

Práticas Recentes da Fotografia de Paisagem sob a Luz da Caixa Preta¹

Rômulo Normand CORRÊA²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Resumo:

O presente trabalho pretende analisar duas práticas recentes relacionadas à produção de fotografias de paisagens ante os conceitos desenvolvidos por Vilém Flusser (2002), em seu livro *Filosofia da Caixa Preta*. A análise se concentra, particularmente, na complexa relação entre homem e aparelho fotográfico, a qual o filósofo compara a uma caixa preta. A associação direta das ideias do autor às duas situações práticas analisadas reafirma a importância e a atualidade da obra de Flusser, assim como sua influência na produção fotográfica contemporânea.

Palavras-chave: caixa preta; fotografia de paisagem; fotografia expandida.

Introdução

Nos últimos anos, a incorporação de câmeras digitais em *smartphones* multiplicou enormemente o número de pessoas aptas a produzirem imagens eletrônicas: fotografias e vídeos. Atualmente, tudo é fotografado e a todo instante. A chegada da internet 2.0 possibilitou compartilhar essas imagens em tempo real nas redes digitais. Milhões de imagens novas invadem o universo digital a cada dia. Além das imagens midiáticas que criam um universo envolvente, destaca-se também a produção de uma nova fotografia vernacular, que está mais relacionada às práticas de comunicação do que a lembranças do passado. A prática do olhar fotográfico do dia a dia registra um presente experimentado visualmente e compartilhado virtualmente, o que torna o

¹ Trabalho apresentado no GP de Fotografia, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Doutor do Curso de Jornalismo da UFF - Universidade Federal Fluminense; e-mail: romulocorrea@id.uff.br.

cotidiano um espaço de publicização da experiência visual. São produzidas muito mais imagens do que nossa capacidade para absorvê-las. Isso produz uma percepção de realidade aumentada ou realidade superlativa pelo número excessivo de imagens que suplantam o mundo real.

Diante da evidente e crescente importância do papel das imagens na percepção contemporânea do sujeito em relação à sua existência e ao mundo que o cerca, o objetivo deste trabalho é relacionar as ideias e conceitos desenvolvidos por Vilém Flusser (2002) sobre imagens técnicas à duas experiências recentes de fotografia de paisagem. A análise se baseia particularmente na complexa relação entre homem e aparelho, a qual o filósofo compara a uma caixa preta. Para o autor, as imagens técnicas dominam o mundo contemporâneo, excluem o pensamento crítico e tornam mágico um mundo programado por aparelhos, onde a existência humana é automatizada.

A fotografia é a “mãe” das imagens técnicas, ou seja, imagens produzidas por aparelhos. A fotografia e o aparelho fotográfico são produtos da técnica, da aplicação do texto científico. Como todas as outras imagens, as imagens técnicas são símbolos que oferecem significados, porém são mediadas por um aparelho e um agente humano que o manipula. Este complexo “aparelho-homem” o autor compara a uma caixa preta, onde pode-se perceber o canal (*input* e *output*), mas não o processo codificador que se passa em seu interior.

Flusser (2002) utiliza o aparelho fotográfico como modelo para analisar todos os aparelhos característicos da atualidade, sejam eles grandes aparelhos administrativos ou minúsculos *chips*. O filósofo define os aparelhos como brinquedos que simulam um dado tipo de pensamento e os classifica como objetos do terreno pós-industrial. Deste modo, o funcionário, pessoa que brinca com o aparelho e age em função dele, está no interior do aparelho, amalgamado a ele. Assim, não importa mais a quem pertence o aparelho, mas quem consegue desvendá-lo, esgotar o seu programa. No mundo pós-industrial dos aparelhos, quem tem valor são os aspectos simbólicos, as virtualidades oferecidas pelos objetos e não mais os mesmos.

