



Fotografia: da ausência do sujeito ao coletivo contemporâneo¹

Eduardo QUEIROGA²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O artigo faz um resgate do percurso da fotografia, desde um pouco antes de sua invenção, sob a perspectiva da subjetividade, demonstrando que uma polarização se instaurou logo no momento de anúncio do daguerreótipo, criando uma dicotomia entre visões mais ou menos objetivas ao longo da sua história. Esses alinhamentos estão diretamente relacionados aos usos sociais das tecnologias vigentes, em consonância com o modelo epistemológico de cada época. Os coletivos fotográficos contemporâneos surgem com intensidade na última década, estimulados pela cultura de convergência e lançam questões à prática fotográfica, principalmente no campo da autoria.

Palavras-chave: fotografia; coletivo fotográfico; autoria; cultura de convergência.

Na última década, temos visto com mais intensidade o surgimento e consolidação dos coletivos fotográficos contemporâneos. Esses agrupamentos de fotógrafos - não apenas, pois podem incluir outras profissões - em torno de objetivos em comum, diferenciam-se de outros modelos pois, entre diversas características, incorporam novas práticas ao processo fotográfico, como, por exemplo, uma maior discussão e crítica durante a idealização e produção dos trabalhos. O fazer coletivo no campo da fotografia tem inspirado debates, alguns polêmicos, acerca do papel do fotógrafo no processo ou do crédito coletivo versus uso de pseudônimo, entre outros.

Para abordarmos esse fenômeno da nossa atualidade, é interessante nos debruçarmos, rapidamente, sobre a trajetória da fotografia, desde um pouco antes do seu surgimento. De lá para cá, ao longo desse período, a história da visualidade – e aqui

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM, bolsista da Facepe, e-mail: queiroga.eduardo@gmail.com.

vamos tratar com mais ênfase da fotografia – passou por momentos de maior ou menor importância da subjetividade. Num movimento pendular, ora a fotografia era defendida como uma técnica objetiva, ora se tentava valorizar e destacar a importância do homem na produção da obra fotográfica. “Dependendo da época, das circunstâncias, usos, setores ou dos profissionais envolvidos, era um ou outro aspecto que prevalecia” (ROUILLE, 2009, p.27). Mas, mesmo nos autores do final do século XX ou início do século XXI, quando se discute a participação do fotógrafo e de sua subjetividade no fazer fotográfico, em geral não se faz referências ao ato coletivo.

A câmara obscura tem os seus princípios óticos conhecidos desde mais de 2000 anos atrás. Aristóteles, Leonardo Da Vinci e Kepler, dentre outros, especularam sobre o fenômeno que projeta no fundo de uma caixa escura, uma imagem invertida da cena exterior, proporcionada pela luz que atravessa um pequeno orifício. Mas foi na idade média que a câmara obscura se popularizou, não apenas como uma experiência ótica, mas como um aparato de entretenimento, um instrumento de auxílio a desenhistas e pintores, ou, mais importante, modelo de visualidade. Entre os séculos XVI e XVIII, a câmara obscura assume importância ao delimitar e definir as relações entre observador e mundo. Ela não é apenas um entre vários instrumentos ou opções visuais. Mais que isso, a câmara obscura produz uma operação de individualidade, definindo o observador como “isolado, fechado e autônomo em seu confinamento escuro, retirado do mundo” (CRARY, 1990). Desta forma esse aparato cumpre uma função decisiva de separar o ato de ver do corpo físico do observador, de descorporificar a visão.

Com a câmara obscura, a imagem, que sempre esteve ligada ao olho, sempre foi entendida como uma função fisiológica, pode ser formada independentemente do sujeito. Ela estará lá, projetada no fundo da câmara, estando ou não o observador no seu interior. Crary (1990) cita experiência sugerida por Descartes em sua “Dioptrica”, em que um olho de um homem recém-morto - na falta deste, de um boi ou de outro animal de grande porte - deve ser retirado do seu corpo e posicionado no furo da câmara obscura. Descartes detalha os procedimentos para adaptar o globo ocular ao dispositivo e afirma que um olho morto e até mesmo de um boi, separado de seu corpo, projetará imagens no interior da câmara escura: a imagem como formação mecânica.

