

Da fotografia expandida à fotografia desprendida: como a crise da Kodak pode explicar a emergência do Instagram ou vice-versa



José Afonso da Silva Junior

*Pós-doutor pela Univ. Pompeu Fabra (Barcelona)
Doutor em Comunicação pela FACOM-UFBA
Professor/pesquisador do Programa
de Pós-graduação em Comunicação da
Universidade Federal de Pernambuco
E-mail: zeafonsojr@gmail.com*

Resumo: Este artigo problematiza a fotografia desprendida, surgida na justaposição entre a fotografia, tecnologias digitais e cultura da mobilidade. O quadro empírico é a sobreposição da crise da Kodak e emergência do Instagram. Busca responder três questões que permeiam o problema: Como vemos fotografia? O que acontece com as fotografias quando não olhamos para elas? Onde estão as fotografias desprendidas? Indica quatro características e traz exemplos desta fotografia desprendida. **Palavras-chave:** Fotografia desprendida, Kodak, Instagram, contemporaneidade.

De la fotografía expandida a la fotografía desprendida: Como lá crisis de Kodak puede explicar la emergencia de Instagram o vice-versa

Resumen: Este artículo aborda la fotografía desprendida, que apareció en la yuxtaposición entre la fotografía, las tecnologías digitales y la cultura de la movilidad. Su marco empírico es la crisis de Kodak y la emergencia de Instagram. Busca responder las cuestiones: ¿Cómo miramos fotografías? ¿Qué sucede con las fotografías cuando no las miramos? ¿Dónde están las fotografías desprendidas? Propone aún cuatro características y traer unos ejemplos de esta fotografía desprendida.

Palabras clave: Fotografía desprendida, Kodak, Instagram, contemporaneidad.

From expanded photography to detached photography: How the Kodak crisis can explain the instagram emergence or vice-versa

Abstract: This paper addresses the detached photography, which appears in the coexistence between photography, digital technologies and the culture of mobile devices. The empirical framework is the overlap between the Kodak crisis and emergency of Instagram. Tries to answer three questions on detached photography: How we look photograph? What happens to the photos when we do not look for it? Where are the detached photographs? Indicates four characteristics and bring some examples of detached photography.

Keywords: Detached photography, Kodak, Instagram, contemporaneity.

A queda

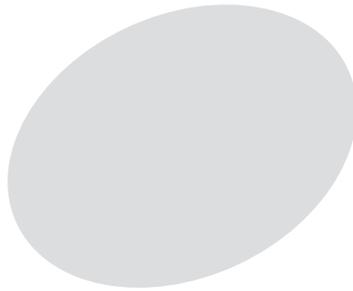
Há dois anos, aproximadamente, em 2012 o percurso da fotografia foi marcado pela sobreposição de dois eventos aparentemente distintos, mas vinculados pelo mesmo cenário de fundo que permeia os usos da fotografia. Abordar esses casos com um espaço de dois anos permite fugir do calor do momento, ao passo de perceber o quadro de modo mais estruturalmente decantado e com mais responsabilidade e ressalva teórica.

Primeiro, o anúncio da concordata da Kodak, sob a alegação que os severos prejuízos sofridos pela tradicional marca se devem, sobretudo, ao pouco sucesso da mesma no mercado da fotografia digital. Para além do significado financeiro, a mítica marca do logotipo amarelo e vermelho experimentava um progressivo encolhimento da sua operação desde 2003, tendo inclusive, retirado de linha de produção progressivamente alguns dos seus produtos clássicos, como o Kodakchome, em 2009.

De um modo geral e sob a ótica de posicionamento de mercado, o que não exclui, obviamente perceber as relações culturais que se justapõem ao mesmo mercado, podemos perceber quatro pontos principais que iluminam a situação.

A – Mudança do centro de gravidade do mercado da fotografia de varejo. Nos últimos 20 anos, ao passo que as primeiras, toscas e então caríssimas câmeras digitais já sinalizavam um alinhamento da prática fotográfica

Quando, surgiu a proposição do “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, se construía a possibilidade de massificação da fotografia



à cultura de bits, a Kodak ou não percebeu, ou não quis, ou não soube atentar para essa realidade. Manteve o núcleo da sua atuação nas bases fotoquímicas.

