



## FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL: CONCEITO, POÉTICA E ESTÉTICA DE AGENCIAMENTO POLÍTICO NA ARTE LATINO-AMERICANA<sup>1</sup>

*FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL: CONCEPTO, POÉTICA Y ESTÉTICA DE LA  
AGENCIA POLÍTICA EN EL ARTE LATINOAMERICANO*

*EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY: CONCEPT, POETICS AND AESTHETICS  
OF POLITICAL AGENCY IN LATIN AMERICAN ART*

Ludimilla Carvalho Wanderlei<sup>2</sup>   
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo:** A fotografia experimental contemporânea, realizada por artistas latino-americanos, demonstra afinidade com a crítica feita por intelectuais do continente (MIGNOLO, 2010; QUIJANO, 1992; BAILO, 2022; MACHADO, 1984) aos efeitos sociais, epistêmicos e estéticos do pensamento moderno europeu. Desde o século XIX, a fotografia e seus usos dominantes remetem a valores deste pensamento, tais como o tempo linear, a objetividade, o realismo e a verossimilhança. As práticas experimentais, realizadas desde o período oitocentista, representam um contraponto a esses valores, apresentando-se como afronta estética e conceitual a esta agenda epistemológica. Sem uma cronologia ordenada e caracterizada por diferentes metodologias e estéticas, elas vêm sendo conceituadas com mais ênfase a partir dos anos 2000, por autores como Fernandes Junior (2002), Lenot (2017) e Chiarelli (2006). Com base em pesquisas recentes Wanderlei (2021, 2022) e Cruz e Wanderlei (2023), apresentamos a hipótese de que no contexto latino-americano alguns trabalhos experimentais podem se revestir de uma conotação política, pois trazem críticas às consequências históricas da Modernidade europeia ocidental, o que veremos a partir da análise dos projetos Atlântico Vermelho (2017), de Rosana Paulino, e Rumiantes (2022), de Manuel Limay Incil.

**Palavras-chave:** Fotografia experimental; Modernidade; Estética; Política; América Latina.

<sup>1</sup> Este estudo foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo 150915/2023-3) e FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/005791/2022.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Pós-doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (bolsista convênio CNPq/FAPERJ). E-mail: [ludimillacw@gmail.com](mailto:ludimillacw@gmail.com)

**Resumen:** La fotografía experimental de algunos artistas latinoamericanos muestra afinidad con la crítica que intelectuales del continente (MIGNOLO, 2010; QUIJANO, 1992; BAIO, 2022; MACHADO, 1984) han hecho a los efectos sociales, epistémicos y estéticos del pensamiento moderno europeo. Desde el siglo XIX, la fotografía y sus usos dominantes remiten a los valores de este pensamiento, como el tiempo lineal, la objetividad, el realismo y la verosimilitud. Las prácticas experimentales, llevadas a cabo desde el siglo XIX, representan un contrapunto a estos valores, presentándose como una afrenta estética y conceptual a esta agenda epistemológica. Sin una cronología ordenada y caracterizadas por metodologías y estéticas diferentes, han sido conceptualizadas con mayor énfasis a partir de la década de 2000 por autores como Fernandes Junior (2002), Lenot (2017) y Chiarelli (2006). A partir de investigaciones recientes Wanderlei (2021, 2022) y Cruz y Wanderlei (2023), presentamos la hipótesis de que en el contexto latinoamericano algunas obras experimentales pueden tener una connotación política, al criticar las consecuencias históricas de la Modernidad europea occidental, lo que veremos al analizar los proyectos *Atlântico Vermelho* (2017), de Rosana Paulino, y *Rumiantes* (2022), de Manuel Limay Incil.

