

ENTRE O INSTAGRAM E A KODAK. EXPANSÕES E ULTRAPASSAGENS NA CULTURA FOTOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA

Between Instagram and Kodak. Expansions and overtaking in the contemporary photographic culture

Entre el Instagram y la Kodak. Expansiones y adelantamiento en la cultura fotográfica contemporánea

José Afonso da Silva Junior

Professor / Pesquisador do Programa de Pós-Graduação
em Comunicação. PPGCOM – Universidade Federal de
Pernambuco (UFPE). Campus Recife/PE
E-mail: zeafonsojr@gmail.com

Resumo

Este artigo problematiza como cenário empírico a sobreposição histórica entre a crise da Kodak e a emergência do Instagram, compreendidos como sintomas significativos da substituição de regimes visuais pela concepção de uma fotografia atada a circulação/desprendimento, transcodificando-se em distribuição/ expansão. Assim busca responder três questões que permeiam o desprendimento visual: Como vemos fotografia? O que acontece com as fotografias quando não olhamos para elas? Onde estão as fotografias desprendidas? Procura identificar um grupo de quatro regularidades desse contrato visual na cultura contemporânea e analisa exemplos desta fotografia expandida.

Palavras-chave: Fotografia desprendida. Kodak. Instagram. Contemporaneidade.

Abstract

This article discusses how empirical historical overlay scenario between the crisis of Kodak and the emergence of Instagram – understood as significant symptoms of replacement of visual schemes of a photo regarding the concepts of circulation/detachment – are transcoded in distribution/expansion. Its aims are to answer preliminarily three issues that permeate the detachment visual: How do we see photography? What happens to the pictures when we do not look at them? Where are the pictures given off? The article attempts to identify a group of four regularities on this visual contract, in contemporary culture, and analyzes examples of expanded photography.

Keywords: Photo disengaged. Kodak. Instagram. Contemporaneity.

Resumen

Este artículo discute cómo escenario empírico la superposición histórica entre la crisis de Kodak y la aparición de Instagram, entendidas como síntomas significativos de la sustitución de esquemas visuales para la concepción de una foto, atada a la circulación/desprendimiento, transcodificándose en distribución/expansión. Busca preliminarmente respuesta a tres cuestiones que permean la separación visual: ¿Cómo vemos las fotografías? ¿Qué pasa con las fotos cuando no las miramos? ¿Dónde están las fotos despegadas? Inténtase identificar un grupo de cuatro regularidades en el contrato visual, en la cultura contemporánea, y se analizarán ejemplos de la fotografía expandida.

Palabras-clave: Foto despegada. Kodak. Instagram. Contemporaneidad.

Apresentação

O ano de 2012 marca a história da fotografia pela sobreposição de dois eventos. O primeiro, o anúncio público da concordata da Kodak, sob a alegação que os severos prejuízos sofridos pela tradicional marca se devem, sobretudo, ao pouco sucesso da mesma diante da alta concorrência existente no mercado da fotografia digital. Para além do significado financeiro e econômico, 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 Kodakchrome, em 2009.

O segundo evento foi a notícia da compra do Instagram¹ pela rede social Facebook, pelo valor de um bilhão de dólares, que ocupou, em abril, o noticiário internacional ligado às tecnologias de informação móvel. De longe, é 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. Isto é: a convergência entre o ato de fotografar, mobilidade, telecomunicação, e redes digitais.

Entre os dois eventos, além de uma brusca mudança dos modos de uso da fotografia e a cultura que a envolve, pode-se detectar um movimento de consolidação em duas frentes. Na primeira, uma experiência fotográfica (seja cultural, seja tecnológica e estética) que não cabe numa definição de fotografia digital. Ao menos se entendemos fotografia digital como o transporte de uma prática a um novo conjunto de suportes. O Instagram não resume sua existência em uma transposição de práticas. Em que pese o repertório de *templates* que proporcionam uma aparência *vintage* as imagens geradas pelo aplicativo, a força da sua proposta situa-se na vinculação entre mobilidade de captura _ associada a simplicidade e automação do tratamento + e a imediata disponibi-

