuam que se pode assumir qualquer identidade ou experimentar qualquer situação pela fotografia. Todos fotografam e, com seus aparelhos à mão, fazem parte do mundo-imagem, ao

passo que o “eu sou” também é atrelado às diferentes máquinas fotográficas, das amadoras às mais sofisticadas, ou como afirma Florian Rötzer (1996, p.19): “[...] tornar-se participantes da cena, estar ali no meio, experimentá-la, uma cena em que a memória também se torna um evento que embora reconstruído ou simulado deva, se possível, não apenas preservar todas as qualidades do evento, mas torná-los acessíveis à experiência.”¹¹⁶

Por outro lado, enquanto tais discursos publicitários insinuam que qualquer um pode tornar-se um fotógrafo, respostas contra o consumo tecnológico são elaboradas entre os próprios usuários, a exemplo das imagens a seguir coletadas no facebook. Em ambas fala-se de maneira imperativa que não se é fotógrafo apenas pelo fato de se consumir a tecnologia, seja ela uma câmera mais cara, tal como aparece na primeira imagem de uma câmera reflex amadora, ou pelo uso do *Iphone* com seu aplicativo *Instagram*.



Imagens coletadas no site Facebook

¹¹⁶ Tradução do texto: “[They want to become] participants in that scene, to be right there in the middle of it, experiencing it, a scene in which memory also becomes an event which although reconstructed or simulated should if possible not only preserve all the qualities of the event but render them accessible to experience.”

De todo modo, ao invés de insinuarmos uma “perspectiva digitalista”, que acaba por considerar determinante o papel da fotografia digital e/ou da web 2.0 na constituição desta pedagogia do olhar fotográfico, devemos enfatizar a persistência dessas trocas que visam muitas vezes a inscrição dentro de um sistema de visualidades já estabelecido, em conflitos que acompanham a constituição e partilha deste saber. Observando os tópicos anteriores, com seus exemplos atuais e as reminiscências contidas neles, percebemos a multiplicidade das visualidades não apenas como uma consequência da “variabilidade” das novas mídias (MANOVICH, 2001), algo exclusivo deste momento contemporâneo. Mas, ao contrário, entendemos o caráter múltiplo da fotografia como inerente ao próprio objeto, tal como afirma Bruno Latour (2007, p.168), ao ressaltar que “é a coisa em si que nos permite desdobrar sua multiplicidade – aquilo que permite apreender a partir de diferentes pontos de vista, antes que ela seja eventualmente unificada mais tarde, segundo as capacidades do coletivo”.

No entanto, torna-se difícil verificar algo de efetivamente novo nessas formas de fazer, que juntamente ao quantitativo exorbitante do site (mais de seis bilhões de imagens), instaura um vazio de acontecimento, como um tempo morto do cotidiano que se faz percebido pelo tédio, e que acaba contrastando (ou complementando) com o dinamismo tecnológico da internet, que no Flickr parece evidente nas trocas entre os usuários empenhados em educar seus olhares. A criação e estética no Flickr passariam então por um problema, já que realmente alargam as trocas sobre o saber-fazer fotográfico e promovem uma compilação de toda uma história de referências fotográficas/artísticas, mas parecem se perder no próprio excesso do seu fluxo.

O mundo inteiro se converte em cena pela estetização da fotografia, que se infiltra em todas as áreas e tempos das nossas vidas, como um exercício contínuo que parece se empenhar em não deixar nenhum refúgio imune à necessidade da beleza. Esse naufrágio da fotografia comum no seu próprio mar de imagens tenta ser resolvido por intermédio dos mecanismos editoriais, como é o caso dessas exposições/curadorias. Contudo, elas próprias parecem também cair na ineficácia pela sua própria multiplicação. Uma fuga desta cacofonia da reiteração parece necessária para esboçar novos afetos sociais que pudessem fortalecer o sentido dos territórios discursivos e subjetivos desta fotografia comum. Novas relações que pudessem de fato fazer da sua pedagogia de imagem uma estratégia de fotocriação, e não apenas construir um novo lugar para velhas trocas, velhas ideias, velhas intenções.

4.5 O DESEJO DE SER ARTISTA/CURADOR E O LUGAR DO AMADOR

Os processos de criação fotográfica no Flickr evidenciam uma coparticipação do juízo de gosto neste contexto, mas não devemos negligenciar as nuances de poder e hierarquias que se estabelecem nas redes, ou como afirma Gilles Deleuze (2009, p.31), “[...] os rizomas têm também seu próprio despotismo, sua própria hierarquia, mais duros ainda, muito bem, porque não existe dualismo.” Complementar a esta discussão, podemos citar o texto “A Biopolítica do amador” (2010), de André Brasil e César Migliorin, que analisa a reconfiguração do uso das “imagens amadoras” e sua entrada nas mídias de massa, estando associada à natureza do capitalismo contemporâneo e ao seu caráter biopolítico. Assim, ao invés de traçar uma segregação entre os campos profissional e amador, impondo fronteiras precisas, tal lógica econômica opta pela absorção de subjetividades e das suas expressões criativas. No caso apresentado pelos autores, esta absorção é evidente nas imagens amadoras usadas em telejornais, o que configura um “espectador colaborador”, que sairia da sua suposta passividade da recepção a uma participação efetiva.

Interessa à mídia, portanto, transformar uma multidão dispersa com suas câmeras na mão em espécies de produtores on-demand. Ela estimula o descontrole para, a partir de sofisticadas estratégias de marketing, torná-lo um valor, uma grife que se forja em palavras de ordem de liberdade: escreva, crie, divulgue, atue, participe, interaja. (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p.92)

Segundo os autores, esta mudança no estatuto da imagem está associada à popularização das mídias na disseminação dos dispositivos tecnológicos, mas também aos processos de subjetivação contemporâneos ligados à ideia de autonomia, princípio básico da biopolítica que impulsiona a autogestão das performances criativas dos sujeitos, que não estão isolados; pelo contrário, eles se mobilizam cooperativamente.

Este incentivo à produção é percebido no ambiente das mídias sociais, onde se instaura uma cultura da imagem na qual todas as operações são importantes, desde a sua concepção à suas formas de presença no mundo. É preciso também saber bem observar, debater e agregar valor a tais produções. Para este sujeito autônomo, sedento de reconhecimento pelas suas ações, “mais do que espaço de visibilidade, a imagem é o lugar no qual se performam e se experienciam as

subjetividades” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 87). Podemos pensar então as criações fotográficas do Flickr como ações de intervenção no mundo pelas imagens, mediações entre o visível e o invisível das coisas que já existiam, mas que vão se “re-criar” na “re-presentação”. Por outro lado, estas imagens são também espaços de projeção dos seus produtores, o que ressalta os processos de subjetivação no decorrer dessas mediações.