**Palabras clave:** Fotografía experimental; Modernidad; Estética; Política; América Latina.

**Abstract:** Experimental photography by some Latin American artists shows an affinity with the criticism made by intellectuals on the continent (MIGNOLO, 2010; QUIJANO, 1992; BAIO, 2022; MACHADO, 1984) of the social, epistemic and aesthetic effects of modern European thought. Since the 19th century, photography and its dominant uses have referred to the values of this thinking, such as linear time, objectivity, realism and verisimilitude. Experimental practices, carried out since the 19th century, represent a counterpoint to these values, presenting themselves as an aesthetic and conceptual affront to this epistemological agenda. Without an ordered chronology and characterized by different methodologies and aesthetics, they have been conceptualized with more emphasis since the 2000s, by authors such as Fernandes Junior (2002), Lenot (2017) and Chiarelli (2006). Based on recent research Wanderlei (2021, 2022) and Cruz e Wanderlei (2023), we present the hypothesis that in the Latin American context some experimental works can have a political connotation, as they criticize the historical consequences of Western European Modernity, which we will see from the analysis of the projects *Atlântico Vermelho* (2017), by Rosana Paulino, and *Rumiantes* (2022), by Manuel Limay Incil.

**Keywords:** Experimental photography; Modernity; Aesthetics; Politics; Latin America.

---

DOI:10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.210557

*Recebido em: 13/04/2023  
Aprovado em: 17/11/2023  
Publicado em: 30/11/2023*

## 1 Introdução

O artigo discute as relações entre fotografia experimental e uma crítica ao pensamento europeu ocidental, no contexto da chamada Modernidade. Esta crítica parte sobretudo de pesquisadores e pesquisadoras latino-americanos que buscam iluminar as bases da construção de saberes legitimadores do domínio político, econômico e simbólico da Europa sobre povos e territórios não europeus. Estudos nos campos da Filosofia, Estética, Arte e Comunicação que têm apontado como os saberes elaborados na Modernidade subalternizam e deslegitimam as formas de viver, pensar e expressar-se das populações colonizadas.

A fotografia experimental destaca-se como um campo fértil em desvios à agenda estética e conceitual moderna, com obras que tensionam valores caros à retórica da época, demonstrando que à revelia de conceituações que demarcavam a sua especificidade, o fotográfico é diverso em seus métodos, intencionalidades e estéticas. Contemporaneamente, algumas obras mostram-se eminentemente políticas, pois lançam críticas às bases epistemológicas modernas a partir de uma experiência socioeconômica e cultural latino-americana, ampliando, assim, a compreensão do experimental para um agenciamento estético-político que extrapola a noção de um gesto artístico de investigação apenas formalista.

O texto está organizado em seções que revisitam brevemente o contexto histórico da Modernidade, localizando também o surgimento da técnica fotográfica e explorando sua ligação com a epistemologia da época. Em seguida, demonstramos como os pressupostos daquele momento se apresentam conceitualmente na própria teoria da fotografia, e de que maneira a vertente experimental é capaz de fazer um contraponto a essa leitura dominante.

A seguir, indicamos como os debates sobre os hibridismos no campo

da arte, mais frequentes a partir dos anos 1990, são importantes contribuições tanto para apontar o esgotamento das teorias sobre a ontologia da imagem, quanto para a emergência de estudos relevantes sobre fotografia experimental, produzidos com mais intensidade a partir dos anos 2000.

Por fim, o texto busca aproximar o conceito de experimental da produção latino-americana, apontando seu diferencial como operação estético-política verificada em alguns trabalhos de artistas contemporâneos, utilizando principalmente os estudos decoloniais e as teorias do campo da imagem que tratam a fotografia a partir de seus processos criativos.

## **2 Modernidade e colonialidade**

A Modernidade não é um período homogeneamente delimitado, mas uma estrutura discursiva que funciona como parte de uma estratégia de dominação econômica, política e cultural de populações não europeias. Essa é a leitura proposta por pesquisadores como Walter Dignolo, Enrique Dussel e Aníbal Quijano, que refletem sobre os processos econômicos e políticos empreendidos por países europeus a partir do século XV e suas implicações sociais e epistêmicas. Para esses autores, a Modernidade deve ser vista não apenas como um conjunto de acontecimentos históricos, mas como uma “retórica” elaborada através de conhecimentos variados que sugerem e legitimam o domínio europeu a partir de ideias ligadas a questões como desenvolvimento material, científico e intelectual, progresso, racionalidade, entre outras. Para Dignolo:

[...] a “modernidade” não é uma época histórica que desencadeia processos ontológicos e teleologicamente programados, senão que é uma ideia construída por atores que narram sua própria experiência histórica no momento em que essa experiência histórica entrava em um processo de globalização carregada por um novo tipo de economia conhecida hoje como capitalismo (MIGNOLO, 2010, p. 53, tradução nossa).

