

1 CRIANDO UM MAPA: A EXPERIÊNCIA LOMO

1.1 Rastros de um fazer.

Estudava Comunicação Social na PUC-RJ, era 2009, e entre uma aula e outra fomos liberados para uma palestra. O gerente da mais nova *Lomography Gallery Store*, no Rio de Janeiro, trazia consigo diversas câmeras e uma apresentação com partes de um documentário produzido em 2004 pelo canal BBC de Londres. Hoje, ao rever o vídeo disponível em *Youtube*⁷ vejo que os primeiros comentários eram marcantes. “Lomografia é uma comunidade internacional. É um projeto de comunicação através de fotografias. É sobre um *lifestyle*, uma filosofia da mesma maneira que é sobre fazer boas imagens”.

Imagens, Imagens, Imagens. Pessoas, crianças, caminhando e fotografando aleatoriamente com as câmeras lomo. Imagens. Eis que surge o relato da lomógrafa Simone White, aparentemente fascinada por seu encontro com a câmera.

“Eu tenho esta há quatro ou cinco anos. Ela mudou tudo para mim como fotógrafa. Ela realmente abre seus olhos. É como estar mais dentro do momento. Estar atenta... Eu comecei a tirar fotos todo o tempo. Eu tenho a câmera comigo sempre... Antes levar a câmera comigo era uma coisa chata, eu realmente pensava no que estava a fazer. Com isto eu só parei de pensar... Eu comecei a fotografar tudo. Prédios, ruas, pombos. E então passei a fotografar pombos. Depois fiquei interessada em cachorros, as patas, as caras... Para mim isto tudo é só uma forma de pensar. É se divertir com sua vida e com todos seus detalhes”.

Após alguns minutos, o gerente Phillippe Machado apresentou as câmeras contando como funcionavam. *Lomo LC-A, Diana, F+, Action Sampler, Oktomat, Fisheye, Sprocket Rocket* etc. Dentre seus relatos, citou uma menina que ao saber que as câmeras eram analógicas, perguntou: “Ela vem com cabo USB”? “Ela fotografa em preto e branco”? Phillippe não só repetiu que se tratava de um modelo analógico quanto mostrou que ela deveria comprar um filme P&B e revelar as fotos. Mas ainda houve um estranhamento diante desta explicação. Talvez a menina não tivesse entendido o sentido de tudo isso.

No entanto, nós já entendíamos o porquê. O vídeo apresentado na palestra bem ilustrava do que se tratava o uso. E até mesmo a profusão de imagens exibidas reiterava a tentativa de encontro com esta nova atmosfera da imagem. Elas captavam nossa atenção.

⁷ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8TiAsvYgyqU>

Fotografias do banal com leve desfoque, cores fortes e bordas escuras. A possibilidade de enxergar a atualidade sobre outra ótica – com um pouco mais de calor, manchas, texturas – capazes de nos acolher à outro tempo, conferir novos significados a vivência cotidiana.

Outro fato curioso foi quando comentou sobre uma senhora que adorou ter, outra vez, uma máquina fotográfica analógica. Ela entrou na *LomoStore* e achou o *design* das câmeras lindo, no entanto, dias depois voltou para reclamar. Com a máquina e as fotos na mão ela dizia que as imagens tinham saído tortas, borradas, claras demais, com cores estranhas e pediu trocar a aquisição por conta de tais defeitos. Ela continuava suas queixas, mas enquanto via o resultado Phillipe se surpreendia: “As fotos estavam ótimas”! Mesmo assim, levou algum tempo até a senhora entender que o intuito da prática lomográfica era justamente este.

Toy Cameras – um apelido que talvez resuma bem a vivência deste uso. A tentativa de brincar com a imagem, deixar a máquina falar, agir em sua materialidade. Como no relato acima, enquanto comumente a boa foto ainda era o retrato da nitidez, a tentativa de controlar a imagem, hoje este cenário muda. Busca-se diferenciar – ultrapassar os limites do registro usual.

Haveria aí uma mudança de sensibilidade quanto a certo padrão visual, por sua vez, a construção de outro valor estético comum? Uma visualidade que sai da câmera analógica e ganha o universo digital, onde a fotografia amadora almeja “defeitos”, aberrações cromáticas, no lugar da clareza e precisão – propriedades fundamentais frente à vocação documental que delineou, em grande parte, o sentido do fotográfico desde seu surgimento⁸?

Com o maior acesso à técnicas de produção e difusão de imagens, atrelado a experiências sociais cada vez mais mediadas em torno do olhar, a fotografia do amador parece não tanto se limitar ao simples registro de ocasiões especiais, festas ou viagens em família, hoje, para além do documento a imagem atravessa diversas finalidades e expectativas, tornando-se cada vez mais claro seu papel como elemento comunicativo, como mediador de vivências, como dispositivo de produção de realidade e produção subjetiva⁹ (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

⁸ “Nesta situação historicamente nova, e durante quase um século, a fotografia-documento vai preencher o vazio que se fez entre as imagens, as coisas e os espectadores. E isso de quatro maneiras: por impressão e por analogia, por registro e imitação, pelo índice e pelo ícone, pela química e pela ótica. É precisamente sua capacidade de combinar esse duplo registro de representação, e de garantir um pelo outro, que faz a força da fotografia em um momento em que a credibilidade documental do desenho é contestada” (ROUILLÉ, 2009, 81).

⁹ Retomando as idéias de Guattari, vemos que a produção de subjetividade é por ele compreendida como um fazer humano resultante de uma heterogeneidade de elementos presentes no contexto social. O efeito de

No lugar da precisão ótica das câmeras de última geração, em lomografia veremos a popularização do uso fotográfico não tanto como documento, mas como espaço criativo, convocando a apreciação da imagem justamente pela peculiaridade dos rastros de imperfeição deste analógico. Lá, entre as diferentes visualidades lomo, notaremos, principalmente no próximo capítulo, como as operações desta fotografia são valorizadas e dadas à visibilidade diante de gestos criativos que muito se aproximam de certo fazer artístico. Neste caso, não só pelas imagens em si mas, sobretudo pelo jogo estético e relacional que desdobra este uso comum ante a trajetória das imagens no campo da arte.

E neste território a experiência amadora parece nos levar a outros limiares. Sob a fluída produção que emerge das comunidades virtuais estabelecidas em torno do *Tumblr* ou mesmo do *Flickr* – os usuários não estariam apenas em busca do registro objetivo, mas do encontro com novos modos de existência da imagem. A tentativa de trazer em evidência o efeito, o artifício, certo traço singular capaz destacar tal captura frente à abundância imagética da contemporaneidade. Em lomografia, um espaço que se abre frente ao uso de fotografias tremidas (*Figura 7*), imagens em tom onírico através de câmeras que possibilitam o uso do *pinhole*¹⁰ (*Figura 8*). E até capturas divididas em vários quadros sob o uso particular de uma câmera lomo (*Figura 9*) e outras que funcionam como colagens sob a múltipla exposição do filme (*Figura 10*).

idéias, valores, instituições e procedimentos vigentes em cada tempo histórico que percorrem o meio social e delineiam a expressão de afetos. São como maneiras de perceber e de agir no mundo firmadas numa construção coletiva, sob o encontro inesperado de múltiplas instâncias sociais que, por sua vez, se atualizam cotidianamente entre o embate de tais subjetividades em circulação. (GUATTARI & ROLNIK, 1996).

¹⁰ Sob o princípio básico da técnica fotográfica, o pinhole consiste numa maneira de ver uma imagem, através de uma câmera escura e um pequeno orifício onde a luz é captada para dentro da câmara, e a imagem é projetada para a parede oposta ao orifício, sofrendo um movimento de inversão. Como uma máquina fotográfica sem lente, devido a pequena abertura, e pouca entrada de luz, as cameras pinhole necessitam de maior tempo de exposição. Neste caso, é possível deixar a lente aberta durante vários dias, o que pela movimentação da máquina ou da própria cena, fatalmente irá resultar em borrões e imagens fora de foco.

Figura 7 – David A Córdova M – Muyil. Diana Mini 35.



Figura 8 – Francesc Galí – Diana Multi Pinhole.



Figura 9 – Rich 156, Sunday Best – Super Sampler Lomo¹¹ –Kodak 800.



¹¹ Câmera com quatro lentes de plástico expondo quatro segmentos de um quadro em dois segundos.

Fig. 10 – Khánh Hmoong – Lomo LC-A – Kodak Color Plus 200.



Registros que hoje, diante das tecnologias de compartilhamento da *web* passam a mobilizar diversas funções sociais e estéticas, na construção de uma narrativa que encontra certas maneiras de fazer imagens pela busca da captura excêntrica, peculiar. Um uso do fotográfico de onde ascendem certos modelos visuais, sob experiências de imagens firmadas num fluxo de criação comum intensificado pelas dinâmicas sociais da *internet*. Lá, entre experiências sociais cada vez mediadas por imagens, as fotografias reagem entre si, como uma cadeia que tenta produzir o novo e, ao mesmo tempo, reitera e repercute certas visualidades em circulação.

No *Flickr*, uma plataforma de compartilhamento de imagens, encontramos 866.369 *uploads* relacionados à *tag lomography*. Com a mesma palavra, há mais de 25.000 vídeos no *Youtube* e no site de buscas *Google* mais de 4.000.000 resultados em pesquisa. Uma diversidade de arquivos circulados onde a vivência do analógico, e tudo que envolve tal experiência, estende-se em criação e sociabilidade diante do jogo imagético disposto em meio digital. Uma amplitude de usos que tanto repercute e legitima certas maneiras de produzir imagens quanto intensifica o desejo do amador em fazer parte deste espaço de criação em fotografia.

E se por um lado esta busca proeminente por tal fazer criativo seja, por si só, efeito da facilidade em produzir, reproduzir e fazer circular imagens digitais, ela também coaduna com a disseminação da escritura analógica lomo. A procura ordenada pelo “criar” por meio da falta de controle, onde a fotografia imprecisa, defeituosa, é considerada bela, ao passo que se aproxima de certo ideário artístico. Noções que dialogam com mudanças que ocorrem no campo da arte desde pelo menos o final do século XIX, quando, por seu caráter

indicial¹², a fotografia assume o lugar do fazer mimético – tarefa até então restrita à arte pictórica – enquanto a pintura moderna responde aos novos anseios da arte apurando seu aspecto ficcional¹³.

Uma relação inseparável entre imagem e referente, onde o aparato fotográfico, como meio de reprodução técnica, irá acentuar o aspecto mimético deste registro, passando não só à cumprir e questionar a tarefa artística do Renascimento, quanto impulsionar a eficácia no processo de documentação e observação requerida pelo mundo científico em plena atmosfera do naturalismo. Um debate entre a racionalidade figurativa da arte clássica e as propriedades científicas incorporadas ao registro fotográfico, que inauguram o desejo de encontrar uma nova imagem diante da esfera artística.

Lá, a arte se torna o reflexo da criação pelo incerto, indefinido, ante as pinceladas rápidas e casuais dos impressionistas¹⁴, a profusão de cores vibrantes em Van Gogh, que pouco correspondia à busca pela verossimilhança de tons, e até pelos experimentos da fotografia pictorialista onde, para aproximar tal técnica do campo da arte, manipulava-se a precisão da captura fotográfica com imagens desfocadas ou pela interferência na película com o uso de químicos.

E embora a lógica representativa do documento fosse, por si só, a evidência de um conteúdo fabricado – entre regras visuais calcadas na arte mimética e traduzidas para o registro fotográfico – ali, o artístico se instaura ao por em evidência os rastros de artifício da imagem. E no lugar de documentar: inventar – desfazer as maneiras de produzir realidade que vigoravam na época. Já André Rouillé atenta:

¹² Em Phillipe Dubois: “A ontologia da foto está, em primeiro lugar, *nisso*. Não no efeito de mimetismo, mas na relação de contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma transferência das aparências do real para a película sensível... Para falar nos termos de Ch. S. Peirce, existe, no final das concepções de Bazin (*André Bazin - “Ontologia da imagem fotográfica”, 1945*), a idéia de que a foto é antes de mais nada índice antes de ser ícone (DUBOIS, 2011, 35), onde “a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda...e só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (DUBOIS, 2011, 53).

¹³ No momento em que a fotografia surge e passa a mecanizar a reprodução do visível, a arte clássica renascentista fundada no gosto pela exatidão, pelo efeito real e mimético da obra, cedia lugar à pintura moderna. Entre traços marcantes presentes nas obras do início do século XIX, o movimento impressionista surgia como resposta à precisão da captura fotográfica – tida como ameaça à fabricação artesanal e manual da tradicional pintura mimética. E no que tange sua especificidade material, social e estética, a arte experimentava novos territórios, onde a pintura se tornava a expressão de um real transformado, passando a abolir os traços delineados, o enquadramento central e a rigidez na busca pela perspectiva.

¹⁴ É pela feição de não acabamento que o impressionismo mais se distingue da produção industrial, da pintura submissa à “reprodução exata da natureza”, e, sobretudo, da fotografia. A pincelada e os traços esboçados conferem às telas impressionistas um aspecto inacabado, totalmente estranho às linhas nitidamente desenhadas das pinturas realistas, às superfícies lisas e às arestas afiadas dos produtos industriais, assim como à sutileza de detalhes das fotografias (ROUILLÉ, 2009, 294).

“A nitidez e o detalhe não são, no entanto, de modo algum, traços absolutos do documento, assim como o *flou* não é uma condição obrigatória da arte. Do lado da arte, o sacrifício dos detalhes serviu de símbolo para os valores tradicionais clássicos e românticos contra os valores modernos representados pela fotografia. Do lado da fotografia, o *flou* serviu de marca artística para aqueles que (dos calotipistas aos pictorialistas, e até aos atuais fotógrafos-artistas) defenderam uma arte fotográfica contrária do documento e escorada em concepções passadistas da arte. “Menos acuidade, mais efeito; menos detalhes, mais perspectiva aérea; menos é pura, mais quadro; menos máquina, mais arte”, eis o credo da fotografia artística, formulado em 1860 por Henri de La Blanchère” (ROUILLÉ, 2009, 84).

Por sua vez, o uso experimental do analógico lomo – que se manifesta ao burlar a nitidez e precisão do fotográfico – já não nos parece uma busca eventual. Imagens que, não ao acaso, entre suas imperfeições e casualidades, parecem tão mais refletir a expressão artística¹⁵ do que apenas o registro documental do cotidiano.

Na palestra, Phillipe nos contou diversos casos. Um amigo que viajou e esqueceu-se de tirar os rolos da mala, mas curiosamente adorou o resultado das fotos – deterioradas diante do estrago causado pelo Raio X. Ou até mesmo uma pessoa que deixou o filme fotográfico mofar ao enterrá-lo no jardim de sua casa. Havia ainda aqueles que usavam todo o rolo fotográfico, rebobinavam, para em seguida enviar para amigos de outros países utilizarem. “E aí você tinha a praia de Copacabana e, por cima, cenas de gelo em Nova Iorque”. De fato, a cada novo relato, víamos que diante da lomografia não havia limites, apenas regras para não serem seguidas, como as emblemáticas *10 Regras de Ouro* criadas em 1992, logo após a divulgação do manifesto que definia as diretrizes deste movimento fotográfico.

10 REGRAS DE OURO DA LOMOGRRAFIA:

- 1) *Leve sua Lomo aonde você for;*
- 2) *Fotografe a qualquer hora do dia ou da noite;*
- 3) *A Lomografia não interfere na sua vida, ela é parte dela;*
- 4) *Aproxime-se o mais possível do objeto a ser fotografado;*
- 5) *Não pense;*
- 6) *Seja rápido;*

¹⁵ Não é à toa que este termo seja utilizado no Manifesto Lomográfico no seguinte fragmento: “A Lomografia é uma forma de expressão artística imediata e sem pudores. Devido às condições comerciais, os Lomógrafos podem se ver livres de restrições financeiras. As despesas com material (câmeras, filmes, etc.) são mínimas. Sendo assim, restrições financeiras, economias forçadas e disciplina deixaram de ser um problema quando se vai tirar fotos. O “experimento extravagante” está abrindo caminho para a fotografia em massa”.

7) *Você não precisa saber antes o que fotografou;*

8) *Nem depois;*

9) *Não fotografe com os olhos;*

10) *Não se preocupe com as regras.*

Ali se concretizava uma intenção coletiva, que envolvia o encontro com as especificidades visuais de certo aparato analógico – a câmera LOMO LC-A – e o desejo de a partir daí se fotografar sob procedimentos que envolviam o acaso, o registro intuitivo, o experimento, o lúdico. O cotidiano capturado sob o jogo pela falta de compromisso com o resultado fotográfico e com seu próprio fazer.

Sobre as especificidades da tecnologia lomo, é importante citar que o limite do número de poses do analógico e as restritas possibilidades de abertura, velocidade, ISO e foco destas câmeras, trilham mais um caminho de encontro à surpresa e descontração da imagem do que à previsibilidade e controle na captura. E então, vemos surgir um movimento que não tanto se destina à controlar e aprimorar a imagem, mas em ir de encontro a imprevisibilidade de tal fatura.

E foram justamente as lentes ousadas, os filtros, *flashes* coloridos, bem como as “gambiarras”¹⁶ e experimentos que trouxeram um novo estatuto a este analógico – fator determinante para ressignificação do uso da técnica frente aos modos de produção de imagens instaurado pelas tecnologias digitais. Nesta escrita visual é comum experimentar usar o filme vencido, expô-lo à luz, esquentá-lo. Como citamos, ainda mais usual é a prática da dupla exposição. Colagens onde, após o registro, captura-se outra foto por cima, sem adiantar o filme (*Figura 11*).

Figura 11 – David Thompson - Crossing the street – Holga 135, 35mm.



¹⁶ Alguns lomógrafos cobrem as aberturas da câmera com fita adesiva para impedir a entrada de luzes indesejáveis e até usam papel celofane como filtros coloridos.

Entre os diversos *workshops* promovidos pelas *LomoStores* um deles consiste em testar este recurso. Nestas oficinas aprendemos sobre a prática lomo e o funcionamento de cada câmera. E, em seguida, cada participante aluga uma delas por vinte reais e sair às ruas para fotografar uma foto por cima da outra. Havia ainda a possibilidade de gastar todo filme, rebobinar quase até o fim e colocá-los dentro de uma sacola onde cada um escolhe, aleatoriamente, um rolo usado: “É mais arriscado... Algumas vezes não sai nada, mas você também se surpreende com fotos maravilhosas”, dizia Phillipe.

1.2 A disseminação de um conceito.

De fato, a loja Lomography é este lugar de encontros. Além dos mini-cursos, há durante o ano diversos eventos, como a comemoração do dia 30 de novembro de 2012 (*Figura 12*), que convocou todas as *Gallery Stores* do mundo todo para celebrar os vinte anos da *Lomography Society International* – a *LSI*.

Figura 12 – LomoStore Copacabana – Vinte anos da Lomography Society International.



Lembro-me no dia que vendi uma lente Canon 18 - 135 f/3.5 e o comprador marcou nosso encontro na nova *LomoStore* inaugurada em Copacabana. “Você conhece estas câmeras? São analógicas, mas tão divertidas... E aqui é um lugar bom para a gente se

encontrar, não acha?” disse Marco Portella. E, de fato, reparei. Ambiente fresco, sofás para se sentar e tudo branco. As cores mesmo estavam ao redor, nos desenhos; nos cartazes com dizeres em caixa alta “LET LOOSE” – deixe se soltar – “LET THE DIGITAL GRIND BEHIND” – deixe a rotina do digital para trás; no *LomoWall*, parte fundamental de todas as trinta e seis *LomoStores* ao redor do mundo, e diante dos produtos que circulavam a loja.

E ali soube que não haveria como falar em lomografia sem citar as cores. Elas estavam lá, e sobressaiam entre câmeras reproduzidas em diversos modelos, nos acessórios, nos *flashes* e filtros coloridos. Das imagens saturadas e vibrantes até a identidade visual da marca, a textura e o colorido eram como um traço deste uso fotográfico peculiar – algo associado à diversão, à descontração; ao estilo, ao particular (*Figuras 13 e 14*).

Figura 13 – Sprocket Rocket, câmera paronômica para filme 35 mm – as perfurações do filme aparecem na imagem e o rebobinador se move para frente e para trás, permitindo que se misture as capturas.



Figura 14 – Imagens da Sprocket Rocket encontradas pelo Google Images.



E se desde o surgimento da técnica fotográfica as câmeras transitavam entre tons de preto e cinza, as cores lomo pareciam pluralizar, na marca, a tentativa de abraçar um novo momento do fotográfico – o lugar do imprevisível e da surpresa deixado pelo uso de tal analógico. Imagens que surgiam de um imprevisto, onde a própria limitação tecnológica das câmeras de plástico produziam ruídos, manchas, borrões que acabavam por criar características visuais próprias. O rastro material e particular de cada aparato que tornava o momento da revelação sempre surpreendente – outra vivência em torno do fotografar.

Em um *workshop* sobre “Introdução à lomografia” Giovanni Lucas, que ministrava o curso, comentou sobre a vez que abriu a tampa da câmera para retirar o filme, mas não havia rebobinado até o fim, resultado: parte dele havia sido queimada. Como nas analógicas lomo tudo é manual, inclusive o rebobinador, isto é bem provável de acontecer. No entanto, logo que percebeu o engano fechou rapidamente a tampa.

“Fiquei triste... Achava que tinha *velado* o filme, mas quando vi as fotos tem uma que não esqueço... Era um fusca verde. A imagem ficou linda com as bordas todas queimadas. Dei sorte de ter fechado rápido a tampa mas, engraçado... Se não tivesse quase queimado a foto acho q não teria gostado tanto. Agora já me pego abrindo um pouquinho a tampa do filme quando ele está ali. (risos)”.

Do resultado casual, agora Giovanni planejava o mesmo acidente fotográfico. Um

caso que nos convida à reflexão.

Como vimos, em Racière o atual regime estético das artes está para além das habilidades técnicas, das qualidades intrínsecas da obra, num campo que se concebe frente ao trabalho político do artista em reconfigurar nosso mundo sensível sob a investigação do que é formatado como senso comum. Um modo de pensar e sentir a atualidade onde o gesto artístico, no lugar de estar restrito às questões miméticas e de verossimilhança dos objetos da arte – como no regime poético das artes – amplia-se em conceito e experiência, aproximando as formas da arte das formas de vida¹⁷.

No entanto, embora se trate de um fazer contemporâneo, vemos que na lomografia ainda persistem traços do que para Rancière seria o regime poético/representativo, este em que a obra é dada à contemplação frente a um conjunto de códigos e conceitos que regem seu fazer e estilo. Em outras palavras, no relato de Giovanni o registro lomo não deixa de estar adequado aos critérios de belo, bem como subsumido a certa hierarquia narrativa onde a relevância do registro analógico é, per se, a tradução, por vezes padronizada, do relato de tal manufatura. Ali, repetem-se procedimentos, desenham-se modelos de artesanaria na busca traços visuais marcantes. Surge a exposição acidental do filme, as duplas capturas, o uso do *light painting* – que associados aos critérios estilísticos de tal prática não deixam de remeter à outros tempos da imagem, onde o artístico ainda se fundava na representação e em valores de pertencimento que definiam o fazer das “boas imagens”.

O *Light painting*, por exemplo, é uma técnica fotográfica onde as exposições são feitas ao desenhar à partir de alguma fonte luminosa, seja à mão ou movimentando a própria câmera. Num ambiente escuro, a luz pode ser usada para iluminar seletivamente partes do assunto ou para “pintar” sob à captura dos rastros desta trajetória luminosa. Neste caso, a velocidade do obturador da máquina fotográfica deve ser lenta para que a lente siga aberta durante o momento que será feito o desenho.

¹⁷ Sobretudo por uma ruptura provocada pelo movimento Dadaísta do início do século XX, onde rompe-se com a artesanaria da operação artística, desprezando noções comuns à arte clássica e moderna como estilo ou manufatura do objeto de arte, uma vez que eleva-se à tal categoria algo que já está feito, os *ready-mades*. Entre objetos de uso cotidiano – como uma roda de bicicleta ou um urinol – no lugar da fabricação manual, cria-se condições para entender a arte como um processo de transformação simbólica, onde “qualquer coisa pode tornar-se material de arte, desde que inserida em um procedimento artístico” (ROUILLÉ, 2009, 297). Ali, vale se apropriar de outros objetos, selecionar e recortar do cenário comum suas intenções de uso. Diante disto, se pelo surgimento da técnica fotográfica “criar já não era mais fabricar, mas saber escolher, melhor enquadrar” (ROUILLÉ, 2009, 296), em André Rouillé: “embora os *ready-mades* não sejam fotográficos, eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte. Em outras palavras... Marcel Duchamp introduz na arte esse princípio fundamental de seleção-registro, próprio da fotografia, mas contrário ao funcionamento da pintura (ROUILLÉ, 2009, 297).

Uma prática que pode ser rastreada até o ano de 1914, quando Frank Gilbreth usou pequenas luzes e o obturador da câmera aberto para monitorar o movimento de produção de trabalhadores de escritório (*Fig. 15*). Já hoje, este procedimento que passou pelas mãos de Picasso nas fotografias de Gjon Mili (*Figura 16*), serve de modelo visual para a lomografia frente aos diversos *workshops* promovidos pelas *LomoStores* ao redor do mundo (*Figura 17*).

Figura 15 - Frank Gilbreth. Motion Efficiency Study, 1914.

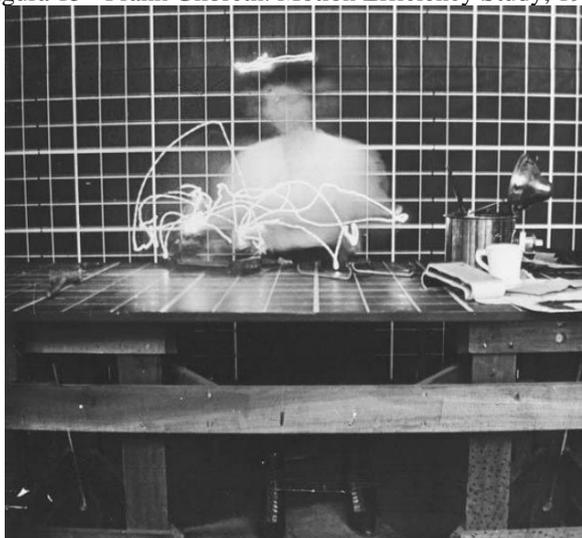
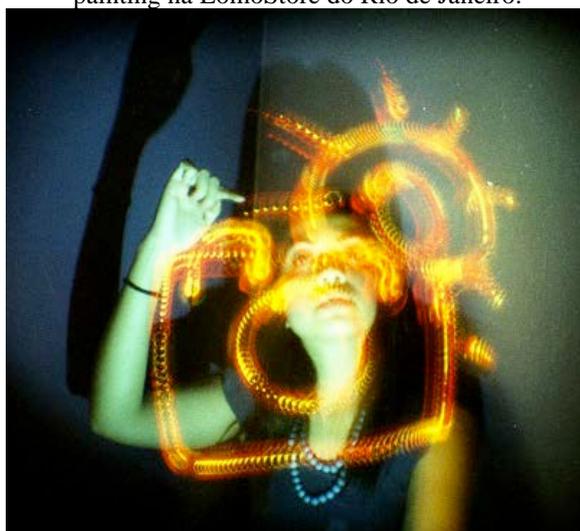


Figura 16 – Gjon Mili, 1949.



