

---

## A Lomografia: Estética do Precário e Restituição do Acaso<sup>1</sup>

Yanic Diener Braga<sup>2</sup>

### RESUMO

A Lomografia é um movimento fotográfico que surgiu ao longo da intensa digitalização dos processos do cotidiano nos anos 1990. Este artigo tem como objetivo refletir sobre a estética construída pelas câmeras *lomográficas*, cunhada aqui como a estética do precário, e como ela se articula com os conceitos de fotograficidade (SOULAGES, 2007) e de fotogenia (EPSTEIN, 2011; MORIN, 1997) por meio da restituição da ideia de acaso como um aspecto emocional e constituinte da criação da fotografia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia; fotogenia; fotograficidade; lomografia; estética do precário.

### INTRODUÇÃO

A Lomografia é um movimento fotográfico que utiliza câmeras analógicas de plástico para construir imagens com diversos defeitos. Ele se iniciou no final dos anos 1980, e persiste até hoje. Na época, dois jovens vienenses, Matthias Fiegl e Wolfgang Stranziger, descobriram a câmera russa Lomo LC-A (*Lomo Kompakt Automat*) em uma loja de penhores em Praga, e logo reconhecem suas possibilidades criativas: imagens com cores distorcidas, vinhetas e com desfoque. Ao perceberem o sucesso entre amigos, resolveram capitalizá-la e globalizá-la, reinventando a marca e criando novos modelos das câmeras de plástico, além de acessórios e filmes diferenciados. Também foram criados eventos fotográficos, como o *Lomowall* (Figura 1)<sup>3</sup>, que incentivavam não só o consumo da câmera, mas também o compartilhamento das fotos; além dele, é notório o Manifesto da Lomografia<sup>4</sup> e as 10 regras de ouro<sup>5</sup>, que definem o que é a Lomografia e como se comportar com uma lomo<sup>6</sup>. Em mais 30 anos de história, a Lomografia se tornou

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Publicitária, mestre em Comunicação e Sociedade pela Universidade de Brasília, [yanicbraga@gmail.com](mailto:yanicbraga@gmail.com).

<sup>3</sup> Consiste em uma parede com dezenas de fotos impressas que formam um grande mosaico. Estas paredes são feitas nas lojas oficiais da marca, em cidades como Amsterdã, ou até mesmo nas paredes das casas dos entusiastas.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2mCQpky>>. Acesso em: 25 set. 2017.

<sup>5</sup> Disponíveis em: <<http://www.lomography.com.br/about/the-ten-golden-rules>>. Acesso em: 25 set. 2017.

<sup>6</sup> “Lomo” é apelidado dado à uma câmera da marca. Este termo também é utilizado para referenciar imagens produzidas pelas câmeras da marca, e também as imagens que se assemelham visualmente a elas. Utilizaremos neste

também um modo de vida. Em 2018, há galerias que também funcionam como loja na França, em Hong Kong, no Reino Unido e nos Estados Unidos. A comunidade online tem mais de 1 milhão de membros.



Figura 1 – Lomowall

Disponível em: < <https://bit.ly/2mLqpUh>>. Acesso em: 7 jul. 2018.

A criação da Lomografia ocorreu em paralelo a um processo de hibridização de linguagens analógicas e digitais por meio da reconfiguração de espaços físicos, sociais, artísticos e tecnológicos. A internet, a ascensão da câmera digital e os diversos métodos digitais de criação de imagem que se tornam disponíveis para consumo nos últimos 25 anos, possibilitaram o desenvolvimento uma nova estética e de uma nova maneira de se pensar e criar a imagem.

Os estudos já publicados sobre a Lomografia dissertam sobre: a tensão entre a virtualidade do universo imagético e sua produção analógica, a hibridização dos processos, e o posicionamento da marca (CALAÇA, 2010; STODUTO, 2011; XEREZ, MORENO, 2011). O presente trabalho busca articular os conceitos de fotograficidade de Soulages (2010), e de fotogenia como definido por Epstein (2011) e por Morin (1997), com o objetivo contribuir para a discussão sobre a natureza da fotografia e sobre a estética da lomografia enquanto prática fotográfica.