Ainda segundo o autor, alguns teóricos vinculam a Modernidade ao Renascimento e outros ao Iluminismo. Para ele, o pensamento de Hegel, por exemplo, representa contribuição decisiva na construção da ideia de Modernidade, pois o filósofo entende separadamente Modernidade histórica e Modernidade filosófica. A primeira teria como marcos o Renascimento, a Reforma e a descoberta do Novo Mundo. A segunda teria como pontos importantes, três eventos: a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Assim, esses processos vão construir a retórica da Modernidade com base em questões importantes como a subjetividade, o individualismo, a liberdade, a humanidade, o cientificismo, as dicotomias entre razão e emoção, primitivo e civilizado, sujeito e objeto, natureza e cultura, entre outras oposições utilizadas para diferenciar europeus de não europeus, atribuindo aos primeiros um lugar de protagonismo.

Em outra reflexão sobre o tema, Mignolo esclarece que

[...] a minha visão de modernidade não é definida como um período histórico do qual não podemos escapar, mas sim como uma narrativa (por exemplo, a cosmologia) de um período histórico escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas. “Modernidade” era o termo no qual eles espalhavam a visão heróica e triunfante da história que eles estavam ajudando a construir (MIGNOLO, 2008, p. 316).

Dussel (2013) menciona também Kant e Descartes (além de Hegel), mantendo a referência no âmbito da filosofia, como exemplares de um constructo intelectual que dá sustentação a um intenso processo de acumulação de riquezas, desenvolvimento técnico e produção científica, competição entre nações, exploração econômica, extrativismo e escravidão:

Se a segunda Escolástica espanhola foi a filosofia da expansão mercantilista hispânica, a filosofia inglesa e a do próprio Kant, será a filosofia do mercantilismo capitalista, mas devemos esperar até Hegel para ter a primeira filosofia da revolução industrial anterior à Restauração. [...] A filosofia moderna expressa com Descartes o fundamento mesmo da experiência moderna: “eu penso, logo existo”. O “eu” é o artífice do novo mundo. Sem dúvida, o “eu penso” é todavia uma formulação teórico-ontológica (DUSSEL, 2013, p. 51-52, tradução nossa).

Se ao longo dos séculos as condições políticas e materiais dessa dominação se modificaram, há um corpo de ideias e conhecimentos que

põem a cultura europeia como local de referência para as demais, o que implica também que ela estabeleceu parâmetros de julgamento, classificação, separação e conseqüente deslegitimação e/ou subalternização das culturas não europeias. Este processo, que extrapola cronologicamente o colonialismo, Aníbal Quijano (1992) denominou “colonialidade”. O termo designa uma série de “construções intersubjetivas” como noções de “raça” ou “etnia”, utilizadas em formulações pretensamente científicas e objetivas que ajudaram a construir uma relação hierárquica entre a cultura europeia e as demais, estabelecendo uma dominação dos imaginários (QUIJANO, 1992, p. 1). Ou seja, a colonialidade estabelece mecanismos de discriminação e subalternização que dão sustentação à agenda de ocupação territorial e domínio intelectual e artístico, empreendida por países como Portugal, Espanha, França, Alemanha e Inglaterra. Por fim, o autor aponta a inseparabilidade entre colonialidade e modernidade, sendo a primeira parte integrante e necessária da segunda:

Durante o mesmo período em que se consolidava a dominação cultural europeia foi sendo constituído o complexo cultural conhecido como racionalidade/modernidade europeia, o qual foi estabelecido como um paradigma universal de conhecimento e de relação entre a humanidade e o resto do mundo. Tal concomitância entre a colonialidade e a elaboração da racionalidade/modernidade não foi, de modo algum, acidental, como o revela o modo mesmo em que se elaborou o paradigma europeu do conhecimento racional. Na realidade, teve implicações decisivas na constituição do paradigma, associada ao processo de emergência das relações sociais urbanas e capitalistas, as quais, por sua vez, não poderiam ser plenamente explicadas à margem do colonialismo, sobre a América Latina em particular (QUIJANO, 1992, p. 4).

