

**A FOTOGRAFIA ACIDENTAL,
O ERRO COMO IMAGINAÇÃO DISRUPTIVA DA REALIDADE¹**

**THE ACCIDENTAL PHOTOGRAPH,
THE ERROR AS A DISRUPTIVE IMAGINATION OF REALITY**

Cristina Maria da Silva Pinto Ferreira Fonseca²

Resumo

Vilém Flusser, na obra *Ensaio sobre a Fotografia, Para uma filosofia da técnica*³, questiona a imagem técnica (sendo que a fotografia é considerada a primeira das imagens técnicas). Segundo o autor “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem”⁴. Mas, e no caso da fotografia acidental e do erro fotográfico? Serão essas imagens do acaso uma imaginação disruptiva da realidade?

Neste texto procura-se explorar de que modo as imagens acidentais são vistas à luz do pensamento Flusseriano e qual o seu papel na criação de mundos alternativos para a imaginação. A geógrafa Gillian Rose também constitui uma voz relevante nesta reflexão para articular os conceitos visão, visualidade e tecnologia.

Palavras-chave: Vilém Flusser. Fotografia. Erro. Acidente. Experimental.

Abstract

Vilém Flusser, in his *Essay on Photography, Towards a Philosophy of Technique*, questions the technical image (photography being considered the first of the technical images). According to the author, "what we see when we contemplate technical images is not the 'world', but certain concepts relative to the world, despite the automaticity of the impression of the world on the surface of the image". But what about accidental photography and photographic error? Are these chance images a disruptive imagination of reality?

This paper seeks to explore how accidental images are seen in the light of Flusserian thought and what role they play in the creation of alternative worlds for the imagination. The geographer Gillian Rose is also a relevant voice in this reflection to articulate the concepts of vision, visuality and technology.

Keywords: Vilém Flusser. Photography. Mistake. Accident. Experimental.

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginação, do VII ComCult, Faculdade de Comunicação da FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo – Brasil, 13 a 17 de setembro de 2021.

²Professora Auxiliar, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. cristinaff@gmail.com.

³ Vilém Flusser. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia, Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio de água.

⁴ Ibid., pp. 34-35.

Ensaio fotográfico

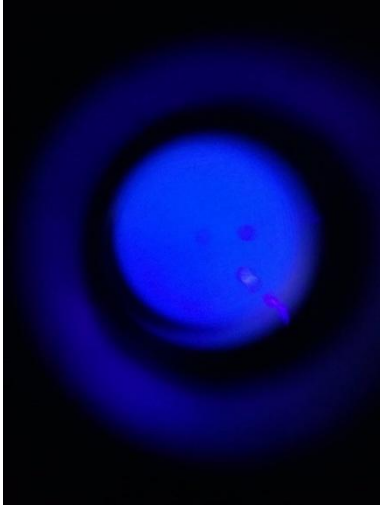


Fig. 1 – “Cobalto”

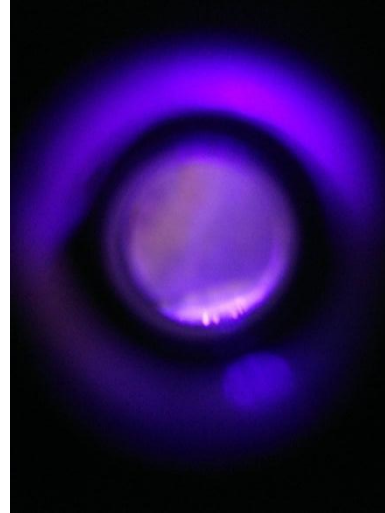


Fig. 2 – “Violeta”

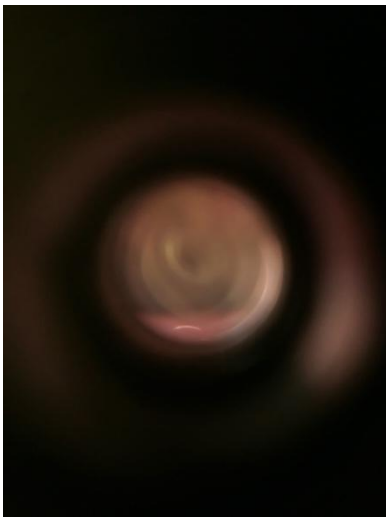


Fig. 3 – “Sépia”

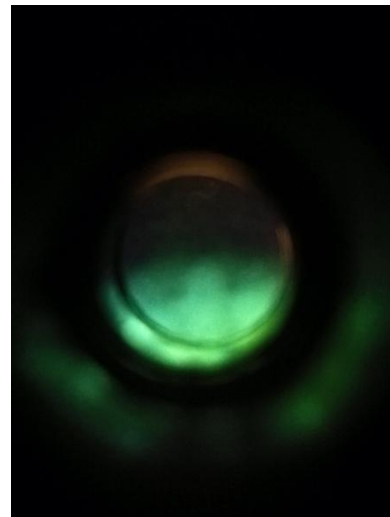


Fig. 4 –

“Esmeralda”

