



Foto em filme redscale
Crédito: lomography.com

Lomografia: a fotografia pós-digital*

Tatiana Xerez

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 que, com equipamentos baratos e técnicas fotográficas primitivas, 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.

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, mediante a 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 Deleuze,¹ 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.

Nesse 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 integrar o cotidiano de todos.

É assim que, conseqüentemente, redundância e saturação também se fazem presentes como aspectos intrínsecos ao mundo contemporâneo. Com a rapidez da transformação que rege tudo o que está imerso na rede, incluindo a arte, é preciso que os sujeitos que a colocam em funcionamento também obedeçam a suas regras. Assim, produção e transmissão são constantes, o que provoca o transbordamento de conteúdo e sua repetição.

* Texto recebido e aceito para publicação em março de 2010.

¹ Deleuze, 2007.

Mais do que mesclar arte e vida, tentativa recorrente na história da arte, o pós-moderno trata de reinserir a arte no pensamento de seu tempo. Clement Greenberg² pensava numa linha evolutiva em que o Modernismo seria o final, ou seja, a etapa mais evoluída da arte, e pregava a pureza, a prevalência e a valorização da forma sobre o conteúdo. O novo padrão é a ausência de padrão.

2 Greenberg, 1997.

O conceito de construção da realidade também é marca do período em questão. Isso porque é a comunicação que fornece à sociedade o elo para seu funcionamento. É então que o uso da linguagem e seu exercício se tornam dominantes. Só por intermédio da linguagem estruturam-se percepções e visões de mundo no período pós-moderno. Inserida nesse contexto, a arte denominada contemporânea funciona no mesmo esquema. A apreensão da realidade obtida apenas pelos sentidos aos poucos se apaga em favor de construção da realidade em 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 na 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 quanto sua forma originária. Dessa maneira, a participação ativa do receptor passa a integrar a própria obra, o que foi favorecido pelos meios digitais, que possibilitam interatividade e trocas mais imediatas, assim como coprodução mais simplificada.

O advento do digital, junto com a evolução tecnológica e o barateamento dos meios a partir da década de 1980, foi fundamental para que o papel do receptor na obra de arte fosse elevado e mesclado ao do autor. A facilidade com que se produz, coproduz, distribui, transmite e comunica impõe ao mundo 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 de 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 cocriação mais ativa, aproximam arte e vida de forma aparentemente mais eficaz, mas, como toda transformação, têm outro lado, que pode não parecer tão positivo assim. No caso da fotografia, por exemplo, a facilidade de produção e disseminação é tanta, que pode levar até ao não reconhecimento da fotografia como forma de arte simplesmente pela vulgarização da linguagem fotográfica decorrente do excesso de seu uso e de sua recepção.

Seguindo adiante nessa cadeia de pensamentos, também é possível dizer que os fatores relevantes 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 na rede.

O artista que entra na rede é obrigado a aceitar suas regras se quiser nela permanecer, isto é, renovar-se e individualizar-se permanentemente, sob pena de desaparecer dentro do movimento perpétuo que a mantém. Essa exigência, porém, contradiz 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, algum desgaste da exposição.

Assim, se no pós-moderno vivemos sob o reinado da comunicação e inseridos em rede que se retroalimenta, o que seria a fotografia nesse 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 Barthes,³ que já havia definido, em 1980, na ocasião do lançamento de *A câmara clara*, a noema da fotografia como o "isso foi". Dessa 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 demais sentidos em função da pressa e da agilidade

3 Barthes, 1984.

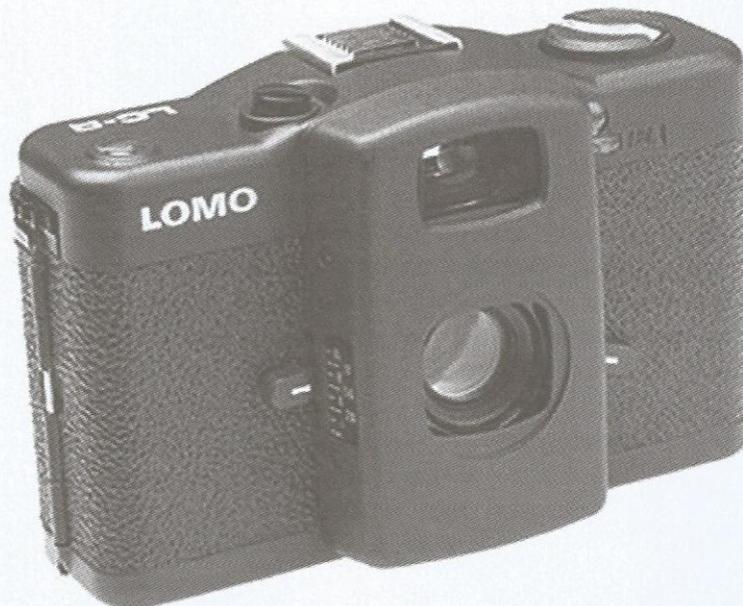
impostas pela nova ordem, a cultura ocidental contemporânea passou a ser calcada na fragmentação, na redução, buscando na síntese o máximo de informação num mínimo de tempo gasto. Nesse sentido e desde então assiste-se ao “temporal” incessante de imagens. Ironicamente, a contemporaneidade coloca a fotografia 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, assim se fazendo existente. Nessa massa de imagens em produção e circulação, possivelmente sem qualquer conexão indiciária referencial, 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, considerando 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 deriva da sigla Lomo, Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedinenie (União de Óptica Mecânica de Leningrado), empresa fabricante de equipamentos ópticos em São Petersburgo, na Rússia, criada em 1914.