No início do século XIX, ainda antes do surgimento da fotografia, Goethe utiliza a câmara obscura numa experiência. Nela, um observador fixa seu olhar sobre o círculo de luz que entra pelo furo da câmara. Em seguida o furo é fechado e o olhar permanece voltado para a parte escura. O que se forma é uma imagem circular,

inicialmente amarela e depois avermelhada. Uma imagem não projetada na caixa, mas criada pelo organismo do observador. Essa experiência ótica descrita por Goethe aqui apresenta uma noção de visão que o modelo clássico é incapaz de explicar. A subjetividade corporal do observador, que havia sido excluída no conceito da câmara obscura, se torna primordial na condição de observador (CRARY, 1990).

O embate entre objetividade e subjetividade, a máquina versus o homem, dura até os dias de hoje e não foi inaugurado pela fotografia, como bem pudemos perceber nos exemplos acima citados. Mas a fotografia alimentou e foi fortemente influenciada por esse debate. Ela surge num momento de alinhamento com a modernidade. É sincrônica ao aparecimento das grandes cidades, da industrialização, da serialização das coisas. Os modernos operam uma anulação da subjetividade em nome do desenvolvimento. Da ciência versus arte. A fotografia responde a esses anseios e os reforça. Surge na esteira de um movimento que enxergava na retirada do homem a causa para o aumento da eficácia e da exatidão. A máquina ao invés da mão.

O daguerreótipo é anunciado ao mundo em 19 de agosto de 1839, depois que o governo francês negocia a patente do processo com seu inventor, Louis Daguerre. Naquele momento, havia várias pesquisas em andamento buscando fixar imagens a partir da exposição ao sol, à luz. Na Inglaterra, Henry Fox Talbot chegava aos seus resultados com o talbótipo, seis anos antes Hercule Florence, no Brasil, usava pela primeira vez o termo “photographie”, entre outros. Na França, Hippolyte Bayard já dominava o procedimento que permitia registrar imagens positivas em papel emulsionado com nitrato de prata. Se grande parte dos manuais credits a Daguerre a invenção da fotografia – e não apenas os manuais, pois até o dia mundial da fotografia é o 19 de agosto – isso se deve ao fato de que houve uma polarização dos dois processos, um se aliando mais às ciências e o outro, às artes. Uma dicotomia entre objetividade e subjetividade. Enquanto a Academia de Ciências elogiava Daguerre, a Academia de Belas Artes defendia Bayard. Era a disputa entre o nítido e o “indefinido dos contornos”; entre o metal e o papel; o ofício e a criação, a utilidade e a curiosidade (ROUILLE, 2009).

“Qualquer invenção é condicionada, por um lado, por uma série de experiências e conhecimentos anteriores e, por outro, pelas necessidades da sociedade” (FREUND, 1995, p. 37). Mais importante do que a existência de uma tecnologia é o uso social que é dado a ela: como a sociedade responde, interpreta e se apropria de uma invenção, que vem como resposta a necessidades diretas de cada época. Em 1786, uma

invenção que fez muito sucesso foi o fisionotráfico. Consistia num aparato que, se utilizando de braços pantográficos, possibilitava a produção de imagens de perfis com considerável rapidez e fidelidade. Mais um exemplo de um anseio mecanicista, matemático e de produção em série da sociedade europeia do final do século XVIII. Freund compara o fisionotráfico com as máquinas de *photomaton* (cabines automáticas de fotos para documentos) e polaroid (FREUND, 1995, p.31). Voltando ao caso Daguerre-Bayard, o primeiro se destacou em relação ao segundo por conta de que a sociedade, naquele momento, tinha olhos para o desenvolvimento, as estradas de ferro, as máquinas a vapor, a lógica científica.