### **Entre a fotograficidade e a fotogenia**

Soulages (2010), ao falar sobre a estética da fotografia, propõe uma reflexão plural baseada nas experiências poéticas, teóricas e filosóficas da fotografia. Segundo ele, é preciso envolver e discutir a fotografia enquanto foto e forma, desde a concepção da imagem anterior ao clique, até a sua criação, circulação e recepção. Ele considera que a

---

trabalho termos como “lomógrafos” para se referir à quem faz parte do movimento e “lomo” para se referir às fotos e ao próprio movimento ou site.

---

fotografia pode transitar entre obra de arte e documento, ou ser ambos, dependendo de quem a olha e de seu propósito. Assim, a fotografia tem um caráter fluido específico dela, podendo estar na categoria de uma imagem sem-arte, quando ela não foi feita com a intenção artística, e ser deslocada para a categoria de arte. Proveniente deste pensamento, Soulages cria o conceito de fotograficidade, que “designa a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico – e esse fato remete tanto ao sem-arte quanto à arte.” (SOULAGES, 2010, p. 129).

A fotograficidade se fundamenta na estética do irreversível e do inacabável e na articulação entre ambos. Irreversível, pois uma vez que o ato fotográfico é realizado não há volta; pode-se até fazer interferência na imagem posteriormente, mas o ato fotográfico é sempre único. Inacabável, porque após a sua criação, pode-se reproduzir uma foto das mais diversas maneiras em diferentes meios e mídias. Assim, a fotografia seria “a articulação entre o que se perde e o que permanece” (*idem*, p. 132); é o recorte temporal que não se repete, porém de grande reprodutibilidade.

A fotograficidade é um conceito que surge da análise dos processos da fotografia analógica, desde a captura da imagem no negativo até a sua ampliação, mas que ainda auxilia a compreender a fotografia quando ela se torna digital. A fotografia digital é entendida por Soulages (2010) como uma estética híbrida, com potencialidades infinitas, e que opera numa nova ordem visual. Em uma reflexão sobre a revolução dos formatos digitais, numéricos, o autor entende que a fotografia digital é dominada por uma dupla tensão, sendo “simultaneamente política e individual, pública e privada, íntima e exteriorizada (...)” (SOULAGES, 2010, p. 97). A fotograficidade, assim, é também a propriedade que torna a fotografia singular e, mesmo com o processo de digitalização, é um conceito relevante para se pensar a fotografia.

A fotogenia, por sua vez, embora seja um termo popularmente usado para fazer referência à uma boa imagem fotográfica ou à qualidade de parecer bem na foto<sup>7</sup>, é um conceito que foi teorizado por Epstein (2011) para analisar as imagens cinematográficas e explicar o que se pode pensar como ‘a magia do cinema’: um prazer muito específico, difícil de se descrever racionalmente, próprio do cinema. Este prazer, segundo o autor,

---

<sup>7</sup> Segundo dicionário online Priberam, fotogênico é 1: que produz imagens por meio da luz; 2: que fica bem representado pela fotografia.

---

deriva da observação dos fragmentos de experiência postos em movimento, ou seja, da imagem em movimento.

Para Epstein (2011), a fotogenia é efêmera e fugidia por essência. O cinema não reproduz o tempo, ele cria seu próprio tempo e é no tempo e no movimento sensorial que a fotogenia encontra sua essência. A fotogenia se encontraria numa quarta dimensão, além da altura, largura e profundidade: ela estaria na dimensão da mobilidade do espaço-tempo. “A representação de um acontecimento, rodado num sentido e projetado em sentido contrário, revela-nos um espaço-tempo onde o efeito substitui a causa” (EPSTEIN, 2011, p. 8). Desta forma, é no movimento que se constitui a fotogenia.

Já para Morin (1997), a fotogenia é o aspecto poético que reside nas imagens da vida, quando é possível perceber algo de sobrenatural. “O real e o fantástico espelham-se um ao outro na fotografia, identificando-se como numa perfeita sobreimpressão.” (MORIN, 1997, p. 34). Três aspectos constituem a fotogenia: o aspecto poético, o potencial emocionante e a qualidade moral. Assim, a sensação passada por uma fotografia pela experiência visual é a capacidade de construir laços com seu espectador.