Torna-se complicado valer-se da dicotomia amador e profissional diante desses fotógrafos e das suas criações comuns. Existem muitos “profissionais” no Flickr que comercializam eles próprios seu fazer fotográfico (podendo estar entre eles os fotógrafos que se afirmam como “artistas”), além de uma massa de “amadores”, se pensarmos esse conceito ligado a uma não-capitalização do fazer. Se compreendermos que o critério de separação de amadores e profissionais estaria na qualidade técnica e estética expressa na expertise dos produtores, esta distinção tornar-se-ia ainda mais insuficiente e frágil, já que neste ambiente não existe uma hierarquização rígida das competências. Estes regimes são complementares e se hibridizam no Flickr, misturando-se nos agrupamentos, não se deixando completamente discernir na multidão de imagens.

Os conteúdos gerados pelos usuários dessas redes podem ser organizados e de algum modo valorizados para o seu melhor aproveitamento, de forma que os amadores difusos possam até mesmo adentrar nos territórios dos profissionais, que no contexto do capitalismo cognitivo, flexível e não hierárquico, também são estetizados e aproximados da vida ordinária: “No intuito de absorver, no interior da produção, as demandas subjetivas, difusas e dinâmicas próprias do consumo, a empresa desloca para o centro de seus investimentos simbólicos e materiais tudo aquilo que parecia exterior ou, ao menos, periférico, a sua racionalidade produtiva.” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p.88).

Assim como a empresa Nikon (citada no item anterior) convoca o capital subjetivo dos seus próprios consumidores para a divulgação da marca, podemos citar o caso da empresa *Getty Images* (www.gettyimages.com.br), imensa vitrine que comercializa na internet a venda de direito de uso de imagem e que atualmente faz uma campanha de sondagem através de um grupo específico do Flickr, “*Getty Images Call for Artists*”, onde os interessados em comercializar suas imagens podem postá-las para serem avaliados pelo crivo do olho especialista e eventualmente entrar no acervo do site.

A analogia com a arte é mais uma vez utilizada na chamada do grupo, que emprega o termo artista ao invés de simplesmente fotógrafo, o que parece dar ênfase e incentivar tais produções. Vale destacar também o texto de boas vindas da coleção do Flickr no site *Getty Images*, intitulado “a vida tal como acontece”, que afirma: “bem vindo à coleção que direciona a objetiva para a vida real. Com fotografias que transparecem autenticidade – porque são mesmo autênticas. Os fotógrafos do Flickr captam aquilo que amam – pessoas reais, cenários reais, acontecimento reais enquanto ocorrem.” Este discurso converge com toda uma valorização de narrativas pessoais, banalidades do mundo real que têm a potência de agregar na medida em que se encontram no mesmo patamar daqueles que as consomem.

A *Getty Images* absorve produções que considera mais convenientes, enquanto procura um envolvimento afetivo com os usuários através de um marketing que se utiliza da própria plataforma. Seja através do grupo “*call for artists*” ou através do perfil corporativo, a empresa se instala nessa mídia social aproximando-se dos sujeitos e do seu material produtivo, visando sua possível capitalização no deslocamento para um eixo comercial.¹¹⁷

Se na utilização das imagens amadoras na mídia de massa, a própria nomeação de uma colaboração como “amadora” garante a distinção entre este domínio e o discurso profissional (BRASIL; MIGLIORIN, 2010), no Flickr, tal distinção torna-se mais confusa, já que a plataforma é gerida pelos usuários, cabendo a eles próprios traçar ou não o grau de envolvimento profissional com a fotografia. Ainda assim, podemos notar uma distinção feita pela empresa *Getty Images*, que apesar de não chamar a produção de amadora ao comercializá-la no seu site, acaba dando ênfase a uma suposta espontaneidade vinda da “vida real”, carregada de “afetos autênticos”. Neste ponto acontece algo similar à mídia de massa, cuja apropriação de imagens amadoras é utilizada como uma estratégia que “intensifica os efeitos de realidade, por meio de

¹¹⁷ A *Getty Images* utiliza-se também da ferramenta exposições através de um perfil que se autodenomina do *staff* da empresa, intitulado “*Getty Images ♥’s*”. Até o momento são 42 exposições: lugares distintos, paisagens insólitas e culturas diferentes aparecem muitas vezes com uma estética parecida com a linha editorial de revistas de fotografia, como a *National Geographic*. Em outras, fotos de coisas curiosas, bizarras, excêntricas, banalidades sem grande rebuscamento estético, mas que trazem na indicialidade o efeito de realidade associadas a essas imagens vindas da “vida real”. Podemos ainda citar o exemplo de algumas curadorias que têm como temas datas comemorativas tradicionais, como é o caso da galeria “*Vintage Dads*”, que comemora o dia dos pais com fotos antigas carregadas de nostalgia, remetendo a um passado que é o tempo da infância de muitos usuários. A informalidade dos textos empregados parece disfarçar a hierarquia entre a empresa e os produtores comuns, ao passo que as próprias curadorias promocionais do *Getty Images* vão se misturar no arquivo comum.

imagens produzidas pelos próprios espectadores, posicionados no ‘interior’ dos acontecimentos, e reafirma o lugar de autoridade da mídia, que, ‘profissionalmente’, seria capaz de mediar, processar, editar e difundir as imagens.” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p.91-92). Ao colocar como especificidade dessas fotos o realismo e a espontaneidade, a empresa oculta as diversas construções discursivas empregadas nos seus processos.

Estes conflitos instaurados pela circulação em massa de imagens amadoras podem ser igualmente percebidos nas aproximações destas com o universo artístico instituído. O regime estético das artes (RANCIÈRE, 2009) permite a convocação dessas fotografias, todavia este convite é igualmente excludente, já que não existe uma verdadeira aprovação de tais imagens como fotografias artísticas, mantendo o controle e autoridade nas mãos dos curadores. Neste deslocamento, a oposição estaria entre a fotografia amadora e a fotografia de autor, e a ênfase seria colocada na noção de autoria, supostamente mais próxima de uma unicidade expressa subjetivamente pelo artista, o que, em via de regra, não seria conscientemente produzido pelos sujeitos comuns.