O conceito de colonialidade, apresentado ainda nos anos 1980 por Quijano, dá centralidade ao papel fundamental desempenhado pelo conhecimento na relação desigual entre a Europa moderna e o restante do mundo, em especial, as suas colônias. Ele chama atenção para as marcas deixadas por esse processo nas suas dimensões simbólica e subjetiva, no imaginário dos povos colonizados, ressaltando como suas identidades e histórias são forjadas a partir de um olhar estrangeiro, que coloniza igualmente as sensibilidades. A colonialidade segue ainda um poderoso

instrumento de poder, e sua compreensão é fundamental para entendermos as estratégias criativas dos artistas que desafiam as representações elaboradas sobre nós, latino-americanos, através do filtro dessa racionalidade moderna.

O importante aqui é compreender que esses autores explicam que a Modernidade existe como narrativa construída, interessada em servir aos propósitos econômicos, políticos e ideológicos de países europeus que alcançaram desenvolvimento à custa da escravidão, do extermínio de populações nativas, da invasão de terras, da imposição da religião católica, entre outros processos de violência e apagamento. Apenas o controle exercido no âmbito político-econômico seria insuficiente para o sucesso completo desta empreitada<sup>3</sup>. Foi essencial propagar também o modo de pensar, sentir, categorizar dos europeus, para que os demais povos fossem colocados à margem do processo, e com eles, suas epistemologias. Assim, um sofisticado e interconectado arcabouço intelectual e simbólico disseminado em teses filosóficas, nas Ciências Humanas, na História da Arte, nas teorias econômicas e políticas, nas formulações jurídicas, foi disseminado como supostamente universal, servindo também como parâmetro para subjugar os saberes, expressões, crenças e modos de vida dos não europeus.

Entender a Modernidade em seus aspectos geopolíticos, socioeconômicos, ideológicos e sobretudo epistêmicos, formulados desde o século XV em diante, é instrumental para o argumento que pretendemos desenvolver sobre a crítica empreendida por alguns artistas experimentais latino-americanos. A concepção sobre a Modernidade presente nas teses dos autores decoloniais já citados toma como ponto de partida a experiência dos povos colonizados que vivenciam um estágio de interrupção de modos de sociabilidade, organização política, econômica e

---

<sup>3</sup> O pensador e escritor quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023), o Nêgo Bispo, também discute sobre como a imposição da religião "monoteísta cristã" (católica) e a proibição de práticas culturais das população negras (a capoeira, o samba e os cultos afro-brasileiros do candomblé e da umbanda) foram estratégias de dominação, repressão e aniquilamento dos modos de viver e saber dos povos colonizados no Brasil, chamados por ele de "afro-pindorâmicos", em referência à palavra "Pindorama", nome dado pelos indígenas ao território que hoje se conhece como América Latina.

cultural próprios, além do início de uma história (também visual) forjada por uma visão de mundo externa. A proposta demonstra a necessidade de adotar como ponto de referência as subjetividades daqueles que foram racializados, excluídos, objetificados, justamente para indicar que a retórica moderna, embora dita universal, possui sim uma identidade: sua identidade é europeia.

Se tivermos tempo para entrar na biografia das principais vozes que conceberam a “modernidade” como a série de acontecimentos históricos localizados a partir da Itália, Espanha e Portugal, e destes para Alemanha, França e Inglaterra, todos eles têm sua origem em um dos seis países europeus que lideraram o Renascimento, a expansão colonial e a formação capitalista, o Iluminismo europeu. As vozes dissidentes provenientes das colônias não se preocuparam em conceber a modernidade e expandi-la no Ocidente (MIGNOLO, 2010, p. 58, tradução nossa).

Para Dussel (2001)<sup>4</sup> e Quijano (1992) as experiências dos indivíduos atingidos pela colonialidade do saber, do ser e do sentir, devem ser pensadas nessa relação conflituosa (porém inevitável) estabelecida com a retórica e os processos da Modernidade, e não fora dela. Mignolo (2010, p. 28) segue esse entendimento: “[...] entendemos que a modernidade não é um fenômeno exclusivamente europeu, pois se constitui em uma relação dialética com a alteridade não europeia”.