Figura 17 – Sem autor, 2012. Imagem para a divulgação do curso de light painting na LomoStore do Rio de Janeiro.



Enquanto isso, curiosamente, também é possível perceber que esta mesma vivência da imagem – atenta à critérios estilísticos de execução – encontra o regime estético das artes, sobretudo no que tange sua circulação e lugares de legitimação. Entre os *LomoWalls* expostos em lojas, ruas e galerias de arte, a profusão dos registros lomo que transitam pelo universo digital são os mesmos aleatoriamente escolhidos para compor este mosaico – à exemplo da colagem de quarenta mil fotos para a exposição “Energia que move o mundo” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (*Figura 18*). Um trânsito de fotografias entre o banal e o extraordinário, o comum e o artístico, o amador e o profissional, onde não há uma obra única ou uma fotografia de autor – características do regime poético das artes – mas um fazer coletivo onde o registro lomográfico, como expressão artística, é a tradução destes diversos territórios.

Figura 18 – LomoWall exposto no MAM do Rio de Janeiro, 2012.



Uma organização visual da imagem lomo, onde nenhuma instância a define propriamente, ao passo que também não é possível deixar de nelas pertencer. Ela ali está no entre, se faz em múltiplos. E, sobretudo quando subverte nas próprias imagens os limites que, por vezes, a consolida em certo circuito, que tal prática passa a tencionar o fotográfico e traçar sua força ante aos embates político-sociais que envolvem a construção de nossos modos de ver.

Uma experiência de fotografar que nos leva até sua pensatividade (RANCIÈRE, 2012), que ultrapassa as próprias técnicas e os intuitos do autor, fazendo surgir pensamentos – “efeitos de circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado” (RANCIÈRE, 2012, 110). E já no cruzamento da narrativa clássica – da arte como causa e conseqüência de efeitos de estilo – com a autonomia de tal fazer sob o atual regime estético das artes que, sobretudo no próximo capítulo, encontraremos outras destas tensões enunciativas – entre as redes de ações anacrônicas que sobrevivem ao contemporâneo a partir da experiência lomo.

”Dá para brincar, inventar... Lomografia é isso”, dizia Giovanni. Era assim, sob a afirmação de tais valores, que o filme ressurgia entre o amador como um processo experimental, reunindo ousadia e divertimento sob uma experiência fotográfica que não tanto objetivava o registro correto e previsível.

No portal *lomography.com* – ator relevante dentro desta cartografia lomo – encontrei um experimento curioso. O artigo se chamava “Polaroids e Microondas”. Neste *website*, lomógrafos de todo o mundo participam ativamente ao enviar textos, concorrer em competições fotográficas e então ganhar *Piggypoints* – créditos na loja lomo. No relato, *alexeiz* descrevia e incentivava adeptos para sua experiência.

“O que eu gosto de fazer é pegar a imagem enquanto ainda está revelando e colocá-la no... aparelho de microondas! Em apenas 6 segundos, você consegue bordas queimadas, pontos marrons e cores tipo “vintage” (em alguns pontos). Abra, coloque a foto, aperte 0:06 e dê “start”. Dê um passo pra trás, aproveite os lampejos e se mantenha calmo... Eu criei lindas “polas abstratas” graças ao meu microondas” (*Figura 19*).

Figura 19 – Imagem alexeiz para o artigo “Polaroids e Microondas”.



Neste caso, é interessante ver a vivência lomo se desdobrar em outros analógicos, como as célebres Polaroids. No entanto, entre bordas escurecidas, intensas cores, contrastes, desfoques e acidentais manchas na imagem, o movimento lomográfico foi o território inaugural onde, para o grande público, a fotografia analógica se associava a certo fazer artístico. A possibilidade de ver o cotidiano sob a nostalgia dos idos anos 80 – as imperfeições que por vezes nos transportam a certa influência pictórica. A busca pela ficção – por um real transformado – para além do fotográfico visto, comumente, como mero registro fiel da realidade.

No manifesto – marco inaugural da Sociedade Lomográfica – era publicada as diretrizes deste projeto. A partir daí lomografia se torna um movimento fotográfico e o jornal vienense *Wiener Zeitung* de 5 de novembro de 1992 publicava, logo no primeiro parágrafo:

“A Lomografia não é uma idéia brilhante criada por um estrategista de marketing, inventor ou artista. A Lomografia surgiu em decorrência de um encontro acidental acerca de condições técnicas, econômicas, sociais e artísticas e de como deveriam se desenvolver. O nome “Lomografia” teve origem a partir de uma câmera produzida em São Petersburgo (LOMO = Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedinenie), presenteando o mundo com uma câmera revolucionária. Ela é extremamente fácil de usar (dimensões 10×6×4 cm, semelhante à MINOX), possui uma ótima unidade de exposição automática, uma lente grande ocular extraordinária (32 mm, tampa embutida, agudeza excelente e grande distância focal). Por fim, devido ao seu preço excepcionalmente baixo, essa câmera significa uma nova abordagem do aspecto técnico da fotografia, chamada Lomografia”¹⁸.

¹⁸ Fonte: <http://www.lomography.com.br/magazine/library/2011/01/17/capitulo-3-o-manifesto-lomografico>

A *Lomo Kompakt Automat*, ou *LOMO LC-A* (1984), foi esta câmera russa de filme 35 mm que, involuntariamente, iniciou tal movimento fotográfico. Sua única lente de vidro Minitar oferecia cores saturadas, altos contrastes e vinhetas marcantes. Quase todos os recursos eram manuais – como ao carregar o filme e rebobinar, escolher a abertura de f/2.8 e f/16, ou selecionar o foco entre uma das quatro zonas disponíveis (0,8 m, 1,5 m, 3 m ou ∞). A exposição era a única função automática, onde as velocidades do obturador variavam de 2 minutos a 1/500 segundos – uma maneira de compensar as grandes alterações nos níveis de luz quando a lente estava muito aberta ou muito fechada.

“A lente grande angular, junto a foto de pequeno formato, protegiam as imagens de borrões em decorrência de forte agitação da câmera. Muitas vezes, durante a noite, por causa do tempo de exposição e dos borrões (em decorrência do movimento) e também, devido à cor suave alaranjada das luzes artificiais, a autenticidade das fotos era restaurada, o que, na fotografia clássica, ficava preso ao flash (...) Sendo assim, não é necessário fazer preparativos entediantes, nem olhar através do visor (devido às lentes grande oculares). Ao “disparar da altura da cintura”, o assunto não será afetado ou pego de surpresa, em termos de aparência”.

Atualmente a *LOMO LC-A* (Figura 20), versão atualizada em 2006 pela *Lomography Store*, já foi fabricada em até sete modelos, agora com funções adicionais, como um botão que permite múltiplas exposições, o controle de ISO expandido com o ajuste de 100 até 1600, e a possibilidade de encaixar o cabo disparador para capturar fotos noturnas de longa exposição. Dentre as diversas modificações, em menção as citadas *Polaroids*, para esta câmera e para a Diana F+ foi fabricado o primeiro acessório instantâneo em fotografia, o *LC-A Instant Back* (Figura 20), onde é possível revelar as fotos na hora, acoplando o mecanismo e utilizando o filme *Fuji Instant Mini*.

Figura 20 – LOMO LC-A e LC-A Instant Back.



No entanto, de “preço excepcionalmente baixo” hoje este clássico russo custa R\$ 629,30 e ainda possui modelos mais caros como a *LC-A+ Silver Lake*, com apenas mil unidades fabricadas. Junto ao certificado que autentica a edição limitada, este exemplar da *LOMO LC-A* possui adornos em couro marrom e vem embalado numa caixa de madeira para colecionador (*Figuras 21 e 22*).

Figuras 21 e 22 – LOMO LC-A+ Silver Lake e suas embalagens personalizadas.



1.3 Sociabilidades online-offline.

Da câmera experimental LC-A a Sociedade Lomográfica cresceu e se tornou uma empresa, com lojas nas principais cidades do mundo e um *website* que conecta e expande a comunidade. É lá que cada usuário cria sua *lomohome*, um perfil de uma rede social, mas também um *blog* onde é possível compartilhar fotos, dar dicas e truques sobre os usos lomo, e narrar suas histórias pessoais – sua vivência no universo analógico. Experiências que não tanto se restringem aos produtos e saberes técnicos, mas adentram a cena da arte entre o relato de exposições, projetos em fotografia, vídeo, artes visuais. E dos mais de 2.500 artigos que circulam só no *website* brasileiro, a comunidade lomo encontra sua presença em meio digital – lugar de troca, inspiração, estímulo – que fomenta a marca, o fazer analógico, a fotografia lo-fi. Modos de produzir imagens revisitados no encontro do novo com o antigo – na tecitura de uma memória do fotográfico reiterada a cada *download*.

Os usuários com contribuições constantes ou que possuem projetos interessantes ganham destaque no *website* – na página *lomoamigos* – ao passo que todo o conteúdo produzido pode ser facilmente partilhado e divulgado em outras redes sociais. Já por e-mail, recebo diariamente informações sobre descontos em produtos, atividades da comunidade, competições fotográficas ou novos artigos da revista eletrônica. Lembro-me

que ao criar minha *lomohome* – momento que realmente senti adentrar a comunidade *lomo* – fiz o cadastro para receber tais novidades.

Curioso era perceber que antes de publicar uma nova foto no perfil desta rede social era preciso informar o local, a máquina utilizada, o filme empregado. A imagem não era bastante, ela deveria trazer consigo todo um repertório a ponto que pudesse ser catalogada por cidade, por país, por câmera, por filme, por processo de revelação. E a cada nova fotografia selecionada eu encontrava distintas categorias, dentre estas, *links* que disponibilizam para compra dos mesmos produtos. Das imagens eram traçadas dezenas de usos, acessórios, modelos, até chegar aos *microsites* de cada câmera lomo – com explicações detalhadas, vídeos e fotografias que novamente partiam das imagens ilustradas pelas *lomohomes* dos próprios usuários.

E junto à cena digital a materialidade do analógico ganhava evidência. Diante disto, se vivemos uma transição, onde a fotografia digital se tornou parte integrante da rotina diária de jovens e adultos, profissionais ou não, hoje, na experiência lomo, a proeminência dos usos digitais, ou mesmo a similitude da imagem registrada em filme ou por *pixel*, não é obstáculo na vivência deste analógico, pelo contrário.

Não que a película fotográfica, esta fina camada de gelatina que contém cristais de sais de prata sensíveis à luz seja equivalente aos fotosensores que transformam luz em carga elétrica, ou aos conversores eletrônicos que transcrevem tal intensidade luminosa em dígitos e *pixels*. Para Lev Manovich a fatura destes meios se difere, e o digital contém uma resolução espacial e tonal limitada frente à imagem analógica. Uma quantidade fixa de resultados possíveis onde a conversão analógico-digital da lomografia, resulta inevitavelmente numa perda de informação¹⁹. Por sua vez, essas diferenças são assimiladas sobretudo nas capturas em grande escala, e são tão sutis que não interferem na apreensão das imagens compartilhadas na *web*.

Diante disso, o que nos importa nas imagens e neste trânsito entre técnicas, é o que se refere à utilização de um código representativo comum. É neste lugar que os meios visuais se aproximam. E desde a escritura pictórica renascentista, até a proeminência da imagem técnica – analógica e digital – torna-se cada vez mais difícil delinear fronteiras entre fazeres de imagens. O que seriam das pinturas naturalistas (apoiadas nas regras e

¹⁹ Convertido originalmente de fontes analógicas, o processo de digitalização consiste em atribuir valores numéricos ao arquivo, quantificando matematicamente a imagem até que seus conteúdos se tornem programáveis diante da manipulação algorítmica. No entanto, enquanto o computador altera a estrutura organizacional destas amostras usando uma escala de tamanho e tons pré-definida, no formato analógico há uma quantidade indeterminada de informações passíveis de revelar mais detalhes visuais quando se lida com grande formatos (MANOVICH, 2000).

princípios da perspectiva, da mimese e da verossimilhança) do Renascimento se não obras extremamente fotográficas? O que falar dos enquadramentos e borrões dos impressionistas, ante as mesmas visualidades que pairavam nas fotografias de longa exposição, desfocadas e tremidas? E como definir a prática do *light painting* – pintura, registro fotográfico; fazer artístico, simples técnica?

Como polarizar usos diante de uma construção visual que perpassa tempos e se sobrepõe em diversos meios? E daí surge a questão que delinea esta pesquisa. Onde estaria a atual pertinência e especificidade do fazer lomográfico?

Se, de fato, no contexto da *web*, não há diferenças precisas entre o registro analógico e digital, da mesma forma, percebemos que a questão da lomografia está para além da imagem em si, mas pelo o que dela se desdobra. Por se tratar de uma técnica simples – um aparelho sem tantos recursos e em boa parte manual – o que vale ali é o caráter ensaístico, o experimento. Algo que recupera a artesanania do processo fotográfico e, no lugar da difícil entrada dos circuitos eletrônicos que compõem as câmeras digitais, surge um analógico que responde ao desejo de desvelar os pormenores deste fazer. A imagem como resultado de uma fatura – de um jogo com o que compõe materialmente o aparato fotográfico.

Em “O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade”, o filósofo das mídias Vilém Flusser irá dirigir suas reflexões sobre estas imagens produzidas por mediações técnicas. Para ele, tais visualidades são construídas sob um sistema técnico de funcionamento – um aparelho com um conjunto de regras visuais formalizadas, sistematizadas e simplificadas por um programa para serem colocadas à disposição do usuário genérico, leigo, cujo mecanismos geradores de imagens lhe escapam como caixas pretas.

Dáí em diante, ao desconhecer a máquina e seu processo interno e codificador de imagens, este fotógrafo, denominado por Flusser como funcionário, se guiará pelas categorias disponíveis no programa para escolher o que lhe parece adequado para a construção da imagem. Neste caso, no lugar de exercer certa liberdade produtiva, o conteúdo automatizado destes aparatos levariam sempre a invenções limitadas. Potencialidades visuais restritas frente às categorias pré-determinadas pelo programa. Flusser então adverte sobre os riscos da atuação puramente externa à caixa preta, onde o sujeito encontra-se reduzido a um operador de aparelhos, cumprindo as escritas visuais já previstas no aparato. Neste sentido, para produzir novas categorias de imagens seria necessário intervir no maquinário, penetrar em seu interior e desvendá-lo.

Se diante destas noções, em lomografia veríamos a tentativa de romper com a concisão do processo automático, numa busca expressiva ordenada pela expansão do jogo com a materialidade do aparato analógico; por outro, não é este jogo que irá determinar o caráter inédito ou singular desta expressão visual. Como chegamos à relatar, tal fazer não deixa de inventariar um uso diante da construção histórico-cultural que conduz o processo criador em lomografia. Isto posto, se em Flusser a liberdade do usuário está em submeter o programa do aparelho à sua intenção própria, em lomografia ainda se torna um desafio discriminar entre uma contribuição original e a mera demonstração da capacidade de subverter o aparato ante critérios visuais e modos de fazer imagens culturalmente modelizados.

Ou seja, se em parte esta abertura na maneira de viver o fotográfico seja uma forma de criar novos conteúdos – colocar para o lado de fora elementos que sobretudo no interior da câmera digital eram pouco observáveis – por outro, elas não deixam de evidenciar o retorno de certos usos no campo da arte. E ao fazer circular tais processos e tornar tais experiências parte da esfera pública, estas imagens e operações, discutidas através do *website* da comunidade lomo, acabam por engendrar o retorno de modelos visuais agora associados ao fazer lomográfico.

A disseminação de um dialogar sobre o analógico e fazer circular seus processos onde a conversão desta fatura para o meio digital é parte inerente deste momento da imagem. Um registro que se diferencia pelos relatos de seus procedimentos e, não por acaso, se encaixa perfeitamente na tendência de exteriorizar vivências diante do uso das redes sociais. E talvez aí esteja o caráter inovador da prática. Esta tentativa de trazer um fazer de imagens mais palpável, dizível, onde não há uma separação da nova mídia e da velha mídia, ou uma redução das experiências diante de um fazer ou de outro, pois é justo como imagem digitalizada que este analógico se faz presente.

O próprio princípio dos *hiperlinks*, que constitui a base de grande parte da mídia interativa, é um tecido proeminente que compõe a trajetória deste uso. Isto é, no lugar de seguir nossas próprias associações privadas, na comunidade lomo seguimos *links* para mudar de página e escolhemos adentrar tal vivência com base numa rede externa tecida pelas tramas sociais da internet. Lá o usuário de computador é convidado à acompanhar as expressões desta fatura, identificar o corpo daquelas imagens, o envolvimento sensível do fotógrafo e as demais instâncias afetivas que deste uso sobressaem.

No tocante à fruição, é a cada *click* que a totalidade desta imagem se configura. Uma apreensão visual modulada pelo caminho percorrido entre as interfaces que

atravessam estes conteúdos fotográficos. “Uma mistura de significados humanos e computacionais, de modos tradicionais pelos quais a cultura humana modela o mundo e os próprios meios do computador representá-lo” (MANOVICH, 2000, p.46). E ali, não há como reduzir ou discernir um uso técnico diante do outro.

1.4 Com quantos paus se faz a estética lomo?

Digitaliza-se o analógico para então fazer circular sua presença, esta já inseparável dos circuitos da *web* que delineiam e compõem tal maneira de perceber. À título de exemplo, no *website da lomography no Brasil*, podemos adentrar esta visualidade seguindo *links* das mais de 7.000 imagens relacionadas Diana F+. Conhecendo seus fotógrafos, suas diversas operações técnicas e suas histórias.

A Diana é uma câmera de médio formato fabricada na China no começo da década de 60, que entrou em desuso pela ascensão do filme 35mm, mas foi redescoberta no início dos anos 80, produzindo efeitos semelhantes à *LOMO LC-A*. Exportada em larga escala para os Estados Unidos e Inglaterra, quando surgiu ela custava centavos e podia ser adquirida como item promocional em jornais, sorteios em feiras e demais eventos populares. Hoje, durante um *workshop* na *LomoStore* em Copacabana falávamos sobre esta câmera quando conheci o *kit Diana F+ Deluxe (Figura 23)*. Um dos participantes celebrava esta próxima aquisição: “No próximo mês vou comprar o kit. Ele tem tudo, é sensacional. E está em promoção”. O custo: R\$ 599,00. A Diana agora incluía acessórios como o *Instant Back*, conversores para filme 35 mm, conversores para *pinhole*, lente *close-ups*, lente 20 mm *Fisheye*, 38 mm *super-wide*, 55 mm e até telefoto de 110 mm. Com possibilidade de fotografar em *pinhole* e trocar suas lentes, esta câmera se destaca entre os demais modelos lomo, sendo muito escolhida por aqueles que desejam se aperfeiçoar no uso do analógico.

Figura 23 – Kit Diana F+ Deluxe.



Em suas imagens (*Figura 24*), a luz que atravessa a lente circular produz uma vinheta marcante, com fortes zonas de claro e escuro. E como característica das *Toy cameras*, a má qualidade da lente e do corpo da câmera resulta em baixo contraste e resolução, aberrações cromáticas e imagens levemente desfocadas.

Figura 24 – Imagens Diana F+ encontradas no Google Images.



Sendo considerada a sucessora da Diana, a também chinesa Holga (1982) mantém a estética lo-fi, utilizando lentes e corpo de plástico. Fabricada para ser uma câmera acessível

à boa parte da população, a Holga também foi produzida no popular médio formato (filme 120 mm), com duas aberturas de diafragma (sol e nublado), distância focal de 60 mm, foco de 1 metro até o infinito e uma velocidade de obturador regulada pelo botão de disparo, que fica ao lado da lente e não no topo da câmera.

Dentre as novas versões da câmera, encontrei na internet duas imagens que traziam as marcas da Holga (*Figuras 25 e 26*), relevantes para exemplificar a particularidade deste uso – a importância da câmera como parte do conceito e da experiência lomo. Com lentes de baixa qualidade e corpo fabricado por uma só peça, estes aparatos por vezes deixam incidir luzes que podem causar manchas na imagem. Ou seja, mesmo que o fotógrafo tente controlar ao máximo a exposição de luz, não há como prever o rastro que o artefato irá deixar na película. Não há um rígido padrão de imagem a ser seguido, e o filme é sempre a surpresa do fotógrafo diante da imagem – seu encontro com o inesperado.

Entre “erros” como superexposição e saturação, na maioria das vezes só é possível ter certeza do resultado da operação após revelar as fotos – à exemplo das imagens abaixo onde tom vermelho resulta da entrada de luz pelo corpo da câmera. Tal efeito pode ser minimizado com o uso de fita adesiva nas aberturas da tampa do filme, no entanto, embora esses atributos sejam geralmente considerados indesejáveis numa câmera a quem utilize estas características intencionalmente, fotografando apenas com os poucos recursos disponíveis no aparato.

Figura 25 – Sem autor, Brick House (Holga 135).



Figura 26 – Sem autor (Holga 135).



Na verdade, na técnica lomo tudo é bem simples, não há tantas ferramentas que nos levem a controlar a imagem, e pode ser que tamanha simplicidade tenha sido um dos fatores relevantes para a grande adesão ao movimento. Se por um lado o digital tornou o ato fotográfico cada vez mais acessível, também não há dificuldade em se fotografar neste analógico, já que a busca não se destina a dominar a imagem, mas abri-la para outro diálogo. Uma relação descontraída com a captura e com o próprio resultado.

Se hoje, no momento da foto podemos programar a imagem pela tela digital, de antemão, por se tratar de um analógico não é possível antever o resultado, e algumas câmeras lomo nem possuem visor para enquadramento da imagem. Nelas, as possibilidades de abertura, foco, velocidade e ISO são restritas e, ao que tudo indica, a tentativa é justamente trazer a imagem sob um processo de captura intuitivo – como diriam as máximas “não pense” ou “seja rápido” que compõem as dez regras trazidas pelo manifesto lomográfico. Lá, associado à especificidade da imagem e do aparato lomo, inscreve-se toda uma maneira de fazer e entender a fotografia, e o uso do filme.

Porém, ao contrário da intenção de viver esta imagem diante do uso analógico, o atual fascínio por esta visualidade desloca tal fatura para a automação do registro digital. Surgem diversos *templates* e entre o já conhecido *Instangram*, a Holga movimentou o uso de uma rede social específica, o *Holganizer* (Figura 27), que disponibiliza uma ferramenta *online* para a inserção automática dos efeitos da câmera. Além das vinhetas marcantes, da distorção na imagem e das manchas de luz, o usuário cadastrado pode armazenar mil imagens em sua galeria de fotos e fazer o *download* do *Holganizer* para o *Photoshop*, onde

é possível explorar dezenas de combinações entre oito tipos de vazamentos de luz, três marcas de filme (Kodak, Fuji, Ilford) e três efeitos de cor (Slide, XPro e P&B).

Figura 27 – Página inicial do website: holganizer.net.



E como tal *website* existem outros. Aqui citemos o *pixect.com* e o *webcamtoy.com*, onde é possível inserir em meio digital os efeitos de diversos analógicos e partilhar tais imagens nas redes sociais. Ademais, encontramos a todo tempo uma plataforma com funções similares, desde o conhecido programa de edição *ToyCamera AnalogColor* até o aplicativo para o sistema *IOS SnapShot ToyCamera* e o *Aviary Effects: Toy Câmeras*, para sistema *Android*.

São múltiplas maneiras de “digitalizar” os traços visuais destes analógicos e, dentre elas, lembrei de uma amiga e do título do seu álbum no *Facebook*. Monalisa Marques expunha nesta rede social suas fotografias lomo e descrevia suas imagens: “Parece *Instangram*, mas é analógico: Levando a minha Lubitel pra ver o mundo”. Abaixo sua amiga Maria Ricota comentava: “odeiow...é instangram que parece analógico!! wannabelomo, afe”.

“Parece, mas não é”. Em ambos os comentários instituem-se fronteiras entre o uso da câmera lomográfica e a simulação de tal efeito em meio digital. E mesmo que entre as imagens circulantes na *web* não seja possível estabelecer qualquer distinção entre usos e suportes, há um sentido de origem no fazer analógico lomo – meio de onde surgiriam tais efeitos visuais – e que passa, por sua vez, a assumir certo lugar de legitimidade enquanto a manipulação digital estaria restrita a banalização deste processo.

No entanto, no que tange esta visualidade, no capítulo seguinte iremos ultrapassar tais limiares e, por sua vez, tal caráter originário da escrita lomo. Ao resgatar outros fazeres

da esfera artística, veremos como tais imagens se constroem no tempo, se sobrepõem em discursos, para além da oposição entre suportes – para além da tentativa de distinguir a prática analógica e digital, que ora se bifurcam, mas acima de tudo se cruzam entre os múltiplos usos trazidos em questão.

Se por um lado o movimento lomo esteja atrelado ao analógico como experiência, e por isso haveria críticas à brevidade do processo por aplicativos como o *Instangram*, por outro também não há uma clara oposição aos recursos digitais. Nas próprias lojas lomo surgem acessórios que pluralizam as conversões entre os meios, como é o caso do *SmartPhone Film Scanner* (Figura 28) que possibilita a digitalização da película direto para o celular ou do *Digitaliza* (Figura 29), uma máscara para digitalizar o filme em *scanners* de negativo ou em *scanners* comuns. Ele também possibilita fotografar o filme com uma câmera digital e depois inverter as cores num programa de edição de imagens.

Figura 28 – SmartPhone Film Scanner.



Figura 29 – Digitaliza.



Entretanto, entre dizeres como “LEAVE THE DIGITAL GRIND BEHIND” – “deixe a rotina digital para trás” – expostos em cartazes de diversas *LomoStores*, é importante remarcar que em lomografia se trata tão mais de vivenciar o aparato analógico e ter na transformação para o digital um espaço de circulação e sociabilidade, que dê sentido à comunidade e ao próprio uso do filme. Neste ponto, o trânsito entre suportes não desqualifica o caráter analógico da imagem lomo, já que este se constrói entre relatos, vivências. E talvez por isso nosso estudo não priorize discutir as especificidades da fotografia analógica e digital, pois em lomografia, a imagem, como este duplo, deixaria de estar em si mesma. Ela se abre em histórias. Define-se pela experiência.

