

Criação e estética comum no flickr: um novo lugar para velhas ideias?

Jane Maciel¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

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)

Introdução

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”, que “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

1. Mestre em Comunicação e Cultura pela pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, na linha de Tecnologias da Comunicação e Estética. Pesquisadora do Laboratório de Fotografia, Imagem e Pensamento da ECO-UFRJ (www.laboratoriodefotografia.eco.ufrj.br) e do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (IF-MA). Email: janmaciel@hotmail.com.

(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. Para tanto, iremos neste artigo descrever algumas relações estéticas e criativas que se estabelecem no site de compartilhamento de imagens Flickr (www.flickr.com) e mais especificamente em uma de suas ferramentas intitulada “exposições”, que são conjuntos de até 18 imagens reunidas por um usuário que recebe dentro das configurações da plataforma o título de “curador”².

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 pode ser mediado coletivamente. É importante notar como o saber das operações fotográficas é dividido, ao mesmo tempo que é disputado, nestas partilhas do sensível³ (RANCIÈRE, 2005), o que acontece nos comentários em torno das fotos, nas informações contidas nas descrições das imagens e em outros dados nos perfis, até fóruns específicos, vinculados ou não a grupos.

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. Contudo, 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.

2 As exposições/curadorias apresentadas neste texto fazem parte de um banco de dados sobre esta ferramenta formulado para nossa pesquisa de mestrado “EXPOSIÇÕES PARA A FOTOGRAFIA COMUM: imagem, tecnologia e estética no Flickr”. Optamos por inserir neste documento os hiperlinks das curadorias citadas e as miniaturas de fotos (também com links), a fim de possibilitar ao leitor uma maior aproximação com a plataforma.

3 Tal como afirma Jacques Rancière (2005, p.15): “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.”

O ANALÓGICO NO DIGITAL

Lev Manovich (1995, sem página) afirma que a fotografia digital é marcada pelo seguinte paradoxo: “a imagem digital aniquila a fotografia enquanto solidifica, glorifica e imortaliza o fotográfico”⁴. As tecnologias digitais prometem substituir as analógicas, ao mesmo tempo em que elas valorizam e fetichizam suas estéticas, como a valorizada estética “soft” do “film look”, com seus grãos e blur, em contraposição ao clean digital. Esta 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 e estéticos dos realismos anteriores na formatação de uma nova estética e de um novo realismo.

Este paradoxo aparece de maneira marcante no Flickr, onde podemos perceber a forte presença da fotografia analógica, bem como várias destas “metáforas analógicas” ampliadas pelas possibilidades de efeitos fotográficos dos programas de edição que compilam uma série de procedimentos de laboratório analógico. A tecnologia analógica tem a tendência de virar ela própria o tema de muitas exposições e grupos. 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 tais práticas fotográficas que possuem seus limites ora perceptíveis, ora duvidosos quando reunidas. Vejamos a descrição de alguns casos.

Na exposição Iphone Ixtordinary, 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. Como marca dos aplicativos do Iphone 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 Ixtordinary*](#)

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

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.

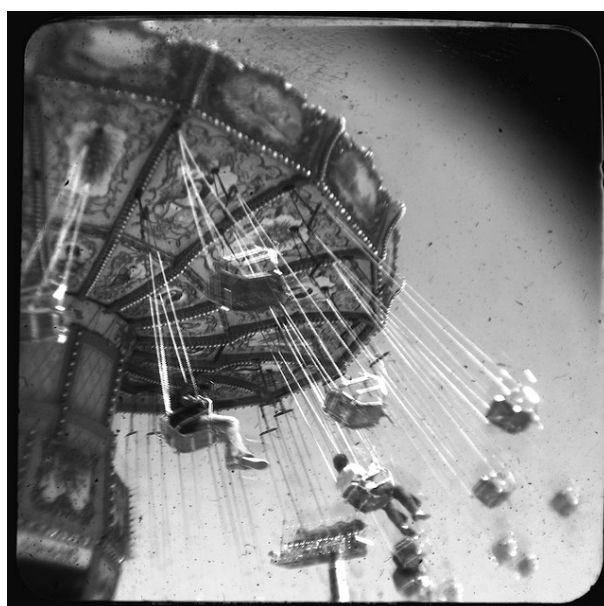
Esta aproximação ressalta algumas facetas que derivam da materialidade dos meios. As fotografias feitas com Iphone, cuja objetiva e sensor minúsculos impossibilitam uma boa resolução, são exploradas esteticamente com os variados filtros disponíveis nos aplicativos, que contornam a precariedade da imagem pela simulação de diversas superficialidades. 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. 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.”⁵ (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 mídia e que não necessariamente se preocupa com uma correspondência clara entre objeto e imagem.