A leitura estético-política sugerida neste texto sobre as práticas experimentais compartilha dessa visão, considerando que os trabalhos dos artistas analisados farão uma crítica nascida desse lugar das identidades atingidas pela “matriz colonial de poder” (MIGNOLO, 2008), utilizando suas técnicas, valores e saberes como ferramentas de desconstrução de imagens e visões de mundo notadamente eurocentradas.

### **3 Fotografia**

A fotografia é o processo de produzir e fixar imagens em uma superfície fotossensível. Ela é o produto de uma série de condicionantes

---

<sup>4</sup> Texto publicado originalmente em 1995.



que se consolidam no século XIX, mas que tem origem anterior. Como aponta Arlindo Machado (1984, p. 31), a *camera obscura* já era usada como dispositivo ótico desde o século XV, por pintores e desenhistas, e as lentes utilizadas para refratar a luz que chegava ao dispositivo foram produzidas no século seguinte. Para o autor, do ponto de vista ótico, a fotografia já estava dada desde o Renascimento. A componente química, conclusiva do processo de produzir-fixar a imagem, é que se tornou possível mais tarde, no século XIX.

A valorização e o sucesso da fotografia estão ligados a valores essencialmente modernos, como a racionalidade científica, a necessidade de classificar, registrar, vigiar e identificar indivíduos, a ideia de um espaço-tempo capturável pela tecnologia, o oclocentrismo (presente em outras formas de entretenimento como cinema, panorama, exposições universais e *freak shows*), o ideal de reprodução do mundo concreto, a individualidade do sujeito, a noção de propriedade e o valor monetário das coisas.

Para entender esses valores, é necessário observar rapidamente o panorama histórico do século XIX. Cidades como Londres e Paris experimentavam um surto de urbanização. Os transportes se dinamizam com a invenção do automóvel e da locomotiva, encurtando distâncias e estimulando o deslocamento das pessoas e o trânsito de mercadorias. O mundo do trabalho se torna mais estratificado e mecanizado, com divisão de funções e a estruturação de indústrias, impulsionando uma cultura de consumo fomentada pela ascensão da burguesia, a classe social que mais se volta para as formas de lazer baseadas no olhar. É um período de intensa pesquisa nos campos da ótica, química, mecânica, fisiologia, botânica, psicanálise, uma série de disciplinas que serão instrumentais para a difusão de categorias de pensamento, experiências, e modelos de comportamento que subdividem e escrutinam os indivíduos.

A indústria da imagem se desenvolve rapidamente, mantendo um padrão: equipamentos e materiais (câmeras, negativos, papéis, químicos) são aperfeiçoados com vistas a produzir fotografias nítidas e descritivas, em

processos cada vez mais automáticos, nos quais a intervenção aparente do fotógrafo vai sendo reduzida pela ideia de uma excelência técnica que persegue a reprodução fiel dos detalhes, o equilíbrio entre luz e sombra, o efeito de realidade. Ao final do período, em 1888, a Kodak disponibiliza no mercado uma câmera fácil de operar, com filme carregado, que depois de utilizado, era enviado de volta à fábrica para revelação. O *slogan* do produto ficou famoso: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

O equipamento é um símbolo da padronização técnica que marca a indústria fotográfica, contaminando também as práticas artística e amadora: automatizada, realista, mimética. Sua reverberação pode ser detectada na produção visual da fotografia de viagem, na organização de arquivos em instituições como cadeias, hospitais, manicômios e tribunais, na fotografia científica, documental e de imprensa. Todos esses campos de produção imagética possuem em comum a ideia de que a fotografia é uma técnica a serviço da verdade dos fatos e sua base científica afastava seus resultados da ambiguidade. A imagem fotográfica adquire *status* de “evidência”, “prova” e “documento”.

A fotografia enquanto prática, técnica e linguagem, carrega desde seu surgimento uma suposta conexão com a realidade, e as tentativas de desvio dessa “regra” foram vistas como empreendimentos mal sucedidos ou pouco dignos da atenção de críticos e cientistas.

O importante é perceber como essa essência realista da fotografia não é um dado natural, mas sim, uma construção epistemológica. Arlindo Machado argumenta que a fotografia propagou um modelo de visualidade marcadamente perspectivista, herdado do Renascimento, e que se perpetuou nas tecnologias da imagem posteriores - cinema, vídeo e imagem digital.