Em uma das fotos de seu álbum *Monalisa* comentava: “Não abra a câmera antes do filme terminar. Ou abra, sei lá”. E um clarão parecia retratar a tentativa de encontro com esta nova imagem. Lá estavam os traços desta escrita visual, marcada pela consequência de determinado fazer (*Figura 30*). E se diante da foto não é possível encontrar os vestígios de tais faturas, o analógico, como lugar de diferenciação, passa a viver tão mais na circulação destas falas do que no próprio registro. Como, no caso, depara-se com um recurso inesperado e, sob a imagem, descreve-se o ocorrido.

Figura 30 – Página do Facebook que descreve a fotografia de *Monalisa*.

Curioso é que em lomografia são também as próprias câmeras nos levam à

deslocamentos no fazer fotográfico e seus usos comuns. A *Lubitel*, por exemplo, máquina TLR de médio formato testada por Monalisa, exige outra maneira de agir diante da captura. Este modelo lomo, inspirado na *Voigtländer Brilliant* da década de 30, é uma câmera *Twin Lens Reflex* – com duas lentes equivalentes e espelho para que o fotógrafo visualize o que está à frente da câmera. Numa TLR, uma das lentes produz a imagem do visor, refletida pelo espelho, e a outra a imagem que vai para o filme. Esta invenção do século XIX foi fabricada para que o fotógrafo veja realmente o que estava sendo registrado, ao contrário das câmeras SLR – *Single Lens Reflex* – onde só há uma lente e um visor direto, que pouco retrata fielmente a imagem capturada.

E se na *Lubitel* as duas lentes são interligadas por engrenagens, o que permite que o ajuste de uma lente seja equivalente na outra, talvez o mais interessante deste aparato seja a maneira de usá-lo. Mantendo a câmera na altura do umbigo, sem encostá-la no rosto, a imagem é vista pelo topo da câmera, por um grande quadrado, basicamente do mesmo tamanho do registro do filme. A imagem está ali, projetada da maneira que estará no negativo, no entanto, invertida horizontalmente.

A cena troca de lado, da direita para esquerda e vice-versa. E desde a relação com o grande visor – fiel as dimensões da reprodução, mas que confunde o fotógrafo ao inverter a imagem – até os controles manuais espalhados em volta das lentes, vemos a especificidade deste uso. Um ato fotográfico mais íntimo, particular, artesanal. A imagem revelada nesta proximidade entre sujeito e câmera (*Figura 31*).

Figura 31 – Auto-retrato – Monalisa e sua Lubitel.



Não é a toa a grande afeição dos lomógrafos por este analógico. Uma estima em que

o aparato não é só o que ela reproduz, mas um objeto de contemplação. Posicionados em prateleiras, estantes ou espalhados ao redor das lojas lomo, eles agem em sua presença, nos levam até suas histórias. Os modelos retrô, as estampas ousadas, as cores extravagantes nos fazem falar sobre elas – mostrar suas expressões, as maneiras de fazê-las agir.

Elas estão lá e nos olham. Não por acaso, Mabbom Santos, lomógrafo assíduo, divulgava no *Facebook* seu “primeiro quadro na parede” (*Figura 32*). A imagem de uma *Rolleiflex*, marca que remete a principal das máquinas fotográficas de formato TRL.

Figura 32 – Post de Mabbom Santos no Facebook.



E é esta aura em torno do analógico que se reordena a cada fala. A peculiaridade de um uso que redesenha nossas maneiras de fazer e pensar imagens. A título de exemplo, na casa de Monalisa, no seu aniversário, via como ela registrava este momento com sua *LC-A*. A câmera estava distante do rosto. Ela apontava para o destino da imagem e, rapidamente, capturava a foto. Havia certo desprendimento neste fotografar. A mão e a câmera iam a frente até o lugar de disparo. Os ângulos eram inusitados.

Era interessante perceber que ações corriqueiras, como segurar a câmera e fotografar, aparentemente destituídas de qualquer conotação simbólica, passavam a ter novos gestos diante da lomografia. Tendo registrado maior parte da festa com câmera digital era possível perceber outro uso do fotográfico quando Monalisa segurou sua câmera lomo. No lugar de tentar visualizar a foto e aproximar a máquina do olho, havia certa distância do maquinário e uma agilidade na captura como se não houvesse algo a se preocupar. Só puro registro, como se a câmera soubesse o que iria contar (*Figura 33*).

Figura 33 – Registro de Monalisa no seu aniversário, com a câmera LOMO LC-A.



Já com a máquina digital, seus convidados não deixavam de seguir a imagem através do visor eletrônico. Os disparos não eram únicos. Por costume ou à pedido daqueles que tinham sua imagem exposta na tela da câmera, quase sempre gerava-se mais de uma foto e os excessos logo eram “deletados”. Quem nunca entrou em deleite diante dos inesgotáveis recursos que atravessam os aparatos digitais?

Sem limites técnicos, por exemplo, quanto ao número de poses ou à sensibilidade do filme, diante do digital acentua-se certo fazer tornando-se um hábito produzir inúmeros registros em busca da imagem ideal. Uma fotografia que passa a ser produzida em constante ação e reação sob a recepção imediata da imagem no visor da câmera. Um fotógrafo cada vez mais ciente da possibilidade de antever, manipular e “deletar” o possível erro. E com uma pequena câmera ou celular no bolso, passamos a nos tornar sempre aptos à capturar o olhar, conhecendo amplamente os limites da imagem – controlando cada vez mais sua produção e efeitos de circulação.

Se de certa forma o digital parecia aproximar o fotógrafo amador do domínio sobre a imagem, tornando o fotográfico cada vez mais social e cotidiano, por outro perdemos o costume de intuir o resultado, pois ele está ali, claramente exposto pelo painel digital. Em outras palavras, em uma constante ação e reação ao conteúdo visual da imagem apreendida, passa-se primeiro a fotografar para depois “deletar” ou alterar a captura nas configurações da câmera. Diante da celeridade e pluralidade desses usos em fotografia, surgiria um olhar cada vez mais refém da previsibilidade, onde a eficaz produção de imagens faria desta, não tanto a consequência da experiência fotográfica, mas a causa do processo em si.

Uma expressão imediata e acessível do fotográfico que se sobrepôs à laboriosidade maquínica do fazer analógico. Já hoje, frente ao retorno do filme como experimento, vemos um movimento particular da fotografia artística se popularizar pela prática lomográfica e agir em consonância com os meios digitais, ao passo que também não deixa de contestar o automatismo e a fugacidade deste modo de fotografar. Neste último caso relembramos os cartazes imperativos que decoram as lojas lomo e nos impelem a deixar a rotina da fotografia digital para trás.

Neles o uso experimental do analógico afirma-se como grande mediador deste espaço de criação. É a partir da técnica que surgiria a possibilidade de deslocar o olhar comum sobre o cotidiano, como a partir da *LOMO LC-A* surgiram os motivos para a afirmação deste movimento fotográfico, onde o manifesto evidencia uma “descoberta” visual ocasionada, por sua vez, pelo encontro peculiar com a câmera. E se mesmo hoje, este elogio à “maquinidade” lomo seja reproduzido pela marca e seus adeptos, lá – na proximidade da comunidade com o universo digital – pouco enxergamos uma clara tentativa de criar oposições à fotografia e seus formatos de produção.

Isto posto, se entre as distintas operações inscritas nos usos dos aparelhos fotográficos – tanto analógicos quanto digitais – a lomografia exalte a escolha do maquinário como algo determinante no desenrolar da experiência em imagens, tal fato não nos leva a enxergar o digital como uma produção necessariamente previsível e desenfreada de imagens. Ou que, exclusivamente, usar o aparato lomográfico é condição *sine qua non* para o encontro com o experimento e o acaso no fazer de fotográfico. Neste sentido, aqui remarcamos somente nossa intenção de sobrevoar os traços destas experiências da imagem. Principalmente diante das narrativas lomográficas que ora agregam, ora polarizam técnicas, mas sobretudo acabam por multiplicar a fotografia e seus usos.

Talvez diríamos que no digital, a própria visualização prévia da foto, junto a possibilidade de fazer diversas capturas, “deletar” e facilmente aprimorar o resultado atue

na segurança do sujeito para buscar estas vivências do fotográfico. Uma intimidade com a imagem digitalizada que abre espaço para outras descobertas em fotografia – antes restritas à certos fotógrafos e canais de divulgação. E ali, ao estender a imagem a sua existência numérica, vemos a interação com o resultado fotográfico se ampliar, ao passo que expandiam-se as produções, os agentes e os lugares de exposição.

De fato, diante dos *pixels* o fotografar adquiriu novas nuances, bem como a profissão outras demandas. No fotojornalismo, já não há só fotógrafos, mas cinegrafistas que no lugar de capturar o momento preciso, usam aparelhos de alta definição e passam a selecionar as imagens a partir dos próprios frames do vídeo. E no mercado publicitário, os bancos de imagens das agências que chegavam a pagar quinhentos dólares por imagem, hoje se rendem ao *Google Images*, e as compram por dois dólares, disponibilizando uma profusão delas em *websites* específicos para este fim.

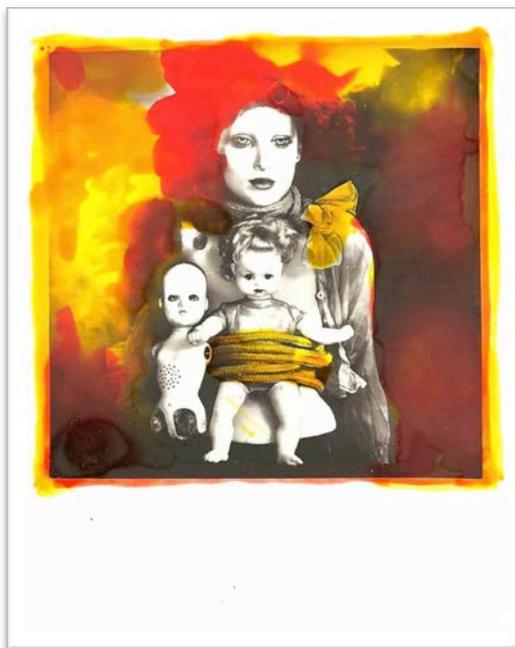
Este último caso retrata a vivência de Roosevelt Nina, fotógrafo há mais de cinquenta anos que, trabalhando em publicidade, experimentou de perto tais transformações. Em principal, desde a marcante década de 90 com o fechamento dos pequenos e grandes estúdios de revelação no Brasil até a atual reforma dos laboratórios para ensinar aos que novamente se interessam pelo analógico. Em entrevista²⁰ na Associação Brasileira Arte Fotográfica, Roosevelt começava a me contar sobre a restauração dos equipamentos, sobre a reforma de um espaço dedicado ao filme que havia se perdido entre as aulas de manipulação digital.

Na ABAF o encontrei para a exposição *Falsas Polaroids e outras imagens*. Com um trabalho sempre dedicado ao analógico, aos 85 anos ele fazia uma retrospectiva de suas obras, ampliando suas imagens no tradicional formato da XS70, a primeira câmera com filme instantâneo²¹. Usando permanganato de potássio, ele também apagava tal registro fotográfico até formar um desenho. Roosevelt burlava suas imagens e, agora, quem sempre fotografou em preto e branco pintava seus registros (*Figura 34*).

²⁰ Realizada no dia 30 de outubro de 2013.

²¹ A partir de 1972, já não era mais necessário esperar a revelação em laboratório, apertava-se o botão e a imagem deslizava da Polaroid surgindo dez segundos após a captura.

Figura 34 – “Falsas Polaroids e outras imagens”. Rosevelt Nina – Sem-título.



“Eu vi a Praia do Leblon. Até hoje lembro. Era como mágica”, ele falava sobre a primeira fotografia que revelou, em 1965. “Naquela época comprei um ampliadorzinho e eu mesmo preparava os reagentes, as dosagens de cada substância. Alguns fotógrafos não gostavam de dizer suas fórmulas. Ela era secreta... Para ninguém copiar sua descoberta... O efeito particular que trazia em cada foto”.

A mágica, o segredo, hoje, ao falar de imagens, onde está a particularidade deste feito? Quais delas nos inebriam, nos atenuam, nos desconcertam e por quê? Entre um profuso e apressado uso do fotográfico, neste estudo sobre o movimento lomo é interessante perceber como a imagem se constitui em processo, como cada vez menos basta por si. Em Roosevelt ela era tudo o que enredava este fazer – o local onde comprou a câmera, o registro da foto, a descoberta dos reagentes, a revelação da imagem – em lomografia tudo o que se desdobra em tal forma de ver, onde o digital dá sentido ao encontro material do filme e o analógico oferece a abertura à imagem enquanto experiência estética²² (GUMBRECHT, 2010). Neste sentido, quando atravessada pelo fazer analógico e digitalizada para a *web*, a brevidade dos recursos digitais se estende em relatos. Em vivência material e presencial tão cara para Roosevelt quanto para nós, que entre a celeridade desses usos buscamos sentido ao que vemos.

²² Um analógico que, frente aos experimentos com o filme, já organiza outras relações espaciais com o mundo e seus objetos. Em Gumbrecht tal “uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência”, uma experiência estética que se dá no encontro de presenças – “tangíveis por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, 13).

E ali, para além da fugacidade do registro eletrônico, a prática lomográfica parece ascender diante do fotógrafo amador ao responder aos anseios inventivos e afetivos da visualidade contemporânea, restituindo a potência analógica diante das propriedades materiais associadas ao acaso e ao erro na imagem. Ou seja, enquanto o digital facilita e torna mais prático controle fotográfico, e, por sua vez, trás maior liberdade e ousadia aos usos em fotografia, o analógico retorna sob outro motivo, onde a liberdade não tanto se associa ao controle da imagem final, mas às propriedades inventivas associadas ao descontrolo – ao inesperado da imagem.

Em parte, entre a visualização prévia da foto e o conseqüente descarte dos erros, pode-se dizer que o ato fotográfico digital transita rumo a uma visualidade que pode ser amplamente manipulada ou “deletada” caso não corresponda às expectativas do fotógrafo. Um fazer de imagens em que o visor eletrônico passa a guiar o olhar fotográfico na busca constante pela imagem ideal. Uma produção amadora, onde a construção visual ganha cada vez mais destaque entre a acessível fabricação deste meio de representação e os novos usos sociais e imagéticos disputados na *web*. Lugar onde a profusão de fotografias, a fácil manipulação, a velocidade, o controle e o baixo custo do uso digital se constituem como parte inerente destes excessos de produção imagética.

Imagens produzidas em larga escala, ao passo que extensivamente lapidadas, “deletadas”. Na contramão deste processo, o projeto *DeletedImages* pode ser uma forma de pensar este deslocamento da condição previsível e automatizada do fazer digital. No lugar de apagar as fotografias que não deram certo, o projeto se propõe à assegurar a vivência destas imagens, criando uma galeria *online* de fotografias deletadas (Figuras 35, 36, 37 e 38). Cada internauta pode postar e por a venda suas fotos que seriam descartadas. Cria-se um atlas, uma memória do esquecido, um convite à pensar porque estas imagens deveriam ser apagadas.

Figura 35 - Shumyla (EUA) – “Technicolor girls”.



Figura 36 - Nimbusaeta (Espanha) – “My eye”.



Figura 37 - WCB (EUA) – “Say it again”.

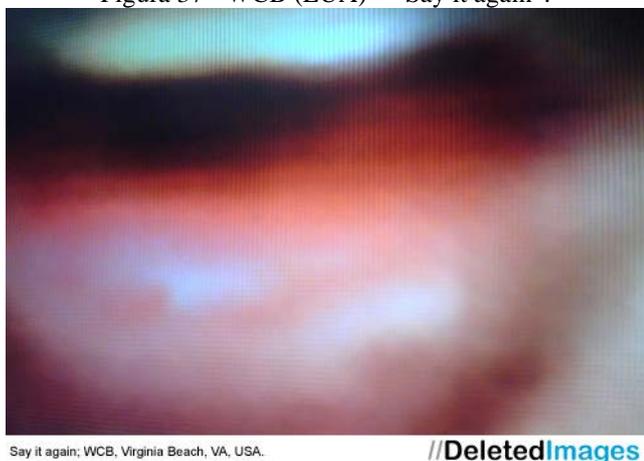


Figura 38 - Marc Fraser (Canadá) – “Mel”.



Claro que a própria finalidade do projeto estabelece uma forma de seleção entre os descartes que devem ou não ser expostos, mas, de qualquer maneira, abre-se um espaço para se refletir sobre a visualidade contemporânea. Afinal, ao mesmo tempo em que o digital intensifica a produção fotográfica, também não passamos a apagar cada vez mais

fotografias? E porque surgem tantas imagens que não deveriam ser vistas? Elas escondem algo ou são apenas excessos que não cumprem seu papel, que não tem qualquer finalidade?

É então importante lembrar que este espaço de reflexão sobre a imagem não é em si determinado pela técnica, mas pelo uso que se fará dela. Neste caso, nos permitimos tecer aproximações entre a fatura digital do projeto *DeletedImages* e a escrita analógica da lomografia. Dentre várias questões, ambas as práticas nos falam da desconstrução de um olhar engessado – de uma visualidade fugaz ante a celeridade dos recursos contemporâneos.

E se num momento, entre o fotógrafo amador, o analógico foi facilmente sobrepujado por dificultar o domínio pleno da imagem, hoje, o tradicional filme volta ao grande público restaurando na imagem o que faltava de sua consistência material. Um falar sobre a fatura – na tentativa de produzir o novo pelo jogo com os erros e incertezas próprios da baixa tecnologia deste analógico. Uma resignificação das limitações técnicas do filme agora tidas como sinônimo de potencialidade inventiva.

E talvez justo neste ponto esteja a virada contemporânea no tange o retorno da fotografia analógica ao uso comum. Já para além das divisões entre *low tech* e *high tech*, diante deste fenômeno, o antigo se torna novo, o inútil, usual, o laborioso, experiência, o entediante, surpreendente. Um deslocamento de sentido em torno do analógico que pluraliza suas restrições em vivências.

De certa forma, se a imagem em sua representação numérica teria caráter volátil, sob um processo fotográfico perdido entre o descarte dos insucessos, o analógico tornaria tais insucessos marcas do processo, onde a materialidade da película conserva a imagem presente, material, identificando a transitoriedade da experiência fotográfica. A possibilidade de rememoração e outra forma de lidar com o registro apreendido, agora marcado no tempo e no espaço.

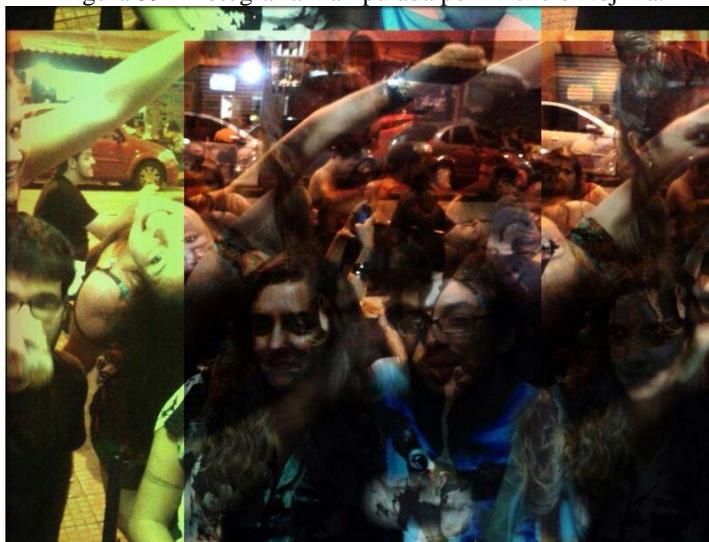
De fato, é diante da película que temos o rastro do trajeto fotográfico. E a própria necessidade de ter todas as imagens materializadas no filme, nos leva a um novo encontro do sujeito com a obra, outro olhar sobre o erro e nova atribuição do que é o acerto fotográfico. Ademais, as próprias restrições técnicas do analógico operam, por si só, outro encontro com o fotográfico. Afinal, se o filme gera um número limitado de poses e não posso antever o que foi captado pela câmera, para que efetuar vários disparos do mesmo objeto? Em lomografia, para que buscar a imagem ideal se o que vale é o encontro com o inesperado?

Aí percebemos que para além de perseguir a imagem pelo visor digital, fotografar é entender que o registro sobrevém como parte constituinte da trajetória do fotógrafo. Trajetória que dependendo dos usos pode modificar a forma de captação e, até mesmo, a atribuição do que é bom ou ruim; certo ou errado em fotografia. Neste ponto, como em *DeletesImages*, talvez esta nova entrada do analógico ao uso comum dê a ver a necessidade de deslocar a imagem de um mesmo critério visual – de um fotográfico retido somente nos usos que derivam dos suportes digitais.

Mesmo assim, tal uso analógico não deixa de acompanhar à ascendente aptidão social em lidar com as mídias digitais, onde é crescente a produção de imagens como práticas de comunicação. Lá, entre múltiplas visualidades, o panorama fotográfico se amplia a cada *click*, bem como se reordena. Em lomografia, cria-se este novo território da imagem, que inscrevem novos sentidos em torno do ver. A busca por registros que ultrapassam a nitidez, objetividade e o valor documental da técnica, na valorização do fotográfico como experiência e como escrita visual diferenciada ante a imagem banal, cotidiana. Outra aura em torno do registro usual.

Em uma reunião de amigos, Michele começa a tirar fotos com seu *Smartphone*. Logo nos mostra o registro e fala que irá usar um aplicativo do próprio celular para inserir um filtro inspirado nos usos analógicos. Ela mostra várias opções, pede para eu escolher. Logo diz: “Este ficou mais bonito, mais interessante. O que acha?” Eu entro de acordo. E então ela mostra o resultado à Rômulo que comenta: “Nossa ficou legal! Ficou meio lomo”. E lá estava certa captura sobreposta em camadas, com cores vibrantes, enquadramento desfocado e fortes sombras. Efeitos visuais que poderiam lembrar qualquer fotografia, no entanto hoje estão associadas ao registro lomo. (*Figura 39*).

Figura 39 – Fotografia manipulada por Michele Nojima.



Já como referência de certo tipo de visualidade, nos próximos passos que seguem a cartografia lomo estaremos interessados em desdobrar os modos de produção desta imagem. Certa escrita visual que organiza sua fabricação diante do contemporâneo, mas nos fala de um olhar de outrora. Uma imagem que conquista a nossa atenção, carregando em si outros motivos do fotográfico e que, distante da busca pelo caráter documental, passa a retomar valores estéticos associados ao imperfeito, ao errôneo, ao falível e, por sua vez, ao artístico.

E aqui, entre a materialidade do analógico e seus usos imprevisíveis, até os dispositivos da *web* e suas formas de partilha, as imagens nos valem por seus desdobramentos, na possibilidade de traçar os processos de mediação que organizam este fazer como produção subjetiva própria de nosso presente. Um novo encontro da fotografia amadora, onde tais possibilidades expressivas nos falam destes usos e de outros lugares da imagem.

2 UMA VISUALIDADE EM TRÂNSITO

“Desde o primeiro momento eu segurei minha lente com um gentil ardor”

Julia Cameron (tradução livre²³).

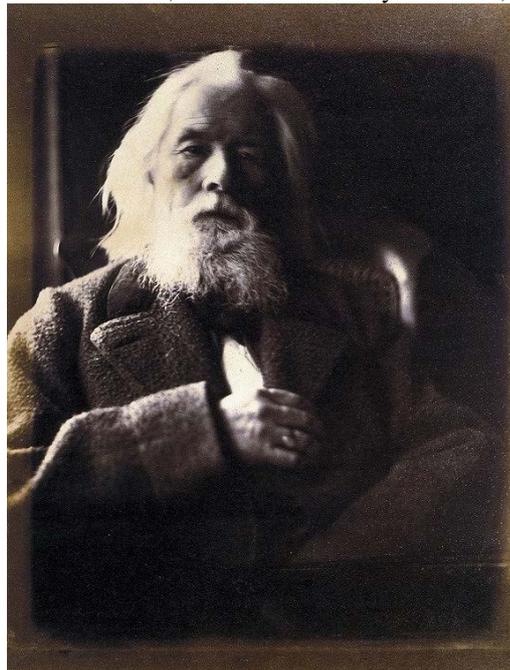
Figura 40 - "Annie, meu primeiro sucesso" – Julia Cameron, 1864.



Estava no *website lomography.com* e na página *Analog LifeStyle* navegava entre os artigos produzidos para a revista eletrônica. Lia o texto “Lições dos Mestres da Fotografia: Julia Margaret Cameron” e tal frase, dita no século XIX pela fotógrafa inglesa, era publicada logo após o retrato que vemos acima (*Figura 40*). O artigo era interessante, trazia um pequeno conteúdo biográfico de Cameron junto à imagens da fotógrafa seguido por seus pensamentos frente ao uso da técnica (*Figura 41*).

²³ No original: “From the first moment I handled my lens with a tender ardour”, Julia Margaret Cameron.

Figura 41 - Julia Cameron, 1864 – Charles Hay Cameron, seu marido.



“Eu desejava prender toda a beleza que viera antes de mim, e por fim o desejo era satisfeito”, Julia Cameron (tradução livre²⁴).

Por curiosidade visitei o perfil da autora (*Figura 34*). A lomógrafa, autora do texto, de codinome *plasticopsicle* – picolé de plástico – vivia em Manila, Filipinas e se definia como:

“uma pessoa visual, viciada em cafeína, escritora frustrada, aspirante a fotógrafa, viajante em tempo parcial, e buscando ser *craft*²⁵. Eu amo fotos, câmeras, lomografia, livros, fotografia de cinema, artes visuais, cores vivas. E fotografo com uma crescente coleção de câmeras de filme” (tradução livre²⁶).

Lá estava uma lista delas: *Holga 120*, *120 CFN*, *Nikon FE2*, *Yashica Electro 35 GSN*, *Vivitar Ultra Wide & Slim*, *Fed 3*, *Lomo LC-A+*, *Fuji Instax Mini 7*, *Ricoh FF-20*

²⁴ No original: “I longed to arrest all beauty that came before me, and at length the longing has been satisfied”, Julia Margaret Cameron.

²⁵ *Crafter* é o novo perfil de quem faz artesanato. Uma *crafter* busca conhecimento na *web*, faz vídeos para o *Youtube* e está sempre conectada à *blogs* e redes sociais, onde divulga seus trabalhos e vende suas peças. Algumas possuem seus próprios *e-commerces* outras expõem sua arte em lojas virtuais como *elo7*, *airu*, *tanlup* entre outras. Em sua maioria, os produtos se destacam pelo caráter inovador, misturando técnicas novas e antigas em distintos locais e suportes.