No artigo “*L’esthétique involontaire*”, Sylvain Maresca (1996) enfatiza que o grande número de fotografias coletadas e expostas é recorrente nas curadorias que incluem o amador¹¹⁸, sendo esta uma característica forte na fotografia praticada culturalmente pelas massas e que surge da acumulação de imagens produzidas cotidianamente. O autor argumenta que há uma contradição nestas exposições, já que à primeira vista os amadores contemporâneos seriam os

¹¹⁸ Apesar do texto abordar o caso específico da exposição “*Photos de Famille*”, Sylvain Maresca cita outros exemplos. Em 1988, os curadores da “*Photokina*” construíram uma paliçada com fotos de amadores ao longo de mil metros que ligava o Museu de Ludwig e a catedral de Cologne, na Alemanha. Uma das partes da exposição “*L’invention d’un art*” (1989), que comemorava o aniversário de 150 anos da fotografia, trazia uma acumulação de fotos no solo que visava ilustrar o fluxo de imagens nas sociedades midiáticas. O autor destaca também a exposição intitulada “*Tous photographes ! La mutation de la photographie amateur à l’heure numérique*” (2007) do museu de Élysée de Lausanne, na Suíça (esta exposição possui um álbum no Flickr, organizado pelo pesquisador francês André Gunthert: [Tous Photographes](#)). Podemos ainda acrescentar a essa lista a Primeira Exposição Internacional de Fotógrafos Amadores (1893) em Hamburgo, que abre um museu à fotografia pictorialista e “oferece ao público alemão uma ampla amostra da nova vertente: seis mil obras realizadas por quatrocentos e cinquenta fotógrafos das mais variadas proveniências” (FABRIS, 2011, p.37); a exposição intitulada “*The Art of the American Snapshot*” (2007) (www.nga.gov/exhibitions/2007/snapshot), dedicada, conforme diz sua descrição, a dar luz à “exuberância e inventividade dos fotógrafos amadores americanos”; e a exposição “*La République des Amateurs*” (2011), que realizou uma retrospectiva sobre a história da Sociedade Francesa de Fotografia. A página desta exposição no site do museu *Jeu de Paume* (www.lemagazine.jeudepaume.org/2011/06/la-republique-des-amateurs/) conta com um vídeo explicativo dessa pesquisa curatorial que selecionou 200 fotos de um total de aproximadamente 20000 imagens.

antônimos da arte, pois sua profusão em grande número vai de encontro ao valor dado à raridade de um objeto artístico.

Maresca comenta a exposição “*Photos de Famille*”, ocorrida na ocasião do mês da fotografia em Paris, no ano de 1990, onde foram expostas três mil fotografias, número selecionado de um montante de aproximadamente cem mil fotos, vindas dos álbuns de 225 famílias. As fotos não faziam menção aos autores e, logo, os fotógrafos foram reduzidos a anônimos silenciosos. Neste caso, valoriza-se a produção, mas não seus produtores, distanciados da pretensão de autoria expressa na assinatura.

Outro ponto comentado é que as imagens foram reunidas em taxionomias criadas pelos curadores, categorias previamente estabelecidas – infância, festas rituais, atividades de entretenimento, objetos cotidianos e animais domésticos –, sendo a classificação por temas também estranha à fotografia de autor, que rejeita qualquer aproximação tipológica redutora. Ao contrário, tais tipologias parecem dar sentido à produção amadora dentro de um ambiente legitimado de exposição, direcionando a significação dessas imagens em categorias precisas pertencentes a um universo cotidiano e banal. Elas são tematizadas a fim de serem completamente “domesticadas”, no sentido de uma circunscrição em um domínio amador.

O autor também dá ênfase à forma como é tratada a estética amadora nesta exposição, que é conceituada como estética involuntária: “Uma criação ingênua inconsciente que revela um universo de formas novas, de audácias visuais que possuem referências com certas tendências contemporâneas”¹¹⁹, diz o material de apresentação de *Photos de Famille*, demonstrando a posição conceitual dos curadores diante das produções mais aprimoradas.

“*Esthétique involontaire*” é também o nome de um dispositivo de projeção criado para a exposição, que realiza uma montagem audiovisual segundo critérios estéticos. Por um lado, a projeção visa “revelar o valor estético, mesmo que ‘involuntário’, dessas fotos de família, sem poder ocultar completamente que a fotografia consagrada não havia necessariamente grande coisa a ganhar com isso”¹²⁰, afirma Maresca (2006, sem página). Ou seja, trata-se de valorizar o amador

¹¹⁹ Tradução do texto: “une création naïve inconsciente qui révèle un univers de formes nouvelles, d’audaces visuelles qui ne sont pas sans références avec certaines tendances contemporaines.”

¹²⁰ Tradução do texto: “[...] révéler la valeur esthétique, même ‘involontaire’, des photos de famille sans pouvoir occulter complètement que la photographie consacrée n’avait pas nécessairement grand-chose à gagner dans cette affaire.”

sem ameaçar a tão custosa consagração artística da fotografia, inserindo sua estética na dimensão das projeções fugidias que passam com a rapidez de execução do dispositivo.

Em estética involuntária, como [na expressão] arte bruta, o adjetivo vem desvalorizar aquilo que deveria ser valorizado: limita ostensivamente o âmbito da valorização já iniciada. Na verdade, não se trata de transformar amadores em fotógrafos, loucos em artistas, mas de revelar o que há de propriamente fotográfico ou artístico no que eles fazem, de “mostrar à arte nobre sua própria reflexão nas práticas culturais de massa”. Em outras palavras, a sua produção pode encontrar o seu lugar (que é marginal) no campo artístico, desde que eles permaneçam fora.¹²¹

“Estética involuntária” é uma expressão bastante pertinente para debatermos a forma como é estabelecida uma cisão entre os domínios do amador e do profissional/autor na fotografia. A interdependência desses polos e a possibilidade da sua fusão contemporânea não oculta as relações de poder que são estabelecidas, especialmente aquelas ligadas à inquietude dos profissionais que procuram manter a autoridade dos seus discursos em uma rede ampla de circulação, enunciação e valorização de imagens. Neste caso, esta cisão aparece dissimulada na valorização e depreciação concomitantes.

Classificar tais imagens como involuntárias, espontâneas e/ou realistas, por advirem de um fluxo “real” de acontecimentos, e não de uma criação pré-avaliada e montada, são interpretações limitadas dessas produções, cuja estética pode resultar de níveis de operação complexos que fogem completamente do involuntário. Chamar de involuntário é igualmente excluir o caráter ativo desta criação, que passa a ser compreendida apenas como uma intermediária de programações definidas pela caixa preta do aparelho. A operação não é complexificada, como aconteceria, por exemplo, na avaliação da obra de um artista reconhecido, na qual cada etapa evidenciaria os investimentos subjetivos que estão inclusos na apropriação da tecnologia; ao contrário, a vontade do autor é reprimida no prefixo negativo do adjetivo.