B – Não incorporação dos avanços tecnológicos. Lembremos que o primeiro protótipo da câmera digital, foi desenvolvido pela própria Kodak, em 1975. Uma coisa tosca de circuitos expostos, salvamento das informações em fita cassete, que possui ainda um exemplar no próprio museu da Kodak, em Rochester (LORENTI, 2008). Daí para a inovação chegar ao público pelas mãos da própria Kodak, decorreram 20 longos e inexplicáveis anos.

C – Inovação reduzida nas tecnologias digitais. Um dos grandes trunfos da Kodak foi associar a pesquisa de produtos com a geração de patentes. No entanto, falando em fotografia digital, a marca nunca conseguiu emplacar algo que estabelecesse um diferencial capaz de atrair público consumidor.

D – Modelo de gestão hierarquizado, e pouca flexibilidade diante da cultura digital.

Lembremos que o fundador da Kodak, George Eastman, é ao mesmo tempo ator e produto da revolução industrial em seu último período de consolidação, em fins do século XIX. Deste modo, pensar um modelo corporativo de modo centralizado, com várias etapas burocráticas e administrativas não é um contrassenso para a época, mas é anacrônico diante da economia digital.

É fácil estabelecer essa crítica depois da sequência de eventos que deprime não somente uma marca, mas um agente da cultura visual do século XX. Quem nunca usou uma película, câmera ou imprimiu em papéis Kodak no século passado, que jogue o primeiro rolo de filme. O que interessa aqui é menos “chover no molhado” do que extrair as linhas mestras por onde se reposicionou o centro de gravidade da fotografia popular.

Desde então, o destino da Kodak parece estar concentrado em produtos comerciais como tecnologia de impressão digital de alta velocidade e impressão de embalagens flexíveis para produtos de consumo. Foi deste modo que, em setembro de 2013, ela conseguiu sair do pedido de falência requerido em fevereiro de 2012. Mas reforçando que essa volta não se deu pelos caminhos da fotografia.

A emergência

O segundo evento, pode ser indicado a partir da compra do Instagram¹ pela rede social Facebook pelo valor de um bilhão de dólares em abril de 2012 que se destacou noticiário internacional ligado às tecnologias de informação móvel. Deste então, de lon-

¹ O Instagram é um aplicativo de compartilhamento de fotos gratuito e projetado inicialmente para uso em dispositivos móveis Apple iOS, que opera nos telefones móveis Iphone. Posteriormente foi desenvolvido também para o pacote Android. A empresa foi originalmente criada por Kevin Systrom e Mike Krieger em 2010, sem qualquer capital ou modelo específico de negócios. Não havia recebido financiamentos até fevereiro de 2011, quando anunciou a agregação de US\$ 7 milhões em aportes provenientes de inúmeros investidores. Em setembro de 2013, alegava ter atingido 150 milhões de usuários.

ge, permanece como o mais alto valor pago até o momento pela compra de um sistema/aplicativo dedicado a funcionar em plataformas móveis. De perto, nem sempre é possível compreender de modo imediato os desdobramentos cristalizados no Instagram.

Retomando pelo avesso os quatro pontos que ajudam a compreender a queda da Kodak, podemos indicar a substituição por linhas de força hodiernas na postura de fotografar: ao invés do foco no mercado de aparelhos, a atenção ao ato de fotografar embutido em sistemas móveis e flexíveis; ao invés de não incorporar os avanços tecnológicos à cadeia de produção e ter baixa capacidade de inovação, desenvolver e implementar de modo quase instantâneo pacotes de recursos e rotinas ao produto; ao invés da hierarquização e verticalização empresarial, o dinamismo e a flexibilidade do capital em bits.

Prosseguindo, os dois eventos são desconectados diretamente um do outro. Afinal, são modelos de trabalho que não operam na mesma base, mas sintomatizam uma brusca mudança na fotografia e a cultura que a envolve. São movimentos, um de decadência, outro de emergência. No primeiro, uma experiência fotográfica (seja cultural, tecnológica e estética) que não cabe numa definição de fotografia digital. Ao menos se entendemos fotografia digital como um transporte de uma prática a um novo conjunto de suportes. O Instagram não reside a sua existência em uma transposição de práticas. Em que pese ao seu repertório de *templates* que sintetizam uma aparência *vintage* nas imagens geradas pelo aplicativo, a força da sua proposta situa-se na vinculação entre mobilidade de captura, simplicidade, automação do tratamento e a imediata disponibilização das imagens nos circuitos das redes sociais. Destarte, o Instagram é um modelo de fotografia que não encontra precedentes na experiência fotográfica feita com átomos, química e cadeia industrial.