²⁶ Fonte: <http://www.lomography.com/magazine/lifestyle/2012/03/12/lessons-from-photography-masters-julia-margaret-cameron>

Wide Zoom, Pentax Espio 120 SW, Minolta Pocket Autopak 450E, Canon AE-1 Program e Canon Autoboy 2. Entre câmeras lomo e de outras marcas, ao clicar em cada aparato descrito encontrávamos imagens capturadas por ela e pelas respectivas máquinas.

Figura 42 – Página Inicial – LomoHome plasticpopsicle.

Homes · plasticpopsicle

70	1,749	43.1%	35	96	22	1,258
Albums	Photos	Completeness	LomoWalls	Friends	Awards	Articles

plasticpopsicle's LomoHome

- female from Manila, Philippines
- A visual person, caffeine junkie, frustrated writer, aspiring photographer, part-time traveler, and striving crafter. I love photographs, cameras, lomography, books, film photography, visual art, and... show more
- Holga 120 CFN, Nikon FE2, Yashica Electro 35 GSN, Vivitar Ultra Wide & Slim, Fed 3, Lomo LC-A+, Fuji Instax Mini 7, Ricoh FF-20 Wide Zoom, Pentax Espio 120 SW, Minolta Pocket Autopak 450E, Canon AE-1 Program, and Canon Autoboy 2

Most recent LomoWall Most recent albums Most recent photos Most popular photos Recently liked photos Most recent movies



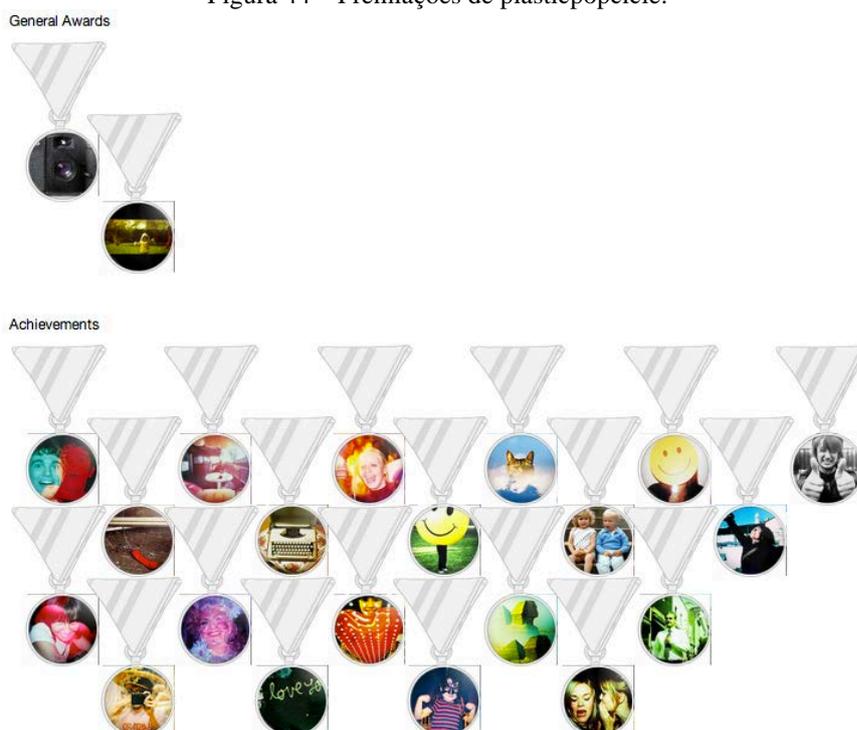
Os números eram impressionantes. Na *LomoHome de plasticpopsicle* havia 70 álbuns, 1.749 fotografias, 35 *LomoWalls* (Figura 42), 22 premiações e 1.258 artigos escritos.

Figura 43 – LomoWall “Slide Film Love” criado por plasticpopsicle.



Dentre os vinte e dois prêmios (*Figura 44*), dois eram referentes às premiações gerais – onde ela havia sido destaque em competições fotográficas promovidas pela comunidade. Já os outros vinte eram descritos como recompensas – conquistas relativas à maior participação deste usuário na rede social. Neste caso, quanto mais *uploads* de imagens²⁷, quanto mais comentários²⁸ e *likes*²⁹ entre os *posts* do *website*, mais recompensas se ganha, e até um possível destaque na *web* como *LomoHome* do dia.

Figura 44 – Premiações de plasticopcycle.



²⁷ Tipos de premiação por upload de imagem: *1 Photo Upload – Happy Snapper*; *25 Photo Uploads – Trigger-Happy Hero*; *50 Photo Uploads – Spool’s Gold*; *100 Photo Uploads – 24/7 Lomographer*; *250 Photo Uploads – Shutter Lover*; *500 Photo Uploads – The Film Pharaoh*; *1,000 Photo Uploads – El Presidente*; *2,500 Photo Uploads – Analogue Veteran*; *5,000 Photo Uploads – Overachiever*; *10,000 Photo Uploads – Analogue Grandmaster*; *25,000 Photo Uploads – Minitar Master*; *50,000 Photo Uploads – Unbelievable Uploader*; *100,000 Photo Uploads – Lomography Legend*.

²⁸ Tipos de premiação por número de comentários: *1 Comment – Word of Mouth*; *25 Comments – Every Comment Counts*; *50 Comments – Talk of the Town*; *100 Comments – Writings on the Wall*; *250 Comments – Gossip Girl*; *500 Comments – Through the Grapevine*; *1,000 Comments – Tell it Like it Is*; *2,500 Comments – Say What You See*; *5,000 Comments – Speak Your Mind*; *10,000 Comments – Snap-shooting Shakespeare*; *25,000 Comments – Comment Comet*; *50,000 Comments – The Write Stuff*; *100,000 Comments – Comment King*.

²⁹ Tipos de premiação por número de likes: *1 Like – I Like This*; *25 Likes – Share the Love*; *50 Likes – TLC*; *100 Likes – Lomographic Connoisseur*; *250 Likes – Lovely Liker*; *500 Likes – Good Samaritan*; *1,000 Likes – Like-Button Addict*; *2,500 Likes – Like it Like that*; *5,000 Likes – Sir Likealot*; *10,000 Likes – Dick Van Like*; *25,000 Likes – Like It? I Love It!*; *50,000 Likes – King of Likes*; *100,000 Likes – Likeopath*.

Dos 1.258 artigos produzidos por *plasticpopsicle*, parti do que li sobre Julia Cameron para encontrar um *link* que direcionava a textos com temas parecidos. Vi que esta autora trazia o mesmo tema – “Lições dos mestres” – em Elliott Erwitt, Irvin Penn, Diana Arbus, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Ansel Adams. E ainda havia outro artigo que, no lugar de abordar uma personalidade em particular, reunia imagens de diversos fotógrafos e dizeres que traduziam suas vivências em fotografia (*Figura 45, 46 e 47*).

Figura 45 – A Mãe Migrante - Dorothea Lange – 1936.



“Escolha um tema e trabalhá-lo à exaustão... o assunto deve ser algo que você realmente verdadeiramente ama ou odeia”, Dorothea Lange (tradução livre³⁰).

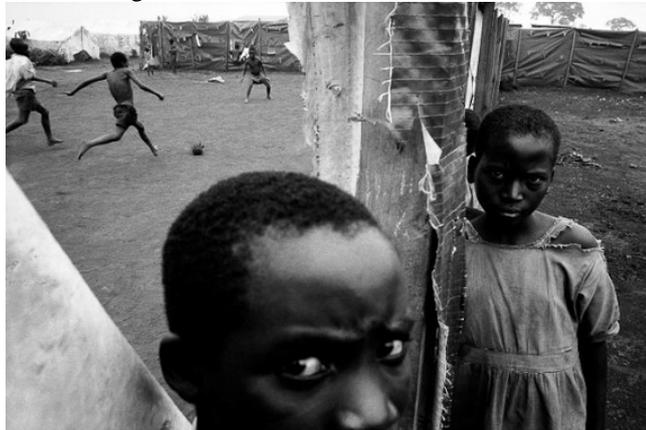
Figura 46 – O beijo - Alfred Eisenstaedt – 1945.



³⁰ No original: “Pick a theme and work it to exhaustion... the subject must be something you truly love or truly hate”, Dorothea Lange.

“Uma vez que a abordagem ingênua e disposição humilde do amador desaparecem, o espírito criativo de boa fotografia morre com ele. Todo profissional deve manter-se sempre em seu coração um amador”, Alfred Eisenstaedt (tradução livre³¹).

Figura 47 – Refugiados ruandeses. Benaco, Tanzânia. Eli Reed – 1995.



“Perca o ego e deixe a fotografia encontrá-lo. Observe a vida em movimento como um rio ao seu redor e perceba que as imagens que você faz podem se tornar parte da história coletiva do tempo que está vivendo”, Eli Reed (tradução livre³²).

As fotografias e frases geravam comentários – elogios diante das lições aprendidas pelo *post*. Um espaço de diálogo onde a fotografia ordena sua atualidade por um caminho de volta. E entre as diversas inovações tecnológicas que atravessam os suportes fotográficos, não deixamos de reconhecer nos registros passados motivos para mover as imagens do presente.

Ao transformar o simples instante apreendido em repertório visual, aquela lembrança que parecia inerte, parada no tempo, passa a se movimentar. A imagem, sob este gesto que situa sua experiência entre categorias – modos de fazer e de exposição – ganha vida, comunica-se. E num plano histórico-visual construímos sua circulação no presente, organizando a sobrevivência de certas visualidades que, por sua vez, tornam outras imagens novamente possíveis. Imagens de imagens, que sobrepõem temporalidades, onde a cada

³¹ No original: “Once the amateur’s naive approach and humble willingness to learn fades away, the creative spirit of good photography dies with it. Every professional should remain always in his heart an amateur”, Alfred Eisenstaedt.

³² No original: “Lose the ego and let the photograph find you. Observe the life moving like a river around you and realize that the images you make may become part of the collective history of the time that you are living in”, Eli Reed.

instante, cada uma “antecipa virtualmente seu desenvolvimento futuro e recorda seus gestos precedentes”³³ (AGAMBEN, 2007, 10).

Em lomografia este trânsito imagético renova-se, propaga-se de modo contínuo em diversas instâncias. Nas lojas lomo, nos eventos, *workshops*; nas galerias, museus e, sobretudo na *web*. Lugares onde esta expressão visual circula e se ordena numa operação que evoca sua potência inventiva diante de visualidades que a antecedem.

Mais do que simplesmente ver ou possuir uma fotografia, estes territórios impulsionam o desejo de fotografar e falar sobre a técnica. Lá, articulando diversos elementos do fotográfico, criam-se novas facetas da imagem que se organizam entre as transformações da arte e suas visibilidades. Certos modos de fazer ligados ao universo artístico instituído, mas que passam a inventariar como parte do uso lomográfico diante da ordenação social desta prática. Dá-se então continuidade a um movimento, onde cada vez mais imagens estão ligadas entre si de forma multitemporal. Registros de onde se depreende um passado, mas se reapresentam ao contemporâneo sob outro modo de existência, contribuindo de forma sutil para desenhar novas relações em torno do que vemos. Novas maneiras de produzir realidades e comunicar através de imagens.

No capítulo anterior, citamos o caso da imagem capturada por Michele (*Figura 30*), da qual Rômulo estabelecia o paralelo: “Ficou meio lomo”. A imagem registrada por um *smartphone* e manipulada por certos filtros passava, rapidamente, a corresponder ao universo lomográfico, evidenciando uma rede complexa de relações, onde fotografias antes reconhecidas de outras maneiras agora se associam ao fazer lomo. Imagens que permanecem na atualidade sob novas formas. E apesar da lomografia condensar uma série de encontros visuais, nestes novos sentidos da imagem, quantas outras escritas a partir daí serão esquecidas ou terão um novo processo de rememoração diante da disseminação desta prática?

Falamos então de um espaço de imagens onde a fotografia é reconhecível no contemporâneo mediante manifestações densas de temporalidade, articulando memória e o esquecimento sob a construção social do visível. Em lomografia, um esforço em trazer uma nova abordagem à fotografia atual que deixa de evidenciar as formas que dali repetem-se. Buscamos assim ultrapassar este encontro abreviado da imagem e ao percorrer tal dinâmica entre falas, usos e lugares do fotográfico – trazer ali este território sobreposto,

³³ “En cada instante, todas las imágenes anticipan virtualmente su desarrollo futuro y cualquiera de ellas recuerda sus gestos precedentes” (AGAMBEN, 2007, 10).

multidimensional – de onde percebemos não apenas os rastros de passado nas imagens de hoje, mas talvez as ocorrências do que seriam suas potencialidades futuras.

Nas teses do ensaio “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin expressa a possibilidade de pensar a história não como a constatação do que ela de fato foi³⁴ (BENJAMIN, 1994), mas pela proeminência do que dali se oculta e se revela. E no lugar de aceitar o que oficialmente é contado – a “história dos vencedores” – devemos articular a atualidade entre suas presenças e ausências. Retraçar no passado o que hoje é dado a lembrar e a esquecer.

Como objeto de reflexão sobre a modernidade, na gravura de Paul Klee chamada *Angelus Novus*, Benjamin encontra uma alegoria para seu conceito de história. Na imagem: um anjo de asas abertas. Sem conseguir fechá-las, o vento do progresso estaria impelindo o anjo ao futuro para onde segue arrastado e de costas. Um trajeto incerto pelo qual assiste de boca aberta ao passado em destruição. O autor então atenta para um futuro tão mais construído em ruínas do que em progresso. Contudo, no lugar de uma visão apocalíptica em relação a experiência histórica, estes momentos perdidos, se olhados com atenção, nos falam de nosso presente, bem como das condições de possibilidade de agir para transformá-lo.

Uma atualidade repleta de visíveis e invisíveis, onde iniciamos um caminho reflexivo buscando extrair dos registros lomo suas camadas ocultas – fazeres apropriados de outras épocas, visualidades que ali são revisitadas e se reproduzem sobrepondo imagens e suas histórias. Diante da sensação de que sempre produzimos o novo, ali lembraremos outras imagens, escondidas – que em forma e procedimento permanecem no presente, movimentando outro conjunto de ações, outras maneiras de existir.

Certo refluir do tempo, onde um conteúdo visual se associa à outro, sendo difícil distinguir entre o fazer original e sua repetição. E justamente aí, mais a frente traremos uma teoria que irá questionar a história da arte em suas noções de estilo, seus formalismos de época. Um campo onde o potencial da imagem não está fechado em si mesmo, mas estende-se como uma impressão – um rastro, um traço visual do tempo e de outros tempos suplementares. Lugares do visível que se aglutinam em montagens anacrônicas, heterogêneas, e se olhadas apenas pela superfície, não deixam de reduzir-se à esquemas de memória simplificados.

³⁴ Em suas palavras: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, 224).

Queremos então abrir estas operações, estas redes de pensamento que pairam na visualidade lomo pensando a imagem como elemento social, histórico; individual e coletivo, onde as realidades criadas na e pela fotografia não a limitam ao “isso foi” barthesiano³⁵, que vê o fotográfico como parte de um passado inerte – capturado sob o registro indicial da técnica. Para além das imagens como representação deste tempo irreversível, veremos seu caráter fluido e atemporal, que nos leva a reorganizar o olhar – mover o passado diante do presente numa reconstrução da experiência histórica das imagens.

E aqui é importante deixar claro nosso objetivo de mostrar “cartograficamente” como a produção lomo envolve certas persistências e atravessamentos temporais (anacronismos), usos e apropriações de técnicas diversas, junto a referências assimiladas no contexto da história da arte.

Não por acaso nos artigos de *plasticpopsicle* certos usos do fotográfico são rememorados, observados, apreendidos. Ali, está a sutil presença do que é dizível, do que é imaginável em fotografia. Espaços onde ordenamos as visibilidades do presente. E entre as imagens que transitam próximas a nós e furtivamente desaparecem, nestes relatos estão a evidência das expressões que tornamos visíveis, resgatadas diante de sua pertinência no tempo atual.

2.1 Imagens de hoje. Imagens de outrora. A arte oitocentista e a expressão criativa pelo impreciso.

No *website* da *lomography* no Brasil, encontrei outro artigo sobre a fotógrafa do século XIX Julia Cameron. Lá novamente falava-se sobre suas obras junto à diretrizes mais precisas, que procuravam reproduzir os efeitos de tais imagens. O título: “Imitando os mestres: Julia Margaret Cameron”. E como ela registrava amigos e membros de sua família, num primeiro momento estimulava-se a busca por um retrato diferenciado fotografando pessoas próximas, conhecidas. E para capturar as emoções tais quais as

³⁵ Embora a fotografia-documento seja igualmente perpassada por processos subjetivos de criação, em “A Câmara Clara” Roland Barthes vê o fotográfico enquanto resultado de um elo perfeito entre as imagens e as próprias coisas do mundo. Na técnica uma dependência da existência prévia do referente, onde a peculiaridade deste meio reside em seu aspecto indicial – neste rastro de passado que necessariamente não irá se repetir existencialmente. Em fotografia – “isto foi” – como o traço de algo capturado no tempo que não volta mais.

expressivas imagens de Cameron, dizia-se que a modelo deveria estar à vontade, passível de revelar seus verdadeiros sentimentos diante da câmera. Já para imitar a suavidade e imprecisão do registro como em suas fotografias, seria válido usar o desfoque, além do filme vencido em P&B ou *redscale* – este último se o leitor quisesse obter tons mais marcantes, como nos fortes contrastes das fotos de época.

Nesta busca dos mesmos recursos estilísticos conseguidos por Julia Cameron, as imagens de hoje e de outro tempo se dobram numa rede associativa. Elas se entrelaçam, tanto quando revivemos as fotografias antigas usando as novas tecnologias para reproduzi-las, ou pelas alternativas visuais imbricadas nesta convivência do passado com o atual. Idas e vindas da imagem que produzem o encontro heterogêneo de objetos, usos e saberes em fotografia. E para lermos a prática lomo por este viés anacrônico, talvez seja válido retomar alguns dos fatores que enredaram a fotografia oitocentista, em particular os intuítos que guiavam os registros de Julia Margaret Cameron.

Em seus retratos percebemos as tensões de uma atmosfera repleta de estranhamentos diante da invenção da fotografia. Como citamos, a própria entrada da reprodução técnica promove o abalo dos grandes princípios que até então regiam as Belas-Artes – a genialidade do artista associada a clareza mimética de suas obras. Neste lugar, o fotográfico parecia fixar tal efeito almejado – conservar a neutralidade do registro verossímil sem reivindicar qualquer habilidade artística, mas sim conhecimento técnico para operar o novo instrumento.

Correspondendo à concepção de realidade produzida pela arte acadêmica, a fotografia ali é entendida como um aparato técnico, inaugurando algumas das tensões modernas entre homem e máquina, objetividade e subjetividade, ciência e arte, onde o fotográfico passa a ser forte representante do registro objetivo³⁶, mecânico, documental – enquanto a pintura ressalta seu caráter como meio expressivo, ligada ao humano, subjetivo e, por sua vez, artístico. Tal perspectiva corresponde a uma construção perceptiva da modernidade segundo a qual a fotografia e pintura não seriam apenas diferentes, mas fazeres opostos, mutuamente excludentes (GONZÁLES FLORES, 2010), já que o próprio

³⁶ Em “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, André Bazin cita que a lente fotográfica, considerada a base da fotografia, é chamada de objetiva não por sua capacidade de reproduzir imagens, mas por formar imagens diante de uma intervenção humana limitada. Para Bazin, a fotografia – ao contrário das outras formas de representação que dependem essencialmente do fazer humano – estabelece sua vantagem diante desta ausência. Daí surgiria tal precisão e objetividade, que criaria o sentimento de certeza sobre o que é captado. Já para Roland Barthes, este caráter de evidência produzido pelo registro fotográfico não se associa à exatidão da captura – em sua semelhança perfeita com o “real” – mas no que dali pode-se certificar o que de fato existiu. Uma imagem que não pode mentir sobre a existência previa de seu referente. E aí está a particularidade que a distingue principalmente da pintura.

uso da técnica para obtenção de imagens obliterava o encontro desse meio como forma de arte.

No entanto, se afastando da busca pelo documento científico – dos acabamentos e poses fixas dos retratos de estúdios comerciais³⁷ – Cameron passou a usar a falta de nitidez e o “desfoque” como estilo fotográfico. Um desvio no código representativo mimético que na época foi duramente criticado³⁸ – visto como erro e falta de habilidade técnica. Ou seja, diante de um imaginário que definia a fotografia como “herdeira da necessidade moderna de objetividade na representação” (GONZÁLES FLORES, 2011, 263), como precisar este uso maquínico que pouco buscava a verossimilhança do registro? Para a historiadora da arte Laura Gonzáles Flores,

“não é estranho que Lewis Carroll tivesse problemas com a inexatidão de Julia Margaret Cameron. Suas imagens eram obviamente incompatíveis com os padrões miméticos que quase todos identificavam como o conceito de fotografia. Estava claro que as imagens de Cameron não tinham uma intenção de realismo documental, motivo pelo qual não restava alternativa senão associá-las a uma intenção ‘artística’”. (GONZÁLES FLORES, 2011, 140).

Sob tal desafio, incorporar o artístico em Cameron é ordenar o abalo destas fronteiras que davam forma às visualidades modernas, particularmente na pintura da segunda metade do século XIX. Seja ao assimilar as referências da arte pictórica³⁹, quanto, principalmente, ao burlar a eficácia e precisão do meio fotográfico, Julia Cameron passava a estabelecer um claro paralelo entre fotografia e pintura⁴⁰ (GONZÁLES FLORES, 2010).

³⁷ Ao contrário dos tradicionais retratos do século XVI, que ordenavam uma apresentação honrosa e cerimonial da obra que representava o aristocrata, no século XIX o retrato fotográfico foi popularizado e estendia-se a todos os âmbitos da sociedade através dos estúdios comerciais.

³⁸ Ao rever as propostas de Cameron para a exposição anual da Sociedade Fotográfica da Inglaterra e Escócia, o *Photographic Journal* respondeu com severas críticas: “A Sra. Cameron apresenta sua série de retratos fora de foco de celebridades. [...] Nestas fotos, tudo o que é bom em fotografia tem sido negligenciado e as deficiências da arte são proeminente exibidas. Lamentamos ter que falar assim severamente sobre as obras de uma senhora, mas nos sentimos compelidos a fazê-lo pelo interesse da arte” (*tradução livre*). Fonte: http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm

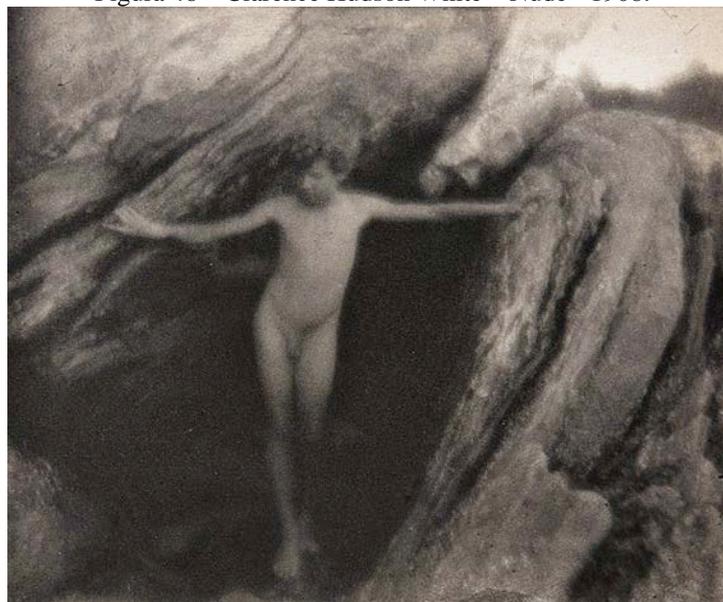
³⁹ Para enfraquecer a dimensão científica do registro fotográfico e aproximá-la do universo artístico, surge a tentativa de operar o estilo e a composição de obras anteriores. Assim, o “pictorialismo olha tanto para artistas individuais (Diego Velázquez, Eugene Delacroix, Constable, Rosseau, Corot, Millet, Bastien-Lepage, Whistler, Arnold Bocklin, Monet) quanto para alguns movimentos contemporâneos (pré-rafaelismo, impressionismo, tonalismo e simbolismo)” (FABRIS, 2011, 42).

⁴⁰ Em Cameron, tanto os motivos fotográficos eram fortemente inspirados nas clássicas pinturas e esculturas bíblicas, quanto nas histórias da literatura inglesa ou na representação do feminino presente nas obras pré-rafaelistas. Na época, sua fotografia distinguiu-se sobretudo pela imprecisão técnica, no entanto em fotógrafos como Lewis Carroll, Roger Fenton, Henry Peach Robinson e Oscar Gustave Rejlander também vemos influências de pintores como John Everett Millais, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti e

Talvez por isso Cameron foi considerada uma das precursoras do pictorialismo⁴¹, que anos mais tarde, no final do século XIX e, sobretudo, no início do século XX, surge como o primeiro movimento a buscar um status artístico para a fotografia⁴². Lá, se o automatismo e rigor da representação técnica impediam de validá-la enquanto arte, era assumindo temas pictóricos, inserindo a mão no filme com a raspagem de negativos e burlando a precisão da captura que se poderia entrever a artisticidade do processo. Haveria aí qualquer semelhança entre os primórdios da fotografia e a atual busca criativa dos imprecisos usos lomo?

De certa maneira, ambas as visualidades parecem buscar um aspecto artístico para o fotográfico, abandonando certa conexão estável e definitiva entre imagem e referente. Através da busca pela expressão criativa ante o uso de fotografias tremidas, de borrões na imagem, acentuando a ficcionalidade da representação técnica.

Figura 48 – Clarence Hudson White – Nude - 1908.

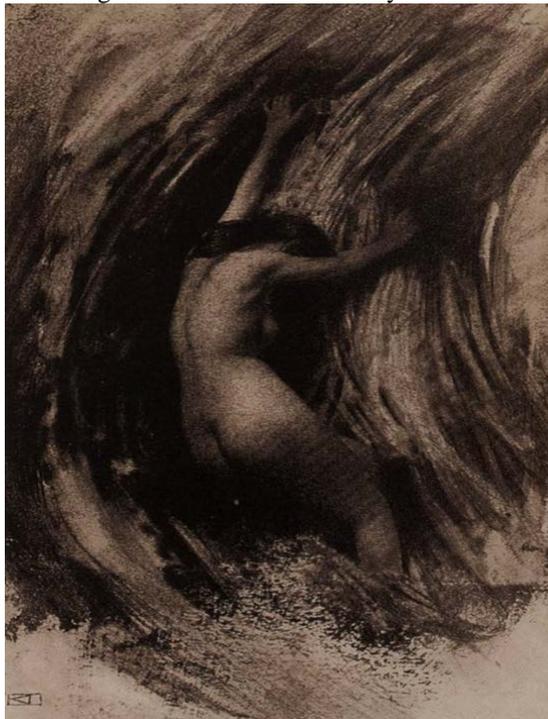


John William Inchbold. Um rico diálogo entre fotografia e pintura sob paisagens e retratos que abordavam narrativas históricas, literárias e temas da vida moderna.