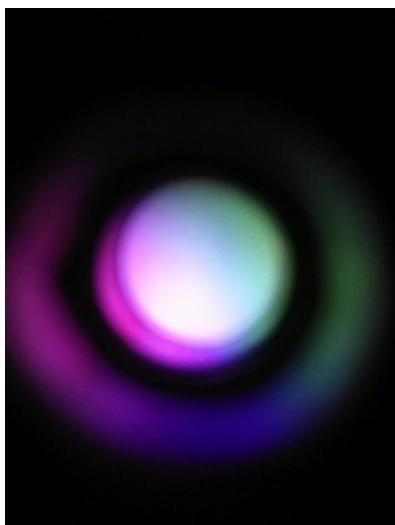


Fig. 5 – “Fúcsia”

Por vezes, a sensação de sermos surpreendidos por uma imagem que correu mal é entusiasmante. Especialmente numa época em que as imagens “más” são abatidas à nascença, pois são eliminadas assim que são detetadas. São fotografias que, por algum lapso tecnológico ou erro humano, não saíram como o esperado. Os erros acidentais podem ser de diversa natureza, desde algo que não está focado, a entradas arbitrárias de luz na câmara, manchas de movimentos, sub e sobre-exposição, enquadramento estranho, ou mesmo combinações de todos estes fatores.

Enquanto designer e fotógrafa, há já algum tempo que me sinto atraída por estas imagens acidentais e estranhas. Não é rara a vez que fico encantada por encontrar uma imagem com uma paleta incrível que resultou, por exemplo, de uma exposição múltipla. Ou, nos *downloads* que saem do telemóvel em que, por vezes, encontro imagens “erradas”. A certa altura, comecei a perguntar o que me atraía nessas imagens e espero poder vir a encontrar, algum dia, a resposta para essa inquietação.

O ensaio fotográfico permitiu-me investigar, pelo lado de dentro, como os fotógrafos interpretam os erros no seu próprio trabalho, em que medida são bem recebidos e procurados, e explorar a relevância do erro no contexto da fotografia digital nos dias de hoje.

Assim, esta reflexão parte de um conjunto de imagens realizadas durante o ano de 2021 e que resultaram de um acidente fotográfico ao experimentar um *gadget* para a câmara do meu telemóvel⁵. O acessório acoplado à câmara Leica do telemóvel foi uma lente de aumento que possibilita criar imagens macro e que possui uma capacidade de ampliação de 60 vezes. No entanto, as primeiras imagens realizadas resultaram em composições abstratas por desconhecimento de qual devia ser a distância correta de focagem. Em seguida foram realizadas mais experiências, entre as quais foram selecionadas mais quatro fotografias para integrar este

⁵ Huawei P9.

ensaio. O critério de seleção foi a beleza da composição que encontrei nas mesmas, pelas cores e pelas formas inusitadas que surgiram.

No território desta reflexão procura-se entender sobre como as imagens realizadas por telemóvel, conhecidas por fotografia *mobile*, habitualmente utilizadas para documentar, massivamente o indivíduo e o seu entorno, se podem cruzar com as ideias de Flusser e a conceção da câmara fotográfica como uma “caixa negra”. Segundo o filósofo "(...) o complexo ‘aparelho-operador’ é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é uma *caixa negra* e o que se vê é apenas o *input* e o *output*. Quem vê o *input* e o *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da *caixa negra*" (Flusser, 1998, p. 35). Pode então afirmar-se, de acordo com as ideias de Flusser, que ao utilizar-se os dispositivos para fabricar as imagens sabe-se o que a máquina capta e o que resulta dessa captação. Mas, porém, desconhece-se toda a operação que decorre dentro da máquina.

O olhar sobre as imagens que servem de inspiração a esta reflexão é sustentado pela obra *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, da geógrafa Gillian Rose por constituir uma referência incontornável para o estudo da cultura visual. Para a autora a interpretação das imagens é mesmo isso, apenas uma interpretação e não a descoberta da sua verdade (Rose, 2001, p. 2)⁶. Defende, aliás, que uma interpretação com sucesso depende de um envolvimento apaixonado com o que se vê. A metodologia deve ser usada para disciplinar a paixão, não para a amortecer (Rose, 2001, p. 4). As fotografias não são janelas transparentes para o mundo. Elas interpretam o mundo, apresentando-o em formas muito particulares. Assim, faz-se por vezes uma distinção entre visão e visualidade. A visão é o que olho humano é capaz de ver ao nível fisiológico (embora deva ser considerado que as ideias acerca dessa capacidade tenham vindo a ser alteradas ao longo da história e que provavelmente continuarão a mudar)⁷. A visualidade, por outro lado, refere-se ao modo segundo o qual a visão é construída em variadas formas: “como vemos, como somos capazes, permitidos, ou condicionados a ver, e como vemos esta visão e a ‘não visão’ que existe nela”⁸. Partindo destas premissas sobre visão e visualidade poder-se-á dizer, à luz das imagens que dão corpo a esta reflexão, que estas fotografias são extensões para a visão natural e mostram-nos microcosmos que em situações normais não conseguimos ver. Por outro lado, elas também testemunham a visualidade pós-moderna, na era dos dispositivos de comunicação móveis, pela sua plasticidade digital que lhe confere uma determinada estética e a capacidade de viajar à velocidade da luz. Estas imagens circulares que lembram mandalas, ou até o olho humano, resultam de um erro acidental (Fig. 1), mas também de erros deliberados (Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5) em que foi explorada entrada de luz na câmara de telemóvel mediada pelo *gadget* de ampliação. Estas fotografias, pelo seu conteúdo, remetem-nos para o universo da ciência do infinitamente grande ao fazerem-nos