De um lado, a fotografia se baseia no fenômeno da *camera obscura*, tal como foi entendido no Renascimento, e num código de representação que completa e corrige esse fenômeno: a *perspectiva artificialis*, sistematizada por Leon Battista Alberti em seu *Trattato della pittura* (1443). Dissemos “completa” e “corrige” porque a imagem projetada no interior da *camera obscura* era desfocada e praticamente sem definição: faltava um princípio organizador, um código de base que “arranjasse” a imagem de modo a torná-la inteligível (segundo os parâmetros de

**inteligibilidade** predominantes na época). [...] No século XVI, apareceram as **objetivas** [...] sistema de lentes côncavas e convexas destinadas a **refratar** a informação luminosa que deveria penetrar na *camera obscura*, de modo a orientá-la no sentido de produzir automaticamente uma construção perspectiva<sup>5</sup> (MACHADO, 1984, p. 27-28).

Machado conduz uma análise das formas de exercício de poder, cristalizadas nos modelos de representação e estéticas da fotografia. Sua contribuição sublinha o lado nada neutro ou desinteressado das tecnologias, apontando seu viés ideológico. Segundo ele, o regime visual figurativo das imagens técnicas demonstra relação direta com o pensamento da Modernidade. Assim, a participação de um sujeito pensante que elaborou esses códigos à luz de questões de sua época resultaria “escondida” sob o discurso de automaticidade ou de registro direto da realidade.

Pesquisadores como Panofsky (1993) e Jay (2020)<sup>6</sup> também vinculam o modo representacional da perspectiva geométrica e seu papel dominante com as ideias vigentes na Modernidade. O primeiro explica que a presença de um observador ideal no espaço da representação pictórica e sua visão ordenada são convenções que não coincidem com a experiência fisiológica da visão humana. Jay, por sua vez, enfatiza que a cultura ‘oculacêntrica’ do ‘perspectivismo cartesiano’ eclipsou a existência de outros regimes visuais no contexto da Modernidade. Steyerl (2011) aponta ainda a falência desse regime escópico diante das críticas lançadas aos paradigmas do pensamento moderno europeu ocidental na contemporaneidade (na Filosofia, Antropologia e Estética), que incluem as formas de produção e circulação de imagens geradas por dispositivos autônomos.

A influência do pensamento moderno nas concepções sobre a imagem fotográfica pode ser detectado nas “teses essencialistas” (FATORELLI, 2003), teorias clássicas ligadas ao meio que investigaram suas ontologias, geralmente mapeando suas características singularizadoras. Os

---

<sup>5</sup> Grifos do autor.

<sup>6</sup> Texto original de 1988. A data utilizada neste artigo é da tradução brasileira.

estudos de Roland Barthes (2012) e André Bazin (2017) são exemplos. O primeiro apresenta a tese do “isso foi”, propondo a compreensão da fotografia como captura de um fragmento de tempo passado. Segundo o autor, da ligação com o referente, de sua “teimosia”, surge a essência da fotografia (BARTHES, 2012, p. 15). Já Bazin escreve, em meados dos anos 1940, o ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, apontando a “objetividade essencial” da fotografia, ligada à ideia de automaticidade com que a realidade se inscreveria na imagem. Bazin (2017, p. 21) ainda postula que fotografia e cinema são descobertas que satisfazem, por sua “essência”, a “obsessão do realismo”. Na operação fotográfica haveria uma “reprodução mecânica, da qual o homem se achava excluído” (Idem).

Os argumentos de Barthes e Bazin remetem à cisão entre ser humano e objeto, permitindo interpretar a tecnologia como uma externalidade que, baseada no seu viés científico, pode reproduzir a realidade de maneira fidedigna. As características atribuídas à fotografia como elementos de sua essência (objetividade, transparência, realismo, indexicalidade) decorrem, na verdade, de uma série de implicações estéticas, institucionais, políticas e técnicas também vindas da epistemologia da Modernidade, no entanto, seus autores as posicionam de maneira autônoma.

