

LOMOGRAFIA: A FOTOGRAFIA PÓS-DIGITAL

Tatiana Rodrigues Xerez¹

Prof. Dr. Antônio do Nascimento Moreno²

Resumo: Na era da fotografia digital surge um movimento que se opõe à lógica de produção técnica dos dias atuais e absorve os aspectos positivos da contemporaneidade cibernética: a lomografia. Através do uso de equipamentos baratos e técnicas fotográficas primitivas, a lomografia promove a disseminação da experimentação fotográfica artística e aproxima arte e vida. Assim, fazendo uso de aspectos procurados pela arte contemporânea como o hibridismo, a democracia, a apropriação e a larga disseminação de ideias, a lomografia consegue fundir fotografia e experimentação em escala mundial.

Palavras-chave: lomografia, fotografia, experimentação

Imersa em um mundo tecnófilo, a fotografia, desde os anos 90, procura seus caminhos de adaptação à digitalização dos meios. Desde então, fotógrafos, tanto os que atuam nas artes quanto os que atuam nas comunicações, buscam maneiras de manter a fotografia como meio de expressão ativo, por meio da atualização com o mínimo de perdas qualitativas e o máximo de otimização da produção.

No âmbito das artes visuais, a tentativa de inclusão da vida cotidiana nos projetos de criação artística contemporâneos e o anseio de fundir arte e vida explicitam o caráter híbrido das abordagens pós-modernas, favorecendo o diálogo entre épocas e estilos diferentes. Gilles Deleuze¹, em *A imagem-tempo*, afirma que no pós-moderno tudo pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro, multiplicando as possibilidades de criação. É a coexistência de temporalidades.

Neste contexto, a noção de rede emerge com força estrondosa e se faz recorrente no pós-moderno. As novas tecnologias de produção e comunicação de conteúdo contribuem para que arte e mídia se aproximem, unindo, dessa maneira, suas lógicas de funcionamento. A convergência de culturas em um só ambiente faz com que novos valores e novas dinâmicas passem a fazer parte do cotidiano de todos.

É assim que, conseqüentemente, redundância e saturação também se fazem presentes como aspectos intrínsecos ao mundo contemporâneo. Com a rapidez da

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF). tatixerez@gmail.com

² Professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da UFF e do PPGCA-UFF. riquinho12000@yahoo.com.br

transformação que rege tudo o que está imerso na rede, incluindo a arte, é preciso que os sujeitos que fazem com que a rede funcione, também obedeçam as suas regras. Assim, produção e transmissão são constantes, o que provoca o transbordamento de conteúdo e sua repetição.

Mais que mesclar arte e vida, tentativa presente de tempos em tempos dentro da história da arte, o pós-moderno trata de re-inserir a arte no pensamento de seu tempo. Clement Greenberg² pensava numa linha evolutiva em que o Modernismo seria o final, ou seja, o estágio mais evoluído da arte, e pregava a pureza, a prevalência e a valorização da forma sobre o conteúdo. O novo padrão é a ausência de padrão.

Além destes, o conceito de construção da realidade também é marca do período em questão. Isso porque é a comunicação que fornece à sociedade o elo ao seu funcionamento. É então que o uso da linguagem e seu exercício se tornam dominantes. Somente por intermédio da linguagem que se estruturam percepções e visões de mundo no período pós-moderno. Inserida neste contexto, a arte denominada contemporânea funciona no mesmo esquema. A apreensão da realidade obtida apenas pelos sentidos, aos poucos se apaga em favor de uma construção da realidade em um grau secundário, em que verdade ou falsidade já não são mais questões relevantes. Por isso é possível dizer que a arte contemporânea é o que diz ser, é a sua imagem.

Assim sendo, conclui-se que a posição do receptor dentro da arte contemporânea passa a ter extrema importância. Se o que se diz da obra, ou seja, sua imagem, é aquilo que é a própria obra, então a forma como se vê a obra passa a ser tão importante como a forma como ela se origina. Dessa maneira, a participação ativa do receptor passa a fazer parte da própria obra, o que foi favorecido pelos meios digitais, que possibilitam interatividade e trocas mais imediatas, assim como uma co-produção mais simplificada.

O advento do digital, junto com a evolução tecnológica e o barateamento dos meios a partir da década de 1980, foram acontecimentos fundamentais para que o papel do receptor na obra de arte fosse elevado e mesclado com o papel do autor. A facilidade com que se produz, co-produz, distribui, transmite e comunica impõe ao mundo uma nova dinâmica de funcionamento.