⁶ Gillian Rose. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.

⁷ Rose recomenda a leitura adicional de Jonathan Crary (1992).

⁸ Foster apud Rose (2001), p. 6.

pensar em planetas distantes e galáxias, mas, no entanto, representam pormenores de objetos que estão fora de foco. Isto conduz-nos à ideia do regime escópico que segundo Rose tem conotações muito similares à ideia de visualidade. Ambos os termos traduzem a ideia de que o que é visto e o modo como é visto é construído culturalmente (Rose, 2001, p. 6). Rose refere Barbara Maria Stafford (1991) que é uma historiadora de imagens utilizadas nas ciências e que afirma que, por volta do início do século dezoito, a construção dos conhecimentos científicos sobre o mundo sustentou-se mais em imagens do que em textos escritos. Podemos abrir um parêntese – relativo ao século dezanove - para relembrar o livro “Pencil of Nature”(1844-46)⁹ da autoria de Fox Talbot “ilustrado com fotografias - um marco na arte do livro maior do que qualquer outro desde a invenção de Gutenberg do tipo móvel”¹⁰. Rose também chama à argumentação o cientista social Jenks (1995) para dizer que este autor sugere que é a valorização das ciências nas culturas ocidentais que permite que o entendimento quotidiano faça a mesma ligação entre ver e conhecer (Rose, 2001, p. 7). Mas, será que as imagens desfocadas, mais abstratas, nos permitem conhecer e ver tal como as outras? Segundo a autora Isabel Capeloa Gil, no seu livro *Literacia Visual, Estudos sobre a inquietude das imagens*, “a visualidade, entendida como sistema semiótico global, funciona como uma prática sócio-cultural complexa e heterogénea, cuja relação com o real, ao contrário do que durante muito tempo os teóricos da representação defenderam, não é necessariamente mimética nem de contiguidade, mesmo quando aparentemente representa o real ‘tal qual ele é’, como diria Barthes sobre a fotografia”(Gil, 2011, p.22-23). Para a autora a visualidade é uma prática cultural partilhada pelos objetos que fazem uso das tecnologias visuais – como as imagens desta reflexão – e principalmente toda a forma de produção de imagens, quer sejam mentais ou virtuais, e as relações que estabelecem com o entorno cultural (idem). Ao olhar estas cinco imagens cada pessoa é livre de ver o que entender, segundo Gil “as percepções não são dados naturais e idênticos para todos os grupos de indivíduos. Como refere justamente Wittgenstein a propósito da diferenciada percepção da imagem coelho-pato, aquilo que vemos é fundamentalmente a representação de uma percepção, culturalmente situada, e não um dado biológico universal. ‘Qual é o critério da experiência visual? [...] A representação do conteúdo da percepção visual’ (Wittgenstein, 2000, p. 548). Não se trata de negar a existência de um real, mas simplesmente de entender a imagem como artefacto cultural, cuja decifração requer competências culturais.”. Por conseguinte, podemos aqui supor que alguém que nunca tenha visto imagens de planetas, cosmos ou galáxias não vai conseguir ver nestas imagens algo do género. Para vermos e percecionarmos alguma coisa ela já tem de habitar a nossa memória e fazer parte da nossa bagagem cultural. Reiterando as palavras de Gil a decifração das imagens que vemos, depende das memórias culturais que adquirimos ao longo da vida. Na continuidade desta análise regressamos agora a Rose para concordar com a autora, quando diz que as imagens não existem

⁹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022> (Acesso em 01.07.2021).