lização das imagens nos circuitos das redes sociais. Destarte, o Instagram é um modelo de fotografia (se é que ainda podemos continuar chamando esse conjunto experiencial de tal modo. Mas isso é uma discussão suscitada para outros desdobramentos) 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 negócios em tão curto período de tempo, a venda do Instagram aponta para um estado de coisas complexo, que indica articulação com o regime de visualidade contemporâneo, através da 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 o modo de ver fotografias. Ou seja, atua na base da própria forma da fotografia, se compreendermos esta como a comunicação entre o modo de se clicar e de se consumir/ acessar. Em outras palavras, o valor estonteante pago pelo Instagram decorre do fato de ele sintetizar em modelo operacional o regime visual do começo do século XXI. 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, se entendermos o modelo e cultura de produção e consumo da imagem contemporaneamente. Quando, em fins do século XIX surgiu a proposição do “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, construía-se a possibilidade de massificação da fotografia, entendida como processo industrial, dialogando com uma sociedade envolta em modernidade e que assimilava a separação dos atos de “apertar o botão” e “fazer o resto” como representativa da também divisão entre a cultura de uso, fácil e popular; e o saber relativo ao processamento das imagens, de caráter especializado, tecnocrático, inacessível. De modo claro era um modelo de negócios. Decorrente disso era também um modelo que diz respeito à nossa maneira de olhar, e a relação com a própria imagem.

O que ocorreu foi um choque entre engenhos de produção antagônicos. 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.

¹ O Instagram é um aplicativo de compartilhamento de fotos gratuito e projetado inicialmente para uso em dispositivos móveis Apple iOS, que opera nos celulares 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.

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, por meio de sua onipresença, seus hiperatributos digitais.

Nem de longe, e com muito pessimismo, isso pode ser visto como pouca coisa. Dados recentes (AMERICAN PHOTO, 2012: 26) apontam o *Facebook* com 845 milhões de usuários, que enviam cerca de 250 milhões de imagens para a rede social a cada dia. O *Instagram*, ao ser comprado irá adicionar cerca de 50 milhões de usuários e cerca de cinco milhões de fotos por dia. Mesmo contribuindo pouco para o volume de imagens do *Facebook*, a lógica para valer um bilhão de dólares é relativamente simples: fotografias são extremamente importantes para a experiência básica da internet e ainda mais para experiência das redes sociais, como o *Facebook*. Justamente por isso, o modelo é de circulação. Mas a mudança não é somente o raio de alcance.

Como vemos fotografia?

Podemos entender nesse eixo de antípodas _ o modelo Kodak vs. *Instagram* _ a distribuição como um conceito, substituído por outro conceito, o 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. Para a fotografia, circular é ter em conta a consideração a desmaterialização dos suportes, a flexibilização das ferramentas de tratamento da imagem e a amplificação dos canais de acesso da fotografia como produção simbólica.

A mudança mais radical pode ser percebida por uma provocação simples: Como se veem as fotografias? Até meados dos anos 1990, essa era uma pergunta com uma resposta óbvia, e até mesmo estranha, pelo menos para o regime visual de um observador comum. Fotografias se viam impressas

em publicações, na publicidade, em calendários, nos jornais e, em uma escala de valor e visibilidade diferenciadas, nas paredes de galerias e museus.

Neste percurso, a fotografia, como as demais formas simbólicas (o audiovisual, a música, o texto), foi, no intervalo 1990-2010, sacudida por duas ondas interdependentes. A primeira, com a progressiva digitalização da base operacional, trocando átomos por bits (Negroponte, 1995), incorporando algoritmos que automatizavam e potencializavam dinâmicas existentes no mundo analógico. A segunda consistiu na abertura da 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 cinema, mas não o fim do cinema. Testemunhou o acesso a todo tipo de informação textual, mas não o fim do livro, apenas para ficar em alguns exemplos.

Para a fotografia clássica, os desdobramentos também foram severos. Reconfiguraram-se modelos de trabalho, outros entraram em crise. Isso se deve, em grande medida, à importância que a imagem passou a ter em meios da internet, como a web e derivados. De certo modo, a fotografia sofreu a dualidade de um processo generalizado, capaz de, ao mesmo tempo, fazer 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).