¹²¹ Tradução do texto : “Dans l’esthétique involontaire comme dans l’art brut, l’adjectif vient dévaloriser ce qui semblait devoir être valorisé: il limite ostensiblement la portée de la valorisation ainsi amorcée. De fait, il ne s’agit pas véritablement de constituer des amateurs en photographes ou des fous en artistes, mais de révéler ce qu’il y a de proprement photographique ou artistique dans ce qu’ils font, de « montrer à l’art noble son propre reflet dans les pratiques culturelles de masse ». En d’autres termes, leur production peut trouver sa place (d’ailleurs marginale) dans le champ artistique du moment qu’ils en restent en marge”.

Nesta citação, a frase entre aspas é de autoria de Rosalind Krauss, que afirma que essas iniciativas podem de alguma maneira “desmascarar as pretensões da conhecida arte nobre”.

Vimos que os primeiros fotógrafos aspirantes de uma “arte fotográfica” procuravam se distanciar das formas utilitária e comercial deste meio, afastando-se do documento em favor da expressão (ROUILLÉ, 2010). Posteriormente, com o desenvolvimento da indústria fotográfica, esta oposição instaurava-se também em relação aos amadores munidos das populares câmeras portáteis, sendo que até hoje, tempo em que a fotografia afirma sua presença e legitimidade na arte contemporânea, notamos ainda que sua expressão artística se (re)afirma constantemente na confrontação com o amadorismo. Contudo, é importante ressaltar, seguindo a perspectiva de Jacques Rancière (2009), que o surgimento desta “arte mecânica” é concomitante à concepção de uma “nova história” marcada pela ascensão das multidões, o que possibilitou a entrada do homem comum e das cenas do cotidiano nas artes em contraposição à hierarquia dos gêneros de representação.¹²²

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação possa ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. Este não só começou bem antes das artes de reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-as possível. (RANCIÈRE, 2009, p. 46-47)

Por outro lado, devemos atentar para o contexto contemporâneo de constituição de um olhar comum estetizado. Desde as primeiras imagens técnicas e com a disseminação dos meios de comunicação de massa, a estética passou a permear mais intensamente toda a vida social e tais experiências foram popularizadas e incorporadas ao dia a dia. Por uma afetação mútua, também houve no campo da arte um intenso deslocamento e resignificação de objetos cotidianos para circuitos artísticos e de experiências artísticas para ambientes fora dos locais legitimados para tal, como nos investimentos dos movimentos de vanguardas em suas diversas proposições de fusão da arte com a vida, que contribuíram para reconfigurar os discursos das teorias das artes e ampliar o raio de influência das experiências artísticas.

¹²² Rancière enfatiza que sua concepção das “artes mecânicas” passa pela aproximação de um paradigma científico e um paradigma estético, afastando-se da noção benjaminiana de “dedução das propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas” (2009, p.45), o que remete às posições do modernismo em relação a meios específicos. Para Rancière, “a revolução técnica vem depois da revolução estética. Mas a revolução é antes de tudo a glória de *qualquer um*.” (id., ib., p.48).

O processo contínuo de estetização da sociedade contemporânea é indissociável da presença das tecnologias de comunicação, que se mostram também como pontos fecundos para a experiência estética¹²³, meios para se perceber o mundo, enquanto que as experiências convertem-se em fluxos imagéticos. “Ao considerar o fluxo como experiência ou falarmos em experiência multimídia, estamos num horizonte em que as linguagens se cruzam e convergem tecnologicamente, tanto na produção quanto numa recepção cada vez mais marcada por uma simultaneidade de meios e sensações.” (LOPES in GUIMARAES, 2006, p.122)

Esta narração do fluxo cotidiano constitui em nossos dias uma reconfiguração da indústria cultural. Lev Manovich (2009) trata deste ponto em seu texto “A prática da vida (midiática) cotidiana”, abordando esta transição da mídia para o que hoje chamamos de mídia social, redes que não conectam apenas conteúdos e tecnologias comunicacionais, mas interligam os sujeitos que nelas interagem e colaboram em massa. Estes produtores certamente não são a totalidade dos usuários, seus conteúdos também não são necessariamente “alternativos”, ao contrário, é necessário perceber que todo este investimento é pautado por uma nova lógica econômica capitalista que, no lugar de simplesmente manter um consumo de massa, incentiva tal produção de massa. Segundo Manovich, tais razões econômicas oscilam entre a indústria eletrônica de consumo de equipamentos (câmeras de fotografia e vídeo, computadores, etc) e pelas próprias empresas de mídias sociais, que necessitam de movimento em seus sites para manter a venda de publicidade e de dados de usuários para outras empresas.

Todo esse panorama que envolve questões sobre essa nova economia da cultura, instiga, por outro lado, as análises sobre a criatividade comum, que, ao invés de justificada por um ideal romântico de criação de algo novo, passa estar atrelada à montagem, à reapropriação de conteúdos e códigos visuais. Para Manovich, trata-se de uma “imitação apaixonada” por parte dos usuários que “fazem agora os seus próprios produtos culturais que seguem os modelos criados pelos profissionais e/ou dependem de conteúdo profissional” (2009, p. 287).

Podemos refletir ainda que esta sociedade, na qual se estabelece uma produção comum de imagens e outros conteúdos culturais, é também a mesma de uma expansão em escala mundial do

¹²³ Ver Hans Ulrich Gumbrecht em seu texto “Pequenas Crises – Experiências estéticas no mundo cotidiano”: “[...] estamos dispostos a aceitar qualquer objeto cotidiano como um objeto de experiência estética – mesmo se não nos esquecemos completamente da ideia de que certos objetos são feitos e, por isso, especificamente aptos a desencadear a experiência estética.” (GUMBRECHT in GUIMARAES, 2006, p. 55)

campo da arte em um grau nunca visto. Aumentou o número de artistas, escolas de artes, curadores, compradores, museus, galerias, eventos como as recentes, porém gigantescas bienais, mercado este que vem expandido para além da cultura ocidental e adentra hoje na cultura oriental globalizada. “Este não é mais um exercício para alguns, a arte contemporânea se tornou outra forma da cultura de massa. Sua popularidade é muitas vezes igual a de outros meios de comunicação de massa.” (MANOVICH, 2009, p. 294), de modo que a banalização da estética e a valorização monetária da arte parecem de algum modo correlatas.

A arte trivializou-se nestes prolongamentos da sociedade do espetáculo, que aqui não vale apenas pensá-los como manipulativos. Não estando somente no patamar secundário do “tempo livre”, ela se infiltra no cotidiano como um conector. Estamos abordando um movimento de afetação mútua: por um lado temos a presença do sensível expandida nos mundos cotidianos, entre outros fatores, nas inúmeras modulações das imagens, além de tudo o que elas acarretam em seus agenciamentos cognitivos; e por outro, as práticas, comportamentos e representações do cotidiano adentraram nos meios de comunicação de massa, na cibercultura, nas artes, tanto pela sua ficcionalização, quanto pela exploração de um realismo sedento de veracidade.