Quem possui o aparelho não exerce o poder, mas quem o programa e quem realiza o programa. O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. Trata-se, porém, de jogo hierárquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que sejam “sociedade informática” e “imperialismo pós-industrial”. (FLUSSER, 2002, p.27).

A busca do fotógrafo por novas situações informativas não é no mundo exterior e, sim, pretexto para explorar situações inéditas no interior do aparelho, realizar possibilidades que já estão programadas, com o intuito de esgotá-las. As novas situações se tornarão reais quando se transformarem em fotografias, invertendo o vetor entre significado e significante. As fotografias distribuídas por aparelhos midiáticos passam a ser a realidade e esta inversão de significação vai caracterizar o mundo pós-industrial e seu funcionamento. As imagens fotográficas atuais ritualizam programas, com a intenção de levar seus receptores para um comportamento mágico programado e têm como função extinguir da sociedade a necessidade do pensamento conceitual.

Flusser (2002) propõe uma filosofia da fotografia para iluminar as relações entre aparelhos e funcionários, através do diálogo com alguns conceitos-chave: imagem, aparelho, programa e informação. O filósofo defende que o fotógrafo não deve mais brincar com seu aparelho e, sim, contra o aparelho. Dessa forma, exercer uma filosofia da fotografia seria explicitar a intenção dos aparelhos e estabelecer uma crítica ao funcionalismo da sociedade contemporânea.

Analisar o gesto do programador, o movimento do complexo “aparelho-homem” pode ser um exercício de observação da existência humana na sociedade contemporânea que o filósofo denomina como pós-industrial. A seguir, duas situações que envolvem a produção recente de fotografias de paisagem – as fotografias coincidentes de *Whaleback Lighthouse*, feitas em 2018, e a produção experimental fotográfica de Luiz Baltar, de 2014 – são recuperadas e analisadas pela perspectiva do filósofo.

Fotografias de um farol que iluminam a caixa preta

Fotografias de *Whaleback Lighthouse*, feitas em março de 2018, despertaram o interesse da revista *online Petapixel*, pela incrível coincidência de terem sido feitas de forma idêntica, tanto em relação ao conteúdo e composição espacial e visual, como em relação ao tempo de captura. A similaridade entre as imagens é impressionante e as fotografias parecem idênticas, apesar de terem sido feitas por dois diferentes fotógrafos norte-americanos: Ron Risman e Eric Gendron, que não tinham ideia de que tinham feito a mesma fotografia.

A incrível coincidência foi revelada quando um dos fotógrafos disponibilizou sua imagem nas redes sociais e permitiu que uma emissora de TV local também compartilhasse a imagem. A divulgação da imagem nas redes sociais do veículo de comunicação ampliou o alcance da fotografia do farol e a fez alcançar muitos *likes* e reações positivas, porém um dos comentários acusava Ron Risman de estar utilizando a fotografia de outro autor: Eric Gendron. Depois dos contatos e confrontações feitas para provar a autenticidade e autoria da fotografia, descobriu-se que os dois fotógrafos haviam fotografado o mesmo assunto, com o mesmo enquadramento e composição visual e, o mais impressionante, ao mesmo tempo. Como os dois fotógrafos adquiriam os respectivos arquivos RAW de suas respectivas imagens, ou seja, o "negativo digital", que vem sendo adotado como protocolo de comprovação de autoria da imagem na tecnologia fotográfica contemporânea, comprovou-se que a similaridade entre as fotos não era uma questão de plágio, mas fruto de uma série de coincidências de escolhas entre os dois fotógrafos.

As fotografias foram feitas na costa leste estadunidense, no *Great Park Common Island*, no estado de New Hampshire, onde se tem uma vista privilegiada do farol. A previsão de uma tempestade de inverno iria propiciar que grandes ondas atingissem a construção marítima, tornando o registro fotográfico uma cena espetacular. Isto foi o que moveu os dois fotógrafos a se dirigirem para o mesmo local. Sem saberem da presença do outro, acabaram por fazer fotografias idênticas.