Na fotografia, a mudança foi radical. A questão da produção é colocada em xeque já que o equipamento, simples e barato, é acessível e de fácil manuseio. Assim, a figura do fotógrafo existe em qualquer parte, independente de qualquer formação técnica ou teórica. Os programas de tratamento de imagens também problematizam a função do autor. Embora sempre tenha existido a manipulação de fotografias, com o

desenvolvimento de softwares de fácil aquisição e manuseio, a figura do fotógrafo criativo, do fotógrafo-artista, do fotógrafo como ser criador de imagens poéticas, perde um pouco do seu valor. Ainda, dentro da rede, a distinção entre original e cópia deixa de existir e, assim, não há mais qualquer diferença entre os dois quando tratamos de imagens digitais.

Mesmo com a criação do arquivo RAW, conhecido como o negativo digital, mais fiel àquilo que foi fotografado e dotado de mais informações de detalhe, a problemática que se estabelece entre original e cópia, ou melhor, entre a inexistência de original ou cópia, permanece. Ainda que seja um arquivo bruto, não deixa de ser um arquivo binário programado, que pode ser reprogramado, modificado e copiado tantas vezes quantas forem desejadas.

Outra consequência da digitalização do processo fotográfico é a perda da conexão com a realidade física que a fotografia sempre se particularizou por ter. Os arquivos binários são simulações daquilo que aconteceria se o processo fosse analógico e químico. Portanto, a conexão passa a ser apenas programada e institucionalizada.

Claro que todas essas mudanças tecnológicas, em princípio, são positivas, pois facilitam a recepção da obra, permitem a co-criação de forma mais ativa, aproximam arte e vida de forma aparentemente mais eficaz, mas, como toda transformação, têm um outro lado, que pode não parecer tão positivo assim. No caso da fotografia, por exemplo, a facilidade de produção e disseminação é tanta que podem levar até ao irreconhecimento da fotografia como forma de arte simplesmente pela vulgarização da linguagem fotográfica pelo excesso de seu uso e de sua recepção.

Seguindo adiante nesta cadeia de pensamentos, também é possível dizer que os fatores de importância nesse novo sistema são a velocidade de produção e transmissão e a antecipação do signo sobre a coisa, já que, antes de ter sido exposta, a obra do artista, ou seu signo, já circula dentro da rede.

O artista que entra na rede é obrigado a aceitar suas regras se quiser permanecer nela, isto é, renovar-se e individualizar-se permanentemente, sob pena de desaparecer dentro do movimento perpétuo que a mantém. Mas essa exigência contradiz com outra: a da repetição. Para que sua obra sature a rede e seja mostrada em toda parte ao mesmo tempo é preciso que se repita. Há, portanto, necessariamente, um desgaste da exposição.

Assim, se no pós-moderno vivemos sob o reinado da comunicação e inseridos em uma rede que se retroalimenta, o que seria a fotografia neste contexto? Se dentro da rede o signo antecede a própria coisa, como a fotografia, que dependia da coisa para

existir, que tem em si um traço de real, circula nessa rede sem seu referente? Passa a existir uma imagem simulada reproduzida, pois assim deve ser para atender às necessidades de onipresença dos elementos imersos na rede, da futura imagem fotográfica reproduzível, que é por definição indiciária e representante do passado, fazendo referência a Roland Barthes³, que já havia definido em 1980, na ocasião do lançamento de *A câmara clara*, a noema da fotografia como o “isso foi”.

Desta maneira, o que acontece é uma histeria tanto de produção quanto de circulação fotográficas. As imagens se sucedem e, com as novas tecnologias, estão por toda parte, nos monitores de todos, a qualquer momento. Tantos são os recursos e as possibilidades de comunicação que uma câmera fotográfica digital, mesmo que das mais simples e baratas, ou mesmo de celular, torna-se artigo de primeira necessidade, já que atesta a existência do sujeito na rede e, em outra ordem, sua capacidade criativa e de status social.

Em nível mais comunicacional e menos subjetivo e, tendo em vista que a civilização ocidental valoriza a visão sobre todos os outros sentidos em função da pressa e da agilidade impostas pela nova ordem, a cultura ocidental contemporânea passou a ser calcada na fragmentação, na redução, buscando na síntese o máximo de informação num mínimo de tempo gasto. Nesse sentido e desde então assiste-se ao “temporal” incessante de imagens. Ironicamente, a contemporaneidade coloca a fotografia diante do problema da produtibilidade e da reprodutibilidade técnica: pela saturação, pelo excesso, chega-se à não-absorção, à cegueira, à invisibilidade da fotografia.