Tanto Morin (1997) quanto Epstein (2011) veem a fotogenia como uma característica que dá vida à imagem, é a ligação entre o afeto da imagem e o observador. Em Epstein percebemos uma tentativa de desvencilhar o cinema da fotografia, uma vez que para ele o movimento é o criador da fotogenia, e o movimento seria uma exclusividade do cinema. Ao relacionar o conceito de fotogenia ao de tempo, ele considera que o tempo é relativo e pode ser construído; ao sobrepor cenas de tempos diferentes, é possível tornar visível o que é invisível na fotografia. Assim, para Epstein, a fotogenia se fundamenta na articulação entre o tempo e o espaço, mas, para Morin, ela se baseia na relação subconsciente entre a imagem e quem a vê; Morin fala em magia, enquanto Epstein fala do que pode ser entendido como a ‘alma do cinema’.

Ao articular fotograficidade e fotogenia podemos refletir sobre a fotografia não somente como a imagem final, mas também como processo.

A fotograficidade não é relacionada a uma matéria qualquer, nem a uma tipologia de formas quaisquer, nem a quaisquer entes, mas a uma relação habitada por uma infinidade de possibilidades. Essa aproximação teórica é uma aproximação conceitual operatória, não ontológica, portanto (SOULAGES, 2007, p. 81).

---

A fotogenia, desta maneira, pode ser um conceito relacionado à fotografia, mas está mais primariamente ligada à posição da pessoa enquanto observadora, enquanto a fotogenicidade é particular à fotografia e seu processo de criação. Soulages (2010) propõe que é dentro deste paradigma que a fotografia deve ser pensada para ter sua estética própria. No entanto, tanto a fotogenia quanto a fotogenicidade são conceitos complementares ao se pensar a imagem fotográfica uma vez que consideramos que um fotógrafo também é um observador das fotografias. Epstein e Morin coincidem ao perceber que há produção de laços afetivos e subjetivos com a imagem fotográfica, enquanto o conceito de fotogenicidade assume que esse laço precede a imagem final e está nas relações do dia-a-dia, nas experiências culturais e na própria prática de produção das imagens. Neste trabalho, entendemos que tanto a fotogenicidade quanto a fotogenia nos servem como base para analisar o que compõe a estética da Lomografia enquanto processo de criação, percepção e compartilhamento de imagem.

## **A ESTÉTICA DO PRECÁRIO**

Aproximando os conceitos de fotogenia e fotogenicidade, definimos que a estética da Lomografia pode ser entendida em dois aspectos gerais: primeiro dentro do processo característico da sua fotogenicidade, desde a escolha da técnica, até sua criação e reprodução, e, segundo, dentro dos aspectos visuais de suas imagens que criam a sua fotogenia, a ligação entre a imagem e quem a vê, a qualidade poética das coisas, dos seres e dos lugares. Esta relação se dá dentro de um recorte temporal, e para compreender como estas percepções mudaram, destacamos o contexto tecnológico da fotografia em que a Lomografia surge, em especial as mudanças que a internet e a câmera digital trouxeram.

Segundo Targa (2011), a evolução técnica e o compartilhamento mudaram a relação das pessoas com a fotografia. O autor afirma que as câmeras digitais reproduziram ao máximo o ideal de George Eastman, em que você clica e nós fazemos o resto. Elas tornaram a fotografia muito mais barata e acessível e pela sua tecnologia é possível a transformação da imagem real em binária, digital, seja por meio da digitalização de fotos analógicas, seja pela criação de fotografias digital. A fotogenicidade da fotografia digital está em sua multiplicidade e ubiquidade, características identificadas por Vicente (2005).

Em consonância com a popularização dos métodos digitais de captura de imagem, ocorreu a banalização da internet nos anos 1990 e o aprimoramento dos espaços físicos de armazenamento de imagens digitais. A Lomografia surge neste momento e parte de

---

uma via dupla: de um lado ela baseia a sua construção como um movimento fotográfico globalizado que tem como base uma comunidade online; por outro, é uma década em que observamos um afastamento cada vez maior das tecnologias analógicas, o que contrasta com uma das ideias primárias do movimento, que busca resgatar a experiência analógica. Já a partir dos anos 2000, observamos o decréscimo considerável da produção de imagens em câmeras analógicas em comparação à produção das fotografias digitais.<sup>8</sup> Tanto que em 2008 a Polaroid declara falência em 2012, a Kodak<sup>9</sup>. Ao mesmo tempo, há um esforço de manter estas empresas e a fotografia analógica viva, tanto que, em 2010, a Polaroid renasce com *The Impossible Project*<sup>10</sup>, e a própria Kodak, apenas um ano depois de sua falência, ressurgiu focada em impressão digital.