Agora, no início do século XXI, as fotografias são vistas de muitas maneiras. E a maioria delas não envolve a ideia

clássica presente até os anos 1990. A geração nascida após essa data tem certamente uma ideia de fotografia construída em um modelo cognitivo diferenciado da fotografia materializada em papel. Nesse sentido, podemos dividir o fenômeno da fotografia em dois campos formais mais gerais. Ou seja, o que podemos nomear como forma-fotografia responde a duas ordens de experiência entre observador e objeto. Uma forma, diretamente ligada ao modo de produção e síntese, por um conjunto de estratégias e agenciamentos produtivos e tecnológicos que plasmava a imagem sobre um determinado suporte. Outra forma, a partir da perspectiva da observação, envolvendo meios e costumes de acesso/ observação e consumo de imagens. Essas duas posições da mesma forma, se reorientam e ajudam a explicar a assimilação e consolidação de uma experiência como o Instagram e a refutação e crise da Kodak.

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

É interessante perceber que nesse posicionamento da forma-fotografia a ideia de lugar de consumo, ou de se ver, não aparece como um elemento relevante. A fotografia não indica estar presa a um lugar específico para ser observada, um modo único de visão. É certo que isso não se constitui em novidade. Walter Benjamin (1935) já problematizou as dramáticas mudanças advindas para o regime visual quando ele se insere em uma lógica dupla de reproduzibilidade 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. O elo entre fazer e observar a fotografia se dá na medida em que ela 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 aos 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 muita agudez por Villém Flusser (2002) na sua leitura da fotografia como um aparato de pro-

gramação de imagens. Retornando a Benjamin, uma leitura possível do ensaio clássico – “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” –, pode indicar também que se trata de um texto sobre as condições de distribuição simbólica combinada às 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 derivada dos circuitos formados pela distribuição. A experiência do olhar pode não ser mais direta, presencial, única. De imediato, a premissa que se coloca é que um dos elementos característicos da fotografia é a reprodução/ circulação, que não despreza os problemas anteriores, presentes no percurso histórico, e se projeta para as novas tecnologias no entorno da sociedade da informação.

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 ao estado da ubiquidade da imagem. O dom da onipresença passava pela reprodução, primeiro passo na direção de uma desmaterialização. A imagem sem materialidade, intangível, liberada de suportes é o culminar um percurso longo e fixado entre o desprendimento espacial e os lugares que ocupa na construção da realidade.

É um fenômeno essencial, porque a ubiquidade das imagens corresponde agora à 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 e permite uma circulação instantânea, e a aparição em sistemas de internet como, por exemplo, o Instagram. De um lado, temos a possibilidade imediata de fazer imagens sem premeditação ou projeto, ao sabor da *flânerie*, e do outro lado, a possibilidade de difundir essas imagens sem a intermediação de monopólios. 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 cris-

talizado 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 preconize uma visão apocalíptica sobre este texto sobre mais uma morte da fotografia (desde o século passado a fotografia vive morrendo!), a conciliação possível tem como pressuposto não reforçar a perspectiva de ruptura. Em outras palavras, a própria história da fotografia ilustra deslocamentos, sobreposições, coexistências e também resistências em 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 certa 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, ao se combinar com as tecnologias de ordem 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 o 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 e também cultural.

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 em relação a outros *mídia* e nem em relação a si mesma. De certo modo, a fotografia expandida 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 formas he-

gemônicas, já superando o momento de transição dos últimos vinte anos, que podemos perceber como a era do 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 força. Isso pode ser detectado pelo *debâcle* da Kodak e a emergência do Instagram; pela cada vez maior ausência de cursos de fotografia digital ofertados; e pela 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, na medida em que fornece ganhos diretos e diferenciais para quem a usa.

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 - Uma certa estética da transparência (PARENTE, in MACIEL, 2009). É a indiferenciação, tanto do visual da fotografia, como da imersão no dispositivo, defi-

nindo como uma determinada coisa/situação pode ser mostrada/relatada na tela portátil. Nesse ponto, a fotografia reassume com mais força o 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. O Instagram, por exemplo, ganha ossatura e impacto pelo efeito de conexão entre as pessoas.

D - A forma-fotografia como uma síntese, passível 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, um 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 de 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. Em breves termos, uma apropriação.