A despeito de um ganho financeiro estratosférico para qualquer modelo de negó-

cios e material, pelo uso dos *smartphones*, a incorporação do Instagram pelo *facebook* aponta para um estado de coisas complexo, que indica a sua articulação com o regime de visualidade contemporâneo, através da sua integração com as tecnologias digitais móveis e, obviamente, as redes sociais. Mas o traço principal do aplicativo parece ser o eixo que ele configura entre o modo de se fazer e ver fotografias. Em outras palavras, o valor estonteante pago pelo Instagram decorre do fato de ele acusar com mais clareza o regime visual do começo do século XXI. Obviamente, o Facebook, como gigante tecnológico, teria condições amplas de elaborar um sistema similar, ou até mais eficiente. Mas o que se comprou foi um conceito de fotografia em redes, instantâneo, de circulação mundial e que cabe no bolso.

A outra ponta do processo que ilustra esse paradoxo é o próprio anacronismo do modelo de operação da Kodak. Quando, em fins do século XIX surgiu a proposição do “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, se construía a possibilidade de massificação da fotografia, entendida como processo industrial, que separava os atos de “apertar o botão” e “fazer o resto” como reprodutores da divisão entre a cultura de uso, fácil e popular; e o campo científico necessário ao processamento das imagens, de caráter especializado, tecnocrático, encriptado. Decorrente disso era um modelo de negócios e também um modelo que diz respeito à nossa maneira de observar.

O que ocorreu foi a substituição de engenhos de produção. De um lado, o “nós fazemos o resto”, do outro, o “faça você mesmo”. A refuncionalização, a apropriação de ferramentas que dá a tônica da sociedade da informação. De um lado, uma concepção de fotografia a ser distribuída e produzida a partir de polos industriais e institucionais (os jornais, as revistas, os museus, galerias, etc). Do outro, a pulsão da imagem que circula em redes, que autentica através de sua onipresença seus hiperatributos digitais.

Como vemos fotografia?

No eixo de antípodas entre os modelos Kodak e Instagram a distribuição é um conceito que é substituído pelo de circulação. Um sistema de distribuição opera de forma centralizada, mantém uma hierarquia rígida entre os participantes e tem como objetivo principal a entrega de produtos acabados e uniformes ao consumidor. Um sistema de circulação flexibiliza e coloca em crise a concepção de hierarquia, assimila a lógica descentralizada da própria rede e gera a disseminação das informações como elemento necessário à experiência. A distribuição enfatiza o consumo. A circulação faz apologia da participação.

A mudança mais radical pode ser percebida através de uma provocação simples: Como se veem as fotografias? Até meados dos anos 1990, essa era uma pergunta com uma resposta ainda mais óbvia, e até mesmo estranha, pelo menos para o regime visual de um observador comum. Fotografias se viam impressas em publicações, publicidades, álbuns de família, paredes de casas, calendários, jornais e, em uma escala de valor e visibilidade diferenciada, nas paredes de galerias e museus.

Neste percurso, a fotografia, como as demais formas simbólicas (o audiovisual, a música, o texto), foi, no intervalo entre os anos 1990 até 2010, sacudida por duas ondas interdependentes. A primeira, com a progressiva digitalização, trocando átomos por bits (Negroponte, 1995). A segunda, com a internet pública, criando uma incubadora midiática (Lemos, 1999) capaz de gerar uma série de alternativas de produção baseada na interconexão, na refuncionalização de ferramentas e na desintermediação por parte de agentes da indústria cultural na geração de conteúdos ou experiências estéticas. Esse mesmo período viu o declínio da indústria do disco, mas não da música. Viu a reformatação do modo de se fazer e assistir o audiovisual, mas não o fim do cinema, do vídeo

ou da TV. Testemunhou o acesso a todo tipo de informação textual, mas não o fim do livro, para ficar em exemplos óbvios. São reposicionamentos que se orientam tanto pela apropriação de uso de ferramentas múltiplas (o celular que deixa de ser apenas telefone) e negociações materiais e simbólicas existentes entre as tecnologias e a sociedade.

Para a fotografia, desdobramentos também severos. De certo modo, a fotografia sofre a dualidade de um processo generalizado, capaz de, ao mesmo tempo, caducar práticas e gerar novas modalidades de arranjos produtivos.