Verificamos atualmente uma ponta instável desse processo na expansão das possibilidades estéticas da fotografia comum. As exposições do Flickr localizam-se em um ambiente próprio à produção ordinária, em uma rede cibernética de compartilhamento que estabelece outros modos de recepção estética, diferentes do campo da arte. Mesmo que artistas se encontrem no Flickr, muitas vezes esta não parece ser a forma de exibição por excelência das suas obras, sendo encarada mais como uma estratégia de promoção. Além disso, visualizar uma fotografia com pretensões artísticas na tela de um computador, em um fluxo bilionário de imagens parece ainda bem menos legítimo que na parede de um museu ou galeria. Mas então, o que implica esse deslocamento das noções de curadoria, arte ou artista para este ambiente? Seria uma tentativa de reprodução do sistema de arte nesta plataforma de compartilhamento ou mesmo a justaposição desses dois regimes de visibilidade e de partilhas?

A tecnologia parece definir/incentivar que os usuários devem compartilhar e, mais ainda, que todos podem ser artistas e/ou curadores. O Flickr como um lugar da fotografia contemporânea ilustra na apropriação desses termos um aparente deslocamento das intenções da arte, esta instituição inventada para lidar com uma quantidade grande de imagens e um ideal

recorrente de originalidade, sendo a curadoria a função legitimada pelo sistema para a atribuição do juízo de gosto e seleção dos produtos culturais.

Todavia, tal conceito passa a assumir contemporaneamente um valor político relacionado à exibição no espaço midiático e à produção de julgamentos, que vem se expandindo no ambiente da internet. Se por um lado foi desenvolvida uma noção para o julgamento qualitativo, através do conceito de crítica (cuja origem vem desde os anos 1830, com a crítica literária), e por outro, a dimensão sua quantitativa, pela noção de audiência, percebemos a amplitude desta crítica vernacular contemporânea, de natureza quanti-qualitativa, espalhada pelos usos sociais de produção e circulação de conteúdos na internet e que também se relaciona a uma decadência da grande crítica, já que “esta dinâmica social e cultural tende assim a cancelar o bloqueio da suposta fronteira que separa o consumo da apreciação, criando uma alternativa à crítica institucional”¹²⁴ (GUNTHERT, 2012, sem página).

Um produto cultural sem uma opinião a seu respeito fragiliza-se em um circuito de circulação e “hoje, podemos também considerar que as redes sociais tornaram-se instrumentos da ‘industrialização’ da crítica, em todo caso da apreciação de numerosas formas culturais interativas”.¹²⁵ (id., ib., sem página). Remetendo-se à arte, as curadorias do Flickr também contornam um embate que se dá na própria plataforma, entre um ideal de propriedade comum e a resistência do direito de autor. Como os usuários não podem utilizar diretamente as imagens dos demais em seus perfis, a curadoria funciona como uma alternativa para a incorporação dos conteúdos através das seleções. O Flickr, por sua vez, valoriza em seu discurso o trabalho dos usuários, agradecendo às ações de curadoria, em uma estratégia biopolítica de incentivo a esta crítica: “Obrigado a todos de olho apurado que fizeram a curadoria das exposições até agora. Selecionar apenas 18 fotos de um total de aproximadamente seis bilhões é uma tarefa difícil e nos honra o julgamento estético de vocês!”, diz um trecho do blog.

¹²⁴ Tradução do texto: “ Cette dynamique sociale et culturelle tend ainsi à annuler l’étanchéité de la frontière censée séparer la consommation de l’appréciation et elle crée une alternative à la critique institutionnelle. ”

¹²⁵ Tradução do texto : “ Aujourd’hui, on peut ainsi considérer que les réseaux sociaux sont devenus des outils d’ ‘industrialisation’ de la critique, en tout cas de l’appréciation de nombreuses formes culturelles interactives. ”

Poderíamos, por fim, nos perguntar se essa criação conseguiria “profanar” (AGAMBEN, 2007)¹²⁶ as visualidades instituídas e seus valores plásticos “consagrados”, separados dos usos comuns. Os termos do circuito artístico seriam profanados no Flickr, caso possibilitassem habitações na desativação dos antigos usos, já que “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar operações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas” (id., ib., p.75). Seria preciso ignorar a separação que está implicada na “religião das artes plásticas” para poder, de fato, estabelecer um jogo pelo reuso profanatório.

No entanto, o que se vê com frequência é a presença de um fetiche em relação às obras consagradas, a posição de curador e de artista, em um desejo frequente de reconhecimento e notoriedade que são buscados ao produzir imagens e discursos que procuram se aproximar de algum modo do universo artístico. Um exemplo sintomático disso é a exposição intitulada *Word Art*, na qual a palavra “arte” assume o lugar de puro fetiche, este pequeno fragmento que passa a valer pelo todo, ou seja, o signo linguístico concentrando o “status” da instituição arte, do fazer artístico e do sujeito artista. É como se esta palavra tivesse a potência de levar esses 16 fotógrafos (e mais outros tantos que possivelmente existem no Flickr) a dispararem seus aparelhos, como se ela dissesse sozinha e destemida que é merecedora de um registro, um evento por si só e, além disso, digna de ser selecionada e exposta.



Miniaturas da exposição *Word Art*

¹²⁶ Giorgio Agamben (2007) desenvolve o conceito de profanação partindo da noção religiosa do termo, compreendendo o termo *religio* não como uma derivação de *religare*, ligação do homem com o divino, mas *relegere*, relação de respeito à separação entre o sagrado e profano. “*Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos” (AGAMBEN, 2007, p.66). No oposto ao ato de consagrar (*sacrare*), que impõe a saída das coisas da esfera humana para outra separada, está o ato de profanar, que ignora esta separação constituindo novos usos. “A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde sua aura e acaba restituído ao uso.” (id., ib., p.68).

Poderíamos falar da tendência de profanar a arte, o artista, o curador, a exposição, a autoria, a crítica, as estéticas, em uma devolução ao uso comum de uma multiplicidade de códigos e práticas fora dos seus eixos consagrados. Contudo, isto deveria implicar em uma rachadura ou mesmo desativação de certas linhas de força, em uma operação política que buscasse a reapropriação do poder assegurado ao modelo sacralizado, que deveria ser incisivamente questionado e não simplesmente reforçado em tentativas ingênuas de replicação do dispositivo. Além disso, estes usos precisariam afastar-se de meros consumos utilitaristas, sejam eles da tecnologia ou da própria imagem.

