

ENTRE O PICTORISMO E LOMOGRRAFIA. O OLHO, A OBJETIVA E AS TENSÕES DE UM FAZER FOTOGRÁFICO

Grécia Falcão

gre.falcao@gmail.com

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

ISSN 2316-6479

Resumo

Sob o embate epistemológico entre homem e técnica, subjetividade e objetividade, deslocamos para o presente certas tensões inauguradas no surgimento da fotografia em busca de desdobramentos que nos façam refletir o lugar da artístico diante da técnica. Neste cenário, ao aproximar o movimento pictorialista do século XIX à fotografia lomográfica, vemos como o atual retorno ao analógico associa-se ao caráter experimental do filme fotográfico. No caso, o retorno aos aspectos materiais e presenciais da película não tanto associado à manipulação manual pictorialista, mas ao constante diálogo do sujeito com a materialidade da técnica e as propriedades do acaso.

Palavras-chave: lomografia, pictorialismo, fotografia, analógico.

Abstract

Under the epistemological clash between man and technology, subjectivity and objectivity, we shift to the present certain tensions inaugurated on the emergence of photography in search of developments that make us reflect on the place of the art between technique. In this scenario, when approaching the pictorialist movement of the nineteenth century with the lomographic photography, we see how the current return to analog joins the experimental character of the photographic film. In this case, the return to the material aspects of the film not so much associated with the pictorialist manual handling, but with the constant dialogue between subject, technical materiality and the properties of chance.

Keywords: lomography, pictorialism, photography, analog.

Introdução

Para pensar a visualidade contemporânea propomos um recuo histórico para investigar as transformações pelas quais passou a percepção no século XIX, período em que a invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens podem sugerir certas rupturas e/ou elementos de continuidade que repercutem sobre o fazer fotográfico hoje.

Assim, vemos que pensar a fotografia atual é rememorar¹ o surgimento da técnica, quando seus usos e funções sociais puderam gerar certas convenções,

1 Para Benjamin, o movimento de origem remete às condições de possibilidade que fizeram surgir determinada idéia sobre o fenômeno. Ou seja, a cada momento histórico, a cada regime de visibilidade, surge uma determinada leitura do que foi, é e será algo.

experiências e modos de visão que hoje extrapolam as regras, códigos e usos estabelecidos. Desta forma, através do conceito de origem² de Walter Benjamin, olhamos um passado em processo, inacabado, concentrando em si diversas temporalidades e visualidades.

Ou seja, para além de uma relação histórica, de causa e efeito, buscamos conexões transversais que pudessem fazer valer o diálogo entre o passado e o presente, neste caso, entre o pictorialismo – prática fotográfica do século XIX – e a atual lomografia.

O “in-corporar” da visão

Nas teses de Jonathan Crary, a modernização da percepção está associada à mudança do sistema de pensamento vigentes nos séculos XVII e XVIII, expressos no dispositivo da câmera escura³. Desde o Renascimento, tal mecanismo representava o funcionamento da visão humana, onde as leis da ótica permitiam ao observador ver objetivamente o mundo real, a verdade anterior ao homem.

Entre paredes escuras e isolado do objeto observado, na câmera escura o papel do sujeito é de um observador externo que recebe passivamente a imagem verdadeira do mundo – a paisagem projetada na tela. Um regime ótico onde o homem compreendia e representava a realidade se pondo exterior ao mundo e a seu próprio corpo.

“com sua abertura monocular, era um término mais perfeito para um cone de visão, uma encarnação mais perfeita de um ponto único, do que o estranho corpo binocular do sujeito humano. A câmara, em certo sentido, era uma metáfora para a possibilidade mais racional de um observador dentro da desordem crescente do mundo”. (CRARY, 1990: 53)

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 influem diretamente sobre o corpo, os sentidos, o cérebro.

“O observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e

2 Walter Benjamin chama de rememoração essa relação que obriga o passado a estabelecer novas significações com o presente. Um movimento de restauração e de abertura para o novo. Uma nova confrontação com o mundo histórico, que faz da rememoração um procedimento oposto ao modelo tradicional do historicismo de postular um fato histórico positivo e de impor à história sua lógica de causa e efeito.