Figura 1: *Whaleback Lighthouse* por Ron Risman.



Fonte: PETAPIXEL (2018).

Figura 2: *Whaleback Lighthouse* por Eric Gendron.



Fonte: PETAPIXEL (2018).

Os dois fotógrafos decidiram utilizar lentes teleobjetivas com grande capacidade de aproximação para enquadrar o farol, que se encontra a 8 milhas distante da costa. Outras decisões de caráter técnico fotográfico referentes à fotometria da imagem foram bastante similares, tais quais os ajustes de abertura, ISO e tempo de exposição. As câmeras utilizadas eram ambas da marca Canon, porém seus respectivos modelos apresentam diferentes tamanhos de sensor. A fala de um dos fotógrafos envolvidos, Ron Risman, detalha melhor estas informações:

Eu também não conhecia o Eric; cada um de nós escolheu esse local aleatoriamente; nós dois fotografamos com câmeras diferentes (60D e 5D Mark IV) com sensores de tamanhos diferentes; o 60D tem um modo de burst de 5,3 fps, o 5DMKIV é de 7 fps; nós dois usamos uma distância focal de 600mm; nossas exposições e profundidade de campo eram quase as mesmas (abertura $f/8$, ISO 400, 1/1600 do obturador vs. $f/8$, ISO 320, 1/1000 do obturador); e, finalmente, nós dois selecionamos a mesma foto daquele dia para promover. Descobrimos que estávamos a apenas 28 metros um do outro. Ele estava agachado embaixo de um recinto de piquenique para ajudar a bloquear a ventania e eu estava contra uma árvore para ajudar a reduzir o vento. (RISMAN, 2018).

A comparação entre as duas fotografias acaba por demonstrar a prevalência do aparelho sobre o fotógrafo, ou melhor dizendo, do aparelho sobre o funcionário, se adotarmos o ponto de vista flusseriano. A similaridade quase que absoluta entre as imagens demonstra que uma das possibilidades de resultado oferecidas pelo programa inserido dentro do aparelho fotográfico foi esgotada e, se foi esgotada por dois sujeitos diferentes, porém de forma idêntica, demonstra que as possibilidades de concretização de imagens oferecidas pelo programa do aparelho se sobrepõem ao ponto de vista subjetivo do fotógrafo.

O afastamento de 30 metros entre os dois fotógrafos faz aparecer pequeníssimas diferenças entre as imagens: o balcão elevado do farol se encontra um pouco mais estreito em uma das imagens e há uma diferença de localização para a esquerda entre duas massas de espuma no mar. Isto, porém, pouco afeta a semelhança entre as imagens e a percepção das mesmas. Se na questão espacial aparecem essas pequenas incongruências, o tempo de exposição da cena é exato, capturado simultaneamente pelos fotógrafos: uma impressionante sincronia de milésimos de segundo. Ambos utilizaram a estratégia do *burst mode*, ou seja, fotografar continuamente enquanto se pressiona o botão da câmera. A ideia de utilizar esse recurso é o de capturar diversas imagens enquanto uma cena rápida de ação acontece, tal qual a onda batendo e explodindo no farol. Como resultado, diversas opções de imagens da cena, que variam de acordo com movimento da onda e seu choque com o farol. Dentre as opções, os dois fotógrafos escolheram o mesmo momento, o de explosão maior da onda, em que ela consegue uma maior altura e dimensão na cena e se mostra mais potente contra o farol,

exaltando a força desse fenômeno da natureza e a intenção inicial dos fotógrafos com a imagem.

Seriam todas essas decisões a respeito da exploração do tema e das configurações técnicas e estéticas das imagens por parte dos fotógrafos meras coincidências?