¹⁰ Ibid.

sozinhas porque, entre outras coisas, dependem das máquinas. Rose afirma que no século vinte o escritor Guy Debord (1983) declara que o mundo se converteu numa “sociedade do espectáculo”, e acrescenta que o teórico da cultura francesa e urbanista Paul Virilio (1994b) defendeu que as novas tecnologias de visualização criaram “the vision machine” na qual o ser humano foi apanhado (Rose, 2001, p. 8). Esta declaração é validada pelos dispositivos de comunicação móveis que usamos – os telemóveis – em que ficamos aprisionados no quotidiano e a partir dos quais vemos o mundo. As câmaras dos telemóveis são os dispositivos de captação mais imediatos que possuímos atualmente e que, pela sua portabilidade e comodidade de uso, estão a substituir as câmaras SLR/profissionais. Estes dispositivos, além de captarem imagens, funcionam também como álbuns fotográficos portáteis em que armazenamos a nossa *memorabilia* visual ectópica. Para Flusser “os álbuns são memórias ‘privadas’ apenas no sentido de serem memórias do aparelho”¹¹. Mas, sendo memórias maquínicas ou memórias humanas, as imagens fotográficas parecem sempre apresentar o “mundo”, aliás, “o mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas” o que faz com que o observador as olhe “como se fossem janelas, e não imagens”¹². Segundo Rose, à semelhança do que aconteceu na modernidade, também na pós-modernidade vivemos numa época ocularcêntrica. As fotografias que realizei representam uma metáfora visual para isso mesmo, funcionando como vigias para o mundo. Isto é traduzido visualmente quer pelo seu formato circular, quer pela auréola de desfoque que nos lembram os olhos mágicos das portas que usamos para ver, e vigiar, quem está do lado de fora. Mas isso não torna estas imagens prova de alguma coisa, isto é, não as torna absolutamente verdadeiras apesar de o serem. A sua verdade reside no facto de terem registado a luz que atravessou a lente e foi recebida pelo sensor sem qualquer tipo de adulteração. Mas, a sua falta de verdade, pode residir no facto de não manterem um elevado grau de iconicidade com a realidade, porque não reconhecemos formas que possamos atribuir a este ou aquele objeto. As próprias imagens, estas fotografias, são um universo visual que detém uma visualidade pós-moderna. A este respeito, o Professor de *Media* Nicholas Mirzoeff (1998) citado pela autora (Rose, 2001, p. 49) afirmou que “o pós-moderno é uma cultura visual”. Contudo, na pós-modernidade, é muitas vezes argumentado que a relação moderna entre visão e conhecimento verdadeiro foi quebrada. Mirzoeff (1998) sugere que na pós-modernidade as imagens são cada vez mais comuns assim como as interações com experiências visuais totalmente construídas. A relação moderna entre visão e conhecimento foi esticada ao ponto de quebrar na pós-modernidade. Mas será que todas as imagens devem dar a conhecer alguma coisa? Tudo o que aparece nas imagens tem de ser real? Seguindo esta linha de pensamento o sociólogo e filósofo Baudrillard afirmou na sua obra *Simulacrum* que na pós-modernidade não era mais possível fazer uma distinção entre o real e o não real. Para o filósofo as imagens tornaram-se independentes de qualquer relação certa com o mundo real o que teve como

¹¹ Flusser (1998, p.74).

¹² Ibid., p. 34.

resultado o facto de agora se viver num regime escópico dominado por simulações, ou simulacros (Rose, 2001, p. 8). Para a investigadora Donna Haraway (1991) “A visão nesta festa tecnológica torna-se uma gula não regulamentada; toda a perspectiva dá lugar à visão infinitamente móvel, que já não parece apenas miticamente sobre o truque de Deus de ver tudo de lugar nenhum, mas ter colocado o mito na prática comum.” (Haraway, 1991, p. 189 apud Rose, 2001, p. 9). Os dispositivos móveis dão-nos esta sensação, estarmos sempre a ser vistos e estarmos sempre a ver tudo. Mas, para Flusser “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (Flusser, 1998, pp. 34-35). Segundo Flusser o aparelho fotográfico condiciona o modo como o fotógrafo e o próprio espectador se relacionam com a imagem. Para o filósofo as imagens realizadas, por exemplo, durante uma viagem não refletem as vivências, os conhecimentos e valores do fotógrafo, mas sim os lugares onde o fotógrafo foi seduzido pelo aparelho a carregar no botão de disparo. Do mesmo modo, as imagens que aqui se apresentam foram resultado do encantamento por uma determinada visão, mostrada no ecrã do telemóvel, que antecedeu o disparo. O telemóvel possui esta característica, que pode ser uma vantagem, de nos dar a ver o que estamos a fotografar. E, por ser tão simples de operar, liberta-nos para nos preocuparmos unicamente com a composição do enquadramento. A automatização liberta o fotógrafo do trabalho de fazer fotografias e, em vez disso, suscita oportunidades para jogar com os limites e a extensão da fotografia, através de um envolvimento com os seus elementos mais fundamentais: luz e tempo. Ao fotografar a imagem da Fig. 1 – “Cobalto” - não houve uma procura deliberada pela mancha deste azul intenso, porque simplesmente foi um imprevisto que aconteceu. Para mim foi um acaso fascinante que traduz o conceito de serendipidade na perfeição. Foi tão surpreendente quanto inspirador para, partindo de um acidente fotográfico, me levar a fabricar mais imagens do género.