Vale ressaltar que antes da fotografia digital, as fotografias da marca Polaroid eram o que se tinha de mais próximo de fotografia instantânea: com ela surgiu um gênero específico de fotografia que abriu várias possibilidades de criação. Sturken (2017) aponta que a Polaroid era um item de moda na década de 1960, e que não era só um dispositivo fotográfico, mas fazia parte da integração social. Por não dependerem de um laboratório para sua revelação, as câmeras Polaroid criavam imagens mais precárias, mas também mais íntimas. Estes aspectos foram explorados por artistas como Andy Warhol (Figura 2), Robert Frank, Robert Mapplethorpe, Chuck Close, entre outros.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2NLD9Wd>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2Ahb2MW>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

<sup>10</sup> Tradução livre: O projeto impossível. O site original do projeto não está mais no ar, mas é possível assistir a uma série de vídeos sobre o projeto. Disponível em: <<https://youtu.be/MM5k4B1C7cs>> Acesso em: 10 jul. 2018.



Figura 2 - *Selections from Andy Warhol, Red Book, 1974–75. Thirty-six dye diffusion transfer prints (Polaroid), 10.8 x 8.4 cm each.*<sup>11</sup>

Disponível em: <<http://goo.gl/A8BG4w>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

A fotograficidade da Polaroid consistia numa produção fotográfica instantânea, sem controle técnico, como foco ou nitidez, que buscava sua fotogenia na busca da beleza no banal, ela dessacraliza o ato fotográfico, dando importância ao que é comum, ordinário. O acaso é um fator presente nas fotos instantâneas, suas imagens não são feitas sob o controle total do fotógrafo. Outro fator de importância das fotos das Polaroids é que cada foto instantânea era única e não podia ser reproduzida, o que subverte a lógica de inacababilidade do filme da fotografia analógica.

Desta maneira, as fotos das câmeras Polaroid, antes da fotografia digital, já lidavam com a precariedade e o acaso da fotografia, o que posiciona a Lomografia como parte de uma tendência de criação e experimentação fotográfica. Assim como as fotos instantâneas da Polaroid, as imagens lomográficas (Figura 3) têm como características visuais defeitos como distorções das imagens, cores irreais, sobreposições (BRAGA, 2015). Não há a intenção de retratar um cotidiano, denunciar, ou qualquer uma das funções da fotografia listadas por Rouillé (2009), como arquivar, ilustrar, informar.

<sup>11</sup> Tradução livre: Seleções de Andy Warhol, O livro vermelho 1974–75. Trinta e seis impressões de transferência por difusão de corante (Polaroid), 10.8 x 8.4 cm cada.



Figura 3 - Exemplo de distorção de cores em uma lomo.  
Disponível em: < <https://bit.ly/2r4tPTA>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

Além da Lomografia, e das câmeras Polaroid, identificamos alguns fotógrafos que, a fim de explorar outras poéticas em suas fotografias, abandonam as câmeras mais tecnologicamente avançadas e partem para aparelhos toscos, acreditando conseguir resultados mais livres e positivos (SONTAG, 2004). Estes aparelhos trabalham no que Soulages (2010) denomina de estética de vestígio, em que não há controle do que se registra, somente para onde se aponta a câmera. Fotógrafos como Aberlado Morell (Figura 4) retomam práticas como a câmera obscura em conjunto com fotografia analógica ou digital para criar uma poética própria.