⁴¹ Entre imagens abstratas, desfocadas, borradas ou distorcidas, os pictorialistas faziam experimentos com filmes granulados, negativos superexpostos, forjando a estética fotográfica ao manipular o negativo através de pincéis, lápis, além de outras técnicas e processos químicos. O intuito era alterar a imagem fotográfica para torná-la semelhante a um quadro, onde os motivos eram também inspirados em modelos pictóricos, como paisagem, retrato, natureza morta, junto a certa linguagem peculiar, caracterizada por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva (FABRIS, 2011).

⁴² A falta de nitidez de seus registros eram portanto propositais e davam forma as aspirações pictorialistas. Em Cameron ali estava representado seu desejo de “enobrecer a fotografia e garantir para ela o caráter e uso da Alta Arte, combinando o real e o ideal, não sacrificando nada da verdade pela devoção possível à poesia e beleza” (tradução livre). Fonte: http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm

Figura 49 – Robert Demachey – 1904.



Nas imagens Clarence White (*Figura 39*) e Robert Demachey (*Figura 40*) está clara a associação com os estudos de nu, tema recorrente na História da Arte. No entanto, a função artística desta fotografia era acentuada pela mudança da estrutura do filme – a alteração do aspecto mimético da cena através do uso de químicos e pincéis. Como diria Ana Thereza Fabris,

“a raspagem de negativos, a ampliação e o reenquadramento de imagens, o uso da goma bicromatada, da plantinotipia e a heliogravura são recursos usados pelos fotógrafos pictorialistas, que desejam corrigir o dispositivo fotográfico e sobretudo, sua relação intrínseca com o real, fazendo da imagem uma transcrição pessoal da natureza, capaz de evocar sentimentos no espectador” (FABRIS, 2011, 8).

Figura 50 – sem autor – “Film Soup”⁴³.

⁴³ Fonte: http://thelomographer.com/2008/nl_filmlab2/

Já em lomografia, além das já citadas *toy cameras* que provocam aberrações cromáticas e pouco controlam a nitidez do processo, propaga-se um fazer chamado “Film Soup”. Nele, este registro cotidiano de duas moças numa mesa de jantar é intensamente interferido por apagamentos da cena, manchas coloridas e deformações inesperadas (*Figura 50*).

Em *blogs* e no *website* lomo, onde se compartilha informações ao passo que reitera-se certas qualidades estéticas da imagem lomográfica – encontramos várias explicações sobre este uso. Basicamente deve-se dissolver um detergente numa tigela com água quente e, dentro de um quarto escuro, aplicar a solução em cima do filme usado (*Figura 51*).

Figura 51 – Primeiro tipo de “Film Soup” ensinado por hosachrome no artigo “Let’s cook the film recipe of film soup”.



Outra opção (*Figura 52*) é cozinhar o filme em água fervendo por um minuto, mexendo a sopa para liberar o ar que fica dentro do rolo. Neste caso, deve haver cuidado para não deixar a superfície do filme enrugada por superaquecimento ou derretida durante o processo de secagem. Abaixo vemos os resultados de *hosachrome*, que ensinava os procedimentos num artigo⁴⁴ divulgado na comunidade lomo (*Figura 53*).

⁴⁴ O artigo chama-se “Let’s ‘Cook’ the Film: The Recipe of Film Soup”. – “Vamos ‘cozinhar’ o filme: A receita da sopa de filme” encontrado em <http://www.lomography.com/magazine/tipster/2013/02/27/lets-cook-the-film-the-recipe-of-film-soup>.

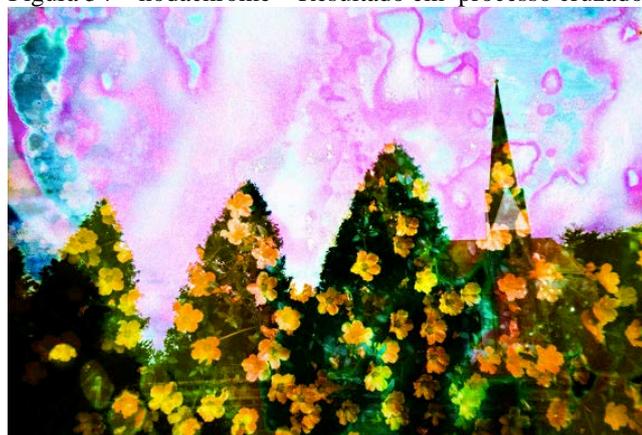
Figura 52 – Segundo tipo de “Film Soup” ensinado por hosachrome.



Figura 53 – hodachrome – Resultados em redscaled.



Figura 54 – hodachrome – Resultado em processo cruzado.



Sob as imprecisões da câmera e experimentos casuais na película, a fotografia lomográfica parece distanciar-se do realismo fotográfico, buscando composições abstratas, borradas, com exagero de cores e contrastes. Da mesma forma, no século XIX, o pictorialismo não tanto se destinava a eficácia e precisão na captura da imagem, mas a busca por um real transformado; onde a falta de perspectiva, à textura granulada, o desfoque e as manipulações no filme eram capazes de sugerir um caráter pessoal à obra, único, por sua vez, artístico, pictórico. Uma imagem que passava a ser “fruto da

“transcrição pessoal da natureza” e por isso era vista como arte, isto é, “expressão particular de um artista” (FABRIS, 2011, 33).

Isto posto, se havia no naturalismo e em boa parte da fotografia oitocentista a procura pela verossimilhança, o real, o análogo, ali a arte parecia avivar o encontro de uma escrita instável, imprecisa, em consonância com a imperfeição de um corpo moderno em constante afetação perceptiva. Uma tradução visual, tanto pictórica quanto fotográfica, que parece suscitar uma captação da imagem para além do distanciamento corporal da visão clássica, e, por sua vez, para além da aparente neutralidade do meio fotográfico.

Esta condição da visualidade moderna coaduna com alguns apontamentos do historiador da arte Jonathan Crary. Inseparável ao desenvolvimento das novas tecnologias de produção de imagens e da disseminação dos transportes mecanizados nas cidades, seu livro: “Técnicas do Observador – visão e modernidade no século XIX” diz respeito à mudança radical do sistema perceptivo vigente nos séculos XVII e XVIII – período em que a representação visual suscitava o uso da câmera escura.

Diante do modelo de visão renascentista, Crary encontrou neste aparato, uma metáfora para a constituição de um sujeito racional, um observador estável e seguro capaz de ver objetivamente o mundo real, a verdade anterior ao homem. Por sua vez, entre paredes escuras e isolado do objeto observado, dentro deste mecanismo, o artista teria um olhar mais apurado, que prescindia qualquer interferência externa e o tornava apto a reproduzir claramente a imagem verdadeira do mundo – a paisagem projetada na tela.

Ali o artefato era o reflexo desta experiência sensorial da visão associada à cientificidade do olhar renascentista, ao conhecimento físico, matemático, capaz de racionalizar o mundo sensível. Um método que buscava apreender a forma, o movimento, o espaço, a luz, a cor, a expressão pela similaridade dos traços da imagem figurativa, criando certo padrão pictórico que não deixava de implicar a redutibilidade dos elementos perceptíveis. Segundo Gombrich, “tratava-se de conjurar uma imagem convincente apesar do fato de que nenhum tom isolado corresponder ao que chamamos de “realidade” (GOMBRICH, 1986, 54).

Neste regime visual, para dominar a percepção, o homem buscava representar a realidade se pondo exterior ao mundo e a seu próprio corpo. Contudo, para Crary, a modernidade marcaria essa ruptura com a visão racional e estática da câmera escura. E, já no início do século do século XIX, o modelo de visão se tornava dependente da constituição fisiológica do observador, onde a verdade é então relativizada e o corpo surge como instrumento essencial para a compreensão do real.

Neste caso, em tempos de circulação, velocidade, multidão e choque⁴⁵, perceber a realidade moderna se tornava literalmente “incorporar” a visão. Sob o crescente estímulo sensorio-motor dos corpos nas cidades, a visualidade passa a estar suscetível às modelizações de um corpo fisiológico e de uma conjuntura sociocultural que o interpele⁴⁶.

Ou seja, frente ao crescimento e à industrialização das grandes cidades, a participação do sujeito se tornava fundamental como parte do processo perceptivo. Seja para atravessar ruas movimentadas ou utilizar transportes mecanizados, não era mais possível olhar o mundo ignorando as manifestações ao redor que influíam diretamente sobre o corpo, os sentidos, o cérebro. Segundo Crary,

“o observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos de informação tipográfica e visual” (CRARY, 1990, 20).

Assim, a idéia da visão isolada e objetiva da câmera escura é substituída por um modelo de visão no qual a corporeidade convoca uma concepção subjetiva à visão e, por sua vez, um novo tipo de sujeito que apreende o mundo de forma individual. Isto é, no lugar do controle e padronização da experiência visual renascentista, é cada vez mais clara a dimensão instável, fugaz e particular da visualidade moderna.

Neste cenário, Crary atenta para o surgimento de certos brinquedos óticos que criavam imagens a partir da ilusão do aparato sensorial. O zootrópio, taumatrópio, fenakistoscópio, praxinoscópio eram o exemplo desta experiência ótica pessoal, produzida no encontro da máquina com o sujeito. Para o autor, um dos principais casos é o esterescópio⁴⁷, onde duas imagens idênticas, lado a lado, trariam o efeito de tridimensionalidade a partir de uma interpretação diferenciada do cérebro.

⁴⁵ Segundo Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a percepção que predomina na modernidade e na recepção cinematográfica é coletiva, super-estimulada e distraída: uma percepção de choque.

⁴⁶ Nas palavras de Fatorelli, “estava nesse momento a construção de um corpo mais maleável e flexível, permeável à multiplicidade do sensorio, um corpo ativo que constitui o entorno de modo precário e provisório a partir da sua presença [...] Por tanto, uma ênfase nos aspectos subjetivos da visão e uma crescente virtualização do sujeito, cada vez mais suscetível aos procedimentos de modelização agenciados pelas novas técnicas de controle” (FATORELLI, 1998, 92).

⁴⁷ “Na imagem estereoscópica ocorre uma perturbação do funcionamento convencional dos estímulos óticos. Certos planos ou superfícies, embora compostos por indicações de luz e sombra que normalmente designam volume, são interpretados como bidimensionais. [...] Nossos olhos nunca percorrem a imagem com plena apreensão da tridimensionalidade de todo o campo, mas o fazem em termos de uma experiência localizada de áreas separadas” (CRARY, 1990, 123).

Novas formas “discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais” (CRARY, 2012, 15) que contribuíram para uma nova concepção de subjetividade, vista como flutuante, modulada, individual. Mas, enquanto os aparatos óticos precedentes a fotografia baseavam-se na abstração da experiência ótica e, para tal, dependiam de certo ordenamento corpóreo⁴⁸, o surgimento da técnica fotográfica parecia afastar tal subjetividade ao abolir a indissolubilidade do observador, fazendo do novo aparelho um dispositivo fundamentalmente independente do sujeito, ainda que ele se apresentasse como um intermediário transparente e imaterial entre o observador e o mundo (CRARY, 2012).

No entanto, esta experiência social e perceptiva da fotografia só se tornava válida ao passo que parecia capaz de isentar o homem, as incertezas do corpo, na captação da imagem, “recriando e perpetuando a ficção de que aquele sujeito livre, da câmera escura, ainda era viável” (CRARY, 1990, 132). Sob tal fato, é importante compreender que, se o Renascimento via o olho humano como detentor da razão, a modernidade não só passou a tencionar este fato, como, a partir da fotografia, transferiu tal proposição para o maquínico. Ou seja, ao contrário dos aparatos óticos de efeito ilusório e simulador – que apontam para o caráter controverso da visão humana – o efeito-real da técnica fotográfica legitimava seu uso como meio ideal para representar o mundo. Neste ponto, eleva-se a crença na representação mimética, entretanto, sob a égide de um novo embate entre subjetividade e objetividade, agora sinônimo de homem e máquina, olho e objetiva. Em Dubois,

“essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro lado. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 2011, 32).

E como já mencionamos, se no mundo moderno a distinção era clara: “à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário” (DUBOIS, 2011, 32). Através dos apontamentos de Crary, vemos que na arte oitocentista a proeminência das imagens imprecisas não só agiam em oposição ao mimetismo fotográfico, mas denotavam a busca por uma construção visual articulada sob certo ordenamento corpóreo. A evidência de que ali havia intervenção humana, subjetiva, artística. Uma maneira de fazer arte agora simbolizada pelo caráter instável e particular

⁴⁸ Certos aparatos óticos como o taumatrópios e fenacistoscópio necessitavam da interação do observador para o efeito ilusório. O sujeito deveria girar o brinquedo para suscitar o movimento de imagens aparentemente fixas.

deste corpo que vê.

Este traço da visualidade artística moderna parece ainda hoje percorrer nosso imaginário. E mesmo que o fotográfico revele imagens híbridas, pelo encontro entre o humano e o maquínico, ou que no pictorialismo e sobretudo na lomografia algumas dessas imperfeições sejam ocorrência casual de um erro técnico – imprevisto ao olhar do sujeito – o entendimento desta imagem como expressão da arte, não deixa de corresponder a certa construção do olhar que associava o caráter imperfeito da obra à instabilidade de uma produção humana e, portanto, válida ao campo artístico.

Uma idéia sedimentada no senso comum, onde a arte ainda se fundamenta num saber-fazer e cria-se na expectativa que seja parte de uma intenção particular do artista e não fruto de um desvio técnico ou de um acidente ocasional. E se tanto nos pictorialistas como nas vanguardas artísticas do século XIX sentimos a presença do acaso⁴⁹, a lomografia, ao legitimar tão abertura, passa a abalar uma série de referências que nos tem servido para definir os limites da arte. Uma relação sujeito-obra incorporada, principalmente, entre algumas experiências no contexto da arte moderna e contemporânea⁵⁰, que colocam a casualidade como um operador fundamental em suas obras (EDLER, 2000).

⁴⁹ Segundo Ronaldo Edler em “Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística”: “No campo das artes plásticas, já poderíamos insinuar uma presença do acaso nas pinceladas rápidas dos impressionistas ou no aparente inacabamento das esculturas de Auguste Rodin (1840-1917) ou de Medardo Rosso (1858-1928)”.

⁵⁰ Sob novo regime visual, as vanguardas ensejavam um novo caminho para a arte ao assumir o acaso como possibilidade estética. Por exemplo, em Michel Duchamp, o Dadaísmo recorreu ao casual para contrariar aqueles que prescreviam regras para a criação e conceituação da arte. Já os surrealistas passaram a negar a racionalidade do processo artístico, acionando as manifestações inconscientes a partir decalcomania e das composições em coletivas. Sem falar do expressionismo abstrato no qual Jackson Pollock inaugura o *action painting* – onde a tinta é despejada em uma tela no chão, sob gestos casuais, que incluíam pisadas ou até mesmo passeios de bicicleta sobre a obra. No entanto, para Enler, o acaso aparece de forma inaugural sobretudo no dadaísmo. Em suas palavras, “dentro desse movimento, sua presença constitui mais do que um paradoxo: ela se torna uma estratégia fundamental para a caracterização do que foi chamado de uma anti-arte. Inaugurando o braço nova-iorquino do dadá, Marcel Duchamp (1887-1968) também se utiliza com frequência dos acasos, provocando e incorporando acidentes, apropriando-se de objetos quase sem nenhuma interferência (os ready-mades) e incluindo jogos de palavras nos títulos de suas obras”.

2.2 Do registro acidental à busca pelo saber-fazer.

E é através das dez regras básicas da lomografia que adentramos tal experiência onde o acaso passa a ser ratificado como marca conceitual deste movimento. Lá, as propriedades imprevisíveis do analógico lomo parecem estimular o encontro com o inesperado na imagem. Um confronto com o resultado fotográfico que não deixa de intensificar a troca e o deslocamento das propriedades inventivas entre o humano e o técnico.

10 REGRAS DE OURO DA LOMOGRRAFIA:

1) Leve sua Lomo aonde você for; 2) Fotografe a qualquer hora do dia ou da noite; 3) A Lomografia não interfere na sua vida, ela é parte dela; 4) Aproxime-se o mais possível do objeto a ser fotografado; 5) Não pense; 6) Seja rápido; 7) Você não precisa saber antes o que fotografou; 8) Nem depois; 9) Não fotografe com os olhos; 10) Não se preocupe com as regras.

Nas primeiras sentenças vemos o estímulo por um fazer cotidiano. E já a partir da quarta diretriz tenta-se estabelecer a busca pelo registro acidental. Certo fotografar rápido, sem olhar o visor da câmera, sem criar expectativas sobre o resultado. A tentativa de subtrair o sujeito do domínio sobre a captura, onde o efeito-irreal da imagem é fruto do jogo inesperado com as características particulares deste analógico.

Por outro lado, tais regras que dão sentido ao coletivo, também são criticadas pelos próprios lomógrafos, revelando o quanto as definições e funções da imagem ainda encontram-se reticentes ao caráter não intencional de uma obra. Em um programa da TV cultura⁵¹, o fotógrafo Charles Naseh foi entrevistado sobre a prática. Com uma mochila cheia de câmeras lomo ele contava a história do movimento. No entanto, em um contexto informal, ao ser indagado sobre as dez regras que deram luz à prática surge o relato: Entrevistador: “Eu ouvi falar que existe uma cartilha dos dez mandamentos do lomógrafo, pode “sacanear”... Você leva a sério um negócio desse”? Charles Naseh: “Isso aí é uma “babaquice”, na verdade... Mas tem mesmo, e o pessoal leva bem a sério. Logo depois, se

⁵¹ Citamos o programa se chama “Cultura a rodo”. E esta entrevista pode ser encontrada no *youtube* através do link: <http://www.youtube.com/watch?v=6pA8CRpncS8>.

dizia contrário a idéia de seguir regras, ou mesmo de propagar o registro aleatório. Segundo ele, é “a imagem lomo, fotografada com consciência, (que) se aproxima das artes plásticas”.

“Tem lomógrafos que seguem a cartilha à risca, outros não. Fica à seu critério”, dizia Giovanni. E durante um *workshop* de “Introdução à lomografia”, as normas referentes a casualidade deste uso também não eram determinantes. Talvez porque ali ele também estivesse ensinando habilidades técnicas. Um espaço de legitimação dos códigos e “efeitos” lomo, que funcionam como marca registrada da prática. Uma hierarquização do conhecimento, de um saber-fazer que se relaciona de forma desconexa com a máxima “não pense” inscrita entre as bases desta expressão.

De certa forma, em lomografia a busca por resultados ensaísticos, o encontro do sujeito com o acaso, não deixa de firmar-se em certas expectativas visuais disseminadas neste espaço da imagem. A proeminência de uma escrita abstrata, fragmentada, desfocada, borrada ou distorcida, tanto operada por um processo acidental quanto induzido. Vale dizer que os lomógrafos que tem mais quantidade de câmaras lomo ou que usam a técnica com mais destreza tem destaque na comunidade – seja no *website* da marca onde o usuário é levado a descrever os equipamentos que possui, quanto nos encontros que giram em torno de aprendizados sobre a técnica. Uma atividade que usa o registro casual, mas também busca a habilidade do fotógrafo em trazer este conceito errôneo, surreal à imagem técnica.

E apesar da comunidade se direcionar ao uso fotográfico cotidiano, amador – operado por certo descompromisso na forma de captura – a boa execução ainda sobrevive como referencial para julgamentos de qualidade nestas imagens. No *website* lomo, por exemplo, os comentários e *likes* de fotografias e artigos reiteram e organizam estes critérios internos de aprovação. Ao passo que os registros de alguns lomógrafos ganham destaque na comunidade, enquanto outros usam das habilidades neste fazer lomo um motivo para adentrar o território artístico.

No caso, destacamos Oliver Morris. Aos dezoito anos suas imagens (*Figura 54 e 55*) foram exemplo de “boa fatura” e estiveram em evidência nos *blogs* sobre fotografia e na página da *lomography*. Já Marcin Kubiak que usa a mesma operação lomográfica que Oliver, a multi-exposição, busca apresentar-se como artista, vendendo suas obras (*Figura 56 e 57*) através do site de vendas *etsy.com*⁵², onde cada uma delas custa, aproximadamente, oitenta reais.

⁵² Fonte: www.etsy.com/shop/AnalogPointOfView

Figura 55 – Oliver Morris – Dupla exposição 35 mm.



Figura 56 – Oliver Morris – Dupla exposição 35 mm.



Figura 57 – Marcin Kubiak – Multi exposição com Lomo LC-A+ no filme Lomography Xpro 200 revelado em processo cruzado.

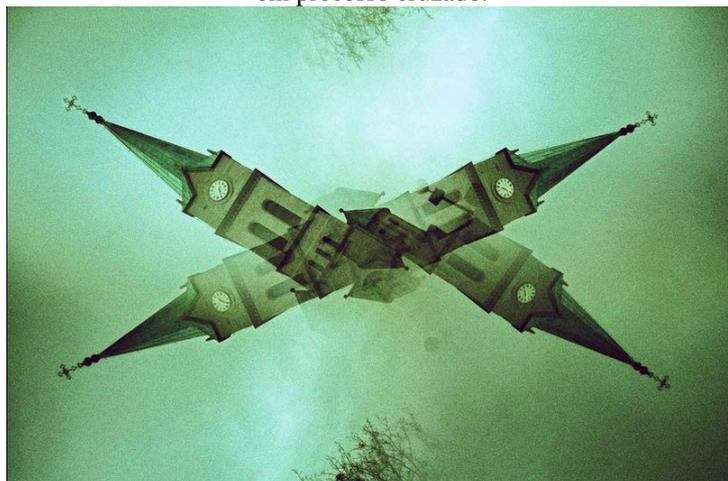
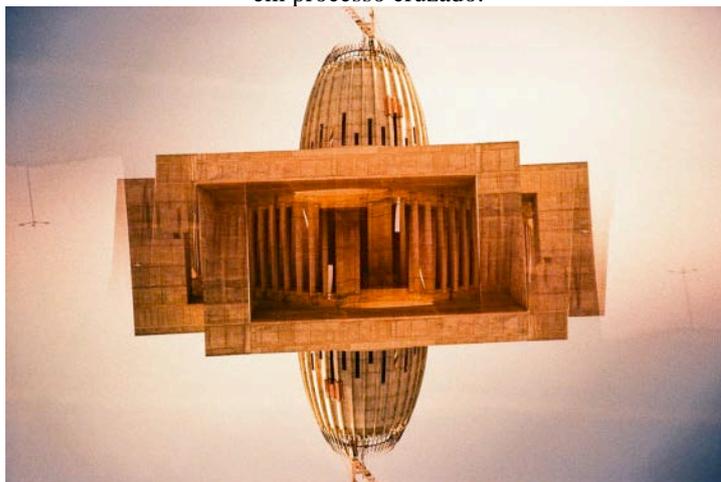


Figura 58 – Marcin Kubiak – Multi exposição com Lomo LC-A+ no filme Lomography Xpro 200 revelado em processo cruzado.



Já entre uma série de usos e funções da imagem a lomografia está por aí. Disseminada pelas mais diversas plataformas da internet – entre procedimentos categorizados, aprendidos e reproduzidos em larga escala. E talvez, mais do que proceder pelo “não pense” trazido pelas regras lomo, o que vemos é uma prática estipulada e evidenciada pelo saber-fazer. Um tratamento dado ao fotográfico onde mesmo as características casuais e acidentais apresentam-se visualmente diante de elementos assimilados do campo da arte, agora constitutivos deste novo cenário da imagem. E ali importam as qualidades intrínsecas (linhas, planos, luminosidade, textura, etc), no lugar de entender a arte em seu contexto contemporâneo – onde a obra já não se reduz a simples aspectos de estilo ou forma.

Por sua vez, curiosamente, as duplas-exposições de Oliver e Marcin, tão disseminadas no contexto lomo, nos levam novamente aos primórdios da técnica. Como os primeiros processos fotográficos eram extremamente demorados, com tempos de exposição de vinte à quarenta minutos, logo no século XIX este efeito foi descoberto por acaso. Isto é, se durante uma longa exposição o fotógrafo ou a cena mudasse de posição – a pessoa ou objeto apareceria mais de uma vez no registro.

Figura 59 – William Mumler (1832–1884).
Aproximadamente 1862–1875. Cartão de visitas – Homem não identificado sentado entre três espíritos.

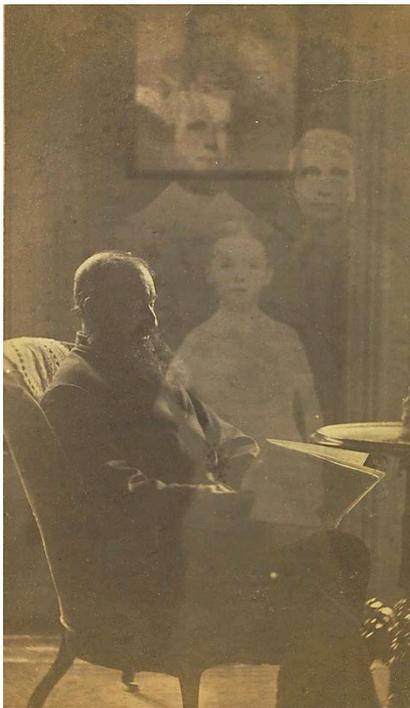
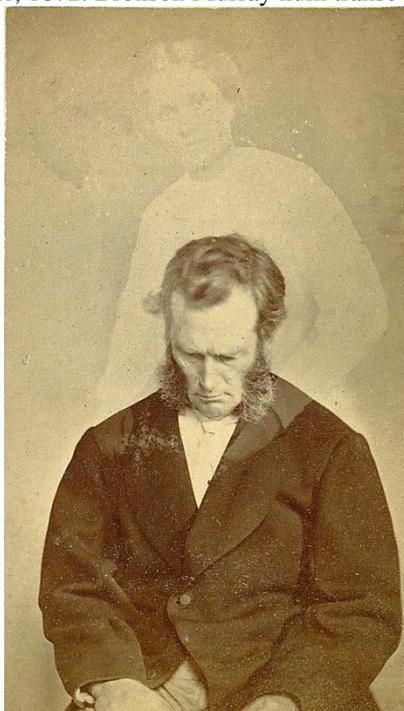


Figura 60 – William Mumler, 1872. Bronson Murray num transe com espírito de Ella Bonner.