Para Flusser “A fotografia é a realidade; não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho. Esta inversão do vector da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento.” (Flusser, 1998, p. 53). Com base nisto podemos dizer que estas fotografias são realidades paralelas que representam o que não é visível, sendo produzidas por aquilo que Flusser apelida de “caixa negra”. Flusser chama “caixa negra” à máquina que produz a imagem técnica, para fazer uma associação com a ideia de magia e mistério. O pensamento de Flusser diverge das teorias que dão maior relevo ao documento fotográfico e pensam a relação entre a realidade e a representação. O filósofo é de opinião de que para a fotografia a cultura não se divide entre ciência e tecnologia, de um lado, e arte, do outro. As imagens técnicas são imagens produzidas por aparelhos, e estes são produtos da técnica que, por sua vez, é resultado da aplicação de um texto científico¹³. Estas imagens “devem substituir a consciência histórica por uma consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceptual por capacidade

¹³ Ibid., p. 33.

imaginativa de segunda ordem”¹⁴. A criação destas imagens fotográficas, que tiveram origem num acaso que se transformou em inspiração, vem demonstrar que a atividade da fotografia é única por ser uma fusão complexa da criatividade humana e dos processos tecnológicos. Neste binómio de variáveis criativas, o erro oferece um modo diferente de ver o mundo. O acidente fotográfico cria uma fenda paradoxal entre o ser humano e a câmara e torna este espaço uma espécie de lugar mágico onde todas as convenções da fotografia podem ser colocadas em causa. Dentro da “caixa negra” tudo pode acontecer. Esta possui um programa que estabelece limites que são determinados pela sua própria construção e técnica. O operador desse aparelho é intitulado por Flusser de “funcionário”, refere aliás que “o fotógrafo é o primeiro ‘funcionário’, o mais ingénuo e o mais passível de ser analisado”¹⁵. Assim, o fotógrafo funcionário é o que trabalha em conformidade com o programa, que segue os programas preestabelecidos, mas esta atuação leva a que se produzam resultados visuais sempre previsíveis. Portanto, o “funcionário” não entende o propósito do aparelho, ou seja, limita-se a produzir ou reproduzir as capacidades inscritas no aparelho que são normalmente grandes, mas limitadas. Nesse sentido, Flusser propõe então que toda a “crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa”¹⁶. Isto pode significar que enquanto “leitores”, na aceção mais ampla possível, é necessário aprender a desconstruir a obra para depois refazê-la. Segundo Flusser ao premir teclas são produzidas acções, algumas simples e outras complexas, que originam processos sobre os quais nem sempre existe domínio na perspectiva sistémica. Isto quer dizer que nem sempre é possível o conhecimento da acção que se está a realizar, assim como de todas as operações que fazem parte desse sistema. Flusser critica a utilização de forma repetitiva do programa que no caso da imagem fotográfica leva a uniformizar a visualidade e refere que há “uma excepção: os chamados fotógrafos experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação”¹⁷. Para Flusser o criador é quem consegue penetrar no interior da “caixa negra” e subverter ou reinventar as regras predeterminadas. No caso da “fotografia expandida”, o fotógrafo explora categorias visuais não predeterminadas na concepção do aparelho, por esse motivo o artista precisa reinventar a sua metodologia e não simplesmente obedecer a um programa preestabelecido. Se o artista não compreender o interior da “caixa negra”, poderá desconhecer a linguagem que terá de utilizar. Com isto pretende-se reiterar que os fotógrafos devem ter noções profundas sobre o aparelho que operam, quer ao nível da câmara, do filme, quer dos circuitos eletrónicos e *softwares*. Apenas assim poderão transpor os limites do aparelho e agir nas suas funções. Artistas e fotógrafos são frequentemente atraídos para empurrar os limites da sua tecnologia em direções extremas. Ao longo de cerca de 180 anos de história da fotografia existiram vários fotógrafos que tentaram ultrapassar os limites do aparelho e obter resultados fotográficos que não eram de

¹⁴ Ibid., p. 36.

¹⁵ Ibid., p. 48.

¹⁶ Ibid., p. 35.

¹⁷ Ibid., pp. 95-96.

todo previsíveis. Uma das fotógrafas que subvertia as regras previstas na criação fotográfica, nomeadamente ao nível da profundidade de campo, era Julia Margaret Cameron (1815 - 1879) com os seus longos tempos de exposição que originavam imagens com um género de focagem e composição muito próprios, o que lhes conferia um certo ar de irrealidade ou sonho. A suavidade deliberada do foco utilizado por Cameron é uma característica significativa do seu trabalho. Apesar de conhecer as características técnicas da câmara fotográfica, Cameron optava deliberadamente por prosseguir este efeito de foco suave nas suas imagens, subvertendo o procedimento “correto” de focagem nítida na forma como interpretava as suas composições visuais. Cameron refere nos seus textos que suspendeu a focagem onde encontrou algo que era muito bonito, decidindo não aparafusar a lente ao foco mais definido em que todos os fotógrafos insistem (Cameron [1890] 2014, pp.77-78)¹⁸. Julia M. Cameron contribuiu para a imagem com um tipo de informação que não estava prevista no aparelho fotográfico, criando um desalinhamento entre o programa e o contexto que introduziu algo novo e visualmente interessante. As suas imagens mostram como a câmara “viu” num determinado momento.