Não podemos ignorar que tais tentativas de profanações devem rebater as relações de poder impostas pela lógica do capitalismo contemporâneo, que procura de algum modo neutralizar e aprisionar o potencial profanatório, tal como percebemos nas tentativas de absorver este cenário dos usos comuns para a sua comercialização, e, assim, sua conseqüente separação. As resistências aos novos regimes de poder das sociedades de controle, na qual a biopolítica consolida domínio sobre a vida e as subjetividades, não são tão evidentes, compreendendo que:

o capitalismo “generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião [...] [em] um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define uma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. (AGAMBEN, 2007, p.71).

Voltamos à questão: mas o que haveria de efetivamente novo nessas formas de fazer? É preciso ainda lembrar, conforme atenta Agamben, que haverá sempre resíduo de profanidade no consagrado e sobra de sacralidade no profanado, de modo que diante desta cruel impossibilidade de usar, novos jogos são lançados diante do grande desafio de “profanar o improfanável”, tarefa que se apresenta impulsionada pelos coletivos neste contexto ambíguo entre o uso e o consumo. Para que o primeiro predomine sobre o segundo, parece necessário que a noção de propriedade - neste caso, criativa e imaterial - seja reformulada, ao contrário de uma tentativa de museificação

que ressalta a dimensão separada. A expressão da imagem como propriedade comum localiza-se no nó desta questão, por incentivar o compartilhamento pelas mediações sociotécnicas (mesmo que ainda assegurando ao direito de autor). Mas para que haja jogo, segundo Agamben (2007, p.74-75), é preciso que:

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.

É possível ainda perceber a multidão tocando e habitando a imagem e a estética em seu cotidiano, nas possibilidades de experiências por intermédio do olhar fotográfico, que efetuam de algum modo um “contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007, p.66). Este encontro do campo artístico com os usos da fotografia no Flickr não necessariamente consegue tornar artístico o que se insere nesta ecologia de imagens (seria esta a intenção?), mas expande práticas estéticas do fazer fotográfico associado à função de juízo de gosto, na tentativa de designar quem se expressa “artisticamente”, ao mesmo tempo que esgarça que no próprio campo da arte sempre existirá aquele que define o que é ou não é artístico, reforçando (mesmo que implicitamente) que a própria arte também se trata de um sistema inventado. Além disso, mais do que se deter apenas a uma comparação de campos, devemos atentar, conforme bem afirma Deleuze (2010, p.168), que os problemas estabelecidos entre as potências criadoras e os poderes de domesticação é um desafio para todo e qualquer modo de expressão:

As possibilidades de criação podem ser muito diferentes segundo o modo de expressão considerado, nem por isso deixam de comunicar entre si, na medida em que todas juntas devem opor-se à instauração de um espaço cultural de mercado e de conformidade, isto é, de “produção para o mercado”.

Apesar de não adentrar no território da arte, a fotografia comum parece brincar de tocar seu objeto, jogo que pode levar o próprio artístico a reformular suas concepções. Como pensar a arte fotográfica neste momento no qual o novo parece exaurir-se? Como poderia se manifestar sua aura? Ela ainda existe? Como falar de uma hierarquia de imagens dentro do contexto de compartilhamento? O contágio já está feito e ele é recíproco, pois é aquilo que passa da mão do comum ao sagrado tocado, e vice-versa. Nenhum dos dois podem se manter os mesmos.

“Em suma: toda informação acumulada pela humanidade encontra-se a meu dispor para ser alterada por mim. [...] Embora eu já esteja tomado da vertigem da criação, ainda não terei penetrado no núcleo do meu universo. Sei que, por detrás da minha tela, estão outros que esperam que eu crie. Sei disso porque parte das informações que recebo são perguntas e perguntas que querem resposta. Empenho-me em jogo de pergunta e resposta, em diálogo criativo: esse jogo é a estrutura do meu universo. Assumo-me jogador de jogo cuja estratégia é a de que todos os jogadores sejam vencedores: a cada lance o universo do jogo fica enriquecido, a cada lance as regras do jogo se modificam. Perco-me nesse jogo, perco-me nos outros e com os outros.”

(Vilém Flusser, 2008, p. 148-149)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O *IMAGO MUNDI*

Comum. Repetimos essa palavra incontáveis vezes ao longo deste texto e não porque este era nosso ponto de partida (pretendíamos inicialmente compreender o cotidiano enquanto tema das imagens), mas porque nosso objeto demandou essa abordagem. O Flickr e a amplitude dos seus arquivos circulados em rede esgarçam a extensão da fotografia que se torna uma escrita visual comum, e, assim, nos propusemos a pensar a estética desta produção pela dimensão do coletivo: estética como experiência da tecnologia, fator de socialização, coparticipação do juízo de gosto; criação como montagem, reapropriação, jogo imagético que se coloca diante do imaginário¹²⁷. Somado a isso, um anseio também contemporâneo de se colocar na posição de artista e curador.

As citações de Vilém Flusser que antecederam as seções deste trabalho foram retiradas do último capítulo do seu livro “O Universo das Imagens Técnicas: o elogio da superficialidade”¹²⁸, sendo marcadas pelo seu caráter “profético”, acentuado pelo próprio filósofo; e ao falar de “nossos netos”, Flusser ressalta o seu próprio prolongamento neste futuro. Estes e outros exercícios de futurologia parecem encontrar agora sua concretização: tanto a rede criativa (e aí não falamos apenas da fotografia, mas do vídeo, da música, da palavra), quanto a multiplicidade dos seus usos são evocados no deslumbramento deste devir.

E o jogo é, por fim, aquilo que parece reunir as facetas heterogêneas dessa relação. O fato de o Flickr ter surgido primeiramente como um jogo enfatiza sua vocação lúdica (e não somente como arquivos de fotografias) e nos lembra, como o faz a Teoria Ator-Rede, que um ator em cena

¹²⁷ Maurício Lissovsky em seu texto “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro” afirma: “Na fotografia clássica, o predomínio foi do mundo e do ponto de vista; a fotografia moderna deu vez ao gesto e ao tempo; agora, o fotógrafo contemporâneo vê-se face a face com o imaginário. As imagens digitais tornam-se mais e mais diáfanas e voláteis a cada momento, e encontram na reprodutibilidade infinita de que dispõem a ilusão de sua perpetuação, a crença em uma vitória possível sobre o desaparecimento. É por que visam sua sobrevivência, visam reforçar sua reprodutibilidade, que as imagens atuais aspiram ao clichê.” (LISSOVSKY, 20011, p.14)

¹²⁸ Este livro complementa sua famosa obra, *Filosofia da Caixa Preta* (2002), na qual o autor discute os processos de automatização da fotografia e das demais imagens técnicas, caixas pretas que implicam em um novo paradigma cultural do homem.

nunca age sozinho¹²⁹. Dependemos dos outros para jogar (lembrando que este verbo pode atrelar-se à noção de performance, de “*mise en scène*”) e precisamos do diálogo que fundamenta as poucas recompensas que se pode ganhar, um elogio, quem sabe.