Interessante é perceber que, devido à transparência da captura sobreposta, o caráter documental do meio fotográfico identificava tais registros como prova da presença de espíritos (*Figura 58 e 59*). Já anos mais tarde, no século XX, este fenômeno foi assimilado como uso criativo e incorporado à cena da fotografia experimental moderna. Lá, surgiram técnicas mais avançadas, que traziam mais controle ao processo. E no lugar de criar duplas-

exposições direto na câmera, sem rodar o filme, usavam-se imagens de dois negativos diferentes, justapostos durante a revelação.

Entre os movimentos artísticos que têm a fotografia como fundamento em suas criações, citamos o surrealismo – corrente que surgiu primeiramente em Paris nos anos 20 – evocando a imaginação do artista a manifestar-se livremente, em recorrência de uma representação do irracional, do subconsciente. Reunindo artistas⁵³ anteriormente ligados ao Dadaísmo, na arte e na literatura este culto ao “surreal” brincava com a imagem. Um jogo entre a fotografia e sua característica documental integrada à mistura de materiais por colagens e montagens. Uma fotografia justaposta em fragmentos que, por sua vez, suscitava metáforas e associações de idéias numa aproximação do universo fantástico. Segundo Dubois,

Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc.), portanto, integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exhibir todos os seus efeitos. (DUBOIS, 2011, 268).

Figura 61 – Wanda Wulz. Eu e gato, 1932.



⁵³ Os surrealistas buscavam os poderes criativos do inconsciente e se inspiravam no êxtase – fosse por estímulos sexuais ou toxicológicos – nos sonhos e na loucura. Na fotografia, foi assumido a partir das obras de Man Ray, Lee Miller, Maurice Tabard, Hans Bellmer, Dora Maar, Raoul Ubac e o mexicano Manuel Álvarez Bravo. Ainda podem ser citados: André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Emilia Medková, Frederick Sommer e John Laughlin.

Figura 62 - Frederick Sommer. Retrato de Max Ernst, 1946.



Figura 63 – Bill Brandt. Nu – múltipla exposição, 1956.



Aqui vemos duplas-exposições por impressão composta (*Figura 60 e 62*), como no caso do fotógrafo italiano Frederick Sommer que uniu dois negativos de 8×10 polegadas em um só papel fotográfico, para criar o retrato do seu amigo, o artista surrealista Max Ernst (*Figura 61*). Ali o efeito era o resultado cuidadoso de experiências em laboratório, mesmo que as máquinas mais antigas permitissem a ocorrência de superposições acidentais.

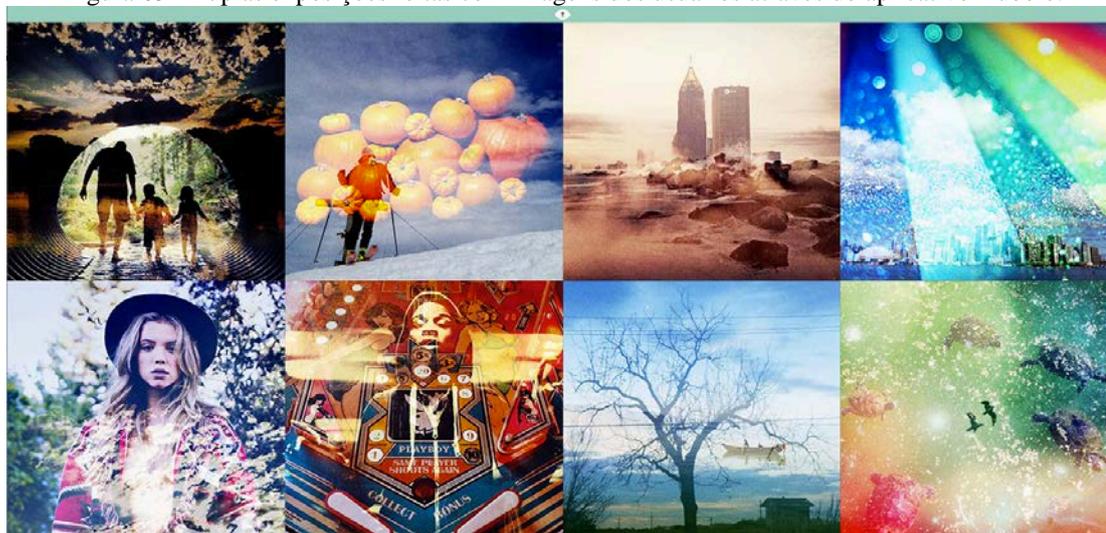
Mas com o tempo, a maioria das câmeras compactas surgia com um dispositivo que prevenia a dupla exposição – o sistema de avanço automático do filme que evitava tal “erro” na imagem. O acidente agora estava controlado e era cada vez menos comum. Entretanto, diante da retomada das câmeras *low tech*, com rebobinador manual que avança

e, por vezes, volta o filme, a lomografia recentemente contribuiu para a disseminação deste uso. A busca por uma fotografia de resultados imprevisíveis, associada também a certo esforço colaborativo entre aqueles que trocam os rolos de filme usados para obter colagens inusitadas.

Já por conta da popularização no contexto lomográfico, só no *Flickr*, por exemplo, existem cerca de mil grupos relacionados ao efeito, com centenas de milhares de fotógrafos duplicando capturas. Ademais, surgem aplicativos como o *Dubble* (Figura 63) onde conceito de múltiplas exposições amplia-se em sociabilidade. No programa sua imagem se mistura, aleatoriamente, com a foto de outro usuário e retorna conectada visualmente com completo estranho (Figura 64). Abre-se então múltiplos diálogos, onde é possível se comunicar e trocar experiências a partir da junção inesperada daquelas imagens.



Figura 65 –Duplas exposições feitas com imagens dos usuários através do aplicativo Dubble.



E assim pluraliza-se o potencial social e criativo da fotografia de multi-exposição, extrapolando à nível global os limites da casualidade. Por outro lado, entre as diversas questões sobre o presente das imagens que daqui podemos depreender, é notável o quanto tal maneira de ver e fazer ver denota traços visuais que persistem de outros tempos. Uma abertura à noção de anacronismo, de onde aprofundamos certas contribuições teóricas talvez fundamentais neste percurso cartográfico.

Distante de pensar arte como consequência da evolução cultural e cognitiva de determinada época, o historiador da arte Georges Didi-Huberman⁵⁴ irá explorar a obra de Aby Warburg⁵⁵ para por em causa o modelo cronológico da história da arte, chamando atenção para uma imagem de temporalidade complexa, estruturada por configurações anacrônicas.

Uma abordagem que hoje vem se tornando central nos estudos da imagem, pois implica a idéia de uma atualidade no passado e uma inatualidade no presente. Algo que nos permite cartografar nos registros lomo seus aspectos de montagem. Traços daquilo que hoje sobrevive tal qual uma impressão, um rastro visual do tempo. Isto posto, a imagem aqui se dá como instância memorativa capaz de sobreviver abarcando em si a totalidade dos tempos. Um conjunto de associações multitemporais das quais o presente só deriva. (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Já para o filósofo italiano Giorgio Agamben a atualidade do contemporâneo também irá aparecer justamente nesta relação anacrônica, onde só é possível entrevê-lo fora do seu tempo, quando deslocamos o olhar do agora para entrever os vestígios de outros mundos possíveis. Assim,

⁵⁴ Didi-Huberman põe em causa o modelo de temporalidade cronológica e sua concepção de transmissão e imitação construído no século XVIII por Johann Joachim Winckelmann. Ao propor uma história dos estilos para a arte greco-romana, "Winckelmann revolucionou as formas tradicionais de estudo da Antiguidade, que, desde o século XVII, se organizava a partir da lógica do colecionismo" (VALLADÃO MATTOS, 69), com uma história da arte vista através da evolução dos aspectos materiais dos objetos legados pelo tempo. Um esquema temporal evolutivo em ciclos, entre a grandeza e decadência dos estilos.

⁵⁵ O Atlas de Imagens Mnemosine, que homenageia a deusa grega da memória, Mnemosine, era o projeto deste historiador da arte alemão de grande influência na obra de Didi-Huberman. Warburg fazia quadros com fotografias de diversas obras artísticas, sem distingui-las entre técnicas ou estilos, e ali buscava suas características visuais que através dos tempos carregariam consigo o *pathos*, a potência formadora da imagem. No entanto, o curioso de seu empreendimento é que Warburg mudava constantemente a disposição destas imagens, configurando o aspecto movente, dialético e contínuo da ação memorialística diante da visualidade contemporânea. Para Didi-Huberman, "Atlas Mnemosine constitui uma parte importante de nossa herança – herança estética, já que inventa uma forma, uma maneira nova de dispor as imagens entre si, herança epistêmica, pois inaugura um novo gênero de saber – e, continua marcando profundamente nossos modos contemporâneos de produzir, expor, e compreender as imagens" (DIDI-HUBERMAN, 2010, 19).

“é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com aquele, nem se adéqüe à suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual. Mas, justamente por isso, a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, 58).

Isto posto, tentar fazer esta cartografia é arriscar-se à tornar visível nas atuais imagens suas relações de tempo irredutíveis ao presente. Por sua vez, adentramos uma história da arte que está em constante movimento, onde a potência da obra não se reduz mais a atores fixos – como autor, movimento e estilo – mas em um fluxo movente de forças heterogêneas e anacrônicas, em que cada imagem parece amalgamar um passado e um porvir.

Neste caso, diante desta abertura à questão do tempo na consideração da imagem, não é nosso intuito restringir as múltiplas e intangíveis montagens que dali sobressai⁵⁶. Talvez por isso, associamos o método cartográfico com o pensamento de redes de Latour, onde a sociabilidade e os modos de produção, circulação e legitimação da imagem lomográfica poderão nos auxiliar a entrever suas condições de possibilidade e de produção subjetiva, sob a identificação de certos padrões de construção e de reconhecimento que perpassam tempos e atravessam as atuais lógicas de representação.

E enquanto pensamos o fotográfico em sua condição de objeto sociotécnico, ao mesmo tempo social, técnico, histórico e comunicativo – abre-se um espaço nesta pesquisa para ampliar tal vivência ante ao contemporâneo, lugar que figura todos os tempos – diversos regimes enunciativos da imagem. Neste ponto, analisar a fotografia lomo é dar a ver este lugar de tensão, onde cada imagem revela o encontro e o desencontro de visualidades que perpassam tempos. No que tange a lomografia, quais as condições do ver que foram reapropriadas ou ressignificadas diante das tarefas exigidas pelo contemporâneo? Qual memória a imagem lomográfica evoca para sua visualidade ter se tornado tão pertinente nos dias atuais?

Já assimilado certos rastros de imagem que atravessam as atuais fotografias de dupla-exposição, bem como aproximações visuais, experimentais e teóricas entre a lomografia e os critérios da arte oitocentista. Principalmente no pictorialismo, onde talvez a experiência lomo herde este gesto comumente compreendido como artístico. Esta marca

⁵⁶ Para Didi-Huberman, pensar pelo viés anacrônico é justamente apostar que as imagens oferecem o recurso inesgotável de uma releitura do mundo. Estaria ali a possibilidade de “reler o mundo: vincular de diferente maneira suas peças dispares, redistribuir sua disseminação, um modo de orientá-la e interpretá-la, sim, mas também de respeitá-la, de remontá-la sem pretender resumi-la nem esgotá-la” (DIDI-HUBERMAN, 2010, 19).

visual associada ao borrado, ao impreciso, ao humano, num distanciamento do registro técnico e sua suposta neutralidade maquínica. Iremos citar outras influências percebidas na cartografia deste olhar. Certos traços visuais que pairam entre as imagens e deslocam sua vivência até o contemporâneo.

2.3 A relação sujeito-obra e a presença lomo. O movimento como arte sob a experiência do *Lomo Wall*.

Neste ponto, é importante notar que estes atravessamentos temporais em lomografia, sobretudo tal busca criativa sob aspectos visuais assimilados do campo da arte, já não são suficientes para deslocar o uso lomo do contexto amador para uma fotografia de autor.

Retomando a busca do lomógrafo por certo destaque ante a habilidade em tal fatura, vemos que a circulação em massa destas fotografias, compreendidas e reproduzidas de acordo com as operações organizadas pela comunidade, em boa parte, passa mais a corresponder às particularidades da prática lomo do que necessariamente à expressão singular de uma criação artística. Uma série de imagens expostas na rede e compartilhadas entre *links* que, para além do fotógrafo, se relacionam às técnicas e procedimentos deste coletivo. Vale dizer que mesmo em Mark Kubaik – que traça seu percurso como artista – a autoria da imagem compreende não só seu nome, mas a máquina lomo utilizada, o filme e o processo de fatura.

Outro exemplo está na exposição organizada para o *FotoRio 2013*, apresentada na *LomoStore* em Copacabana. Lá havia uma breve descrição do movimento e fotografias que associavam o autor às técnicas lomo que levaram a tal registro. Ali estava claro o intuito de dizer que a imagem não é apenas fruto de uma intenção do sujeito, ela é também lomográfica. A evidência da fotografia como este resultado híbrido, dado por uma rede de relações técnicas, históricas, sociais e culturais que definem a particularidade da visualidade lomo.

Mas como compreender esta aparente contradição? Este uso amador que por vezes busca a originalidade autoral – rememorando aspectos do regime representativo que associa a obra à genialidade do sujeito-artista – conquanto contrarie tal proposição ante a evidência de um fazer coletivo, definido como parte de uma construção social?

Já no lugar de abordar a especificidade do registro individual – a busca pela “boa imagem” em lomografia – de fato, vemos que o percurso artístico de tal produção se torna ainda mais claro a partir do *LomoWall*. Lá iniciativa é facilmente assimilada à cena da arte, como é o caso do mural (*Figura 65*) que em 2012 foi permanente organizado nas ruas de Manchester, Inglaterra, e assimilado pelo grande público como manifestação artística. Como diria a diretora de segurança da cidade, Suzanne Gallagher:

"Estamos muito satisfeitos em poder oferecer este muro como uma tela em branco para a Lomography criar uma obra de arte que os visitantes da área pode desfrutar. [...] O LomoWall é uma adição bem-vinda a localização da paisagem urbana neste cenário atraente ao lado do canal"(tradução livre⁵⁷) (GALLAGHER; 2012).

Figura 66 – LomoWall permanente organizado em 2012 nas ruas de Manchester.



Se tratando desta fotografia como fenômeno coletivo, lá cada registro revela o encontro do sujeito com a técnica mas, ao mesmo tempo, não basta nesta unidade. Em sua amplitude, as inúmeras fotos repetidas, justapostas em grafismos de tons, nos falam de outros – diversos atores ali coordenados numa mesma idéia. Registros que são parte de histórias particulares, mas também compõem esta tecitura global. Fotografias e fotógrafos que relacionam-se entre si – reiteram este fazer sob as diversas instâncias que organizam tal vivência da imagem.

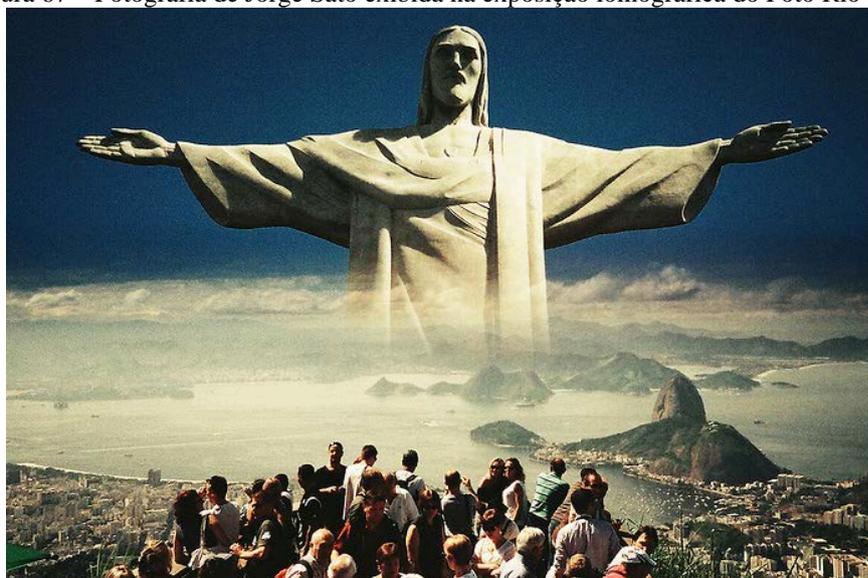
Uma imensa colagem visual de onde emerge tal caráter múltiplo, que se desdobra numa abordagem relacional e comunicativa. Algo que não deixa de estar presente nos

⁵⁷ Fonte: <http://cityco.com/project/lomowall-manchester/>

pequenos gestos da prática – a cada relato sobre lomografia que encontra a comunidade, os *sites*, *blogs* e redes sociais.

Procurando na internet as fotografias de Jorge Sato, lomógrafo que figurava no evento fotográfico FotoRio (*Figura 66*), ocorrido entre junho e julho de 2013, encontrei seu *website*. Lá, entre diversas fotografias, havia uma página intitulada: LOMO. Por se tratar da divulgação de seu trabalho, claro que ali havia a tentativa de trazer um percurso autoral as suas fotos. No entanto, curioso era perceber que havia um segmento voltado especificadamente às imagens com câmeras lomográficas. Neste caso, enquanto em alguns ensaios a relação sujeito-obra era direta e suficiente – sem englobar qualquer tipo de câmera ou procedimento – naqueles registros era necessário associar outro elemento identificador – a presença do fazer LOMO.

Figura 67 – Fotografia de Jorge Sato exibida na exposição lomográfica do Foto Rio 2013.



Por sua vez, embora a lomografia trace um caminho por produção coletiva, vista como arte diante da movência de tais imagens em intensa circulação social, na *web* encontramos uma série de fotógrafos que, por outro lado, evocam a particularidade desta feitura e buscam denotar sua aptidão, absorvendo o efeito lomo em seus projetos artísticos. Dentre já citados Jorge Sato e Mark Kubaik, Giorgio Giussani também utiliza em grande parte técnicas lomo e diversas iniciativas hoje já categorizadas como operações lomográficas.

Encontramos dois de seus projetos em um *website*⁵⁸ que disponibiliza uma ferramenta *online* para a criação de livros, vendidos e impressos por encomenda. Na sessão “Arte e Fotografia” víamos o primeiro chamado “Film Soups” (*Figura 67*). Lá estava o resultado de imagens de filmes alterados com uma variedade de produtos de limpeza e beleza. A cada fotografia Giussani descrevia a câmera lomo e o processo de revelação (*Figura 69 e 70*), bem como as receitas da sopa utilizada em cada seqüência (*Figura 68*).

Figura 68 – Capa do livro de Giussani.

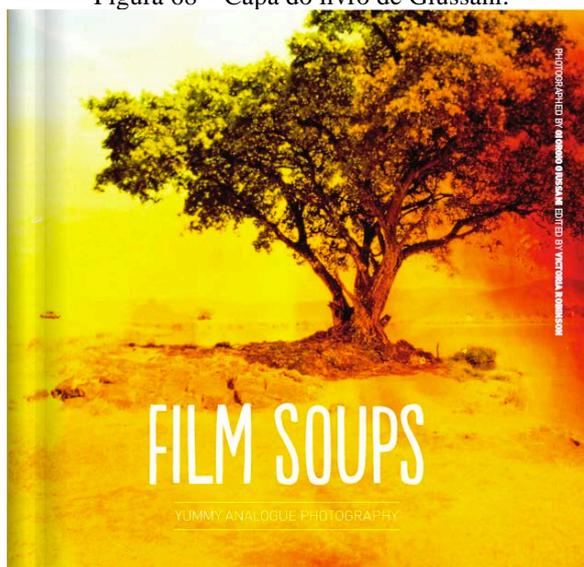


Figura 69 – Receitas de sopa de filme.

FILM SOUP RECIPE

For this film soup, I used the following ingredients:

- 2 Sachets of Silica gel
- 1 Spoon of Salt
- 1 Spoon of Clothes stain remover
- 2 Cups of Hot water

This is a very simple soup! Just mix all of the ingredients together. Leave the film in the soup overnight. Dry naturally for 2 weeks or with a hair dryer (in a dark room). For best results, use slide films to achieve very bright and funky colours!

⁵⁸ Fonte: <http://www.blurb.co.uk/books/4991512-film-soups>

Figura 70 – Giorgio Giussani – Canon AE-1. Sopa com produto de beleza – Esfoliante Bleach.

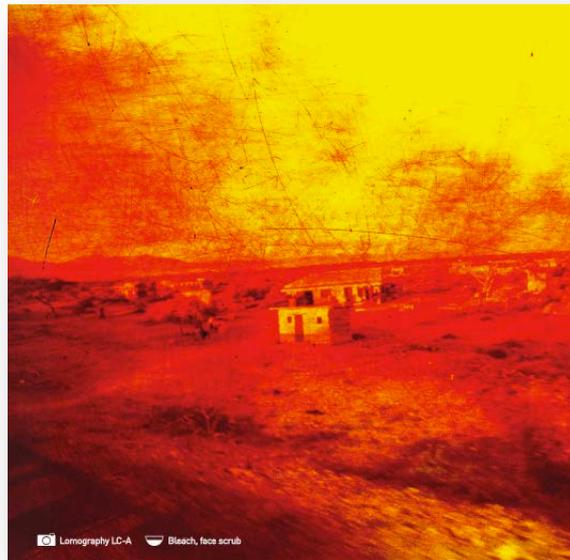
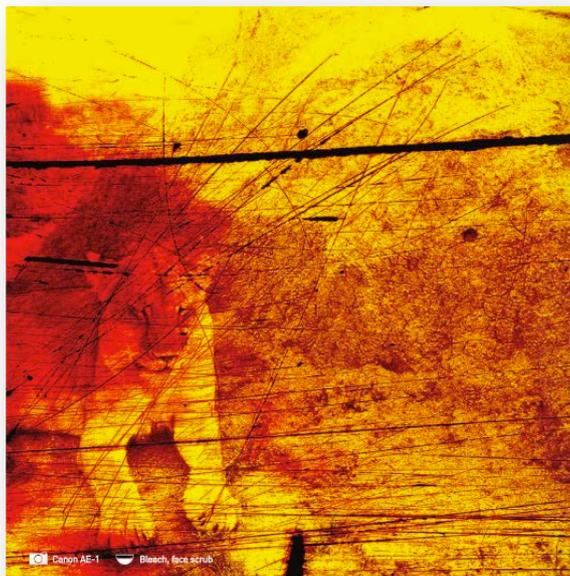


Figura 71 – Giorgio Giussani – Lomo LC-A. Esfoliante Bleach.



2.4 Lomografia: vestígios de imagens. Lugar de passagens e hibridizações.

Mais próxima do abstracionismo do que incluída numa questão de verossimilhança com o real, nos experimentos fotográficos de Giorgio Giussani a fidelidade, a precisão, o instante já não são tão decisivos. Busca-se outra narrativa e informação, onde o fotografar ultrapassa o momento do registro e encontra-se entre traços cada vez mais próximos da pintura.

Dentro das discussões sobre a ontologia do meio fotográfico, que se distingue ante à relação indubitável entre imagem e referente – numa espécie de prova que atesta a existência daquilo que mostra – há aqui um movimento de perda desta referencialidade. De certa forma, parte da criação essencial e constitutiva de tal fotografia nos escapa frente a outras interferências que deterioram e apagam os motivos, bem como aderem à imagem sem que possamos conceber, testemunhar, os indícios de real que geraram aquele registro.

A título de exemplo, sem utilizar qualquer aparelho para produção de imagens, na década de setenta, o cinema experimental do americano Stan Brakhage é um traço contundente sobre esta questão. Ao confundir intensamente a indicialidade do meio, ali, entre tintas e pincéis, o filme funciona quase que exclusivamente como uma tela (*Figura 71*). E numa série de abstrações fotográficas as imagens se aproximam do gesto pictórico, no entanto não deixam de estarem reguladas sob o uso fotográfico, evocando tal maneira de perceber imagens – tanto ao ter como base a estrutura química da película quanto ao direcioná-la à projeção pela técnica cinematográfica (*Figura 72*).

Figura 72 – Imagem de Stan Brakhage manipulando os filmes.

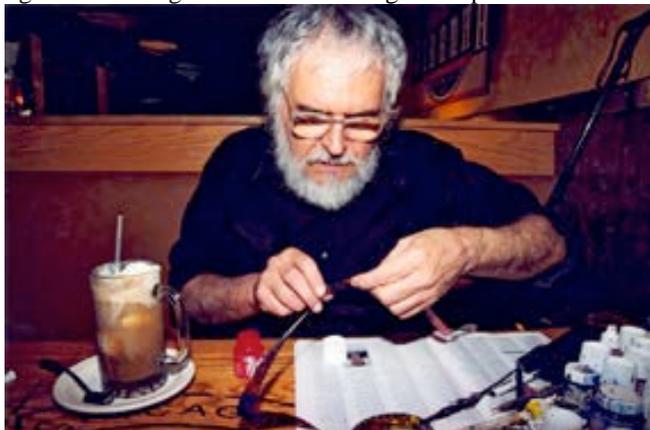
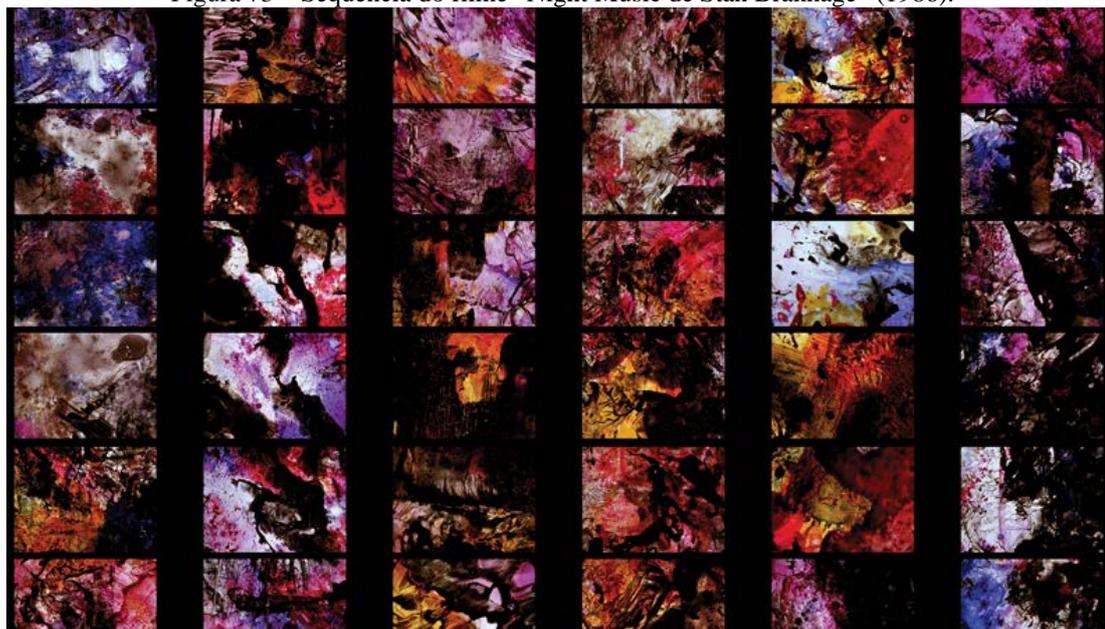


Figura 73 – Sequência do filme “Night Music de Stan Brakhage” (1986).