Também é importante remarcar que com o surgimento do digital, a apropriação da tecnologia fotográfica analógica é resignificada nestas tantas modulações da imagem. Pode-se aceitar o “erro” e buscar a imprevisibilidade dos efeitos de certos aparelhos, como é o caso da Lomografia (www.lomography.com.br). 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 fotografia. De modo semelhante, câmeras Polaroids, conhecidas e celebradas por sua “instantaneidade tangível”, também são retomadas por estes fotógrafos nostálgicos.

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”,

5 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”.

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 TTV 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. Os detalhes dos experimentos com a técnica são debatidos nos fóruns de grupos dedicados a esse procedimento que propõem o registro desta observação pela câmera escura.



Esquema visual da técnica “*Through the Viewfinder*” e fotografia da exposição [TTV](#)

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 a 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" ⁶ (MANOVICH, 1995, sem página).

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 pós-processamento. 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.

A falta de nitidez da imagem, por exemplo, é assim admitida, explorada e tematizada em algumas curadorias desta fotografia comum, como nas exposições do Flickr it's a blurry fuzzy world!, OFF e Around the edges. Aquilo que impede ver bem é assim 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, como nas fotos abaixo. De um lado, a textura soft do analógico (maioria nessas exposições), de outro, o soft digital que aparenta mais uniforme e que, ao invés de grãos, possui seus inevitáveis ruídos.

6 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."



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 “flou” 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 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. “A própria escolha do termo “pictorialismo” é significativa [...]. 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.” (FABRIS, 2011, p.36)

Vemos algumas proposições estéticas deste movimento reverberarem 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*⁷, 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).

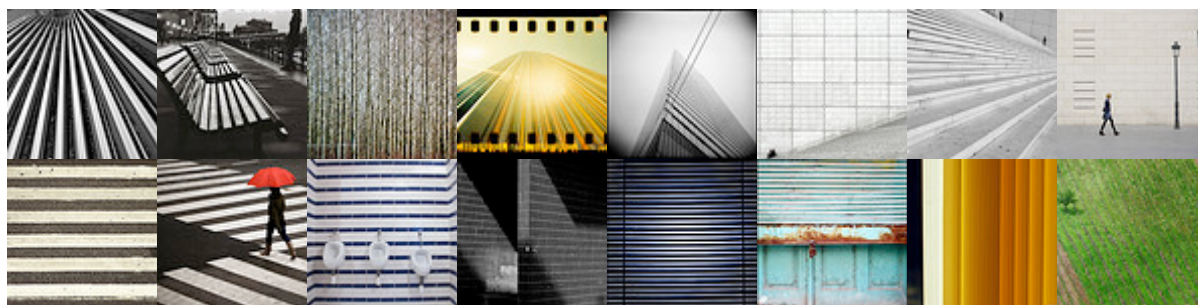
7 Ver o livro “*Camera Work- The complete Photographs 1903-1917*”, editado pela Taschen (2008).



Miniaturas da exposição [*One Tree Squared*](#)

Outra 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, abstracionismos etc. Esta visualidade aparece na história da fotografia vinculada a movimentos construtivistas e concretos (Nova Visão, Nova Objetividade, Straight Photography, Fotografia Construtivista Russa) na assimilação da autonomia formal cujo o entusiasmo girava em torno do maquínico na concepção de uma arte puramente fotográfica para a produção mecânica de visibilidades (ROUILLÉ, 2010).

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*, *off the grid* e *Almost edible colour*. 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...*, e *Have a seat!*. O trabalho visual com as linhas diagonais também é recorrente em muitas imagens ao longo das exposições, além de galerias dedicada apenas a esse padrão, como em *diagonals* e **. Variações dos pontos de vista são exploradas em *Things Are Looking Up* e *What Goes Up Must Come Down*. A produção de uma fotografia com intenções formalistas é percebida ainda 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..*



Miniaturas da exposição [*Lines*](#)

Banalização da fotomontagem

Outro ponto que devemos dar importância na formulação deste olhar fotográfico comum é a questão da fotomontagem. 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 persistem, 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.”. 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” 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 a imagem acreditando ser uma montagem, ou o contrário, colocou-a com as demais na intenção de gerar uma ambiguidade.