Foi só a partir de 1982, entretanto, que o conceito começou a ser adotado com o sentido que tem hoje. Na URSS, o general Igor Petrowitsch Kornitzky, do Ministério da Indústria e da Defesa soviético, ordenou ao diretor da empresa Lomo, Michael Pantiloff, a produção maciça de máquinas fotográficas pequenas e práticas. A ideia era produzir Lomos baratas que 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. Entre 1992 e 1993 estabelece-se a Sociedade Lomográfica Internacional visando promover a circulação sem fins lucrativos destinada a espalhar a mensagem da lomografia por todo o mundo. Em 1994 surgia em Berlim, na Alemanha, a primeira Lomo Embaixada, com o objetivo de impedir o desaparecimento das pequenas máquinas fotográficas russas, já que a fábrica de São Petersburgo encerrara a produção. A Sociedade Lomográfica organizou uma série de vendas de Lomos, que serviram para difundir o valor artístico da lomografia e pressionou a fábrica russa para retomar a produção, o que surtiu efeito.

Desde então, têm aparecido diversos equipamentos no mesmo estilo. As Holgas e Dianas são as mais populares. Com corpos e lentes feitos em material plástico, o preço das câme-



Câmera Lomo LC-A
Crédito: lomography.com

ras 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 preestabelecidos.

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 LomoWorldArchive, um acervo de registro visual, em escala mundial, com fotografias dos lomógrafos do mundo inteiro. O que começou espontaneamente como abordagem artística alternativa à fotografia em certos meios de Viena tomou as proporções de um movimento sociocultural internacional.

Em 1994, é realizada a primeira mostra internacional de lomografia simultaneamente em Moscou e Nova York. Enormes *lomowalls* são instalados em cada uma das cidades

com lomografias de inúmeros autores, construindo instalação única exposta. Em 1997 a comunidade lomográfica assistiu ao Primeiro Congresso Mundial de Lomografia em Madri, que construiu uma enorme *lomowall* de mais de 120 metros de extensão, agregando mais de 35 mil lomografias únicas.

Em 2000 e 2001 realizaram-se as primeiras LomoOlimpíadas e os Jogos Lomográficos de Samplear, respectivamente, que reuniram milhões de lomografias provenientes de todo o mundo; duas mil selecionadas integraram o catálogo *Don't think, just shoot (Não pense, só dispare)*. Em 2004, realizou-se novo Congresso Mundial, em Pequim, e, em 2007, mais um, em Londres. Em ambos a construção de *lomowalls* ressalta o caráter coletivo da lomografia.

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 de seus usuários, a lomografia tornou-se uma forma acessível de fazer arte fotográfica. Mais do que isso, os lomógrafos reivindicam suas posições como autores originais, buscando combinações de recursos criativos híbridos e transformando a produção seriada de imagens tecnicamente semelhantes da era digital em produção de fotografias experimentais.

Assim, diante de todas as novidades que a produtibilidade técnica trouxe, o meio começa a se dividir em caminhos diversos. Depois da fotografia digital – e valendo-se de suas vantagens –, popularizada em toda parte com câmeras cada vez menores, baratas e automatizadas, veio a lomografia que, usando toda a 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 produtibilidade técnica um de seus aspectos mais nobres: a democracia. A dinâmica produtiva, no entanto, se opõe, pois faz uso de câmeras analógicas em que não se tem quase nenhum controle sobre aquilo que está sendo fotografado. Algumas câmeras Lomo nem 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*, também 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 em sua vida, faz parte dela.
4. Fotografe sem olhar através do 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. Inegavelmente, porém, 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 torna-se 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.

Tatiana Xerez (UFF, Rio de Janeiro, Brasil) é formada em jornalismo pela UFRJ e pela Universidad de Salamanca, na Espanha. Mestranda em Ciência da Arte, pela UFF, e aluna da EAV do Parque Lage, atualmente a artista trabalha com teoria da arte e fotografia. Já teve fotos selecionadas para a exposição *Captura da Luz 2007*, em São Paulo, e participou de exposições coletivas, como o Concurso de Fotografia do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, o Foto Rio 2009 e Meio – fotografia contemporânea, também em 2009. Publicou artigos nas revistas *Artefactum* e *Poiésis*. / tatixerez@gmail.com

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BATTCOCK, 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 Janowitzer. 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.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1962.
- 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/Jorge Zahar, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.