A fotografia vem sofrendo pressões vindas de várias direções. São tensões provocadas por fenômenos como a liberação do polo emissor, a expansão da lógica de redes, a convergência, a potencialidade da inteligência coletiva, a revisão do estatuto de autor e mudança do comportamento dos consumidores de imagens, entre outros. Tais fenômenos não atingem apenas a fotografia, modificam a sociedade como um todo. Mas essas pressões causam uma espécie de transbordamento, como se apertássemos a fotografia por todos os lados e ela rompesse suas fronteiras, avançasse em novos espaços ou territórios (Queiroga, 2012, p. 114).

Agora, no início do século XXI, as fotografias são vistas de maneiras diferentes de como eram vistas até os anos 1990. A geração nascida após essa data concebe a fotografia como algo diferenciado da fotoquímica. Nesse sentido, podemos perceber a forma-fotografia respondendo a duas ordens de experiência entre observador e objeto. Uma diretamente ligada ao modo de produção e síntese, através de um conjunto de estratégias e agenciamentos produtivos e tecnológicos que plasmava a imagem sobre um determinado suporte. Outra, a partir da perspectiva da observação, envolvendo meios e costumes de acesso/ observação e consumo de imagens. A hipótese que emerge e demanda uma investigação meticulosa é se esse estado de coisas está reposicionando o ato de observar, ao passo que reconfigura os modelos do observador.

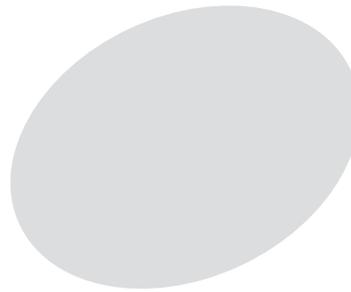
Crary (2012), afirma que a brutal diferença existente de como o sujeito se posicionava no modelo figurativo do Renascimento se comparado ao século XIX, envolve a mudança relacional entre a subjetividade e os dispositivos. Se no renascimento a câmera obscura individualizava a subjetividade, pelo modo de uso e observação, na modernidade esse estatuto muda na medida em que o uso dos aparelhos depende necessariamente do uso do corpo para a obtenção de um resultado visual. Seja através de um estereoscópio, ou de um botão a ser pressionado, a necessária interação forja um novo tipo de observador. Olhar por dispositivos diferentes muda o próprio modo relacional da observação. Não é a toa que Crary evita cuidadosamente usar o termo espectador, que daria uma conotação passiva, que reage às imagens. Observar pede um contrato de subjetividade visual dado de acordo com certo conjunto de possibilidades. De agir sobre a situação.

Essas posições ajudam a trabalhar experiência do Instagram como sintomática da observação no mundo atual através de um reordenamento entre o sujeito observador e as formas de representação. Justapondo-se ao modelo em crise somatizado pela Kodak, do observador que reúne e edita suas imagens em um espaço material, a perspectiva é que, em um espaço de fluxo de bits, as operações de reunir as imagens até permanecem, mas a experiência se dá reunindo em separado, de modo descontínuo. Não é para imprimir, é só pra ver. Não é para mostrar, é para compartilhar. Não é para gostar, é para curtir.

O que acontece com as fotografias quando não olhamos para elas?

No posicionamento da forma-fotografia a ideia de lugar de consumo é um elemento relevante, pois não indica estar presa a um lugar específico para ser observada. É certo que isso não se constitui em novidade. Walter Benjamin (1935) problematizou as mudanças advindas para o regime visual

quando ele se insere em uma lógica dupla de reprodutibilidade e de distribuição massificada, condizente com a lógica industrial, moderna, que, a seu modo e tempo, também generalizou na sociedade e na cultura o modo de produção dos bens simbólicos e, segundo as perspectivas de Crary, reconfiguraram o observador. O elo entre fazer e observar a fotografia se dá na medida em que ela



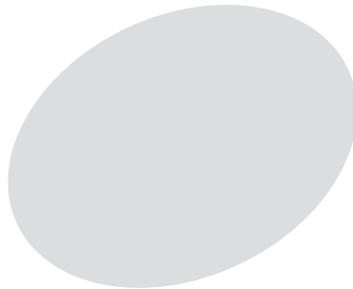
A própria história da fotografia ilustra deslocamentos, sobreposições, coexistências e também resistências entre momentos do seu desenvolvimento

não é somente um modo de figuração, mas, sobretudo uma tecnologia própria, capaz de ser assimilada socialmente e também de se combinar a repertórios tecnológicos coexistentes e diferenciados. Nesse sentido, a fotografia se incorpora com sistemas de distribuição, sejam analógicos, como no tempo de Benjamin; sejam em redes digitais.