O importante aqui não é discutir se o processo de Bayard era menos científico ou se trazia em sua natureza maior ou menor subjetividade. Nosso interesse é perceber como, nos primeiros momentos da fotografia, o discurso da objetividade ganha força, em resposta aos anseios de uma época, de uma sociedade industrial em franco crescimento, que acreditava que a máquina trazia mais exatidão e eficiência aos processos de produção. A fotografia ganha espaço quando é oferecida como espelho do real, imagens produzidas diretamente pelo sol, sem a interferência do homem. O primeiro livro de fotografia da história, de Fox Talbot, traz essa referência já em seu título, *The pencil of nature*: as calotípias ali presentes foram impressas pela natureza, não são obra da mão do desenhista ou gravurista (LEFÈVRE, 2003). Até a Igreja se manifesta contra a fotografia, pelo seu teor de sacrilégio. Deus criou o homem à Sua imagem e semelhança. Nenhuma máquina poderia fixar a imagem de Deus (FREUND, 1995, p. 79).

São muitas as qualidades desta nova invenção que podem ser alinhadas aos ideais vigentes em meados do século XIX.

A fotografia – que reproduz mais rapidamente, mais economicamente, mais fielmente do que o desenho, que registra sem omitir nada, que dissimula as imprecisões da mão, que, em resumo, troca o homem pela máquina – impõe-se imediatamente como a ferramenta por excelência, aquela que a ciência moderna necessita. E continuará sendo assim até a Segunda Guerra Mundial (ROUILLÉ, 2009, p. 109).

Mesmo no campo das Belas Artes, a fotografia, nos idos de 1880, era usada num caráter mais funcional: impressões de homens e mulheres nus, como forma de economizar com modelos vivos. Outros fotógrafos se ocupavam de produzir clichês de cenas urbanas ou paisagens também com o propósito de auxiliar pintores e desenhistas nas suas criações.

Rouillé categoriza em fotografia-documento, fotografia-expressão, arte de fotógrafos e fotografias de artistas as diferentes composições onde a objetividade está mais presente (na primeira) ou menos. Essas várias categorias podem coexistir, com uma podendo ter mais destaque do que outras, dependendo da época e das pessoas envolvidas.

A fotografia-documento tira partido de uma ligação direta entre as coisas e as imagens. Uma característica presente na fotografia, que trata do aspecto mais indicial, de uma ligação física entre referente e o signo. Barthes dedica grande espaço a essa ligação. “O que intencionalizo em uma foto [...] não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia” (BARTHES, 1984, p. 115). O noema “isso-foi” de Barthes – segundo ele mesmo o que resume o objeto do livro inteiro - é tido até hoje como um dos pilares da ontologia fotográfica. Em outra passagem, reforça: “a fotografia sempre traz consigo seu referente [...] estão colados um ao outro” (p.15). A análise Bartheana privilegia a característica de índice da fotografia. Já Dubois (1994), que pretende “atingir 'a fotografia' no sentido de um discurso teórico” mais amplo, leva a discussão para as outras categorias da semiótica peirceana. Ele afirma que a fotografia é índice, em “primeiro lugar”, para depois então adquirir sentido (símbolo) e tornar-se parecida (ícone). O processo e as pessoas envolvidas também devem estar incluídos no fotográfico. “Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é” (DUBOIS, 1994, p.59), devendo estar aí incluída, nessa constituição, o ato da produção, da distribuição e da recepção.

O declínio da imagem-documento acontece quando o fotógrafo reivindica a inscrição de sua subjetividade em sua obra, abrindo espaço para a imagem-expressão: “o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são seus traços principais” (ROUILLÉ, 2009, p. 161). Para este autor, o melhor exemplo dessa reorientação foi Robert Frank, que entre 1955 e 1956, apoiado pela Fundação Guggenheim, cruza os EUA recusando “à mínima imposição externa”, assentando “a soberania do 'eu' do fotógrafo”, colocando “a imagem sob o domínio exclusivo de sua subjetividade, de sua 'inspiração', de sua 'alma'” (ROUILLÉ, 2009, p.171). Agora se faz necessário uma escrita fotográfica, uma forma trabalhada por um autor. Embora Rouillé ataque a “teoria do índice” e seus autores – Rosalind Krauss, Dubois e Barthes –, alegando que esta é baseada no dispositivo técnico, no automatismo do mecanismo de registro, não podemos deixar de perceber uma concordância entre a sua análise e a de Dubois ao trazer essa abertura para, primeiro, uma importância da