Em lomografia as imagens que emergem de erros e imperfeições da película parecem desfragmentar este olhar incontestável entre fotografia e realidade, entre imagem e referente. Um registro cotidiano que visa capturar uma nova impressão, visualmente híbrida, que absorve interferências do fazer pictórico.

Em outro livro de Giorgio Giussani, chamado “Around the world with a Toy Câmera”, o autor dizia que suas fotografias favoritas surgiam justamente de acidentes. Sua paixão pelo filme correspondia a tal encontro com a película e com as propriedades casuais e inesperadas circunscritas na materialidade analógica. Uma experiência da imagem que, para além de cópia mecânica da realidade, busca um real transformado; gerando marcas únicas, capazes de evocar sentimentos, e, por sua vez, certo caráter artístico. Em suas palavras:

“Fotografias tiradas com filme tem uma qualidade atemporal. Diferente das impressões digitais, como as quais pode-se frequentemente ter um olhar estéril e artificial. O grão e as imperfeições conseguidas por fim não apenas tornam as fotografias cheias de emoção, mas também denotam algo pessoal e único para o fotógrafo” (tradução livre⁵⁹).

Sem tanto se firmar no controle do resultado da imagem, mas sim no experimento, surgem imagens distorcidas, borradas, com leves desfoques. A abertura para um processo casual que rememoram as vivências das imagens oitocentistas e, sobretudo, o caráter ensaístico do uso pictorialista. No entanto, a lomografia não só repercute a tentativa de

⁵⁹ Fonte: <http://www.blurb.co.uk/b/3692463-around-the-world-with-a-toy-camera-deluxe>

manipular o registro para engendrar a intencionalidade do sujeito – o caráter humano de tal feitura – mas uma forma expressiva que, por vezes assume as potencialidades inventivas diante da ação do próprio filme e do aparelho.

Neste ponto, as particularidades de algumas câmeras lomo multilentes nos chamam atenção, em principal a *Pop 9* (Figura 73) que divide o quadro fotográfico em 9 partes idênticas. Ali, entre as imagens repetidas junto a intensidade de contrastes e tons, podemos esboçar outra aproximação interessante diante do trabalho de David Kupferberg denominado Lomografia – Fotografia Pop-Art (Figura 74 e 75).

Figura 74 – Câmera lomográfica – Pop 9.



Figura 75 – David Kupferberg. Série – Lomografia – Fotografia e Pop-Art.



Figura 76 – David Kupferberg. Série – Lomografia – Fotografia e Pop-Art.



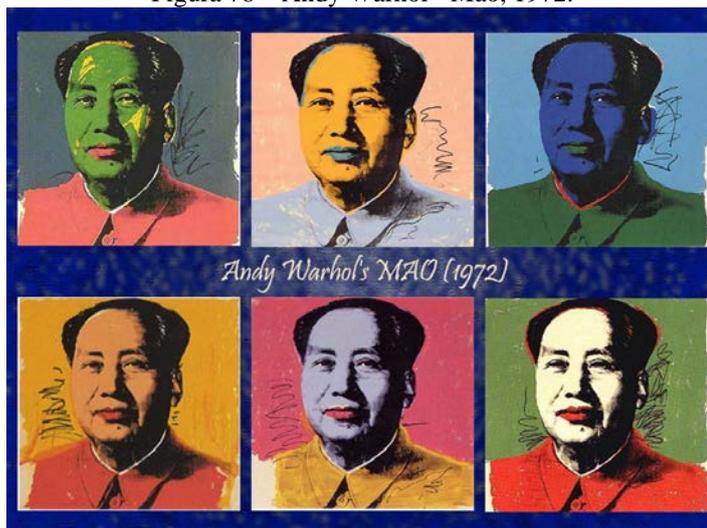
Aqui, trata-se da expansão do formato de arte trazida por Andy Warhol, que empregava constantemente processos e técnicas de repetição, conferindo, num mesmo quadro, cores e modulações distintas a cada cópia fotográfica (*Figura 76 e 77*). Segundo Dubois,

“ Na esteira e ao mesmo tempo como reação direta a esse “expressionismo abstrato”, o que se chamou de Pop Art nos anos 60 também assinalou uma evolução certa na utilização da fotografia pela arte contemporânea (...) um gosto cada vez mais insistente pela encenação e formalização do objeto de consumo, o estereótipo, o já pronto, o clichê, o cotidiano” (DUBOIS, 2011, 273).

Figura 77 – Andy Warhol, 1962.



Figura 78 – Andy Warhol - Mao, 1972.



Constituindo inflexões sobre a cultura de massa a partir de seus próprios mitos e processos produtivos, o artista *pop* norte-americano estava atento aos modos técnico-automáticos de produção e reprodução da circulação midiática. Isto posto, ao proceder diante da repetição fotográfica, Warhol também passava a esgotar as dimensões e os aspectos de uma única imagem, nos levando a expandir o instante, esvaziar seus sentidos e, principalmente, lançar dúvidas sobre os princípios de realidade. Pensamentos que trasladam ao fazer lomo entre câmeras que operam tal encontro visual, fragmentando o registro numa série de imagens idênticas.

Há também máquinas lomo que estendem a foto em pequenos *frames* seqüenciais (Figura 79, 80, 81, 82, 83 e 84). Neste último caso provoca-se na imagem fotográfica a insuficiência deste instante, ultrapassando a técnica em seu registro estático ante a captura daqueles segundos de movimento.

Figura 79 – Sem autor – Action Sampler.



Figura 80 – Modelo da câmera Action Sampler.



Figura 81 – Sem autor – Super Sampler.



Figura 82 – Modelo da câmera Super Sampler.



Figura 83 – Sem autor – Octomact.



Figura 84 – Modelo da câmera Octomact.

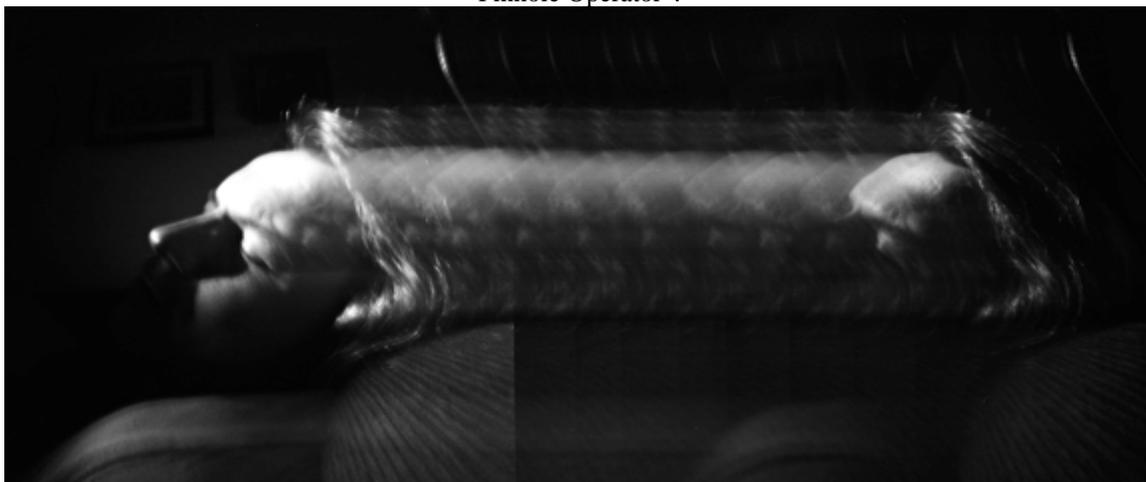


Certa apreensão de um tempo prolongado também presente no uso do *Pinhole* (Figura 85 e 86) – uma técnica assimilada ao fazer lomo através da câmera Diana F+, que possibilita retirar suas lentes para capturar a imagem tal qual uma câmera escura. Em grande parte, diante de um tempo de exposição muito longo – que torne possível a entrada de luz pelo pequeno orifício – os efeitos proporcionados por tal procedimento geram imagens borradas, com certo tom onírico devido a movimentação da câmera ou da cena.

Figura 85 – Sem autor – Imagem presente no artigo – “A Técnica do Avanço - Uma Dica Para a Diana Multi Pinhole Operator”.



Figura 86 – Sem autor – Imagem presente no artigo – “A Técnica do Avanço - Uma Dica Para a Diana Multi Pinhole Operator”.



Aqui há certa ampliação do caráter instantâneo da captura fotográfica. Novas possibilidades expressivas que intensificam a natureza híbrida da imagem e da própria técnica. Tanto no registro em quadros seqüenciais quanto no efeito de deslocamento da cena em pinhole – a inscrição do tempo e do movimento na imagem estática torna cada vez mais limítrofe as fronteiras e definições formais entre fotografia e o cinema⁶⁰, por exemplo.

Já nos anos 20, nas fotografias do surrealista May Ray, vemos as imagens móveis e imóveis se encontrarem, seja pelo percurso da cena construída por impressões compostas (*Figura 87*) ou pelas imagens borradas pelo deslocamento do eixo de captura (*Figura 88*).

Figura 87 – Man Ray – Kiki de Montparnasse, 1923.



⁶⁰ Embora a própria lomografia tenha lançado a *Lomokino* – câmera filmadora para filme 35 mm – ver tal prática como um fazer híbrido é justamente ultrapassar estas fronteiras que definem o papel relativo das formas visuais. Ou seja, mesmo que a marca lomo opere entre câmeras fotográficas e máquinas de imagens em movimento, máquinas de cinema, nos interessa buscar na particularidade da escrita visual lomo justamente certos procedimentos técnicos que modificam-se substancialmente a experiência de perceber o tempo na imagem.

Figura 88 – Man Ray – La marquise Casati.



A partir daqui, passamos a reconhecer, entre as múltiplas formas do fotográfico, não só visualidades de outros tempos que incidem no fazer lomo, mas inúmeros procedimentos de onde entrevemos complexas relações ante as passagens e hibridizações também proporcionadas entre fotografia, pintura e o cinema. E então, percebemos o quanto a imagem lomo estende suas presenças.

Por sua vez, até agora esta cartografia buscou explorar os rastros de artifício de outras vivências da imagem – as fotografias imprecisas, o *light painting*, as duplas exposições, o *film soup*, as fotografias divididas em quadros – para, de certa forma, discutir os processos de produção da fotografia lomo. E se certos traços destas questões visuais rememoram outros tempos, que agora coexistem diante de um uso chamado lomografia, nos encaminhamos através dos modos de disseminação desta prática para entender como criam-se tais vestígios. Como, a lomografia se desdobra socialmente entre múltiplos meios e constrói um conjunto de mecanismos que repercute esta memória visual.

3 UM FUTURO PARA ALÉM DA DICOTOMIA ANALÓGICO X DIGITAL?

Aproximadamente 98.500 resultados de pesquisa – era o que a ferramenta de buscas do *Google* informava quando digitei as palavras: *blog* e *lomografia*. Dentre uma lista interminável, um dos primeiros que encontrei chamava-se “lomogracinha”. No perfil das autoras, cada uma delas estampava seu auto-retrato com uma câmera lomo a frente do rosto (*Figura 89*).

Figura 89 – Imagens do perfil de Natália, Julie e Larrisa – blogueiras do “lomogracinha”.



Logo me deparei com uma infinidade de assuntos ali abordados, quase todos referentes à fotografia e, sobretudo, à prática lomo. Mas como adentrar a pluralidade deste universo analógico que se inscreve entre práticas cotidianas e se dissemina de maneira tão fugaz pela rede digital?

Figura 90 – “Tags” que organizam os “posts” do blog em diversas categorias.

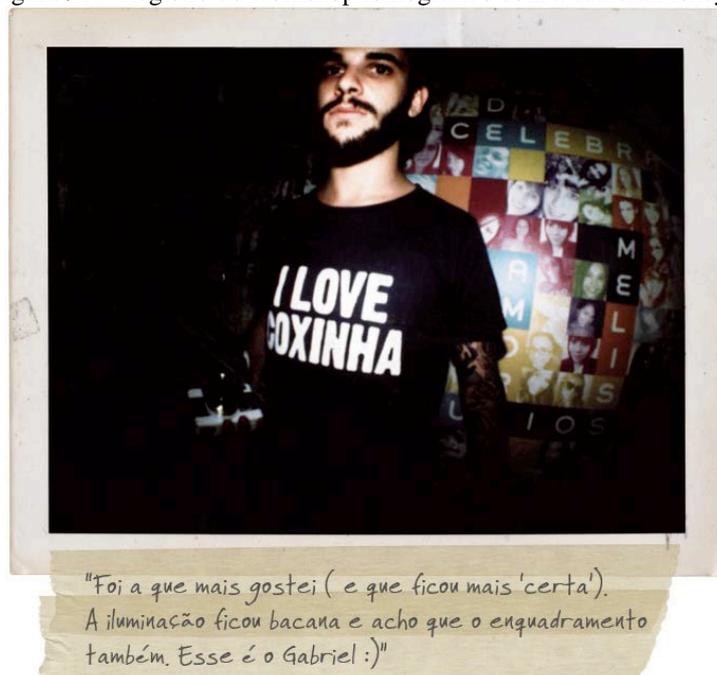
POR TAG

11 por mês 11pormes 18-55mm 35mm 35mm back 50mm 110 110mm 120 126mm 220mm 266 365 abertura acessórios actions actionsampler adaptador alien skins almofada analogico analogue android aniversário aplicativo aplicativos apps argentina b&h babileta beco do batman bijuteria blog bokeh buenos aires C41 cachorros canon canon college carnaval case chaveiro cinema com lola COMPRAS concurso correia crianças cromo cross processing cultura inglesa festival curso cursos cybershot câmera descartável câmeras câmeras compactas desconto descontos dia das mães diafragma diana f+ diana mini dicas diy dupla exposição E6 editores online edição efeito embassy encontro Escola Panamericana de Artes Escola Panamericana de Artes e Design eu e minha biju evento falso tilt shift filme filmepalooza fisheye flash flickr fotografia fotometrar fotometria fotos freebie galeria dos leitores gatos groupon half frame halloween história holga holga 120 holga 135 holga lens IIF Ilford HP5 ISO 400 indicação inspiração instagram instant back Instax Instituto Internacional de Fotografia iOS iphone iso iso 100 jason lee Juice Camera kodak kodak pro image 100 labelbox laboratório monstro landscape la photo cabine la sardina la sardina beach edition lc-a leitores lemeleme lente lentes levitation levitação liloca paçoca lily Justosa links livro livros lojas lomo lomografia lomography Lomography Gallery SP lomography gallery store lomokev lomokino lomo lca lomo matrix lomostore lomowall lubitel macro música namorados natal negativo colorido negativo p&b nikon nikon fm10 obscura obturador olympus trip 35 P&B paisagem palestra parceria pentax k1000 photoshop pic stitch polaroid presentes preto e branco primavera processo cruzado projetado projeto promoção promoções prêmio top blog publicidade pés rally lomográfico redscale resultado revelação revelação caseira Revelei reversível show site slide sony sorteio spinner spring Toy Camera toycamera trip tumblr tutorial vale-compras viagem vitarella vídeo workshop workshops xpro

O conteúdo era diverso (*Figura 90*). Desde descrições técnicas de artefatos analógicos até concursos de fotografia, sorteios de câmeras para os leitores e entrevistas sobre os *workshops* da marca lomo. Com uma parceria com a *Lomography Gallery Store SP*, o *blog* também funcionava como uma extensão dos eventos promovidos na loja. Neste caso, as blogueiras e demais colaboradores do *website* participavam do mini-curso e traziam ali suas impressões – suas experiências analógicas diante do contato com a técnica abordada em aula.

Abaixo o aprendizado se tratava de capturas noturnas com a câmera *Fisheye*. E as imagens reveladas pelo ensaio também eram expostas no texto, entre comentários. Descrições sobre as tentativas – os erros e possíveis acertos que saíram deste processo (*Figura 91*).

Figura 91 – Registro do workshop lomográfico com a câmera *Fisheye*.



Como relata Cami, colaboradora do *blog* e autora do *post*:

"Procurei fotografar em ambientes que tivessem um pouco de iluminação, como vitrines e aproveitando os faróis dos carros na rua... Mas acabou não sendo suficiente :(Agora que revelei o filme, acho que deveria ter arriscado em longas exposições. Mas estava tão empolgada na hora que nem pensei direito nessa possibilidade. Fuén".⁶¹

⁶¹ Fonte: <http://www.lomogracinha.com.br/category/workshops/>

Também na seção “revelei”, os usuários contam suas vivências com os novos produtos adquiridos. Falam sobre o peso do aparelho, os motivos da compra e relatam sobre o uso e os resultados obtidos. Já numa parte do *website* descrita como “por onde começo”, a blogueira Larissa trás um passo a passo sobre os procedimentos que envolvem a fotografia analógica – desde “o que é o filme” até a descrição das formas de transcrever tal registro para o meio digital.

E entre imagens que circulam propagadas de mil maneiras pela internet, há no lomogracinha um segmento para indicações de fotógrafos no *Instagram* e no *Flickr* – esta última é a rede social onde o próprio *blog* possui uma galeria com mais de dois mil membros. Segundo as fundadoras:

“Criamos esse grupo pra todo mundo postar suas fotos, discutir, etc. E uma vez por mês, vamos fazer um *post* especial com as fotos mais legais! Ah, vale qualquer "tipo" de foto, viu? Digital, lomo ou analógica, porque a gente ama foto de qualquer jeito <3”⁶².

Lá surgem diversas interações entre o grupo, como discussões sobre técnicas, a divulgação de temas para competições fotográficas e até brincadeiras que impulsionam a troca de opiniões em fotografia. Neste caso, citamos a proposta de Camila D’Orazio, onde cada membro deveria olhar a galeria de fotos de quem esta acima do seu *post* e escolher sua foto favorita, tecendo comentários sobre o que gostou na imagem.

Figura 92 – Imagem e avaliação do Flickr de um dos participantes do grupo.

 André Damasco disse:



Gostei muito da linguagem fotografica da moça acima, tem um ar nostálgico, viciante e que cativa, são imagens que tem além de luz, enquadramento e técnica, tem vestígios de sentimentos e alma. A minha escolha pela imagem acima foi motivada por tudo que citei acima, a luz da foto ta linda o enquadramento é um convite para ver mais. Parabéns.

⁶² Fonte: <http://www.lomogracinha.com.br/category/flickr/>

Já neste *post* de André Damasceno (*Figura 92*), bem como das séries de fotografias que sobressaem desta interação, a imagem não é apenas o que dela se contempla, mas absorve uma série expressões e constrói seu sentido organizada diante daqueles relatos. Certa maneira de perceber imagens que comporta toda trajetória que nos leva ao seu encontro – algo inseparável dos diversos aspectos que delineiam tais formas de apresentação na *web*.

Ali, entre fotografias vistas a partir de *blogs*, seguidas por comentários ou certo números de *likes*, surge um território que não só dá visibilidade às produções, sejam elas amadoras ou profissionais, mas entre suas formas de presença e de enunciação, cria um espaço onde a imagem, analógica e digital, ganha significado entre as novas funções sociais ligadas à amplitude das dinâmicas imagéticas do contemporâneo.

Modos de ver e sentir que diante do compartilhamento de fotos na internet e o amplo acesso aos processos de produção fotográfica, também evidenciam as relações entre imagens – a produção de julgamentos, a repercussão de saberes, visualidades e níveis de experiências onde a apreensão estética cada vez mais se ordena sob diversas instâncias, num conjunto complexo de articulações sociais expandidas pelas novas plataformas de compartilhamento.

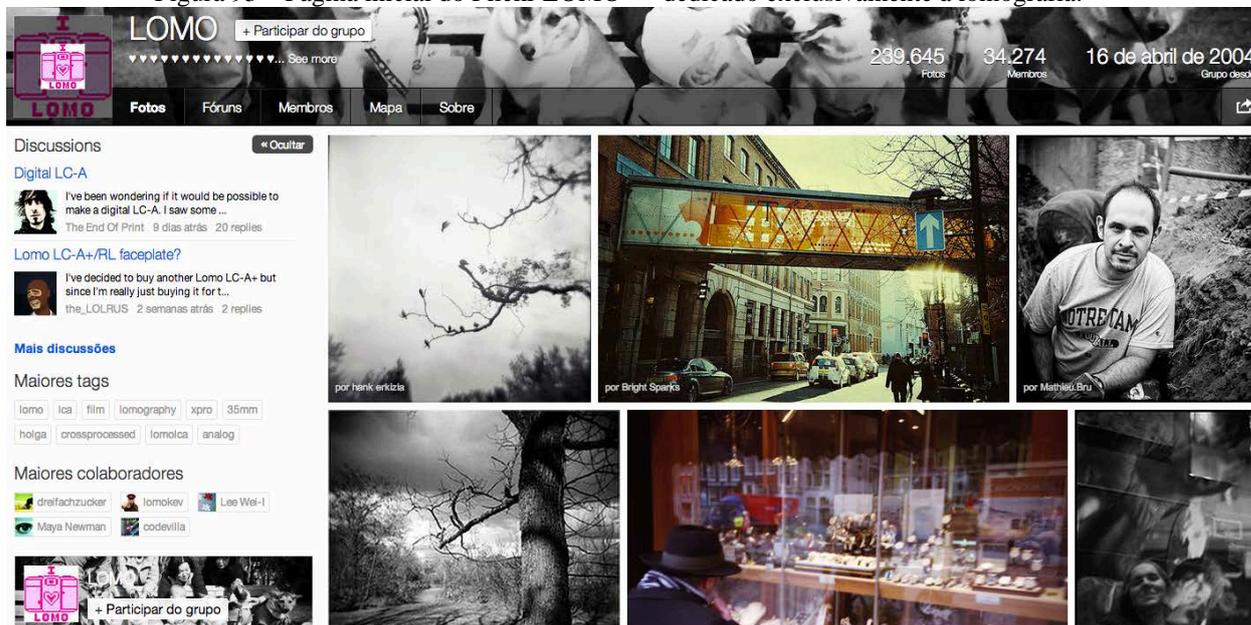
No *lomogracinha* há também a indicação de uma série de aplicativos fotográficos para serem usados em *smartphones*. Aplicativos como o *PicTapGo*, onde é possível mesclar diversos filtros e escolher a intensidade de cada um deles, criando efeitos exclusivos salvos pelo próprio programa; o *Over* que serve para adicionar desenhos, bordas e frases em suas fotos ou; o *Coowl*, que faz duplas e triplas exposições com as imagens que o usuário seleciona. No *blog*, uma abordagem que suscita não apenas a vivência do registro analógico em meio digital, mas um circuito da imagem e da visualidade associada ao registro lomo sob o jogo entre diversos suportes técnicos.

Neste caso, embora o uso dos aplicativos não seja bem visto por alguns lomógrafos, algo que estaria simulando os efeitos do movimento original – o analógico lomo – também vemos que o sentido da lomografia se constrói, justamente, no ambiente da *web*, onde as fronteiras entre os meios já não são tão bem delimitadas. E se, por vezes, a prática se posiciona como uma forma de se opor aos usos digitais – vide o emblema “the avant-garde is analogue”, “o futuro é analógico”, encontrado em *LomoStores* e livros⁶³ sobre o movimento – a lomografia, e sua sociabilidade *online*, se mostra tão útil para discutir a

⁶³ Citamos o livro “Lomo Life: The future is analogue”.

atual ascensão das máquinas de filme quanto a popularização de dispositivos digitais como *Instagram*, *fotologs*, *blogs*, *Flickr*.

Figura 93 – Página inicial do Flickr LOMO⁶⁴ - dedicado exclusivamente à lomografia.



Desde 2004, um dos principais grupos sobre lomografia no *Flickr* contem por volta de trinta e quatro mil membros e mais de duzentas mil fotografias (Figura 93). E embora as regras para adesão determinem apenas a exposição de imagens capturadas com câmeras lomo, como descrito pelos fundadores: “Please, no fauxmos or digital lomos”, “por favor, sem falsas lomo ou lomo digitais”, já no primeiro *post* um dos usuários indaga sobre a possibilidade de criar uma Digital LC-A. Um protótipo digital da emblemática câmera que iniciou o movimento lomográfico. Em suas palavras:

“Quería saber se seria possível pegar, em minhas mãos, uma velha lca e arrancar TODAS suas entranhas, fora a lente, e tirar a lente da minha câmera (digital) e depois montá-la o mais próximo da lente LCA. Alguém já tentou algo assim? Outra maneira de obter um estilo lomo na fotografia digital, pensei que seria pedir para um fabricante criar uma câmera que contenha filtros estilo *photoshop* para adicionar em suas fotos. Como vazamentos de luz, vinhetas ou processo cruzado etc. Eles teriam que programar uma série dos mesmos filtros para que, ao escolher um deles aleatoriamente pudesse chegar numa programação ao acaso, de modo que nem todas suas fotos iriam sair com o mesmo vazamento de luz, por exemplo. Apenas um pensamento lol”.⁶⁵

⁶⁴ Fonte: <http://www.flickr.com/groups/lomo/>

⁶⁵ Do original: “Was wondering how possible it would be to get my hands on an old lca and rip out ALL the innards apart from the lens, take my lens out the trust cam then mount it as close to the LCA lens. Anyone ever tried anything like this? Another way of getting lomostylee digital photography i thought would be for a digital camera manufacturer to create a camera that had in-build photoshop style filters to add to your pics

De tal maneira, longe de discutirmos até que ponto estes registros são ou não analógicos, o que vemos é a justaposição de linguagens. Uma passagem entre imagens que dá a ver uma série de dispositivos híbridos entre aparatos que vêm se superpondo e se acumulando. E para além de uma discussão sobre a natureza material das práticas e objetos, a proposta deste estudo concentra-se nos cruzamentos dos meios, por sua vez, entre a fotografia analógica e digital, suscitando a continuidade de uma cultura visual vigente.