A escolha das objetivas e dos ajustes relativos à fotometria (abertura, tempo de exposição e sensibilidade) revelam uma preocupação em obter uma imagem objetiva, clara e precisa em relação ao enquadramento, ao foco e à nitidez do movimento, para congelar a explosão da onda em um instante. Essas decisões convergem com a intenções da *straight photography*. A fotografia direta pretende ser expressiva, artística a partir da utilização restrita de seus próprios recursos fotográficos. A ideia purista é elevada ao nível máximo através de Ansel Adams e o Grupo f/64, que apostavam na estética de uma fotografia científica que valorizava o controle tonal da imagem e a nitidez, particularmente em fotografias de paisagem. A opção por uma estética pura e direta da fotografia constitui, segundo Fatorelli (2013), a forma fotografia, que valoriza a objetividade e a ciência, paradigmas da modernidade.

A forma fotografia consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista e direta da prática fotográfica exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências. No contexto do ideário moderno, as noções de fotografia direta e de purismo desempenharam a função de selecionar as opções estéticas responsáveis pela valorização das propriedades internas e pela desqualificação de outros procedimentos a princípio não menos fotográficos (FATORELLI, 2013, p.21).

Os dois fotógrafos escolheram fotografias idênticas, que foram feitas no mesmo instante de tempo, de milésimos de segundos. A imagem sincronizada foi feita dentre várias outras que, consecutivamente, revelam o movimento da onda contra o farol ao longo de um segundo, em 6 ou 7 fotogramas. Dentre estas imagens em sequência, uma única revela o momento de maior impacto, quando a onda quase alcança a altura do farol, evidenciando ao máximo o confronto entre os elementos da imagem e tornando a

fotografia mais vistosa e expressiva. A associação com o conceito de instante decisivo desenvolvido por Henri Cartier-Bresson se faz imediata: "Em fotografia, há uma plástica nova, função de linhas instantâneas; nós trabalhamos no movimento, uma espécie de pressentimento da vida, e a fotografia deve captar, no movimento, o equilíbrio expressivo." (CARTIER-BRESSON, 2015, p.24).

Dessa forma, podemos perceber como movimentos artísticos e conceitos relativos à cultura fotográfica de diferentes épocas e com variados propósitos, influenciaram, na atualidade, as decisões estéticas dos dois fotógrafos americanos na construção da imagem do farol. Os parâmetros escolhidos para a obtenção do que é considerada uma boa imagem por ambos acabam por revelar uma influência maior, cultural e externa, a respeito do consenso do que seria uma boa fotografia, eclipsando a ideia de livre escolha subjetiva por parte dos fotógrafos. A partir do conceito de aparelhos flusserianos que se programam mutuamente, podemos perceber que as escolhas dos fotógrafos não foram meras coincidências, mas fruto de um aparelho cultural fotográfico que influencia a estética e a produção fotográfica.

O universo fotográfico é produto do aparelho fotográfico, que por sua vez, é produto de outros aparelhos. Tais aparelhos são multiformes: industriais, publicitários, econômicos, políticos, administrativos. [...] Os aparelhos se programam mutuamente em hierarquia envelopante. Trata-se, nesse complexo de aparelhos, de *caixa preta composta de caixas pretas*. (FLUSSER, 2002, p.67, grifo do autor).

Flusser (2002) afirma que fotógrafos são cegamente manipulados pelo aparelho fotográfico, acreditam fazer arte ou política através de suas fotografias, porém suas ações já estariam programadas através do aparelho fotográfico e de uma cadeia sucessiva de programações hierarquizadas. Para o autor, é preciso clarear as caixas pretas, explicitar seus programas e suas intenções. A fotografia consegue transitar entre a funcionalidade e a arte, e particularmente através da produção artística vem experimentando possibilidades de subverter a lógica dos aparelhos fotográficos.