Talvez seja, de facto, demasiado limitador pensar a fotografia como sendo somente o resultado do cumprimento de uma série de preconcepções programáticas. Para corroborar esta ideia existe também a noção de que o que possibilita o funcionamento de qualquer sistema é a sua heterogeneidade, segundo a qual os fatores variáveis se combinam e distinguem continuamente. Com efeito, num sistema fechado existe no início um diferencial que se vai deteriorando ao longo do tempo, o que faz com que o estado de heterogéneo passe para homogéneo causando a extinção do sistema. De modo a evitar que o sistema colapse definitivamente procura-se romper com tudo aquilo que normalmente define as categorias ontológicas da fotografia. É como se a ordem precisasse que o caos viesse virar tudo do avesso, questionando todos os modos de fazer para que a fotografia consiga sobreviver. Depois tudo retoma os seus lugares numa nova relação dinâmica até ao momento em que cai tudo novamente na monotonia e o ciclo se inicia de novo. Este papel de subverter e reavivar o sistema é tarefa do artista que questiona permanentemente as regras e os programas. Desde a ótica do aparelho fotográfico até às fórmulas de exposição, desenvolvimento químico e impressão, a fotografia continua a ser uma atividade criativa que depende do conhecimento e da compreensão da tecnologia, e dos processos tecnológicos, necessários para fazer surgir a imagem. Com o advento da câmara digital, muitos destes processos tornaram-se obscurecidos na “caixa negra” computacional do programa da câmara e do *chip* de memória. O “erro” de Cameron é deliberado ainda que, possivelmente, no início não o tenha sido. A máquina fotográfica é parte integrante do processo fotográfico, e como tal, é uma ferramenta que pode ser manipulada de modo a funcionar fora dos seus parâmetros programados por um colaborador conhecedor. Os erros deliberados podem ser combinados

¹⁸ CAMERON, Julia Margaret. [1890]. ‘Annals of My Glass House’, Publicada primeiro em *Photo Beacon* (Chicago) 2 (1890). pp. 157-160. Re-impreso por Andrew E. Hershberger (ed) (2014). *Photographic Theory: An Historical Antholog.* Oxford: Wiley-Blackwell.

através de uma variedade de meios, tais como mover a câmara durante a exposição, deixar o obturador aberto, ou brincar com os controlos de focagem, sendo este último o que se aplica ao trabalho de Cameron. O erro deliberado utiliza a câmara contra si própria, perturbando as definições de modo a produzir uma “imagem erro”. Embora existam certas ações que podem ser previstas, também é verdade que o conhecimento de um resultado proposto só pode ser parcial. Posso saber que a redução da velocidade do obturador produzirá uma imagem “arrastada”, mas não posso prever exatamente como será a imagem resultante com base apenas nessa intervenção. A situação a ser fotografada, bem como a luz e o tempo, contribuirão com todos os elementos adicionais e imprevistos para a fotografia resultante. Segundo Flusser "o aparelho é um brinquedo e não um instrumento, no sentido tradicional" (Flusser, 1998, p. 44). Para que o utilizador se descomprometa verdadeiramente do aparelho ele deve, em primeiro lugar, conseguir dominar o programa que constitui o seu modo de funcionamento e obter a liberdade que consiste em jogar contra o aparelho (Flusser, 1998, p. 95). Aquilo que Flusser denomina oposição ao aparelho, e que tem como objetivo o seu branqueamento, não traduz o modo de trabalhar dos praticantes da chamada “fotografia experimental”. Acerca destes Flusser escreve:

“Há porém, uma exceção: os chamados fotógrafos experimentais, estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da *imagem, do aparelho, do programa* e da *informação*. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir uma imagem informativa que não está no seu programa. Eles sabem que sua *praxis* é uma estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, não se dão conta do alcance de sua *praxis*. Não sabem que estão a tentar dar resposta, através de sua *praxis*, ao problema da liberdade num contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opôr-se.” (Flusser, 1998, pp. 95-96).

À luz destas palavras podemos considerar Julia Margaret Cameron uma pioneira no universo da experimentação fotográfica, e talvez mesmo a primeira, nomeadamente no universo feminino. A história conta-nos que a ortodoxia fotográfica era governada pelo universo masculino.