Até mesmo sob o atual circuito das imagens de filme, entre as diversas etapas técnicas (produção, edição, arquivo e circulação), já não é válido opor completamente os processos fotográficos. Sob a crescente digitalização das mídias, nos laboratórios já é comum receber os negativos revelados em *CD-ROMs*, onde as imagens são selecionadas digitalmente para uma possível ampliação nos moldes analógicos. Já alguns fotógrafos buscam até a utilização de *scanner*.

Neste caso, com um scanner de mesa comum e uma superfície branca atrás do negativo, as imagens do filme passam para o computador e as diversas funções do *photoshop* atuam para trazer as cores, os contrastes, transformando o registro da película em positivo. Ademais, já citamos o lançamento lomo do *scanner* para *smartphone*, onde se gera uma versão digital do negativo, e através de um programa é possível editá-los em positivos, bem como utilizar diferentes filtros digitais, unir partes do filme em panoramas, animá-los para criação de vídeos e, é claro, compartilhar os resultados na *web*.

Um espaço – um arquivo universal mediado coletivamente – de onde surge um processo de interação entre imagens que pluraliza as formas de apreensão dos registros fotográficos. E cada clique, cada movimento tecido nesta trama visual, é particular, e traça um caminho onde a recepção da imagem se desdobra em nuances. Distintas abordagens, temporalidades e estéticas entre as maneiras de ver e assimilar os múltiplos conteúdos de imagens associadas em rede.

Por sua vez, ali também a fotografia se abre em sua condição de meio híbrido, onde a vivência online e o próprio gesto de dialogar sobre a captura, nos fala deste território repleto de coexistências. Certo “por em relação” que, em sua multiplicidade, no lugar de recortar, segmentar e polarizar técnicas, acaba por pluralizar na imagem seus procedimentos de montagem. Como exemplo, citamos as duplas-exposições, registros que conquanto utilizem o mesmo recurso visual, habitam a *web* entre distintas categorias – ora

as you take them. like lightleaks/vignetting/cross process etc. theyd have to program in a number of the same filters though and it chose one of a number at random so that all your pics wouldnt come out all with the same lightleak for example. just a thought lol”.

como uso digital, ora lomográfico; ora experiência casual, ora calculada; ora fazer artístico, mas também comum, ora registro arcaico, e por vezes inovador.

E nestas fronteiras da imagem em constante tensão, o que, inicialmente, distinguiria a lomografia seria o uso da técnica lomo dado pela forma de funcionamento de seus aparelhos, onde cada modelo de câmera possui funções e efeitos distintos, marcados pelo jogo com o acaso na captura. Contudo, num analógico feito para circular em rede, a particularidade deste uso já ultrapassa a especificidade da imagem e reside justamente nas trocas de experiências analógicas online.

Não por acaso, em 2013 o *website* da lomography insere a *tag* “esta foto é digital?” onde, após o *upload*, a imagem é automaticamente marcada como tal. Neste caso, não só uma forma de distinguir técnicas, mas uma maneira de reforçar o usuário lomo à desmarcar a descrição e relatar os processos que definem as imagens como lomográficas. Segundo o artigo “Essa Foto é Digital ou Analógica? Uma Nova Ferramenta na Lomography” o lomógrafo de codinome *pan_dre* comenta:

“Você provavelmente já percebeu a controvérsia que circula sobre fotos digitais na Lomography. Especialmente quando não é usada nenhuma *tag* de câmera ou filme, nas fotos. Algumas vezes realmente fica difícil saber exatamente quais fotos são analógicas e quais não são. A partir de hoje, isso não será mais um problema. Quando você estiver olhando as fotos na sua LomoHome, perceberá que agora, na descrição da foto, a primeira opção é “Essa foto é digital?”. Por isso se sua foto é analógica, mas foi marcada como digital, você simplesmente pode desmarcar essa opção na foto. Se você estiver postando uma foto digital, por favor clique nesta opção e nos ajude a manter a distinção entre fotos analógicas e digitais na Lomography”.⁶⁶

Aqui está claro o quanto em lomografia as fronteiras entre técnicas são determinantes. Sobretudo, diante de um fazer que se define sob as expressões desta fatura – entre *tags* de câmeras lomo e filmes, ou pelas descrições de procedimentos aprendidos e reiterados nas práticas cotidianas – nos *workshops* e demais encontros lomográficos.

No entanto, este circuito online da lomografia não deixa de fragilizar ainda mais tais categorias de imagem. Exercícios de compartilhamento onde o saber das operações fotográficas lomo – dividido entre princípios, códigos, nomenclaturas e modos de fazer marcados pela reapropriação de visualidades precedentes – se hibridizam ao uso digital num anseio de expressão que ultrapassam certos limites que possam gerir e regularizar tais procedimentos.

Na internet, um território que tanto reorganiza as diversas instâncias da experiência

⁶⁶ Fonte: <http://www.lomography.com.br/magazine/news/2013/10/25/was-this-photo-taken-analogue-or-digital>

lomográfica e reitera certas qualidades estéticas do movimento, conquanto as imagens imprecisas, as fotografias de duplas-exposições, e os registros em quadros com fortes tons e contrastes – embora reconhecidos como fazeres próprios deste movimento – já não se restrinjam ao uso do analógico lomo e se propagam diante dos mais diversos programas digitais.

Por outro lado, frente à discussão que norteia este capítulo, é importante remarcar o quanto a busca por estes lugares de distinção em lomografia – imbricados no culto ao filme e às *toycameras* – talvez estejam menos pulsantes na dicotomia digital-analógico que nos fala o artigo de *pan_dre*, do que diante de toda a pluralidade de usos que ordena a experiência social de tal prática. A articulação de um conjunto de mediações que pressupõe a proeminência desta imagem no contemporâneo.

Isto é, se de antemão não haveria porque estabelecer qualquer determinismo tecnológico no fazer lomo – tanto pela digitalização desta mídia quanto por uma visualidade que é, per se, heterogênea e anacrônica, ordenada pela sobreposição de diversas instâncias da imagem – a atual validade do uso lomográfico, no lugar de residir nos meandros da técnica analógica, multiplica-se em toda uma produção subjetiva implicada nesta vivência social.

Produção subjetiva no sentido da conformação de uma sensibilidade, uma visão de mundo, mediada por princípios, discursos e práticas disseminadas em diferentes níveis que não cessam de construir tais lugares de reconhecimento. Ou seja, a experiência de algo vivido individualmente por seus participantes e que lhes dão a sensação de ali viverem determinado espaço de auto-expressão em fotografia, mesmo que compartilhem de uma construção visual coletiva – entre saberes e produções de julgamento propagadas pelos diversos espaços de circulação de tal imagem.

Relembramos o *website* do fotógrafo Jorge Sato, onde certos registros eram denominados lomográficos. Eis ali um tratamento que implica não só o fazer analógico, a vivência do acaso ou o uso experimental da técnica, mas toda uma linguagem – apropriada do contexto artístico – que abarca traços visuais híbridos e de outros tempos, bem como toda uma configuração social, uma “filosofia”, que hoje passa a dar sentido a tais fotografias como lomográficas.

Isto posto, trazemos aqui, justamente, a impossibilidade de limitar o movimento lomo à esquemas ordenados exclusivamente pela técnica. De qualquer maneira, até aonde, em lomografia, poderíamos visualmente delinear seus limites – seja diante do cinema, da fotografia ou da pintura? E no tocante da produção fotográfica, seria o registro preciso,

mimético, tirado por um analógico lomo, “mais lomográfico” do que as expressões imprecisas capturadas por uma máquina digital?

Retomando à fala de Rômulo, que visualizou uma foto num *smartphone* e rapidamente exclamou: “Ficou meio lomo” – vemos como é fácil associação de um conteúdo digital ao fazer lomográfico. Algo que, justamente, ultrapassa as fronteiras técnicas e se relaciona à força desta visualidade dada por uma captura tremida, colorida, sobreposta – ao passo que numa fotografia nítida e sem filtros, já não seria prevista tal relação.

Citamos assim, um espaço da imagem lomo dividido entre competências, dentre as diversas instâncias que regularizam tal fazer, onde se propaga um tipo de fotografia – que abriga, em si, a pluralidade de meios e esquemas visuais – conquanto passe a construir uma memória, seja analógica ou digital, que hoje associa certo tipo de registro fotográfico à identidade lomográfica. Talvez por isso, neste estudo tenha sido emblemático retomar a importância da escrita visual lomo – um registro impregnado por diversos fazeres de imagem, mas que agora se constrói como lomografia – até mesmo quando ultrapassamos as fronteiras de seu uso analógico.

Já entre os valores que hoje traçam tais definições da imagem, no lugar destacar este movimento sob a égide de sua particularidade técnica, é a prática social da lomografia enquanto experiência de uma rede sociotécnica (LATOURET, 2012) e suas fluidas relações entre tempos, meios, instituições, pessoas e objetos que hoje parecem ratificar a presença de tal prática. Lugares onde se forja um social que afeta nossas maneiras de ver.

E da mesma forma que os *workshops* das *LomoStores* preconizam a disseminação da lomografia, agora a blogueira Larissa, do “lomogracinha”, repercute tais falas e também ministra palestras. Em suas palavras, na aula:

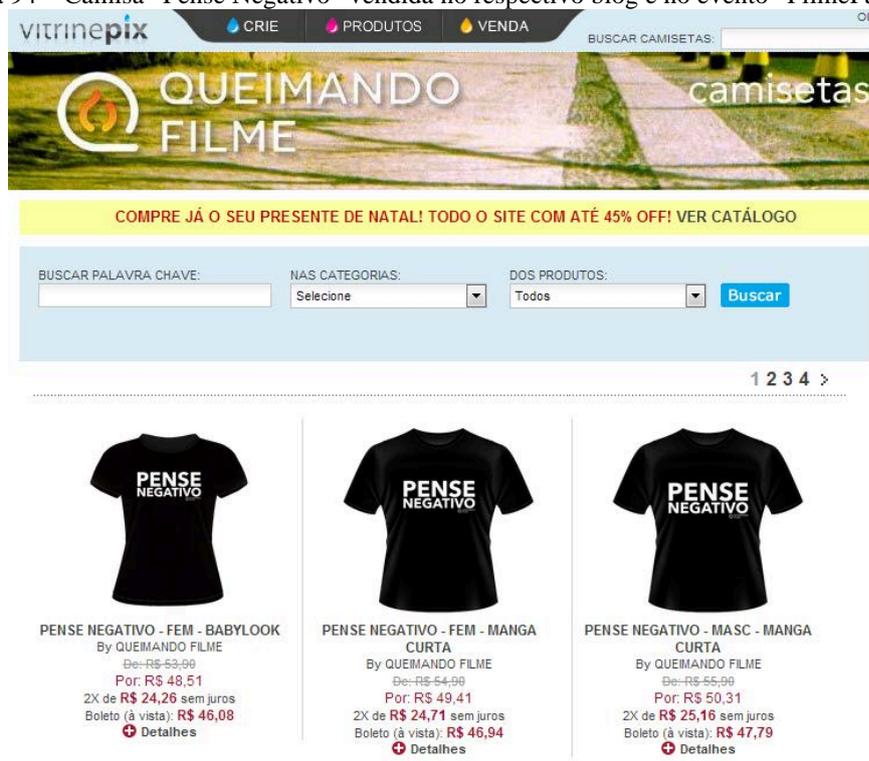
“Tentei juntar em 50 minutos um pouco da história da lomografia, curiosidades, ~filosofia~, dicas, etc. Um pouco de coisas pra quem não conhece quase nada desse mundo lomográfico e algumas dicas pra quem já está acostumado”.⁶⁷

Além deste *blog*, o “queimando o filme” também é bastante conhecido entre os lomógrafos. Ali se organiza outro espaço regido por trocas sobre fotografia analógica, onde as discussões online se propagam na criação de eventos, como é o caso da terceira edição do “FilmePalooza”, organizado em dezembro de 2013 por André Corrêa, um dos administradores do *website*. Este encontro, com vinte quatro palestras, organizado em

⁶⁷ Fonte: <http://www.lomogracinha.com.br/category/workshops/>

parceria com o IFF – Instituto Internacional de Fotografia – trás mesas redondas para discussões em lomografia, saídas fotográficas guiadas por palestrantes, *workshops* sobre *Pinhole*, estúdio para aulas práticas de analógico, laboratório de revelação com cursos sobre ampliação fotográfica, além de palestras de digitalização caseira, como citamos através do uso do *scanner* de mesa. Ademais, neste local há também a venda de produtos que exaltam o fazer do analógico como é o caso das camisetas “Pense Negativo” já disponíveis pelo *blog* “queimando o filme” (Figura 94).

Figura 94 – Camisa “Pense Negativo” vendida no respectivo blog e no evento “FilmePalooza”.



Partindo daí, em diversas lojas online ou nas próprias *lomostores* ao redor do mundo também encontramos a venda outros produtos – livros, bolsas, camisetas, que sob várias estampas comercializam e repercutem o ideário do movimento lomo. Nos desenhos a seguir, por exemplo, vemos as qualidades da técnica analógica serem deslocadas para uma experiência que incentiva o uso de gambiarras no filme ou na câmera (Figura 95), que adora os “defeitos” particulares das *toycameras* (Figura 96), ou que evidencia o gosto pelo caráter *low tech* da lomografia – como nesta última ilustração que mostra as restritas possibilidades de foco inscritas nas câmeras lomo (Figura 97).

Figura 95 – Estampa – Gambiarras



Figura 96 – Estampa – I Love Holga



Figura 97 – Estampa Lomo Focus



Mas diante desta última edição do “FilmePalooza”, outro fato curioso foi a criação de um aplicativo do evento para *tablet* e celular. E no respectivo *blog* é possível baixar o programa e lá encontrar o nome e a descrição de todos os palestrantes, o tema dos cursos e palestras, dicas de como chegar, onde comer, dentre outras utilidades.

Isto posto, entre os diversos territórios que propagam a lomografia, remarcamos o quanto os recursos da *web* fazem parte de tal fazer cotidiano. E se, por um lado, certos produtos, bem como os eventos lomo são criados e divulgados massivamente pelas mídias digitais, por outro, o que é feito presencialmente em lomografia se desdobra em descrições online, que complementam a existência desta série de *sites* e publicações oficiais e não-oficiais dedicadas à prática. Os mini-cursos das lojas lomo, por exemplo, disseminados pelo *website* da marca e por suas páginas no *facebook*, geram diversos conteúdos em mídia espontânea, como citamos pelos relatos e descrições de tais vivências trazidas pelo *blog* “lomogracinha”.

Já sem estar restrito aos encontros nas *LomoStores* e ao portal *Lomography.com*, a

mídia impressa, os programas de TV⁶⁸ e, sobretudo, a internet – entre as redes sociais, vídeos “postados” em *youtube* e diversos *websites* e *blogs* – auxiliam a difundir este “estilo de vida analógico”, aprofundando o conhecimento sobre a prática e restituindo certos códigos e condutas entre as diferentes motivações que evocam tal experiência analógica.

Seja pela busca de um uso criativo em fotografia, para aprofundar certo conhecimento na técnica analógica, ou meramente fazer parte deste vasto grupo engajado no registro experimental, a lomografia conquista entusiastas em diversos seguimentos. Até os aspectos visuais das câmeras lomo são, em si, um motivo para a adesão inicial à prática. Numa oficina sobre a *Diana F+*, organizada pela loja lomo em Copacabana, me lembro da fala de Júlia, que pouco conhecia sobre o movimento e no entanto dizia ter se atraído pelas cores e aspectos peculiares deste aparato. Em suas palavras: “adorei este estilo colorido da *Diana*... Meio “retrô”. E me inscrevi no curso para saber como funcionava”.

Já o lomógrafo Pedro, quando questionado sobre suas motivações, disse que há quatro anos começava a se interessar por fotografia e queria saber mais sobre o analógico, quando conheceu a lomografia por um amigo. Logo não tardou em descrever todas as máquinas lomo que hoje possui, relatando inclusive sua vontade de comprar um *kit* repleto de acessórios da *Diana*. Segundo ele, “eu sempre gostei de fotografia e cada uma dessas câmeras te trás uma imagem diferente... que te surpreende. E depois que você tem uma, quer logo descobrir o que todas as outras podem fazer, é “viciante””, dizia.

Frente ao relato de Pedro ou até mesmo pela vivência deste *workshop*, é válido reparar o quanto a posse das câmeras e acessórios lomo trazem alto valor simbólico para estes praticantes. No encontro, enquanto aprendíamos as especificações visuais e técnicas da lomografia, ou a importância do movimento como uso inventivo, as trocas de experiências analógicas nos falavam deste saber-fazer lomo. Algo que distingue os novos adeptos dos lomógrafos mais antigos, que se destacam não só pelo conhecimento técnico e de truques experimentais, mas pela quantidade de câmeras que tinham, pelo número de fotografias registradas ou filmes utilizados.

Diante disto, posto que o viés do consumo não seja o foco desta pesquisa, é importante remarcamos o quanto as diversas presenças lomo – que unificam a comunidade em torno do uso experimental do analógico e reiteram tal construção social e perceptiva da imagem – estão de acordo com a disseminação de certo conceito de fazer fotográfico, bem como de uma marca, por sua vez, congregada num propósito de venda associada à linha de

⁶⁸ Como citamos através do programa “Cultura a rodo” exibido em julho de 2010 na TV Cultura.

produtos disponibilizados pela *Lomography*.

Assim, não podemos deixar de notar como estes territórios da lomografia – propagados online e offline – e tais eventos sediados dentro e fora das *LomoStores*, quase sempre convergem na compra de algum produto lomográfico. E neste ponto, um dos principais vetores de promoção da marca é o *website lomography.com*, que entre suas diversas funcionalidades agrega uma loja virtual e uma comunidade online, ordenando tanto trocas e dinâmicas em torno da experiência lomo quanto a comercialização destes analógicos.

Numa mesma versão disponível para vinte e um países, no portal, qualquer indivíduo pode se inteirar sobre todos os aspectos da *Lomographic Society International* – desde do funcionamento da rede social lomo, até os diversos conteúdos que explicam sobre as imagens, as *toycameras* e a proposta da lomografia.

E logo ao realizar o cadastro no *site*, o novo membro é impelido a criar um nome de usuário, que irá identificá-lo entre todas as atividades disponíveis na comunidade. Seja para se inscrever em sorteios e concursos fotográficos, para compartilhar fotos e artigos, para comentar e curtir as postagens de outros lomógrafos, ou se beneficiar do programa de *Piggy Points*⁶⁹ – pontos de fidelidade usados como forma de desconto para a compra de artigos online.

E ali, entre uma imensa gama de fotografias lomo, em seu perfil – sua *lomohome* – cada membro pode divulgar internacionalmente uma compilação de seus trabalhos pessoais em lomografia. Similar a uma página pessoal dentro de outras redes sociais, lá todo o usuário registrado pode ver os conteúdo produzido pelos membros – álbuns, artigos, prêmios conquistados – bem como “seguir-los” para receber em tempo real todas suas atividades no portal. Uma rede interativa que movimentada diversas trocas, e destaca certos usos que fomentam a construção das expressões criativas em lomografia.

Ademais, todas estas produções expostas nas *lomohomes*, organizadas por diversas categorias segmentadas pelo próprio usuário da rede (local de captura, tipos de câmera, tipos de filme e acessórios) servem para retroalimentar tanto as especificações de cada produto lomo, quanto os diversos conteúdos divulgados pela revista online da marca. Um espaço do *site*, atualizado diariamente pelos editores do portal, onde são publicadas informações sobre eventos, exposições, competições, artigos, dicas, notícias. Materiais, por

⁶⁹ Como uma forma de fomentar a participação dos membros, estes pontos são recompensas por uma série de atividades na comunidade, e também são entregues em datas festivas, como o dia de inscrição do usuário e na semana de seu aniversário.

vezes, gerados pelos próprios lomógrafos, que recebem como bonificação os pontos no programa de *Piggy Points*.

E neste circuito, enquanto os conteúdos produzidos pelos usuários, sobretudo suas imagens, são colocados na posição de um fazer singular, expressivo, eles também se apresentam como propagandas e corroboram para atestar a validade da marca lomo, assim como do movimento fotográfico que cultua o uso da fotografia analógica e experimental. Instâncias, por sua vez, indissociáveis quando citamos a lomografia.

Em outro ponto, frente às diversas ações que promovem a interação dos membros nesta comunidade online – sorteios, competições lomográficas, sistema de prêmios por assiduidade (por quantidade de *likes*, por quantidade de *uploads* e número de comentários) ou programa de pontos para compras online – vemos não só o aumento da participação dos lomógrafos, a difusão de um modo de ver e fazer fotografia, a divulgação do ideário desta empresa, mas a construção do sentimento de pertencimento num grupo social global. Algo reiterado a cada clique, a cada participação cotidiana em eventos e encontros lomo.

Numa das idas à *LomoStore* em Copacabana, encontrei Isabel que estava lá para revelar seus filmes. Quando indaguei sobre o destino de suas fotos, ela dizia que sempre atualizava os resultados em sua *lomohome*, apesar de não tanto participar das outras atividades da rede social. Segundo ela, “eu só gosto mesmo de publicar fotos. É um espaço ótimo para divulgar seu trabalho... Conhecer lomógrafos de outros lugares e encontrar as fotografias de quem você conhece nos eventos (lomográficos)”.

Em sua fala, ali estava certa existência material da imagem analógica e determinada interação e percepção coletiva já mediadas pela tela do computador – pelos nossos modos produção e navegação online. E mesmo que o portal *lomography.com* tenha sido o meio oficial para disseminação do fazer lomo e organização destes grupo de amplitude internacional, ele não é o único ponto de contato entre os adeptos da prática. Reproduzidas nos mais variados suportes e circuladas intensamente entre milhares de publicações, para além das *lomohomes*, os registros lomográficos encontram as mais diversas plataformas de exposição. Um fluxo de experiências de imagens atualizadas freqüentemente, entre presenças físicas e virtuais, que aproximam o movimento lomo dos indivíduos e inspiram as novas criações em fotografia.

Diante disto, compreender a lomografia em suas práticas cotidianas e contemporâneas é sobretudo adentrar este espaço que ultrapassa os limites entre o “real” e o “virtual”. Arranjos sociais que nos levam ao aspecto relacional deste movimento fotográfico, justo diante destes espaços múltiplos. Operações de imagem tanto praticadas

no exercício presencial, na dimensão material e experimental do filme, quanto em sua ampla acessibilidade e difusão frente aos conteúdos digitais.

Diversos meios e ambientes da imagem lomo, que reunidos pela interatividade online, reestruturam toda esta atmosfera visual, e gradualmente complexificam as partilhas deste sensível, justapondo a existência de um fazer híbrido, plural – marcado pela reapropriação de certos traços de imagem que se propagam já além das fronteiras entre os usos analógicos e digitais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou investigar tal imagem tornada possível sob a intensa rede que ordena a lomografia e seu fazer contemporâneo. Movimento fotográfico que – entre a multiplicidade de usos, narrativas, técnicas e regimes estéticos – parece reunir expressões dinâmicas e heterogêneas. Um fazer imagens que constrói sua atualidade por diversos agenciamentos – imbricados, sobretudo, no reuso de traços visuais preexistentes, ordenados entre as trocas de experiências de sujeitos e a lógica coletiva destas operações.

Pensando a fotografia enquanto fenômeno comunicativo, numa perspectiva cartográfica associada à Teoria do Ator-Rede de Bruno Latour, passamos a traçar os vínculos sociais, visuais e sensíveis que hoje põem em evidência o fazer lomo. E aqui, sob os relatos dos modos de fabricação e circulação da lomografia, pudemos adentrar estas redes de mediações sociotécnicas que desenham tal prática, bem como antever o modo como construímos, no presente, a história das imagens.

Já entre a diversidade de elementos que hoje reordenam nossas formas de ver, junto a noção de anacronismo, este gesto cartográfico nos levou tanto a buscar os aspectos relacional e comunicativo da imagem lomo, quanto a compreender a construção deste sentido visual frente à montagem de tempos heterogêneos. Processo onde as formas de apresentação e os atuais valores de uso da lomografia revelam, na imagem, seu caráter movente. Lugares do visível que se deslocam de seus contextos anteriores, renegociando socialmente suas condições de possibilidade no contemporâneo.

Certo fluxo social onde a imagem estende-se como um rastro, um traço visual que se desdobra no tempo. Em lomografia, uma maneira de fazer que envolve atravessamentos temporais, movimentando passado e presente numa reconstrução da experiência histórica das imagens. A busca pelo exercício criativo da fotografia que retoma determinados aspectos visuais encontrados no contexto da arte e, entre duplicações ou prolongamentos de imagens, organiza novos modos de conceber e decodificar o visível.

Isto posto, frente as ações que incidem na imagem lomo, encontramos uma rede de articulações em torno do campo da arte que tanto desenha a força expressiva deste fazer quanto atua na sobrevivência e na reordenação desta memória visual. Falamos então de deslocamentos na experiência imagética – algo que socialmente atualiza nossas maneiras de ver e perceber imagens, levado à reprodução de visualidades anteriores serem reconhecidas como próprias da cena lomo.

E nesta trama visual, entre o uso analógico e as diversas possibilidades de difusão e manipulação o ambiente da *web*, adentramos um território múltiplo – que não só desloca as imagens de seu contexto precedente mas, junto à usos e apropriações de técnicas diversas, proporciona nestas imagens um diálogo infinito. Um fazer cada vez mais sobreposto, plural, mediado por uma série de máquinas de imagens em constante processo de circulação e produção.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos Editora, 2009.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1.)

CASTRO, E. *Vocabulário de Foucault: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CRARY, JONATHAN. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1995. v. 1

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34., 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges; ATLAS. *¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*; Tf Editores/Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javir. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2011.

FABRIS, Annateresa. *O Desafio do Olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, ANTONIO. “Fotografia e modernidade”, In: _____. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

FLUSSER, Vilém. *A Filosofia da Caixa Preta: Ensaios Para Uma Futura Filosofia Da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

- FOULCAUT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal. 1994.
- GOMBRICH, E. H. Da luz à tinta. In: _____. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1996.
- GUMBRECHT. “Cascatas de modernidade” In: _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- LAGES, Suzana kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Malancolia*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2007.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: Uma Introdução à Teoria Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MATTOS, C. V. Winckelmann e o meio antiquário do seu tempo. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 9, p. 69-80, 2009.
- PARENTE, André. (Org.). *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Trad. Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed.34, 1999.
- PASSOS, E; KASTRUP, V.; ESCOSSIA, L. (Org.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo. Martins Fontes, 2012.
- RHEINGOLD, H. *A Comunidade Virtual*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- ROUILLE, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Senac, São Paulo, 2009.
- SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris : Aubier, 1999.