3 “A camera escura impede a priori que o observador veja sua posição como parte da representação”. (CRARY, 2012: 47)

temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos de informação tipográfica e visual”. (CRARY, 1990: 20)

Ou seja, em tempos de circulação, velocidade, multidão e choque⁴, perceber a realidade moderna era literalmente “incorporar” a visão. Sob o crescente estímulo sensório-motor dos corpos nas cidades, a visualidade passa a estar suscetível às modelizações de um corpo fisiológico e de uma conjuntura socio-cultural que o interpele.

“Estava nesse momento a construção de um corpo mais maleável e flexível, permeável à multiplicidade do sensório, 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)

Para Crary (2012), já no início do século do século XIX, o modelo de visão moderna tornou-se dependente da constituição fisiológica do observador. A visualidade sai do seu lugar de certeza para uma posição de imperfeição, instabilidade e dispersão. 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 capaz de apreender o mundo individualmente.

Em consonância com tais argumentos, Gumbrecht discorre sobre o observador de primeira ordem que, na época clássica, investigava o mundo e a si mesmo com certo distanciamento, marcado pela oposição sujeito (puro espírito) e objeto (pura materialidade). No entanto, a modernidade sugere um observador de segunda ordem, que volta sua observação sobre si, sobre o próprio corpo e sua complexa fisiologia. Ou seja, o corpo, que havia sido um termo neutro ou invisível à visão tornou-se a dimensão a partir da qual se pode conhecer o observador. (GUMBRECHT, 1998). Para ilustrar o caso, Crary refere-se à certos pesquisadores⁵ que prejudicaram a visão após cronometrar exaustivamente os fenômenos do olho para mapear as pós-imagens.

Sob esta ampla mudança de cunho epistemológico surgem novas tecnologias ópticas, levando ao surgimento de brinquedos populares que criavam um movimento pela ilusão de um aparato sensorial. O zootrópio, taumatrópio, fenakistoscópio,

4 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.

5 Por exemplo o cientista tcheco Jan Purkinje, que procurou diagramar diversas pós-imagens. (CRARY, 2012: 103).

praxinoscópio eram o exemplo desta experiência ótica particular, produzida pelo sujeito. Para Crary, um dos principais casos é o estereoscópio⁶, onde duas imagens idênticas, lado a lado, trariam o efeito de tridimensionalidade a partir de uma interpretação diferenciada do cérebro. Assim, a partir do momento que a visão passa a ser ancorada por um corpo que vê, os fenômenos de aparatos técnicos, como – disparidade binocular⁷, pós-imagem⁸, persistência retiniana⁹, paralaxe¹⁰ – acarretaram num forte abalo da certeza de uma verdade, de um “mundo” previamente dado.

De certa forma, tais experiências visuais revelavam o embate epistemológico da época, marcado por uma certa tensão entre subjetividade e racionalidade, entre aproximação e distanciamento dos fenômenos do corpo. Se por um lado, o realismo e o positivismo estavam presentes nas correntes da cultura científica e popular, vide o surgimento dos museus de cera (a exemplo do *Musée Grévin*), as curiosas “*salles d'expositions*” do necrotério de Paris¹¹, por outro, certos brinquedos óticos, assim como os quadros tridimensionais e o panorama¹² associavam a experiência estética a subjetividade corpórea do observador – “momento em que o visível se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano”. (CRARY, 1990: 74)

“Algumas das mais disseminadas tecnologias de produção de efeitos “realistas” na cultura visual de massas, como o estereoscópio, baseiam-se em uma abstração e reconstrução radicais da experiência ótica, o que exige uma reconsideração do que significa realismo no século XIX”. (CRARY, 1990: 18)