Nas imagens que realizei percebi que a programação do erro só pode ser programada até certo ponto, em termos de manipulação dos controlos e para onde a câmara é apontada e como. Assim, o erro não pode ser fabricado do mesmo modo em que uma fotografia dita “convencional” é criada, isto é, selecionando o enquadramento, coreografando os movimentos do assunto fotografado, desenhando a luz, ou aplicando os preceitos autorais da linguagem visual de cada fotógrafo. O erro deliberado, mesmo que realizado com um aparente controlo sobre a câmara e o contexto fotográfico, precisa sempre de controlo autoral da mesma forma que o erro accidental. O erro, ainda que programado, será sempre uma surpresa. Procurei, nas fotografias “Violeta”, “Sépie”, “Esmeralda” e “Fúcsia”, o mesmo efeito obtido em “Cobalto”, seguindo as mesmas ações performativas, mas os resultados ainda assim forma surpreendentes,

tanto pelas cores obtidas como pelas formas. Analisando o ato de criação destas imagens percebemos que estas não dependem apenas da máquina, da “caixa negra”, mas que são resultados de um processo que depende em grande medida de um ser humano que pensa, se move e respira. Não há uma transmissão direta entre a coisa fotografada e a imagem resultante, o que existe é um evento fotográfico em que inúmeras variáveis (câmara, luz, ações humanas, tempo) se conjugam para fabricar uma imagem. Todas estas variáveis se desdobram em muitas mais, dando origem a um sem número de combinações fotográficas. No entanto, o erro fotográfico também pode ser confrontado com os pressupostos culturais predominantes da produção e consumo fotográfico que regem o nosso mundo da imagem contemporânea. Com isto refiro-me às ideologias dominantes do mercado das câmaras digitais de consumo que procura e valoriza a automatização, a simplicidade e a veracidade nas fotografias, esforçando-se por atingir o objetivo de imagens mais claras e melhores, rápida e facilmente alcançáveis. Nas palavras de Flusser quem “possui aparelho fotográfico de ‘último modelo’, pode fotografar ‘bem’ sem saber o que se passa no interior do aparelho. *Caixa negra*.” (Flusser, 1998, p. 74). Por outro lado, a câmara fotográfica condiciona a imaginação porque aquilo que é imaginado irá tornar-se algo tangível mediante o modo de criar, próprio, desse aparelho. Para Paul Virilio a tecnologia dirige a percepção do ser humano através da visão mediada pela máquina. As pessoas “não acreditam mais nos seus olhos”. Para este teórico, o ser humano deixou de ter fé na percepção para passar a ser escravo “na fé na linha de visão da técnica” o que reduziu o “campo visual” à linha de um dispositivo de mira¹⁹. Segundo Virilio o homem confia mais na máquina do que na sua própria percepção e restringiu o seu campo visual ao limite ou enquadramento mostrado pelo dispositivo de visão. Para este autor “os limites sem precedentes impostos na visão subjectiva pela divisão instrumental de modos de percepção e representação”²⁰, fazem com que a visão deixe de ser algo realizado directamente e na presença do assunto e passe a ser uma visão de outra visão, fabricada por uma máquina. Virilio concebe as máquinas de visão como os produtos acelerados do que ele chama “sightless vision” - visão sem olhar - que é em si apenas a reprodução de uma cegueira intensa que se vai tornar a mais recente e última forma da industrialização: a industrialização do não-olhar. Para Flusser “as fotografias são realizações de algumas potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado (...). O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. O seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar as suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele”²¹. Por conseguinte, o manipulador do aparelho permanece numa busca constante para procurar ultrapassar os limites

¹⁹ Paul Virilio. (1994a). *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 13.

²⁰ Paul Virilio (1994b). *The Vision Machine*. Bloomington and London: Indiana University Press and British Film Institute, p. 49.

²¹ Flusser (1998), p. 43.

impostos pelo fabricante, experimentando e reinventando as suas potencialidades. Por esse motivo as imagens técnicas nunca produzem uma imagem “pura” do mundo na medida em que elas são sempre resultado dos conceitos científicos inscritos no aparelho (Flusser, 1998, pp. 33-38). A diferença entre o que a câmara vê e o que o fotógrafo vê está no cerne de como se chega ao erro acidental e porque pode oferecer outra forma de ver o mundo quando este ocorre. Porque o que nos é apresentado não é um produto da intenção humana, mas uma visão computacional ou tecnológica, uma visão que, no entanto, ainda pode ser reconhecida como “fotografia”. As fotografias que alimentam esta reflexão são imagens criadas a partir de outras imagens com movimento num ecrã, mas deixaram por esse motivo de poder ser consideradas fotografias? Segundo Flusser as “novas situações tornar-se-ão reais quando aparecerem na fotografia. Antes não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vector da significação: não é o significado, mas o significante que é a realidade. A fotografia é a realidade; não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho.” (Flusser, 2002, p.52-3). Deste modo, podemos então arriscar-nos a perguntar: serão estas imagens de cor fragmentos de realidade? Ou serão apenas acidentes de tempo e luz captados no sensor da câmara do telemóvel? Seja de que modo for o "o fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável, a qualquer instante, naquilo que nos envolve" (Flusser, 1998, p. 35). Mas a "nova magia não precede, mas sucede à consciência *desmágica*. A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo" (Flusser, 1998, p. 36). Aliás, segundo os autores Brennan e Jay, o “novo fascínio com os modos de ver e os enigmas da experiência visual evidentes numa ampla variedade de campos bem pode denotar uma mudança de paradigma no imaginário cultural da nossa época” (Brennan, 1996, p. 3). Na sequência deste pensamento é importante que estas experiências visuais que exploram o erro e o acidente na fotografia sejam distintas da ideia de falha ou fracasso. Pois o conceito de fracasso pressupõe que houve uma paragem forçada, um hiato, para pensar e reconsiderar antes de voltar a agir. Isto não se aplica ao erro fotográfico. Enquanto o fracasso é a ausência, o erro é a presença que apesar de poder estar errada possibilita uma miríade de interpretações que encerram potencial. O erro fotográfico é, portanto, um ponto de possibilidade; de potencial. Não é um fracasso, mas um desvio, um interstício que permite que algo mais sobre a fotografia, os aspetos ocultos e não assinalados do tempo, da luz, da mecânica, do cálculo e das ações se torne visível. A nossa perda de controlo, as nossas expectativas frustradas, mostram-nos uma forma diferente de nos relacionarmos com as nossas ferramentas; não como operadores passivos, mas como colaboradores e experimentadores. O erro leva-nos a interrogar-nos. Podemos aprender com Cameron que soube reconhecer uma vantagem onde todos apenas viram um erro ou uma incapacidade técnica. São estes os momentos cruciais para