singularidade do fotógrafo na construção da imagem e, depois, a interferência do outro, do fotografado, nesse mesmo processo (ROUILLÉ, 2009, p.178).

Já vimos que, em meados do século XIX, logo após o surgimento e registro das primeiras experiências bem sucedidas de fotografia, técnicas diferentes se alinharam a parcelas divergentes da sociedade, causando uma polarização entre a função mais objetiva ou mais subjetiva da imagem. Importante reforçar, mais uma vez, que não nos parece correto defender um ou outro lado, uma ou outra característica. A fotografia inclui todas essas possibilidades. Pode ter funções de documentação ou de expressão, pode ser indicial ou simbólica (ou os dois). Se um ou outro aspecto foi mais valorizado ou mesmo serviu de base para fundamentações teóricas que marcaram uma época, foi exatamente porque, dependendo dos anseios da sociedade, das pessoas envolvidas, das limitações estruturais e tecnológicas, dos interesses da indústria, era o que o momento permitia “ver”. Essas potencialidades seriam atualizadas de acordo com esses estímulos ou limitações de cada tempo. Não vamos aqui arrolar todos os movimentos da história da fotografia, todas as idas e vindas para cada um desses “polos”. Mas vale a pena lembrar do Pictorialismo, movimento surgido no final do século XIX, que, visando garantir à fotografia o status de obra de arte, buscou na escolha das técnicas e materiais que proporcionassem desfoque, na temática e nas poses, nas referências à arte clássica, na manipulação e intervenção dos negativos e das cópias, trazer a mão do artista, o olho, o humano. Era um manifesto “antifotográfico”, que negava o mecanicismo, a exatidão, a nitidez. Esse movimento pendular continuará até os dias de hoje, entre Pictorialismo, Nova Objetividade, Subjektive Fotografie e muitas outras correntes, culminando com a grande utilização da fotografia na arte contemporânea.

Talvez pudéssemos aqui nos valer do que Flusser³ chama de programa, de modo bem resumido, na forma de um glossário: “jogo de combinações com elementos claros e distintos” (2002, p. 78). Ele trabalha a todo momento com essa ideia de que existem possibilidades pré-configuradas, que os resultados estão inseridos dentro de um todo programado. Na sua terminologia, “funcionário” é aquele que age em função do aparelho, ou dentro dessas funcionalidades. Já “fotógrafo” é a “pessoa que procura inserir na imagem informações não previstas pelo aparelho fotográfico” (FLUSSER,

³ Ele escreveu a Filosofia da Caixa Preta como uma proposta de reflexão “que pode vir a ser o ponto de partida para toda disciplina que tenha como objeto a vida do homem futuro” (FLUSSER, 2002, p. 70). O motivo dessa brevíssima contextualização do pensamento de Flusser é o de destacar que esses conceitos não pretendiam embasar uma teoria fotográfica e sim algo mais amplo, tendo esta linguagem como “pretexto”.

2002, p. 77), que pode enganá-lo, afinal, “liberdade é jogar contra o aparelho. E isto é possível” (FLUSSER, 2002, p.75). A filosofia de Flusser algumas vezes pode parecer difícil e, até, contraditória. Para colocá-la assim em tão poucas linhas, correndo um grande risco de reforçar algumas distorções, precisamos esclarecer alguns pontos. Para ele, as imagens são superfícies que representam algo e seu significado está contido entre as intencionalidades do emissor e do receptor. O fotógrafo atua em busca do esgotamento do programa, obrigando o aparelho a revelar suas potencialidades. As “melhores” fotografias seriam aquelas cuja intenção do fotógrafo vence o aparelho: “a vitória do homem”.