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 eletrobriçolagem” na qual os processamentos de imagens assumem um papel central.



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

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 surrealism pictures, Surreal Photo Effects, Man Ray, e dos álbuns no perfil intitulados All Time Best Surreal e Sea Surreal.

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.

Flickr e pedagogia do olhar

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 portatibilidade da tecnologia, este saber aparece inicialmente camuflado pelo automatismo e 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?⁸ (BOURDIEU, 1979, p.124-125)

8 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?”.

Pierre Bourdieu argumentava que esta fotografia comum teria a sua prática e estética fortemente ligadas ao instantâneo e ao automatismo dos aparelhos, por um lado, e à concepção das funções sociais outorgadas à prática fotográfica, tais como as demonstrações de coesão dos 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”⁹ (BOURDIEU, 1979, p.126), como aquela expressão outrora recorrente, 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).

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 busca 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 experiências, fazendo com que a própria realidade se parecesse cada vez mais com a linguagem visual das câmeras.

Outro 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; ROUILLÉ, 2010). Buscavam conservar

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

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.

De todo modo, seguindo estes sistemas de visibilidade que operam mediações, e portanto, tradução e rede (LATOUR, 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 uma cacofonia visual, conceitual e categórica, nos alerta para uma atitude de conservação, que podemos atribuir aos períodos de transição tecnológica, tal como vem acontecendo com a digitalização das mídias, mas que pode ser igualmente percebido ao longo da história da fotografia, a exemplo da reação conservadora dos fotoclubes modernos.

Podemos remarcar as muitas 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 visam ser simplesmente recordações afetivas de lugares e pessoas, tais fotos parecem ter como vocação a própria dinâmica da rede.

Vemos como determinados modos de fazer fotografia são conservados, influenciando inclusive na circulação, consumo e apreciação 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.

Torna-se difícil verificar algo de efetivamente novo nessas formas de fazer, que juntamente ao quantitativo exorbitante do site (mais de 6 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.

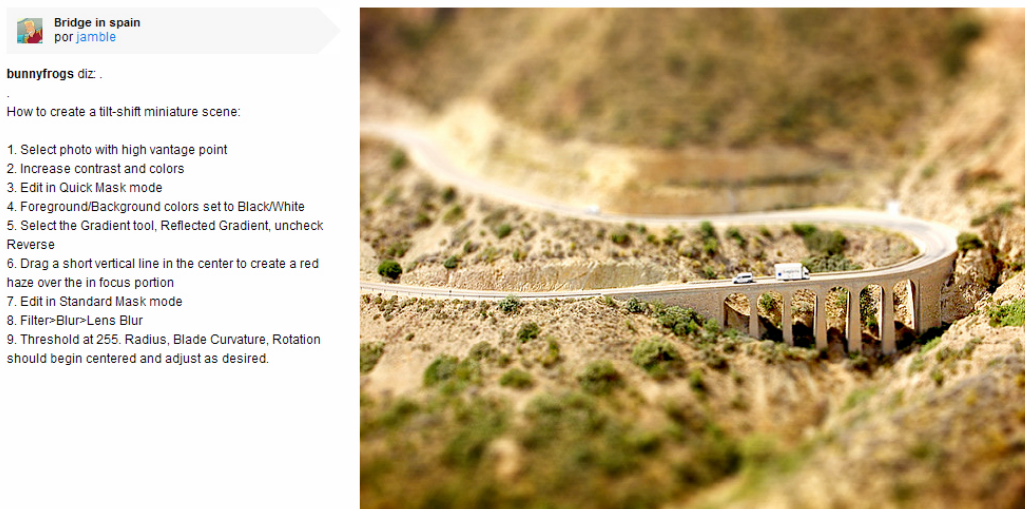


Foto e descrição da exposição [Photoshop Tutorials](#)

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

De tal 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 destacar a persistência dessas trocas que visam muitas vezes se inscrever dentro de um sistema de visualidades já estabelecidas. 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, 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”.

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 a 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.

REFERÊNCIAS

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

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

_____. 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.

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

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.

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

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

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

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

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