a história da fotografia, em que os que cometem erros reconhecem esse erro como algo com potencial criativo para ver o mundo a partir de uma nova lente.

Os erros podem constituir uma inspiração. Fazer erros pode conduzir a grandes descobertas criativas. As grandes inovações na fotografia foram descobertas por acidente e imagens excepcionais foram criadas por fotógrafos que foram, por sua vez, inspirados por imagens realizadas com material com problemas de funcionamento. Os erros acontecem a toda a gente que faz fotografias, por exemplo, quando são cometidos erros ao digitalizar ou imprimir imagens, quando o filme ou o papel é exposto ou processado incorretamente, no caso do analógico, ou no caso do digital em que é muito fácil a câmara disparar acidentalmente. O “momento decisivo” de Cartier-Bresson é agora indeciso na tomada da imagem e o papel do fotógrafo mudou-se para o reconhecimento de uma imagem bem-sucedida após a passagem pelo programa de edição. Em comum com a imagem de Cartier-Bresson a fotografia acidental tem a característica de mostrar um momento extraordinário e irrepetível. Este género de fotografia, chamada de fotografia acidental, ganhou prevalência com a profusão de tecnologias fotográficas digitais. Atualmente com as câmaras incorporadas no telemóvel é bastante frequente produzirem-se imagens por mero acaso. Estes acidentes podem dar origem a grandes resultados ou revelar um processo que nunca tinha sido pensado anteriormente, e que pode constituir a base para outros modos de ver e fazer. As pessoas que fazem fotografias precisam ter consciência que podem tirar proveito de erros criativos e explorar os mesmos.

O erro fotográfico dá novos horizontes à imagem fotográfica, questiona os laços desde sempre mantidos com a tradição das Belas-Artes. A fotografia acidental, resultado do aleatório, pode ser uma provocação para encontrar algo novo no espectro do universo fotográfico, uma nova tipologia de imagem, invocar um novo padrão estético ou um modo diferente de narrativa e ainda, no caminho, oferecer-nos uma sensação de diversão ou maravilha.

Enquanto autora do ensaio fotográfico julgo que o me atrai nestas imagens “erradas” é o facto de elas abrirem uma fenda disruptiva para olhar a realidade e pensar a cultura da imagem fotográfica pós-moderna. Essa fenda é um espaço e um tempo onde todas as dimensões, humanas e fotográficas, se podem cruzar para fabricar visões que suspendem a nossa perceção habitual do mundo, e a substituem por uma nova ainda que acidental.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio de Água.
- BRENNAN, Teresa, Martin Jay. (1996). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York: Routledge.
- CAMERON, Julia Margaret. [1890]. ‘Annals of My Glass House’, Publicada primeiro em *Photo Beacon* (Chicago) 2 (1890). pp. 157-160. Re-impresso por Andrew E. Hershberger (ed) (2014). *Photographic Theory: An Historical Antholog*. Oxford: Wiley-Blackwell.

- CRARY, Jonathan. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. New Haven: MIT Press.
- DEBORD, Guy. (1983). *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red.
- FLUSSER, Vilém. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia, Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio de água.
- HARAWAY, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- JENKS, C. (1995). “The centrality of the eye in Western culture”, in C. Jenks (ed.), *Visual Culture*, London: Routledge.
- MIRZOEFF, Nicholas. (1998). “What is visual culture?”, in N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- ROSE, Gillian. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.
- STAFFORD, B. M. (1991). *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Science*. London: Mit Press.
- VIRILIO, Paul. (1994a). *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____, Paul. (1994b). *The Vision Machine*. Bloomington and London: Indiana University Press and British Film Institute.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (2000). *Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Webgrafia

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022> (Acesso em 01.07.2021)