-
- 6 “Na imagem estereoscópica ocorre uma perturbação do funcionamento convencional dos estímulos ópticos. 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)
- 7 A capacidade da visão binocular humana sobrepor as imagens retinianas e enxergar em três dimensões.
- 8 Imagens formadas pela retina após fixar uma mesma imagem por 30 segundos.
- 9 Persistência retiniana designa a ilusão provocada quando um objecto visto pelo olho humano persiste na retina por uma fracção de segundo após a sua percepção. Assim, imagens projectadas a um ritmo superior a 16 por segundo, associam-se na retina sem interrupção. Este fenómeno é o princípio da ideia do cinema.
- 10 “A *Paralaxe* é a mudança aparente da posição de um objecto observado, causada por uma mudança da posição do observador. Por exemplo, coloque a sua mão à sua frente ao longo do comprimento do seu braço, e observe um objecto do outro lado da sala por detrás da sua mão. Agora abane a sua cabeça para o seu ombro direito, ficando a sua mão do lado esquerdo do objecto distante. Mude a sua cabeça para o seu ombro esquerdo, para que a sua mão apareça do lado direito do objeto” (Lindenschmidt, in: <http://docs.kde.org/stable/pt/kdeedu/kstars/ai-parallax.html>)
- 11 “O necrotério transformou a vida real em espetáculo até ser finalmente fechado para o público em 1907 – um ano com frequência considerado um divisor de águas entre os historiadores de cinema e que na França foi marcado, em particular, por uma proliferação de instituições dedicadas exclusivamente ao cinema. O público, ao que parece, havia mudado da *salle d'exposition* para a *salle du cinéma*.” (SCHWATRZ, 2004. p.343)
- 12 Desenvolvido no final do século XVIII, os panoramas configuravam a primeira tentativa de simular uma realidade, ou seja, “fazer parecer real o que não é”. Um dispositivo complexo composto não só por uma pintura circular como também por toda uma estrutura especialmente planejada para tornar possível a imersão do sujeito num espaço simulado.

Sob um corpo permeável, flexível frente aos novos acontecimentos do espaço urbano, Benjamin foi quem melhor relatou a visão múltipla da percepção moderna. Ao invés de um espectador contemplativo, o *flâneur* benjaminiano seria o retrato deste observador – um sujeito de olhar fragmentado, que segue a multiplicidade das afecções psíquicas que multidão lhe proporciona.

“A visão era inseparável da fugacidade – ou seja, de novas temporalidades, velocidades, experiências de fluxo e obsolescência, de uma nova densidade e sedimentação da estrutura da memória visual. Para Benjamin, a percepção no contexto da modernidade nunca revelava o mundo como presença. O observador era identificado como flâneur, consumidor móvel de uma sucessão incessante de imagens ilusórias semelhantes a mercadorias”. (CRARY, 1990, 29)

Ao longo do século XIX, as novas formas “discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais” (CRARY, 2012: 15) contribuíram para uma nova concepção de subjetividade, vista como flutuante, modulada, individual. A partir daí, o corpo se inscreve como um dos problemas da racionalidade, fazendo emergir uma intensa busca por modos capazes de normatizar¹³ a atenção frente a processos perceptivos cada vez mais particulares. Trata-se de técnicas para administrar a atenção, para impor uma homogeneidade perceptiva com procedimentos que fixaram e isolaram o observador. (CRARY, 2012)

O Realismo Visual Fotográfico

Enquanto os aparatos óticos precedentes a fotografia baseavam-se na abstração da experiência ótica e, para tal, dependiam de um certo ordenamento corpóreo¹⁴, a 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)

Assim, aos poucos a fotografia passa a renovar a crença na imitação e na representação e, gradativamente, assume o papel de transmissora de uma ordem visual, adequando-se as novas formas de pensar e às novas necessidades de visibilidade potencializadas pela racionalidade moderna. Ela assume o ideal crescente de industrialização e consumo, e espalha-se pelas classes mais populares, contribuindo para a produção de sentidos, para a confirmação de valores e comportamentos, para a acomodação de visões de mundo. Segundo André Roiullé,

13 Tal como aponta Foucault, as categorias de “norma” e “desvio” passam a estabelecer fronteiras que buscam procedimentos institucionais de controle que vão atuar como elementos de reterritorialização desse novo corpo criado pela modernidade.