Fluxos – subversões no aparelho fotográfico

Rubens Fernandes Júnior (2006) propõe o termo fotografia expandida para denominar a produção fotográfica artística contemporânea que foge aos padrões da fotografia convencional e contribui de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas. A fotografia expandida enfatiza a importância tanto do processo de criação, quanto dos procedimentos utilizados pelo artista, e afasta de si própria uma compreensão como ícone e índice peircianos, para assumir um caráter simbólico, como propõe a obra de Vilém Flusser.

Fernandes Júnior (2006) esclarece que a denominação fotografia expandida é originária de alguns fundamentos teóricos, dentre eles, os propostos por Andrea Müller Poe, que propõe algumas estratégias que, combinadas aos procedimentos técnicos, apontam três níveis de intervenção. O primeiro nível relaciona o artista, o objeto e a interferência no mundo visível, através da construção e do arranjo do assunto da fotografia. O autorretrato encenado, a apropriação de imagens, a construção de realidades, dentre outras interferências, são exemplos dessa intervenção. O segundo nível se dá entre o artista e o aparelho, no sentido de usá-lo de forma experimental, contrariando sua função pré-estabelecida. A captura de movimentos gerando uma imagem borrada, o desfoque proposital, a utilização de filtros que não têm função corretiva e a utilização de equipamentos alternativos, tais como pinholes, câmeras amadoras e lentes de baixa qualidade são algumas das possibilidades. O terceiro e último nível relaciona o artista e a imagem para a interferência na própria fotografia, combinando-a com outras mídias, interferindo em seu suporte negativo ou positivo, recuperando processos fotográficos primitivos como o cianótipo ou a daguerreotipia, utilizando *softwares* de manipulação digital da imagem.

A fotografia contemporânea abdicou essa busca incessante da tensão do momento decisivo - o acontecimento singular e sua historicidade - e se voltou para a direção de outras evidências. Por isso mesmo é que podemos compreendê-la mais como conceitos que expressam ideias,

como uma possibilidade que se dilata visualmente para questões mais subjetivas (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p.18).

Luiz Baltar é um fotógrafo contemporâneo carioca, formado em gravura pela Escola de Belas Artes - UFRJ e fotografia documental pela Escola de Fotógrafos Populares. Os temas centrais de seus projetos autorais e documentações fotográficas são território, cultura e direito à cidade, com particular interesse em movimentos sociais, mobilidade urbana e direito à moradia. Baltar acredita na fotografia como forma de expressão ativista e crítica, daí sua busca em estabelecer um diálogo entre fotografia e questões sociais.

Figura 3: Imagem do ensaio Fluxos



Fonte: BALTAR, 2014.

O gênero fotográfico escolhido por Baltar para a realização do ensaio Fluxos contempla a paisagem, mesmo gênero das fotografias do farol, porém, o fotógrafo não procura uma imagem espetacular. Baltar explora como tema o acaso do cotidiano urbano de áreas do Rio de Janeiro não consagradas como representantes da cidade: áreas distantes da Praia de Copacabana ou do Pão de Açúcar, que são representações tradicionais do imaginário da paisagem carioca. O olhar de Baltar privilegia as áreas por

onde ele próprio circula de ônibus para cumprir suas atividades rotineiras. As paisagens do centro da cidade, da zona norte e das periferias cariocas são retratadas através de seu celular. Mais do que mostrar uma imagem espetacular e bela da paisagem, Baltar pretende estabelecer pontos de reflexão sobre a cidade através da alteridade e ressignificação das paisagens retratadas.

A utilização do celular como dispositivo fotográfico subverte o caráter funcional de aparelho de comunicação pessoal e o insere na produção artística. As imagens registradas ao longo do trajeto dos ônibus não se concretizam como imagem final, são posteriormente manipuladas, agrupadas, clonadas, esticadas e reconfiguradas através de *softwares* de manipulação digital em uma única imagem final. Geralmente em formato panorâmico, as imagens manipuladas contêm em si uma variedade de espaços e uma sucessão de instantâneos. A ideia de instante decisivo bressoniana não cabe na estética plural do fotógrafo, muito menos as regras clássicas de composição.