Essa simbiose entre imagem e modos de distribuição foi desenvolvida também com agudez por Villém Flusser (2002) na sua leitura da fotografia como um aparato de programação de imagens. Retornando a Benjamin, uma leitura possível do seu ensaio clássico, a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, pode indicar também que se trata de um texto sobre as condições de distribuição simbólica combinada as estratégias de produção em massa. A partir disso, e assumindo que a imagem em sua pragmática coletiva se torna um modo de armazenagem de conteúdos simbólicos, a fotografia se relaciona com a temática de acúmulo, de arquivo diretamente derivadas dos circuitos formados pela distribuição.

Debord (1968), no seu conjunto de notas sobre a sociedade do espetáculo indica que na existência da separação entre o olhar e o lugar, mediados em boa medida pelas imagens, reside uma das estratégias da espetacularização. O espetáculo ao separar o espaço e secciona o tempo opera de modo a conciliar um mesmo conteúdo para a uma massa geral. Uma estratégia de unificação de discurso, ou representação que busca garantir a mesma experiência em contextos diferentes. É justamente a reunião em separado que nos

De certo modo, é a fotografia expandida que prepara o terreno para a fotografia desprendida, para o entendimento de uma prática própria



referimos anteriormente. A transcodificação deste movimento para uma lógica do ver/ disponibilizar/ compartilhar/ curtir envolve inverter esses sinais. O sujeito passa a constituir sua subjetividade acionando do individual para o geral. Em modo de exemplo, é perfeitamente possível acompanhar a sua turma de amigos na noite em que você não sai com eles, seguindo-os pelas redes sociais ou pelo Instagram de cada um deles.

Esse caráter de ubiquidade transitória, agenciada na relação da fotografia com outras tecnologias, se amplifica atualmente pela própria desmaterialização da forma-fotografia de observação e de produção. Do mesmo modo que a reprodução levava implícita a contemporaneidade moderna, as duas variantes da forma fotográfica nos levam a estado da ubiquidade da imagem. É um fenômeno essencial, porque corresponde também a ubiquidade dos produtores de imagem. Antes, só era fotógrafo aquele que

carregava consigo uma câmera. Agora, todos possuem uma câmera anexada ao telefone móvel que se associa a outras tecnologias que permitem uma circulação e aparição instantânea. De um lado, temos a possibilidade imediata de fazer imagens sem premeditação ou projeto, ao sabor da *flanerie* e, do outro lado, a possibilidade de desintermediar essas imagens dos agentes culturais hegemônicos. É uma situação que se encontra borrando as fronteiras entre o produzir e o ver, o produtor de imagens, amador ou profissional, é, ao mesmo tempo, consumidor de imagens, mas o consumidor de imagens se converte cada vez mais em um produtor.

Desse modo, se preferirmos observar esse estágio cristalizado em aplicativos como o Instagram sob uma perspectiva de ruptura no regime visual, a chave que pode acionar esse ponto de vista reside justamente, na redução progressiva entre as polaridades da forma-fotografia entre produzir e consumir imagens.

Antes que uma leitura apressada precocize uma visão apocalíptica sobre este texto sobre mais uma “morte da fotografia” (a fotografia vive morrendo!), a conciliação possível tem como pressuposto justamente não reforçar a ideia de ruptura. Em outras palavras, a própria história da fotografia ilustra deslocamentos, sobreposições, coexistências e também resistências entre momentos do seu desenvolvimento. Se pensarmos na fotografia de produção doméstica de imagem, os códigos que acionam esse tipo de prática em muito são arraigados na própria tradição histórica da fotografia, não sendo, portanto, eliminados de uma hora para outra. O que defendemos é uma porosidade desses limites. Por onde, através de fissuras abertas por apropriações culturais de ferramentas e sistemas tecnológicos se abre uma perspectiva de interoperabilidade entre código, usos, pessoas e imagens, permitindo formar gêneros fotográficos sem correspondentes no mundo analógico.

Prosseguindo, sendo digital a fotografia propõe para si mesma dois movimentos, de

ordem complementar. O primeiro, no exercício da transposição. Ou seja, de transportar para o entorno das ferramentas e sistemas digitais boa parte de práticas e orientações simbólicas existentes como referencial no seu estágio pré-numérico. Devido a isso fez todo sentido criar um termo como fotografia digital, para permitir uma melhor tradução cognitiva do quadro que se forma entre um modelo de construção visual e simbólica, a própria fotografia, e um contexto de fundo tecnológico.