Figura 4 - Camera Obscura Image of Umbrian Landscape Over Bed, 2000.  
Disponível em: <<http://www.abelardomorell.net/posts/camera-obscura/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

---

A Lomografia permite criar uma poetização do cotidiano e busca a beleza no banal (BRAGA, 2015). Soulages (2010) aponta que, quando há afastamento do realismo em uma fotografia, surge a possibilidade da criação de uma nova estética, a qual propomos pensar como uma estética do precário. A estética do precário faz referencia tanto à fragilidade técnica das câmeras plásticas, quanto a instabilidade das imagens produzidas por elas. Assim, entendemos que a fotogenia das lomos este em seus defeitos, que criam uma estética muito própria, com distorções principalmente nas cores, na falta de nitidez e nos diferentes contrastes de forma e textura, a qual denominamos de precário. Além disto, a própria sobrevivência das imagens lomográficas na rede onde elas são compartilhadas, no site da Lomografia e nas redes sociais, é de pouca estabilidade, uma vez que a imagem quando é digitalizada ela pode ser diluída no fluxo dos milhares de outras imagens compartilhadas ao mesmo tempo<sup>12</sup>. Assim, a fotograficidade da Lomografia ainda se configura entre o inacabável, mas também é entendida como parte do fluxo de compartilhamento.

Apesar de um dos *slogans* da Lomografia ser “o futuro é analógico”, não há uma negação da tecnologia em si, mas uma espécie de escolha pela manutenção das técnicas desprogramadas; como uma maneira de viver e criar não dominada pela linguagem eletrônica, mas que a utilize como suporte para o compartilhamento (BRAGA, 2015). Neste sentido, convém trazer a reflexão de Costa (1998), ao afirmar que as novas imagens intermediadas pelas tecnologias são entidades em si, que seus processos imaginários subsistem independentes do sujeito, e que ela é uma espécie de real por si só. Ou seja, a imagem passa a independer do produtor e se torna parte integrante do movimento ou da rede que faz parte. Soulages (2007) entende que a fotografia se torna uma prática “que se comunica e que assim, cria rizomaticamente tribos, comunidades, grupos interconectados entre si.” (SOULAGES, 2007, p.96)

Em relação à fotografia digital, Fontcuberta (2014) chama atenção para uma espécie de “darwinismo tecnológico”, que é quando “a velocidade prevalece sobre o instante decisivo, a rapidez sobre o refinamento” (FONTCUBERTA, 2014, p. 118), característica própria da internet e o uso das fotografias em rede sociais. Esta urgência é o que ele chama de síndrome de *Hong Kong*. O mesmo autor, em outro momento (2013),

---

<sup>12</sup> O grande volume de dados na internet é denominado Big Data e para sua análise é preciso uma metodologia específica que extrai, visualiza e analisa os dados. A cada análise é possível achar novos padrões e divergências. (GOUVEIA; CARREIRA, 2014) Segundo matéria do jornal *The Atlantic*, somente no ano de 2014 1,8 bilhões de imagens eram carregadas por dia na internet.

---

assinala que “a fotografia, analógica ou digital, simplesmente vive à custa do espaço discursivo em que está incorporada.” (*idem*, p. 135). Assim, a lógica da rede proporciona um espaço para o desenvolvimento da estética do precário. A fotograficidade da Lomografia desenvolve-se a partir da rede para a rede por meio dos processos de digitalização e compartilhamento em comunidade online (BRAGA, 2015).

Entendemos, assim, que a materialidade da fotografia continua tendo sua importância, não somente na experiência física de observar da fotografia, como também na experiência emocional que se tem ao produzir uma imagem. A concepção da estética do precário surge justamente para assimilar o aspecto afetivo relacionado à técnica, uma vez que os defeitos da fotografia são as características que compõem a fotogenia e a fotograficidade dessas imagens caseiras, e com o precário aproximamos o ato de fotografar também ao trabalho manual.

## **O ACASO COMO EXPERIÊNCIA CRIADORA**

Como vimos, a Lomografia não é somente uma fotografia ou uma marca de fotografia, ela abarca o processo de uma imagem que foi capturada, digitalizada e compartilhada em rede. O aspecto do inacabável das imagens lomográficas é uma de suas maiores particularidades e compõe tanto a sua fotograficidade quanto a sua fotogenia, uma vez que sempre se pode retornar à imagem e intervir das mais diversas maneiras, principalmente por conta da sua digitalização.