Na era da produtibilidade técnica, fotógrafo é aquele que tem uma câmera e um computador ligado à rede, se fazendo assim existente. Nessa massa de imagens em produção e circulação, possivelmente sem qualquer conexão indiciária referencial ou, a fotografia pode deixar de ser percebida e apreendida como meio dotado de conteúdo sensível. Por conseguinte, o sujeito que fotografa deixa de ser entendido como ser criador de imagens fotográficas poéticas e/ou documentais e é entendido como peça do sistema.

Finalmente, levando em consideração os fenômenos mencionados, torna-se imprescindível falar de um movimento contemporâneo que toma forma e se globaliza através de uma vertente da fotografia popularizada sobretudo neste início de século: a lomografia. O nome é uma derivação da palavra Lomo, *Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedinenie* (União de Óptica Mecânica de Leningrado), uma

empresa fabricante de equipamentos óticos em São Petersburgo, na Rússia, criada em 1914.

Entretanto, foi só a partir de 1982 que o conceito começou a ser adotado como o que é entendido hoje. Na URSS, o general Igor Petrowitsch Kornitzky, do Ministério da Indústria e da Defesa Soviético, ordenou ao diretor da empresa Lomo, Michael Pantiloff, em São Petersburgo, a produção maciça de máquinas fotográficas pequenas e práticas. A ideia era produzir Lomos baratas para que estas se tornassem verdadeiros instrumentos de propaganda do estilo de vida soviético. A Lomo Kompact Automat foi produzida em série e vendida não só na União Soviética, mas também em países como o Vietnã, a Alemanha Oriental e Cuba. Foi esse modelo de Lomo que deu origem ao movimento e à vertente fotográfica conhecida como lomografia.

A movimentação inicial começou em Praga em 1991, quando dois jovens vienenses, de férias na capital da República Tcheca, descobriram a máquina Lomo, que adotaram como instrumento fotográfico. Em 1995 nasceu em Viena, na Áustria, a Sociedade Lomográfica e a primeira Lomo Embaixada, com o objetivo de impedir o desaparecimento das pequenas máquinas fotográficas russas, já que a fábrica de São Petersburgo tinha acabado com a produção. A Sociedade Lomográfica organizou uma série de vendas de Lomos, que serviram para difundir o valor artístico da lomografia.

Desde então, surgiram diversos equipamentos no mesmo estilo. As Holgas, Dianas são as mais populares. Com corpos e lentes feitos em material plástico, o preço das câmeras é acessível e proporciona um novo fazer fotográfico em meio à digitalização. A arte de fotografar com uma Lomo, nomenclatura que se tornou genérica, consiste em fotografar ao acaso e de forma imprevisível e espontânea.

A partir de sua origem, parece que a lomografia passou por um processo de amadurecimento até que seu conceito pudesse ser utilizado como forma de expressão artística nos dias atuais. Desde a transição do moderno para o pós-moderno, período contemporâneo com traços e tendências próprios, itens como qualidade e técnica passaram a ser relativizados. Dessa forma criou-se o ambiente favorável para o crescimento de novas expressões e meios mais livres de padrões e métodos pré-estabelecidos.

Com a digitalização e a rede, que trazem consigo o bombardeio de imagens e a democratização da fotografia, a lomografia desenvolve uma postura de reação mas também de apropriação daquilo que o digital e seus recursos, a arte contemporânea e suas consequências trouxeram. Um dos grandes projetos da Sociedade Lomográfica em

colaboração com as várias embaixadas espalhadas por mais de 50 cidades em todo o mundo, é a constituição do *LomoWordArchive*, um registro visual, em escala mundial, com fotografias dos lomógrafos espalhados por todo o mundo. O que começou espontaneamente como uma abordagem artística alternativa à fotografia em certos meios de Viena, tomou as proporções de um movimento internacional sociocultural.

Depois de o digital ter popularizado a fotografia como forma de expressão, os autores de todo o mundo reivindicam recursos criativos de outra ordem, não-programados, imprevisíveis e diversos. Após a popularização da fotografia e do amadurecimento técnico dos seus usuários, a lomografia se tornou uma forma acessível de fazer arte fotográfica. Mais que isso, os lomógrafos reivindicam suas posições como autores originais, buscando combinações de recursos criativos híbridos e transformando uma produção seriada de imagens tecnicamente semelhantes da era digital em uma produção de fotografias experimentais.