Este é um movimento típico de expansão, de aquisição de espaços com e a partir de interações com meios precedentes, ou já existentes. Uma etapa que não é privilégio da fotografia, nem relação a outros media e nem a si mesma. De certo modo, é a fotografia expandida que prepara o terreno para a fotografia desprendida, para o entendimento de uma prática própria, que se percebe de modo mais integrado às suas possibilidades.

Ajuda mais, portanto, perceber as pressões exercidas na direção de um desprendimento da fotografia de suas formas hegemônicas, já superando o momento de transição dos últimos vinte anos, do que perceber o fenômeno como um choque entre fotografia analógica e digital. A partir do cenário em que a forma-fotografia se multiplica em variações sobre o digital, essa discussão baseada na oposição entre modelos perde sua força. Isso pode ser detectado através do *debacle* da Kodak e emergência do Instagram: a cada vez maior ausência de cursos de fotografia digital ofertados; e a usabilidade autoexplicativa das novas ferramentas (são totalmente anacrônicas, por exemplo, as ideias de cursos de fotografia em Instagram, salvo pelas propostas oportunistas de plantão).

Retomando McLuhan (1969), podemos fugir do eixo determinista que pressupõe a mudança tecnológica como vetor de base, autossuficiente para a orientação do que se produz simbolicamente. A fotografia é uma tecnologia própria, e nisso, como toda tecnologia não escapa de duas negociações diante

dos demais sistemas visuais. A primeira, de estabelecer interfaces com as outras tecnologias, de se combinar e encontrar um caminho de interoperabilidade. A outra, com o uso social, à medida que fornece ganhos diretos e diferenciais para que use. Destarte, há um grupo de quatro características que orientam esse estágio de imagens ao mesmo tempo, móveis e ubíquas, desprendidas e combináveis.

A – A modelização dos dispositivos fotográficos combinados com tecnologias de informação e comunicação. Ao se pensar em uma fotografia de telefones móveis, essa configuração define uma série de fatores, como a portabilidade, simplicidade de uso, conexão, tratamento e publicação instantâneas e códigos de comportamento. É ao mesmo tempo a síntese entre individualização do uso e massificação da resposta. Entre o mundo heterogêneo a ser visto e a visão singular de quem fotografa em modo desprendido, olhando para o significativo e o banal, reduzindo a distância entre fotografar e observar, uma escrita das ruas, finalmente, uma *flânerie* capaz de registrar o percurso e, ao mesmo momento, permitir sua observação.

B – Certa estética da transparência (Parente In Maciel, 2009). É a indifferenciação, tanto do visual da fotografia, como da sua imersão no dispositivo, definindo como uma determinada coisa/situação pode ser mostrada/relatada na tela portátil. Nesse ponto, a fotografia reassume com mais força o seu papel de meio de comunicação próprio, sem necessariamente estabelecer uma combinação com outras modalidades de discurso.

C – A geração de um senso de comunidade e compartilhamento a partir da imagem. nesse sentido, talvez mais importante que o discurso visual gerado pelas alternativas desprendidas, é perceber o efeito de agregação no entorno do pertencimento simbólico existente em quem observa o que é fotografado. Instagram, por exemplo, ganha ossatura e impacto pelo efeito de conexão entre as pessoas.

D – A forma-fotografia como uma síntese possível de reduzir a distância entre quem produz e quem recebe imagens tornando os dois atos quase como sinônimos. Como no texto, que é lido simultaneamente no momento em que se escreve, a fotografia desprendida estabelece não somente o eixo da revisão instantânea da imagem, algo já dado pela fotografia expandida, digital. Mais significativo é perceber o exercício simulatório, combinatório, de provocar uma resposta da audiência descontínua e desterritorializada, escrevendo e lendo as imagens em deslocamento. Você aperta o botão, e você também faz todo o resto.

O que temos é uma fotografia de união desconectada entre imagens afetivas, uma vitrine cheia de produtos não relacionados, um acompanhamento senão do que fazem, e sim do que veem nossos seguidores e a quem seguimos. Esta forma se dá através das escolhas de estilo, de memórias, do conhecimento interpessoal, do ordenamento e do mundo sendo mostrado em tempo real. As imagens continuam a se mover, a serem geradas, mesmo quando não olhamos para elas.