Flusser também faz considerações sobre uma tensão existente entre o fotógrafo e os canais de distribuição, gerada pela necessidade de ampliação do número de receptores de sua obra em paralelo a uma relação de subversão visando o enfraquecimento do programa. O fotógrafo, não o funcionário, está inserido na cadeia de produção para garantir seu sustento financeiro, mas tenta subverter este mesmo sistema para seus próprios proveitos, tentando inserir novas possibilidades - atualizando virtualidades.

Da câmara obscura como modelo epistemológico dos séculos XVII e XVIII, abordado por Crary (1990) à Filosofia da Caixa Preta de Flusser⁴ como disciplina filosófica (2002), temos todo um percurso onde a visualidade assume relações diferentes com a questão da objetividade. O século XXI convive com o surgimento de um modelo de articulação que lança novas questões para o campo da fotografia. Um fenômeno que, assim como os outros abordados neste artigo, estão intimamente ligados, influenciados ou estimulados pelas práticas sociais vigentes, pela inter-relação direta com as tecnologias em voga e, principalmente, com os usos sociais dessas tecnologias. Estamos falando dos coletivos fotográficos contemporâneos, que surgem num cenário inteiramente estimulado pela cultura de convergência. Para Jenkins (2009) a cultura de convergência reconfigura nossa relação com as mídias, tanto no âmbito de consumo quanto de produção, incentivando a inteligência coletiva e possibilitando novas formas de participação e colaboração. Essas mudanças estão relacionadas às novas tecnologias, tendo a internet como uma de suas principais forças.

“Redes constituem a nova morfologia social de nossas sociedades e a difusão da lógica de redes modifica de forma substancial a operação e os resultados dos

⁴ Publicado pela primeira vez em 1983.

processos produtivos e de experiência, poder e cultura” (CASTELLS, 2002, p. 565). A articulação em rede não foi criada pela web, mas foi fortemente energizada por ela. “A internet está transformando a prática das empresas em sua relação com fornecedores e compradores, em sua administração, em seu processo de produção (CASTELLS, 2003, p.56). As modificações aqui referidas acontecem não apenas no âmbito da distribuição, da divulgação de trabalhos ou na comunicação interpessoal, mas atingem novas formas de relacionamento, de pensamento, de produção de bens e de conhecimento. Um dos primeiros autores a estudar as mudanças na sociedade mediada pelas novas tecnologias foi Rheingold (1996), que percebeu a existência de verdadeiras “mentes coletivas”, formadas por comunidades virtuais (ainda anterior à nossa internet), onde existia uma valorização e desenvolvimento de atos de cooperação.

“Num mundo competitivo emergem grupos de indivíduos que cooperam entre si por reconhecerem que há coisas que só podem ganhar através da união. Determinar os bens coletivos de um grupo é um modo de procurar os elementos que transformam elementos isolados numa comunidade” (RHEINGOLD, 1996, p.26).

Para Lévy (2000, p.11) “o atual curso dos acontecimentos converge para a constituição de um novo meio de comunicação, de pensamento e de trabalho para as sociedades humanas”. A inteligência coletiva coloca em sinergia os conhecimentos, imaginações e desejos dos que estão conectados. Quebra o paradigma do especialista, aquele que detém um conhecimento, numa lógica de exclusão – que se divide entre os que possuem e os que não possuem o conhecimento – em favorecimento de uma construção de conhecimento de maneira mais ilimitada, interdisciplinar e diverso (JENKINS, 2009, p. 87).

Podemos entender esse ambiente de interconexão, essa lógica de formação de redes, essa abertura para práticas colaborativas como um campo fértil para o aparecimento e fortalecimento dos coletivos fotográficos? Podemos afirmar que esses agrupamentos possuem diferenças substanciais em relação a modelos anteriores formados pela união de vários fotógrafos, como as agências, as cooperativas, os fotoclubes?