Assim, diante de todas as novidades que a produtividade técnica trouxe, o meio começa a se dividir em caminhos diversos. A partir da fotografia digital, e valendo-se de suas vantagens, que se popularizou em toda parte com câmeras cada vez menores, baratas e automatizadas, veio a lomografia. Esta última, usando toda facilidade do meio digital, se difunde, mas contraria o método de produção digital. A facilidade conseguida para a circulação e a manipulação de imagens proporcionou ainda mais acessibilidade à fotografia como meio de expressão e documento. A lomografia valoriza a criação no ato fotográfico com o mínimo de recursos. O caráter popular do digital permanece, absorvendo da produtividade técnica um de seus aspectos mais nobres: a democracia. Mas a dinâmica produtiva se opõe, pois faz uso de câmeras analógicas em que não se tem quase nenhum controle sobre aquilo que está sendo fotografado. Algumas das câmeras Lomo sequer têm visor. A simplicidade do material e do mecanismo dos equipamentos também provoca efeitos inesperados como a entrada de luz não calculada que expõe o filme de forma desigual e subverte até mesmo a lógica das cores.

Um dos recursos mais facilitadores e confortáveis das câmeras digitais é o fato de poder ver o que foi fotografado logo após o disparo, possibilitando a consecução de resultados exatos por tentativa e erro. Os lomógrafos passam a valorizar o olhar fotográfico, como antes do digital se fazia. Além disso, colocam todo o potencial criativo no ato fotográfico, reduzindo a importância do tratamento de imagens feito por meio de softwares, valorizando, com isso, a espontaneidade da fotografia.

Rituais que tinham praticamente desaparecido como esperar para ver o filme ser revelado voltam com toda força e graça, tornando-se um dos trunfos da lomografia diante da imediatez e do controle impostos pelo meio digital e pela produtibilidade técnica. Outras práticas como escolher o tipo de filme a ser usado ou o filtro que será colocado na frente da lente para obter o efeito desejado também voltam a ser importantes para os adeptos.

A possibilidade de divulgação do Movimento e das imagens no meio digital torna a lomografia ainda mais forte no mundo todo. Nos últimos anos surgiram câmeras baratas capazes de produzir múltiplos efeitos criativos como a *Action Sampler*, que faz imagens em sequência em um mesmo fotograma, e as *Fisheye*, câmeras que já vêm com uma lente olho de peixe, geralmente muito cara se feita com tecnologia tradicional. Inúmeros acessórios e recursos mecânicos como filtros para flash e filmes *redscale* e ortocromáticos são usados sem nenhum compromisso ou preocupação com adequação às condições ambientais. A ordem é experimentar.

Como se não bastasse, a Sociedade Lomográfica divulga regras que subvertem todas as regras técnicas e tornam o Movimento ainda mais imerso na arte contemporânea, híbrida e fluida. Por meio das dez regras de ouro, como são chamadas, a lomografia preza a experimentação e a espontaneidade da criatividade humana, através da fotografia:

1. Leve sua Lomo sempre com você.
2. Use quando quiser – dia ou noite.
3. A Lomografia não interfere na sua vida, faz parte dela.
4. Fotografe sem olhar no visor.
5. Aproxime-se o máximo possível do objeto lomográfico desejado.
6. Não pense.
7. Seja rápido.
8. Você não precisa saber antecipadamente o que fotografou.
9. Nem depois.
10. Não se preocupe com as regras.

Assumidamente, a proposta do Movimento é estabelecer uma comunidade global cuja forte paixão é a fotografia analógica criativa e experimental. Ainda, a lógica de produção da realidade proporcionada pelo digital é levada às últimas consequências,

já que a lomografia propõe a apreensão da própria realidade a partir dos olhos de quem vê, sendo assim, por seu vínculo material físico com a realidade fotografada, a própria criação da realidade individual a partir do ato fotográfico.

Talvez alguns críticos possam considerar a lomografia apenas uma estratégia de mercado interessada em aquecer o setor de material químico fotográfico, tão desvalorizado após a ascensão da fotografia digital. Porém, inegavelmente o Movimento proporciona material criativo acessível para inúmeros amadores e profissionais.

Além disso, o caminho pela democratização da arte e pelo desejo de união entre arte e vida se torna cada vez mais evidente na arte contemporânea. O que, com a fotografia digital, conseguiu apenas difundir o uso, com a lomografia conseguiu estabelecer uma dinâmica fotográfica experimental cotidiana, antes só praticada no âmbito das artes visuais.

¹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

² GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/JorgeZahar, 1997.

³ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BATTCKOCK, Gregory (ed.). **A Nova Arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea - Uma Introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.

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

GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/JorgeZahar, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.