A câmera lomográfica não é apenas um instrumento na mão de um fotógrafo; a busca estética do lomógrafo começa antes sequer de se ter uma câmera, ela envolve a maneira de como ele se comporta e compreende a própria realidade (BRAGA, 2015). As regras de ouro<sup>13</sup> da Lomografia falam que é preciso levar sua câmera para onde for e fotografar a qualquer hora, sem pensar.

O acaso é um agente criador nas suas imagens, uma vez que não se sabe o que vai ser fotografado antes nem como vai ficar o resultado final das imagens. A restituição do acaso na criação que a Lomografia emprega se configura sob a ação de um aparato fotográfico imprevisível. Desta maneira, o acaso criador é de extrema relevância para a prática da lomografia uma vez que a imprevisibilidade de suas imagens não é entendida

---

<sup>13</sup> Disponíveis em: <<http://www.lomography.com.br/about/the-ten-golden-rules>>. Acesso em: 25 set. 2017.

---

como um defeito pelos seus usuários. É através dela que se constrói a fotogenia da Lomografia.

Santaella (2005) especifica que vivemos no que ela denomina de ‘paradigma pós-fotográfico’. As imagens são sintéticas ou infográficas e calculadas por meio de processos matemáticos de geração de imagem. Esta nova linguagem tenderia a liberar a imagem do pensamento figurativo como um todo. A autora percebe que, neste contexto, a técnica configura-se não somente como um modo de produção, mas também uma espécie de ser, e não há distância em relação à imagem sintética, e a distância da imagem fotográfica se torna ainda menor.

Em um mundo onde as imagens privadas tornam-se públicas como parte da socialização na lógica das redes (SOULAGES, 2007), a empatia entre o observador e o criador equivale ou é mais importante do que a imagem em si. Desta maneira, a maior qualidade do criador reside na sua individualidade (COUCHOT, 1998). A técnica também seria um meio de criar vínculos. Couchot (1998) e Santaella (2005) apontam que os objetos tecnológicos se tornam atores; o objeto, o sujeito e a imagem interpenetram-se – atribui-se comportamentos a eles. Desta maneira, a técnica não é somente um modo de produção, mas também uma espécie de modo ser.

A vida virtualizada se desenvolve a partir de uma nova matriz perceptiva associada por um novo tipo de corporeidade, meio humana, meio *bits* (COUCHOT, 1998). Este híbrido é refletido no tipo de imagem que se faz, sendo a Lomografia um de seus desdobramentos. Uma imagem digital não tem obrigatoriedade nenhuma com um referente real, mas com a Lomografia, ao contrário, a imagem é obrigatoriamente ancorada numa experiência real apesar de não produzir uma imagem realista. Esta adesão ao real cria o vínculo emocional pelas imagens lomográficas e nele que se ancora a sua fotograficidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Lomografia é um movimento fotográfico que representa o espírito de seu tempo. Com suas raízes analógicas, ela se dá em um contexto digital cujas referências e repertórios visuais são muito diferentes do que eram 30 ou 40 anos atrás. A fotografia analógica pode ser considerada contraproducente quando comparamos seu custo em relação à fotografia digital, por isso, movimentos como a Lomografia tiveram de se posicionar não somente como um tipo de fotografia, mas como uma rede de conexão entre

---

fotógrafos e uma comunidade. Ela faz isto se associando ao sistema de produção digital; sua circulação se adequa à lógica da rede, assumindo um aspecto exteriorizado e público.

Como afirma Soulages:

(...) o numérico permite uma renovação possível com relação ao eu, um novo liame com o interesse de si: podemos renovar o diário íntimo, a auto-ficção; podemos passar de um álbum de família a uma comunicação rizomática e a um sistema de arquivo de imagens infinito (SOULAGES, p. 97, 2007).

O lomógrafo tem o olhar sensível que não é controlador nem exclusivo, e a foto não é um elemento externo à sua vida, mas participante. Ao abdicar do controle de uma fotografia produzida em uma câmera digital, se pode fotografar a esmo, em busca de uma surpresa. É construída uma estética tipicamente pós-moderna, que nega discursos tradicionais, como o da “boa foto”; a ideia de efêmero é consagrada e se dá grande importância à banalidade, mas ao mesmo tempo se ultrapassa a ideia de hiperindividualismo e declínio do *carpe diem* (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004), frequentemente associada ao sujeito pós-moderno.