Ainda em 1970, Gene Youngblood, estabelecia a questão, ainda em termos de expansão dos meios e não de desprendimento, com a possível junção das tecnologias digitais, algo que, na fotografia, começaria a se consolidar 20 anos depois. Segundo o autor, a justaposição entre computador e 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 das políticas de produção e das manifestações simbólicas.

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 o 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 objeto artístico, por exemplo, teria uma parcela de sua existência atrelada a esse fenômeno, onde a importância estaria con-

centrada 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, pela 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; o Instagram, ao tempo.

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 na 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, isso é ainda mais verdadeiro para a fotografia desprendida, ainda mais flexível e capilar.

Em modo de conclusão: onde está, portanto, a inovação?

A fotografia desprendida se caracteriza, sobretudo, por ser uma atividade, um processo, de integração subjetivo e coletivo vinculado à sociedade em rede. Embora visões de resistência a esse fenômeno prefiram um discurso apocalíptico baseado em argumentos viciados, afirmando que essa forma fotográfica 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, mas também nos auxilia a perceber de modo mais material a substituição de engenhos de visão, da troca de um modelo cristalizado em torno da Kodak por outro, formatado pelo Instagram.

Olhando pelo mesmo prisma, mas noutro viés, a conclusão pode ser exatamente oposta. Ou seja, se há ainda modelos 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 haja 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 uma alternativa possível ao seu momento. De certo modo se travestem de maneira a continuar ativando as chaves do seus dispositivos a fim de reforçar o potencial atracional na época contemporânea.

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 múltiplas experiências diferentes. A escolha de qual imagem será vista e em que dispositivo se encontra na instância observadora e não somente na produtora, ao passo que o lugar da produção se multiplica. 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 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.

Se há uma história que é possível de se contar, essa é a história da fotografia. Pois ela traz impregnada na própria produção as possibilidades interpretativas de cada momen-

to do percurso. A fotografia desprendida, então, ajuda não somente a perceber esse capítulo da fotografia, mas também do próprio momento cultural da produção simbólica, assente, mas não de forma estática, na ideia da escrita visual em mobilidade.

Referências

CAREN, B. (2012). The importance of being Instagram. American Photo. Bonnier Corporation. New York. Vol. 23 No. 4. July/August.

BENJAMIN, W. (1985). A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica [1935]. In. Magia e técnica, arte e política. (Obras escolhidas I). São Paulo: Brasiliense.

FLUSSER, V. (2002). Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

INNIS, H. (1951). The bias of communication. Toronto: University of Toronto Press.

LEMOS, A. (2012). Andar, clicar e escrever hipertextos. <http://www.facom.ufba.br/hipertexto/andre.html> (12/04).

MACIEL, Kátia e PARENTE, André (2003). Redes Sensoriais. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa.

MCLUHAN, M. (1969). Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding Media). São Paulo: Editora Cultrix.

NEGROPONTE, N. (1995). Vida Digital. São Paulo: Companhia das Letras.

QUEIROGA, E. (2012). Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós Graduação em Comunicação.

YOUNGBLOOD, G. (1970). Expanded Cinema. Dutton and Company, New York.

Outras publicações do autor:

SILVA JUNIOR, J. A. (2014) Da foto à fotografia: os jornais precisam de fotógrafos? Contemporanea (UFBA. Online), v. 12, p. 39-54.

SILVA JUNIOR, J. A. ; PEIXOTO, J. G. M. . (2014) entre bits e dólares: desafios para o financiamento da produção fotojornalística contemporânea. Brazilian Journalism Research (Online), v. 9, p. 134-153.

SILVA JUNIOR, J. A. ; PEIXOTO, J. G. M. (2013) Between bit and dollars: challenges for financing contemporary photojournalism. Brazilian Journalism Research (Online), v. 9, p. 132-149.

SILVA JUNIOR, J. A. ; MUNIZ, P. (2013) As disputas argumentativas em torno do novo Código Florestal no *Twitter*: comunicação, economia e sociedade na perspectiva ambiental.. *Organicom* (USP), v. 10, p. 123-135.

SILVA JUNIOR, J. A. ; MUNIZ, P. (2013) O Código Florestal Brasileiro e o ciberativismo ambiental no *Twitter*. *Redes.com* (Sevilla), v. 8, p. 85-106.