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

“Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano = a imanência”. (ROUILLÉ, 2009: 39)

Desta forma, no surgimento da técnica, a fotografia se instaura como o aparelho capaz de isentar o homem da captação do real, “recriando e perpetuando a ficção de que aquele sujeito livre, da câmera escura, ainda era viável”. (CRARY, 1990: 132) Sob tal afirmação, é válido salientar que, se o Renascimento via o olho humano como detentor da razão, a modernidade não só tensionou este fato, como, a partir da fotografia, deslocou tal proposição para o maquínico. Ou seja, ao contrário dos aparatos de efeito ilusório e simulador, o efeito-real da técnica fotográfica inaugurou um novo embate entre subjetividade e objetividade, agora sinônimo de homem e máquina, olho e objetiva.

“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, 32: 2011)

Neste ponto, o automatismo do aparelho fotográfico afastava a possibilidade de consagrá-lo como arte, pois, para tal, a imagem deveria passar, necessariamente, por um ato de feitura humano. Assim, a distinção se torna clara: “à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário”. (DUBOIS, 32: 2011)

Contudo, desde dos anos 70 já é possível pensar uma arte fotográfica, que leva em si esta constante tensão moderna entre a subjetividade e objetividade. Sob tal proposição, olhar o pictorialismo do século XIX e a atual prática lomográfica poderá suscitar desdobramentos que nos façam refletir o lugar da artisticidade no processo fotográfico.

A Corrente Pictorialista do Século XIX

Quando surgiu, a prática fotográfica não parecia reivindicar qualquer habilidade artística para a produção imagética, mas sim conhecimento técnico para operar o novo instrumento. Entretanto, a partir dos primeiros movimentos fotográficos, como o pictorialismo do século XIX, abre-se a discussão sobre a participação do fotógrafo e de sua subjetividade no fazer fotográfico.

Se para o senso comum, a técnica fotográfica não exigia sensibilidade ou habilidade artística da mesma forma que a arte pictórica, certos fotógrafos estavam dispostos a provar que, assim como a pintura, a fotografia também era uma forma de arte. Desta forma, “pretendendo reagir o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, os pictorialistas não conseguem propor algo do que a simples inversão: tratar a foto exatamente como uma pintura”. (DUBOIS, 2011: 33)

Entre a referência dos padrões estéticos da arte pictórica¹⁵ - paisagem, retrato, natureza morta - o movimento pictorialista¹⁶ investia no caráter subjetivo da fotografia ao inserir, literalmente, a mão do artista no filme. Ou seja, para negar a exatidão e a nitidez do processo técnico, os pictorialistas forjavam uma estética fotográfica ao manipular o negativo através de pincéis, lápis, além de outras técnicas e processos químicos. Neste âmbito, ao interferir sobre o filme, este movimento desenvolveu a busca pela plasticidade experimental da imagem, modificando os rumos da fotografia artística contemporânea.

“Os fotógrafos pictorialistas utilizavam uma linguagem peculiar, caracterizada por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. Adotando novas técnicas de positivo, podem alterar a imagem fotográfica e torná-la semelhante a um quadro, sobretudo se a exposição havia sido feita sobre tecido”. (FABRIS, 2011: 33)

Esta idéia de arte fotográfica associada a uma certa ‘excelência nas mãos’, levaram a críticas ao movimento. Para correntes como o *straight photography*¹⁷ - “em prol de uma concepção de fotografia alicerçada na plena aceitação das propriedades químicas e mecânicas do meio” (FABRIS, 2011: 55), o pictorialismo não exercia a busca por uma linguagem própria da técnica, já que seus critérios artísticos ainda estavam associados a certas habilidades manuais requeridas pela arte pictórica.

“Suas intervenções extrafotográficas, manuais ou não, produzem a interpretação, criando uma distância subjetiva entre o real e a imagem. Mas o discurso pictorialista acerca da interpretação enquanto traço artístico finge acreditar que a fotografia documentária restitui o real tal e qual, esquecendo que fotografar é, agora e sempre, interpretar.

15 “Ao buscar a inspiração na pintura, 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)

16 Frank Eugene, Constant Puyo, Robert Demarchy e Heinrich Kuhn eram alguns de seus expoentes.

17 *Straight photography* - fotografia direta, pura – foi uma vertente fotográfica moderna que surgiu em 1910, nos Estados Unidos. Seus principais expoentes foram Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edgard Weston e Anselm Adams. A busca destes fotógrafos era enfatizar a possível subjetividade da técnica fotográfica sem qualquer interferência ou intervenção no filme ou na cópia. Algumas vanguardas européias se associaram a este movimento, como a nova objetividade fotográfica e a nova visão.