Figura 4: Imagem do ensaio Fluxos – 2



Fonte: BALTAR, 2014.

A fotografia expandida de Baltar se estabelece pela interferência do autor em vários níveis dos processos e dos procedimentos fotográficos: a construção de

realidades, a experimentação de dispositivos, a utilização de *softwares* etc. A subversão da lógica do aparelho fotográfico exercida pelo artista o afasta da função de funcionário amalgamado ao aparelho, segundo a definição de Flusser (2002).

A própria autodenominação como fotógrafo documental autoral revela a aproximação entre realidade e ficção em sua obra e o afasta de um ideário moderno de verdade científica, estimulado pelas características semióticas, icônicas e indiciais da imagem. O documento imagético de Baltar tem um ponto de vista claro e subjetivo sobre o real, que não se confunde com as intenções do aparelho fotográfico. Pelo contrário, através da utilização da fotografia como instrumento crítico e de transformação social, tenta explicitar as intenções de outros aparelhos hierarquicamente superiores: econômicos, políticos, territoriais etc.

A escolha por realizar ensaios fotográficos também sugere uma aproximação entre fotografia estática e dinâmica em vários aspectos: a estratégia de serialização de imagens e da narrativa fotográfica ser consequência da relação entre as imagens; a utilização de sequências de imagens de um mesmo assunto, capturadas por diferentes ângulos; o método de produção do ensaio, através de sucessivas imagens da paisagem da cidade enquanto se desloca pelo trajeto do ônibus. As imagens sequenciadas podem ser comparadas aos fotogramas de um filme ou aos *frames* de um vídeo, que, quando projetados, sobrepostos e em velocidade, revelariam o movimento do olhar do fotógrafo pela cidade.

Considerações

A aplicação dos conceitos desenvolvidos por Vilém Flusser (2002), em *Filosofia da Caixa Preta*, às duas práticas analisadas nesse trabalho revela duas formas de o homem lidar com o aparelho fotográfico, segundo o autor. Nas fotografias coincidentes de *Whaleback Lighthouse*, feitas por Ron Rizman e Eric Gendron, fica clara a prevalência da programação do aparelho fotográfico sob as decisões subjetivas dos fotógrafos, já que o resultado final é o de imagens idênticas. Já o ensaio Fluxos, de Luiz Baltar, desenvolvido como um trabalho de fotografia expandida, mostra como a

subversão dos processos e procedimentos fotográficos afasta o artista de estar amalgamado ao aparelho fotográfico e, como consequência, o permite criar imagens que questionam outros aparelhos: econômicos, sociais, territoriais etc.

O trabalho, ao fim, ressalta a importância e a atualidade da obra icônica do filósofo, publicada praticamente 40 anos atrás, nos estudos atuais sobre a fotografia, assim como aponta sua influência nos rumos e possibilidades da produção fotográfica contemporânea.

Referências bibliográficas

BALTAR, Luiz. **Imagem da série Fluxos**. Luiz Baltar, 2014. Disponível em: <<http://luizbaltar.com.br/ensaios/fluxos/>>. Acesso em: 28/05/2021.

BALTAR, Luiz. **Imagem da série Fluxos - 2**. Luiz Baltar, 2014. Disponível em: <<http://luizbaltar.com.br/ensaios/fluxos/>>. Acesso em: 28/05/2021.

CARTIER-BRESSON, H. **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

FATORELLI, A. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia. **FACOM**, São José dos Campos, n. 16, p. 10-19, 2º semestre, 2016.

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

RIZMAN, Ron. **How Two Photographers Unknowingly Shot the Same Millisecond in Time**. 07 mar. 2018. PETAPIXEL. Disponível em: <https://petapixel.com/2018/03/07/two-photographers-unknowingly-shot-millisecond-time/>. Acesso em: 25 mai. 2021.