As leis fundadoras da cibercultura, aqui entendida como “uma nova relação entre as tecnologias e a sociabilidade, configurando a cultura contemporânea” (LE MOS, 2005), são: liberação do polo emissor – qualquer um pode produzir e distribuir conteúdo -, princípio de conexão em rede – tudo e todos estão interligados – e reconfiguração de

formatos midiáticos e práticas sociais. A fotografia estabelece uma relação dialógica com esses princípios, reconfigurando suas práticas. Os coletivos respondem diretamente a esses princípios. As possibilidades de associação entre fotógrafos que surgem neste contexto incorporam novas discussões no fazer fotográfico. Nossa premissa é de que o surgimento dos coletivos fotográficos com mais ênfase na última década está ligada diretamente às reconfigurações de nossa sociedade estimulada pelas novas tecnologias. Como já dissemos, não apenas como meio de divulgação e comunicação, mas modelo epistemológico. Isso nos ajuda a entender também porque as reflexões acerca da fotografia ao longo de sua existência ora trouxeram uma ausência do sujeito, ora um sujeito empoderado, porém individualizado, solitário. “Tirar fotos é uma técnica ilimitada de apropriar-se do mundo objetivo e também uma expressão inevitavelmente solipsista do eu singular” (SONTAG, 2004, p. 138). Embora várias das conceituações da autora pudessem ser estendidas conceitualmente à prática coletiva, encontramos em diversos momentos de sua obra uma referência direta ao fazer individual. A extensa pesquisa sobre o modelo de visualidade vigente no início do século XIX, empreendida por Crary (1990), nos dá uma chave para o entendimento de que naquele momento se promoveu uma redefinição da relação entre observador e mundo, colocando o primeiro como isolado, fechado e autônomo, em seu confinamento escuro. O autor defende que existem mais diferenças do que semelhanças entre os modelos epistemológicos da câmara obscura e a fotografia, mas certamente, uma vez que a referência entre elas é muito presente, temos aí a origem para essa individualização do fazer fotográfico.

No campo da prática também se tem um entendimento comum de que fotógrafo – o autor da foto – é aquele que dispara o obturador da câmera. Sabemos que entre a idealização e a imagem final – exposta numa galeria ou impressa num jornal – existe uma série de etapas e funções distintas, que podem influenciar no resultado final. É possível que uma só pessoa responda por todas essas funções, mas, o mais comum, é que algumas delas sejam delegadas a outros profissionais. Nos coletivos, a integração desses diversos profissionais e a discussão crítica que se constrói com isso não são apenas possibilidades, mas regra básica de existência. Onde é possível observar também a relação de afeto como componente importante nessa composição. Alguns coletivos chegam a assinar em conjunto, independentemente de que integrantes tenham trabalhado diretamente na obra específica. Um exemplo é a Cia de Foto, grupo paulista que tem na assinatura coletiva uma regra. Fazem isso por entender que todas as pessoas

que participam do grupo, inclusive funções de gestão e administração, contribuem de alguma forma para o produto final.

Uma outra característica deles tem sido experimentar e estender as discussões também para fora da Cia. No aniversário de 456 anos da cidade de São Paulo, em 2010, a editora da Revista da Folha, do jornal Folha de S.Paulo, convidou a Cia de Foto para ocupar duas páginas em homenagem à cidade aniversariante. Em vez de pesquisar material de arquivo ou mesmo de produzir um ensaio especial, eles lançaram o convite para que fotógrafos de qualquer lugar participassem desse espaço. Em cinco dias, prazo para o fechamento da revista, receberam mais de 200 imagens, publicadas não apenas na versão impressa, mas também na forma de vídeo disponível no site do jornal⁵. Entler, ao comentar essa ação, torna clara a ligação direta entre os coletivos e os princípios relacionados à cultura de convergência. “O coletivo já é em si uma rede, espécie de microcosmo análogo ao cosmo da internet, que por sua vez é análogo ao macrocosmo que chamamos de cultura” (ENTLER, 2010).