Essa cegueira diante da prática documental serve ao pictorialismo para elevar a fotografia ao patamar de uma arte de interpretação, para desvalorizar a coisa representada em benefício de ações estéticas operadas sobre a imagem”. (ROUILLÉ, 2009: 257)

Contudo, é sob a aliança de dois elementos heterogêneos, máquina e a mão do fotógrafo artista que a pictorialismo inaugura a busca pela artisticidade fotográfica. No caso, pela primeira vez, passa-se a burlar sua objetividade do aparelho, deslocando a técnica de sua única finalidade, até então: a busca pela eficácia e precisão na captura do real.

“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)

Isto posto, no pictorialismo a sensibilidade do artista estava mais uma vez associada a inserção do corpo como lugar do subjetivo, do impreciso. Mas quando a inventividade fotográfica surge a partir do acaso? Quando a imprecisão se dá por um erro técnico, que suscita uma contemplação diferenciada da imagem?

Lomografia - Das Limitações as Potencialidades da Película

Se na era digital, o uso do filme fotográfico oferecia dificuldades ao exercício de uma fotografia diferenciada, na lomografia, o analógico passa a satisfazer as novas demandas estéticas, associando a simplicidade da técnica às marcas particulares de cada câmera lomográfica. Ou seja, nesta prática, as poucas variações de abertura, foco e velocidade aliam-se a lentes que possibilitam fotos com cores saturadas¹⁸, imagens distorcidas¹⁹ ou até quadros fotográficos divididos em oito frames²⁰. Neste caso, a técnica simples, as lentes ousadas e a imprevisibilidade do uso da película são o estímulo para readaptação do analógico nos dias atuais.

Ao buscar retratar o cotidiano de forma lúdica, na lomografia são as características particulares dos filmes e de cada câmera que configuram, muitas vezes, a plasticidade diferenciada da imagem. Ou seja, sem buscar o controle ou manipulação, mas sim o experimento, nesta prática, é o próprio aparato que

18 As lentes lomográficas, inspiradas na particularidade da lente da antiga câmera Russa Lomo LCA, abusam no contraste e na saturação da imagem.

19 A *Fisheye* funciona com filme 35mm e sua lente tenta imitar os mesmos 170 graus de visão e distorção do olho de peixe.

20 A *Oktomat* 35mm reproduz a fotografia 8 vezes, divide o quadro fotográfico em 8 pequenas partes.

vigora o conceito plástico da foto. Surgem imagens distorcidas, borradas e sempre “contrastadas” e com leves desfoques.

Além disso, na lomografia é comum, por exemplo, usar um filme vencido, expô-lo à luz, esquentá-lo. Ainda mais usual é a prática da dupla exposição, na qual, após o registro, captura-se outra foto por cima, podendo sintetizar diferentes cenas, cores e texturas na mesma foto. Sobrevém a estética do lúdico, do inventivo, no qual o caráter subjetivo da imagem não está associado a possibilidades controladas pelo sujeito, mas ao diálogo ensaístico entre homem e técnica. Neste caso, a experimentação com o negativo que sugere uma nova forma de contemplação da imagem, onde a revelação fotográfica não está mais associada a uma espera monótona, mas a expectativa sob resultado imprevisível deste analógico.

Assim, no lugar da controle do corpo - da mão pictorialista – na lomografia, a experimentação com a materialidade da técnica sugere potencialidades singulares e inventivas. De certa forma, a prática lomo inverte a proposição do século XIX, pois nela a técnica também é o lugar da imprecisão, capaz de evocar o lúdico, o imaginário²¹. O retorno a temporalidade e materialidade do filme sob uma experiência que evoca o imprevisível, o descompromisso com o resultado fotográfico. No caso, a busca não é ativar recursos plásticos que tornem possível dominar a imagem, mas jogar com as infinitas potencialidades estéticas, materiais e imprevisíveis circunscritas no uso do suporte - das lentes peculiares - e da película.