Onde estão as fotografias desprendidas?

“Usar o celular como câmera é mais interessante do que pra falar. Até por que pra falar é pago e pra fotografar é de graça”. Se a fotografia desprendida é palpável enquanto prática, como fica claro neste depoimento de uma aluna de fotografia, o seu desdobramento é provocar a fotografia contra a conformidade de ser um modelo estático, tanto naquilo que retrata, como do modo que se observa. A partir do momento em que o telefone móvel se torna um dispositivo de geração de conceitos e discursos visuais, e não somente conversas entre pessoas, há uma mudança no modo como percebemos não só o aparelho, mas suas aplicações. Esse tipo de depoimento assimila com naturalidade a possibilidade de uma fotografia que é, ao

mesmo tempo, proposta como exercício livre do olhar, e algo vinculado a estratégias e táticas comunicacionais.

Ainda em 1970, Gene Youngblood estelece a questão, ainda em termos de expansão dos meios e não de desprendimento, com a possível junção com as tecnologias digitais, algo que, na fotografia, começaria a se consolidar 20 anos depois. Segundo o autor, a justaposição entre computador com o cinema, objeto de sua investigação empírica, geraria um modelo híbrido, com tendências de produção mais livres. No caso, embutido no argumento de Youngblood (1970), estava a crítica a uma verticalização dos meios de produção, que baseados em sistemas e modos de operação especializados, atuariam como uma forma ideológica, de modo a evitar o desordenamento da produção simbólica, nos níveis tanto das políticas de produção como consequentemente, das manifestações simbólicas. Resultando, esse modelo atuaria na formatação de formas canônicas, mais ou menos reconhecíveis do modo de estruturação discursiva das imagens.

Youngblood assimila a mesma perspectiva trabalhada anteriormente, ainda nos anos 1950, por Harold Innis. Mentor de McLuhan, Innis (1951) defendia que há uma vinculação entre o aspecto da produção e controle de conteúdo relacionado aos processos de circulação. Evidentemente, o teórico e ensaísta canadense não estava refletindo sobre tecnologia digital ou muito menos sobre fotografia, contudo, suas perspectivas são válidas e interessantes. A hipótese é que fazer circular conteúdos, imagens, sons, etc. envolve diretamente as características dos dispositivos em jogo. Assim, teríamos, grosso modo, dois grupos de dispositivos de comunicação: os vinculados ao espaço, e os vinculados ao tempo.

No primeiro caso, haveria um privilégio dado em função da materialidade como prioridade. A fotografia como obra artística, por exemplo, teria uma parcela de sua existência atrelada a esse fenômeno, onde a sua

importância estaria concentrada no fato de gerar uma cópia impressa, de garantir a existência física.

No segundo caso, teríamos os esforços canalizados para a geração de processos orientados ao tempo, com produtos mais ágeis, como o código binário, que podem ser flexibilizados de modo mais amplo, difundindo mais adequadamente mensagens sobre áreas mais extensas. De quebra, permitindo a articulação de elementos presentes nas cadeias de produção. As alternativas vinculadas ao tempo, através da flexibilização das modalidades de trânsito de informação, seriam menos hierarquizadas e as vinculadas ao espaço seriam mais hierarquizadas. A Kodak, se aproximaria mais de um modelo atrelado ao espaço e à distribuição; o Instagram, ao tempo e à circulação.

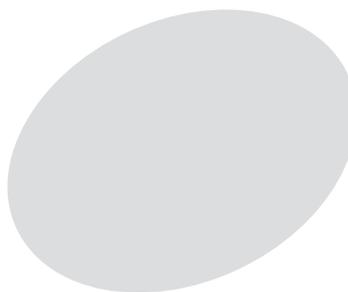
Retomando Youngblood, o desenvolvimento das capacidades de computadores, a produção simbólica passaria por estágios conceituais onde progressivamente o artista ficaria livre da necessidade de conhecer a técnica para trabalhar diretamente com os conceitos abordados na obra, sem a parte de carpintaria que exige domínio técnico. Foi esse modelo que a Kodak mais potencializou do que inovou na sua lógica de produção e relação cultural. Ao surgir, o computador amplia essa lógica, mas não a estaciona. Se o computador, no momento da fotografia expandida, é uma figura central na produção, veiculação e consumo de ideias, e isso é ainda mais verdadeiro para a fotografia desprendida, ainda mais flexível e capilar.

Em modo de conclusão: o que a foto desprendida nos mostra?