A estética da Lomografia atua como uma espécie de alteridade fotográfica em face da fotografia digital, configurando-se na complexa realidade híbrida da fotografia nas novas mídias. Ela propõe abraçar o melhor de dois mundos: a experiência material da fotografia analógica e a possibilidade de compartilhamento e integração das redes, abrindo mão do total controle da produção da imagem, e permitindo a falta de controle criar uma estética única. Entendemos que é na estética do precário que está a sua fotogenia, além de também ser, possivelmente, uma resposta à estética computacional e da fotografia digital. O acaso é um fator decisivo na criação da lomografia, uma vez que a falta de controle é o que cria a sua precariedade e proporcionada pela experiência fotográfica de apontar e fotografar, conforme é proposto pelas 10 regras de ouro.

Por fim, destacamos que a fotograficidade, enquanto processo, e a fotogenia, enquanto poética, são conceitos de grande utilidade para a análise de obras fotográficas, principalmente quando elas tem potencial ou intenções artísticas. As condições de criação de uma fotografia são tão importantes quanto a sua produção e sua recepção e é por meio da fotogenia que conseguimos transpor a análise para além os seus aspectos técnicos.

## Referências

AUMONT, J. **A teoria dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.

- BRAGA, Y. **A Lomografia e o hibridismo das imagens na era das novas mídias**. 2015. 137 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- CALAÇA, M. Lomografia: uma forma artística de documentação do cotidiano. In: **XII Congresso De Ciências Da Comunicação Da Região Centro Oeste (INTERCOM)**. 2010.
- COSTA, M. **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.
- COUCHOT, E. **La technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle**. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambom, 1998.
- Dicionário Universal da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- EPSTEIN, J. **Fotogenia do Imponderável**. Artciencia.com, n. 14, 2011.
- FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FONSECA, R. **A fotogênica como fundamento do desejo de transformação da aparência**. 2010. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18792>>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- FONTCUBERTA, J. **A Câmera de Pandora – A Fotografia depois da Fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- \_\_\_\_\_. Por um manifesto pós-fotográfico. **Studium**, Campinas, v. 67, n. 3, 2014.
- GOUVEIA, F. G.; CARREIRA, L.S. Fotografia e Big Data: implicações metodológicas. In: BONI, P.C. (org.) **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014. p. 98-112.
- LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: O relógio D'água, 1997.
- OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- ROUILLÉ, A. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SANTAELLA, L. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.
- \_\_\_\_\_. O impacto das novas mídias sobre a cultura. In: VILLARES, Fábio (Org.). **Novas mídias digitais (audiovisual, games e músicas): impactos políticos, econômicos e sociais**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- SILVA JUNIOR, J. A. Da fotografia expandida à fotografia desprendida: como a crise da Kodak pode explicar a emergência do Instagram ou vice-versa. **Libero**, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 117- 126, jan./jun. 2014.
- SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, F. **A revolução paradigmática da fotografia numérica**. São Paulo: ARS, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- STODUTO, R. D.. Lomografia: a fotografia e as tecnologias do imaginário contemporâneo. In: **XXXV Congresso Brasileiro De Ciências da Comunicação (INTERCOM)**. 2012.
- STURKEN, M. Da Kodak e Polaroid ao Google e ao Facebook: Fotografias de família e fotografias

---

do eu. **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 47, p. 8-24, 2017.

TARGA, R. S. **Fotografias online**: como o compartilhamento na internet influencia a fotografia. 2011. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VICENTE, C. Fotografia: a questão eletrônica. 2.ed. *In*: SAMIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: HUCITEC, 2005.

XEREZ, T.; MORENO, A. Lomografia: fotografia pós-digital. **ANPAP (Associação nacional de pesquisadores em artes plásticas)**, 2011.

*Sites consultados:*

**Polaroid**. Disponível em: <<http://www.polaroid.com>>. Acesso em jan. 2018.

**How Many Photographs of You Are Out There In the World?** Disponível em: <<https://bit.ly/2mGo9xh>>. Acesso em jul. 2018.