Em inglês, a abreviação do termo *Actor-Network Theory* – ANT – significa “formiga”, que, segundo Latour (2007, p.19), aproxima-se do trabalho de seguir o social: “Uma formiga escrevendo por outras formigas”. O jogo estético é a ação das formigas que nós tentamos espreitar e descrever neste perto-longe. Seguimos algumas delas, mas o formigueiro (nome que Flusser dá para a sociedade telemática em sua profecia) ainda é cheio de lacunas; a todo o momento entradas e saídas são construídas e aquilo que temos agora descrito e “re-associado” neste “*compte-rendu*” (esta prestação de contas, relatório) é apenas um quebra-cabeças cujas peças são móveis, miniaturas do mundo que as formigas carregam nas costas, nos seus sonhos (lembrando que para Flusser as formigas não trabalham, mas sonham dialogicamente). Vimos como a fotografia do Flickr é também arquivista do tempo do fluxo e da atualização frequente, que o apertar de um botão (atualizar) pode emaranhar ou renovar as peças, e que por trás de cada uma delas estão sujeitos e máquinas que não cessam de jogar.

Inspirando-se ou se apropriando do imaginário, tanto quanto a realidade tangível, estes atores jogam com o exercício criativo, reverberando ecos soltos que às vezes se entende mal e se repete outra coisa depois. De certo modo, tais fotografias funcionam como duplicações ou prolongamentos do fluxo do qual elas fazem parte. Quando vemos reunidas nas curadorias imagens que são próximas esteticamente, mas que vêm das experiências de sujeitos diversos, percebemos (o curador nos mostra) o peso do coletivo que tal lógica massiva implica nas operações.

Discutimos como a fotografia media os modos de ver, de conceber, decodificar e relativizar o real, a verdade e a memória. Mas vimos este mundo-rede-rizoma-formigueiro de relance, na fronteira da realidade e ficção mediada por essas máquinas de imagens.

¹²⁹ Sobre essa ação que transborda no coletivo Latour (2007) afirma que: “A sociologia ator-rede tem apenas o objetivo de recuperar essa tradição e intuição: a ação é sempre excedida ou transbordada, recuperada por outros, distribuída em um grande número de formas de existência sem rosto, o que lhe garante sempre um aspecto misterioso. Não estamos sozinhos no mundo”.

Tradução do texto: “La sociologie de l’acteur-réseau n’a d’autre but que de reprendre cette tradition et cette intuition: l’action est toujours dépassée ou débordée, reprise par d’autres, distribuée dans un grand nombre de formes d’existence sans visage, ce qui lui donne toujours un aspect mystérieux. Nous ne sommes pas seuls au monde.”

Questionamos-nos sobre o tipo de comunicação que o Flickr permite e processa, e, certamente, essas questões prolongam-se nos brotos iminentes do rizoma e uma descrição mais profunda e complexa sobre essa fotografia comum e sua estética seria necessária para apanhar esta rede em um prolongamento mais extensivo. Talvez fosse necessário construir um mapa, lembrando que: “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.” (DELEUZE;GUATTARI, 2009, p.22).

Não como um mapa do mundo apenas (real), mas do mundo-imagem, que levasse em conta a ecologia das imagens (como previa Sontag) e das suas redes, os rastros que são deixados pelas ações e a presença de outras imagens implícitas em suas superfícies. Tentamos demonstrar alguns desses aspectos pelas cadeias associativas que podem propor significados distintos para as imagens e também pelas conexões com códigos visuais que formatam a estética comum (sintomas do passado no presente). Estes foram os exercícios de uma metodologia de análise estética, que pretendeu descrever fluxos descontínuos nas tentativas de “re-traçar” este social da fotografia em rede. Mais uma vez, devemos destacar que não se trata apenas dos fenômenos da internet (como sugere o objeto, a plataforma Flickr como uma rede social), mas aquilo que mantém junto e possibilita neste caso partilhas do sensível. Compreendemos o comum como rede.

Miniaturização do universo, universalização da miniatura, palavras do profeta Flusser (2008, p.144). Neste ponto é preciso destacar a importância das miniaturas das fotografias (que são também links para sua localização na plataforma) apresentadas ao longo do trabalho e reunidas no apêndice. É pela miniatura que podemos percorrer com mais rapidez as diferentes instâncias do site, possibilitando a apreensão quantitativa dos agrupamentos, permitindo ainda nesta pesquisa a reunião dos conjuntos coletados. Por elas percebemos até onde avançamos no trabalho de descrição das exposições e o que mais poderia ser abordado. As miniaturas formam uma vasta superfície de imagens, que ao contrário do gigantismo moderno, ressalta no encolhimento a extensão desta superficialidade, como afirma Flusser (2008, p.134): “o supercérebro telemático será enorme não por ser cósmico, mas por ser mosaico composto de ínfimas pedrinhas”. O apêndice deste trabalho é, portanto, tão importante quanto o texto aqui

apresentado, e apesar de não termos comentado todas as exposições ali reunidas, nos esforçamos para evidenciar nele a repetição que é marca desta fotografia, de suas operações tecnológicas (produção, edição, arquivo e circulação) e de sua estética. Apesar de estes conjuntos serem divididos por temas (que se misturam com facilidade), acordamos com a afirmação de Roland Barthes (1984, p.13): “diríamos que a fotografia é inclassificável”.

Benjamin encerra sua “Pequena História da Fotografia” recorrendo à famosa frase de Moholy-Nagy, seguida de um comentário sobre a importância da legenda, ou seja, da conexão entre imagem e texto: “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?” (BENJAMIN, 2010, p.107).

Percebendo a iminência da constituição da fotografia como uma linguagem comum, Benjamin (2010) alertava para um fazer fotográfico marcado pela produção de sentido, que não fosse apenas uma mera “caça” a vivências transformadas em objeto pela câmera, lembrando a comparação feita pelo autor entre o amador que volta para a casa com inúmeras fotografias e o caçador que regressa do campo com animais abatidos. Assim, para além de um consumo da tecnologia ou da própria imagem, o trabalho sobre o sentido é chave para que seja possível um reuso criativo, um jogar livre e audaz marcado por renegociações e subversões, para que as trocas com as imagens possam ter mais vida e não simplesmente assumirem a forma do animal abatido, uma vez que contemporaneamente:

As forças repressivas não impedem as pessoas de se exprimir, ao contrário, elas as forçam a se exprimir. [...] Do que se morre atualmente não é de interferências, mas de proposições que não têm o menor interesse. Ora, o que chamamos de sentido de uma proposição é o interesse que ela apresenta, não existe outra definição para sentido. Ela equivale exatamente à novidade de uma proposição. (DELEUZE, 2012, p.166).