A fotografia desprendida se caracteriza, sobretudo por ser uma atividade, um processo de integração subjetivo e coletivo vinculado a sociedade em redes. Embora visões de resistência a esse fenômeno prefiram um discurso apocalíptico baseado em argumentos viciados atribuindo que essa forma foto-

gráfica acabaria com o que se pode entender como fotografia. A percepção da sua existência colabora não somente para entender aspectos mais subjetivos, como a reorientação da experiência de ver, consumir e distribuir imagens, formar o observador, mas também nos auxilia a perceber materialmente a substituição de engenhos de visão.

Olhando n'outro viés, a conclusão pode ser exatamente oposta. Se há ainda mode-



As imagens habitam as bases de dados, as nuvens de informação, alimentando de modo ainda mais contundente as variedades de subjetivação do visual

los hegemônicos de regime visual que permitem a clara manifestação desta resistência, há também, um alargamento de outros modos de fotografia. Não se trata aqui de cair novamente na dualidade sobre qual tipo de imagem é mais significativa que outra, ou que tenha um modo “superior” de produção ou de consumo. Pensamos que, se podemos detectar uma fotografia desprendida com certa facilidade isso corresponde a uma das possíveis atualizações e realizações do campo da cultura fotográfica. Em que pese que não podemos atribuir com a mesma gratuidade fácil e superficial que as imagens da era analógica e da fotografia expandida são modelos superados. São, sim, redutos da lógica e do modo de atenção e construção visual derivadas do período moderno. Também são um possível ao seu momento. De certo modo se vestem de maneira a continuar ativando as chaves do seus dispositivos a fim de reforçar seu potencial de atração no contemporâneo.

Nesse diálogo, a fotografia desprendida permite como característica a presença em múltiplas resoluções e janelas, uma fruição que pode ser seriada ou contínua, grupal ou solitária, atenta ou corriqueira, doméstica ou pública. Esta variação é diretamente ligada ao dispositivo específico no qual a imagem é experimentada naquele momento. O mesmo conteúdo pode ter, portanto, múltiplas versões e experiências diferentes. As imagens, portanto, habitam as bases de dados, as nuvens de informação, alimentando de modo ainda mais contundente as variedades de subjetivação do visual.

Talvez esse seja o lado mais interessante de contradição presente na fotografia desprendida: somos geradores de um processo cultural amplo, que reorienta o regime visual contemporâneo, mas que, ironicamente, não temos controle sobre o mesmo processo depois que ele é deflagrado. Talvez isso justifique o preço exorbitante do Instagram e explique a derrocada da Kodak. São anátemas que, diante de um mesmo quadro, reagem de

modos opostos. Ou seja, a emergência desta etapa na fotografia ocorre pela percepção de lacunas, anacronismos e descompassos que são preenchidos pela percepção de uma imagem contemporânea *paripassu* com o consumo simbólico dos nossos dias.

Concluindo, a importância desse momento ganha força ao ultrapassar os modelos canônicos dos fabricantes de materiais e insumos, adestrando a subjetividade através de propostas como o “momento Kodak”. Essa superação desprendida nos faz ver a fotografia como um sistema possível de ser positivamente sabotado pela exuberância que há em toda transgressão. Se há uma história que é possível de se contar, essa é a história da fotografia. Pois ela traz impregnada na sua própria produção as possibilidades interpretativas de cada momento do seu percurso. A fotografia desprendida, portanto, ajuda não somente a perceber esse capítulo da fotografia, assente na ideia da escrita visual em mobilidade, mas nunca estática.

(artigo recebido nov.2013/ aprovado mar.2014)

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- INNIS, Harold. **The bias of communication**. Toronto: University of Toronto Press, 1951.
- LEMOS, André. **Andar, clicar e escrever hipertextos**. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/hipertexto/andre.html>>. Acesso em: 12 abr. 2012.
- LORENTI, Gilson. **A primeira câmera digital do mundo**. Disponível em: <<http://meiobit.com/15452/a-primeira-camera-digital-do-mundo/>>. Acesso em: 15 abr. 2012.
- MACIEL, Kátia e PARENTE, André. **Redes Sensoriais**. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa, 2003.
- MCLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensões do homem** (Understanding Media). São Paulo: Editora Cultrix, 1969.
- NEGROPONTE, Nicholas. **Vida Digital**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- QUEIROGA, Eduardo. **Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2012.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Dutton and Company, New York, 1970.