Entre o Pictorialismo e a Lomografia

Para a curadora Charlotte Cotton, o retorno do analógico hoje encontra-se “nitidamente ligado a uma decidida valorização da materialidade e da qualidade objetual desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX” (COTTON, 2010: 219). Particularmente, a partir dos anos 50, a produção fotográfica retorna à manipulação da película como possibilidade de imprimir sensações subjetivas e imateriais ao meio. Ou seja, numa readaptação das práticas pictorialistas, a linguagem fotográfica contemporânea passa a distanciar-se do realismo fotográfico, buscando composições abstratas.

Nesta mesma vertente, hoje a lomografia sugere o resgate desta herança pictorialista como forma de resignificação do analógico para o fotógrafo amador. No caso, a experimentação com o filme não está tão ligada a sofisticação dos procedimentos manuais, mas a busca por um processo experimental associado ao acaso.

21 Baudelaire estabelece com vigor uma dicotomia entre “a fotografia como simples instrumento de uma memória documental do real e a arte como pura criação imaginária”. (DUBOIS, 2011: 29). Entretanto, sob imagens distorcidas, desfocadas e borradas - inspiradas nos “erros” das antigas câmeras analógicas – a lomografia nos fornecer um real transformado, que nem tanto busta a mimese, mas um olhar lúdico e nostálgico sobre o cotidiano.

Ou seja, se por um lado, os pictorialistas manipulavam as fotografias à mão, alterando a granulação e os tons ao adicionar bicromato de goma, ou outros pigmentos e emulsões, por outro, os 'lomógrafos' imprimem um novo conceito subjetivo pela manipulação acidental do filme, deixando o rolo pegar fungo, ou, até mesmo, ao enterrá-lo ou jogá-lo na máquina de lavar.

Além disso, se o pictorialismo estava pouco interessado na verossimilhança do novo meio, investindo em possibilidades estéticas a partir da manipulação do filme, a lomografia, da mesma maneira, não busca uma imagem como cópia mecânica da realidade, mas um real transformado sob as imprecisões da câmera e experimentos casuais na película; sendo tais marcas únicas, capazes de evocar sentimentos, e, por sua vez, certo caráter artístico.

Em outro ponto, em ambas as práticas, as experimentações com o negativo irão sugerir a unicidade deste resultado fotográfico, pois, nos dois movimentos, a essência reprodutiva da técnica fotográfica é subvertida a partir das modificações manuais ou acidentais do negativo.

Sob tal cenário, ao invés das possibilidades previsíveis e reproduzíveis da manipulação digital, hoje, o analógico ressurgue como forma de ultrapassar os limites do programa²², já que as práticas experimentais lomográficas permitem potencialidades estéticas tanto imprevisíveis, bem como infinitas.



Struggle, 1903.

Fotografia pictorialista de Robert Demachy

22 Para Flusser, "o fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. Sua atividade evoca a do exadrista: este também procura um lance "novo", a fim de realizar uma das virtualidades ocultas no programa do jogo". (FLUSSER, 2010:43)



Imagem lomográfica presente no artigo: “Rolo Lavado e Posto para Secar”
<http://www.lomography.com.br/magazine/tipster/2012/07/06/rolo-lavado-e-posto-para-secar>

Referências Bibliográficas

COTTON, Charlotte. A Fotografia como Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

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

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

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas . São Paulo: Edusp, 1993.

ROUILLE, André. A Fotografia – entre documento e arte contemporânea. Senac, São Paulo, 2009

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

GUMBRECHT. “Cascatas de modernidade”, in. Modernização dos sentidos. São Paulo: Editora 34, 1998)

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

BENJAMIN, WALTER. Obras escolhidas I: Magia e Técnica. Arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

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

Minicurrículo

Grécia Falcão tem formação em Publicidade e Propaganda pela PUC-RIO e atual bolsista de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UERJ. Linha de pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura. Integrante do grupo de pesquisa “Comunicação, Arte e Redes Sociotécnicas” com coordenação de Fernando Gonçalves.

ISSN 2316-6479