Para Lévy “o melhor uso que podemos fazer do ciberespaço é colocar em sinergia os saberes, as imaginações, as energias espirituais daqueles que estão conectados a ele” (1999, p 131). Esse ambiente propicia novas espécies de arte, na sua experiência, onde não há mais separação entre emissão e recepção, composição e interpretação. Os coletivos estão atuando a partir e através desses horizontes que se abrem. Lançam questões sobre autoria na atividade fotográfica. Apontam perspectivas, que podem envolver rupturas ou renegociações. Surgem num cenário estimulado pela cultura de convergência. Vimos que esses ambientes se desenham numa relação dialógica entre as tecnologias e os usos que são dados por cada sociedade. Mas esse diálogo não é garantia de aceitação. Como foi exposto em relação a diversos movimentos e momentos, onde se formaram polarizações e demarcações de terreno com seus defensores e detratores, na contemporaneidade não é diferente. As questões colocadas pela prática coletiva sofrem grande resistência por parte de setores da cadeia que compõe a produção, a distribuição e o consumo da fotografia. No fotojornalismo, por exemplo, o crédito coletivo é confundido com falta de crédito. A obrigatoriedade de se publicar ao lado da imagem o nome do autor (crédito fotográfico) é uma conquista importante da categoria. Embora o uso de pseudônimos seja comum neste meio, debates difíceis já se formaram em torno dos grupos que usam apenas uma assinatura para todos

⁵ A Cia de Foto criou um site específico para abrigar o SP de Muitos. Inclui todas as imagens, comentários e o vídeo publicado. Acesse: <http://ciadefoto.com.br/spmuitos>.



os integrantes, a exemplo da Cia de Foto. Alguns prêmios e coleções também não aceitam a participação de obras coletivas.

Ao longo da história da fotografia, o sujeito, o autor esteve mais ou menos valorizado. Nos primeiros momentos, os inventores tiraram proveito de uma visão mais objetiva, onde a exclusão da mão do homem na formação da imagem era garantia de maior exatidão e perfeição. Hoje vivemos uma lógica da interconexão, fortemente estimulada pelas novas tecnologias, sendo a internet seu principal vetor. Pensamos em hipertexto, trabalhamos em rede, aprendemos de maneira interdisciplinar, nossas criações são híbridas. O fazer fotográfico se reconfigura influenciado por essa realidade. Os coletivos fotográficos se inserem nesse contexto como resposta às transformações do estatuto do autor na contemporaneidade, como alternativa de visibilidade e de viabilidade, como possibilidade de integração de relações de afetividade ao processo de criação e gestão, que incorporam a discussão crítica já na idealização dos projetos. A fotografia é ampla o suficiente para incluir essas e outras novas possibilidades. São virtualidades a serem atualizadas. Seriam os coletivos a tentativa de subversão do aparelho, numa referência às ideias de Flusser, o exercício de inserção de novas funções não programadas no aparelho? Ou seriam eles pré-configurações dentre as várias que o aparelho traz? A prática dos coletivos fotográficos contemporâneos trazem diversas questões. Algumas puderam ser sinalizadas aqui, outras permanecem como perguntas, que, em geral, são mais instigantes do que as respostas.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

_____. **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**. Cambridge: MIT Press, 1990.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

ENTLER, Ronaldo. **Coletivizando o Coletivo**, in *Icônica* (site). 2010. Disponível em <http://www.iconica.com.br/?p=432>. Acesso em 16 jul. 2010.



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

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa : Vega, 1995.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009. Primeira edição: 2006.

LEFÈVRE, Beatriz Vampré. **Livros de fotografia: história, conceito e leitura**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, SP: [sn], 2003.

LEMOS, André. Seminário “**Sentidos e Processos**”, in “Cinético Digital”, Centro Itaú Cultural. São Paulo, Itaú Cultural, agosto de 2005.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa - São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **A Inteligência Coletiva**. 3a. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000

RHEINGOLD, Howard. **A Comunidade Virtual**. Lisboa: Gradiva, 1996.

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

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