Não podemos negligenciar esta parcela significativa da fotografia que, apesar de renegada ao “submundo” do ordinário fotográfico, tensiona aquilo que ainda pretende ser aurático. Quando todos produzem, outro contexto de recepção estética é formatado. Outra futurologia seria necessária para prever o que isso implicará de fato para os fotógrafos comuns, para a fotografia artística, para o fotojornalismo e o que mais for ou restar como fotográfico.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

Aleksander Ródtchenko: Revolução da Fotografia. Rio de Janeiro/São Paulo: Instituto Moreira Salles e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. [Catálogo de exposição do artista Aleksander Ródtchenko]

AMARAL, M.T. O vigor da cultura comunicacional: o paradoxo moderno contemporâneo. In: ____ (org). **Contemporaneidade e Novas tecnologias**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A mensagem fotográfica. In: _____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. (Obras Escolhidas vol.1). São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

_____. O Flâneur. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras Escolhidas, vol.3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

BEUSCART, Jean-Samuel et al. Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus? Les usages de Flickr. **Réseaux**, n. 154, 2009. Disponível em: < http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_154_0091>. Acesso em 12 dez. 2011.

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: _____. **A conversa infinita**. Vol. 2. A experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.

BOURDIEU, Pierre (Org.). La definición social de la fotografia. In: _____. **La fotografia: un arte intermédio**. México: Nueva Imagem, 1979.

BRAGA, Vitor. **Interações em redes de compartilhamento de fotografia: Performances e construção de significados no Flickr.** 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser:** visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n48/bienal/mesa2.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2010.

CARDON, Dominique. **Le design de la visibilité:** un essai de typologie du web 2.0. Disponível em: < <http://www.internetactu.net/2008/02/01/le-design-de-la-visibilite-un-essai-de-typologie-du-web-20/> > . Acesso em: 28. dez. 2011

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CRARY, Jonathan Crary. **L'Art de l'observateur: vision et modernité au XIXe siècle.** Éditions Jacqueline Chambon. 1990.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol 1. São Paulo: Ed.34, 1995.

DELEUZE, Gilles. O que é o dispositivo?. In: _____. **O Mistério de Ariana.** Lisboa: Passagens, 1996.

_____. *Conversações.* Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIJCK, José van. Pictures of Life, Living Pictures. In: _____. **Mediated memories in the digital age.** Stanford, California: Stanford University Press, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. Identidade/Identificação. In: _____. **Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Por uma fotografia produtiva: Mololy-Nagy e a nova visão. *Boletim*: Revista do Centro de Pesquisa de Arte e Fotografia da ECA- USP, São Paulo, n. 2, p. 99-104, 2007.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e Viagem**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O universo das Imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I - a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Microfísica do poder**. (org.) Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

_____. O Panoptismo. In: _____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2004

FRÜCHTL, Joseph. Exhibiting or Presenting? In: **Proceedings of the European Society for Aesthetics**, vol. 2, 2010. Disponível em: < <http://proceedings.eurosa.org/2/fruechtl.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2011.

GUIMARÃES, César (org). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUNTHERT, André. L'image partagée. **Études photographiques**, n. 24, 2009. Disponível em < <http://etudesphotographiques.revues.org/index2832.html> >. Acesso em: 11 dez. 2012.

_____. Un nouveau rapport à la connaissance et aux images: les bouleversements du numérique. Disponível em : < http://www.passeursdimages.fr/spip.php?page=article&id_article=4000&lang=fr > . Acesso em: 25 de ago.2012.

HOFFMAN, Jens. A exposição como trabalho de arte. **Concinitas**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, 2004.

JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade Cultural e Estéticas do Realismo. In: _____. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRAUSS, Rosalind. Fotografia e Surrealismo. In: _____. **O Fotográfico**. Barcelona: Gili, 2002.

LATOURETTE, Bruno. **Changer de société, refaire de la sociologie**. Paris: Éditions La Découverte, 2007.

LÉVY, Pierre. Os três tempos do espírito: A oralidade primária, a escrita e a informática. In: _____. **As tecnologias da Inteligência**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIBERIO, Carolina. **As mudanças no ato fotográfico com o advento da fotografia digital**: um estudo da experiência do dispositivo. 2011. 117f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. **Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro**. Revista Facom Especial Fotografia, n. 23, 2011, FAAP. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/10/Dez-proposi%C3%A7%C3%B5es-acerca-do-futuro-da-fotografia.pdf>> . Acesso em: 16 fev. 2012.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. **Revista Studium**, v. 2, 2000, UNICAMP. Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em: 04 jun. 2009.

MAFFESOLI, Michel. **Aux creux des apparences**: pour une éthique de l'esthétique. Paris: Plon, 1990.

MANOVICH, Lev. What is new media. In: _____. **The language of new media**. The MIT London: Press Cambridge, Massachusetts, 2001.

_____. The Paradoxes of Digital Photography. In: **Photography After Photography. Exhibition catalog**. Germany, 1995. Disponível em: <http://www.manovich.net/TEXT/digital_photo.html>. Acesso em: 12 set. 2011.

_____. A Prática da Vida (Midiática) Cotidiana. **Lugar comum**, n.28. 2009. Disponível em: < <http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/Lugar%20Comum/28/21%20A%20Pratica%20da%20Vida%20%28Midiatica%29%20Cotidiana.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2011.

MARESCA, Sylvain. L'esthétique Involontaire : Ethnographie Critique d'une Exposition. **Ethnographie française**, n°120, 1996, pp. 179-194. Disponível em: < <http://culturevisuelle.org/viesociale/2045> >. Acesso em: 13 ago. 2011.

MARTINS, Marcos. **Imagem polida, imagem poluída**: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea. 2009, 181f. Tese (Doutorado em Comunicação de Cultura) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MOLINA, Juan Antonio. **La curadoria como (in)disciplina**. Texto disponibilizado no workshop no II Forum Latino-americano de Fotografia de São Paulo, 2010.

MITCHELL, William. **The Reconfigured Eye: Visual truth in the post photographic era**. Cambridge: The MIT Press, 1992.

O'REILLY, Tim. **What is web 2.0?** 2005. Disponível em: < <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> > Acesso: 09 set. 2011

PARENTE, André. Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. In: _____. **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

RÖTZER, Florian. Re: Photography. In: IGLHAUT, Stefan e AMELUNXEN, Hubertus v. (eds.). **Photography after Photography**: memory and representation in the digital age. Amsterdam: G+B Arts. 1996.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2010.

STIEGLITZ, Alfred. **Camera Work- The complete Photographs 1903-1917**. Berlin: Taschen, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.