Tais teorizações demonstram uma preocupação com a ontologia da fotografia, um debate hoje já superado. A questão que chama atenção é que elas discutem a fotografia em geral, com base em um dos modos possíveis do fotográfico, cuja estética está ligada à verossimilhança e ao realismo, passando ao largo da produção experimental realizada desde o século XIX<sup>7</sup>. Ou seja, elas teorizam a fotografia a partir de certo tipo de imagem. Esses estudos também devem ser vistos dentro de um contexto no qual a afirmação da fotografia como expressão artística vinculava-se ao

---

<sup>7</sup> Autores como Fatorelli (2013), Fernandes Junior (2002) e Gonçalves (2018) atestam que o modo descritivo da fotografia sempre conviveu com práticas de desvio que questionaram os paradigmas dominantes, criando estéticas explicitamente manipuladas, descontínuas e híbridas, a exemplo das práticas pictorialistas, cronofotográficas, e do uso da fotografia nos movimentos futurista (fotodinamismo), dadaísta e surrealista (fotomontagem) nas vanguardas europeias. Tais práticas extrapolam o universo da produção europeia, como indica, por exemplo, o estudo de Costa e Silva (2004) que trata especificamente do movimento da fotografia modernista brasileira. Essas pesquisas indicam que a vertente experimental se faz presente desde o século XIX, adquirindo diferentes contornos, metodologias e proposições conceituais ao longo do tempo.

exercício de delimitar o que era intrínseco ao meio, ao mesmo tempo diferenciando-o de outras artes (notadamente a pintura e o cinema).

Essas proposições, bastante relevantes até os anos 1980, são questionadas por estudos que assinalam suas limitações ao reduzirem a fotografia a uma tendência dominante, de uma estética indicial. Por exemplo, o estudo de Bellour (1997) sobre as “entre-imagens” que tensionam os limites entre fotografia, cinema e vídeo, Dubois (2016) em sua tese das “temporalidades elásticas” do fotográfico que extrapola o limite temporal do instantâneo, ou em texto mais recente (2022), em que discute as aproximações entre cinema e fotografia, e ainda, Cruz (2014), quando aborda os “movimentos mínimos” em filmes que lembram a imobilidade da fotografia e da pintura. Fatorelli (2017) conclui que

Encontramo-nos, cada vez mais, na condição de criadores multimídia, envolvidos na produção de imagens de diversos formatos. Se ainda podemos falar de fotografia, de cinema e de pintura (e essa é a nossa aposta), trata-se de uma fotografia, de um cinema e de uma pintura marcados pelas intensas experimentações observadas nas últimas três décadas – expandidos, reconfigurados, significativamente modificados, atravessados por vetores temporais singulares, investidos de potências anteriormente inimagináveis. Alterações de tal modo consideráveis, no âmbito das formas expressivas e das linguagens, a ponto de questionar a manutenção das formulações teóricas historicamente consagradas, marcadas pela especificidade das mídias e pela especialização das práticas artísticas (FATORELLI, 2017, p.124-125).

Esses estudos tematizam os hibridismos no campo da imagem moderna e contemporânea, e consideramos aqui, que também abrem caminho para conceituações mais específicas sobre as práticas experimentais, como veremos a seguir.

#### **4 Experimental**

Várias pesquisas têm contribuído para clarificar os princípios metodologias e estéticas da fotografia experimental. Lenot (2017, p. 200-202) define a fotografia experimental como um gesto intencional de

questionamento “dos parâmetros do processo fotográfico” e de afastamento da “representação verossímil”, com forte inspiração nas teses de Vilém Flusser (1920-1991) sobre o “aparelho fotográfico”, seu “programa”<sup>8</sup> e a capacidade criativa de sabotar, desvirtuar suas bases epistemológicas. Fernandes Junior (2002, p.114-115) apresenta a tese da “fotografia expandida” (ou “experimental”, “construída”, “manipulada”) que através de vários tipos de intervenção reorienta paradigmas estéticos. O autor estabelece uma conexão entre o fazer experimental e as práticas multilinguagem das vanguardas europeias dos anos 1920, dedicando sua análise aos trabalhos de artistas como Cássio Vasconcellos, Eustáquio Neves e Kenji Ota, entre outros. Já Chiarelli (2006), por sua vez, propõe a noção de “fotografia contaminada” como aquela que se aproxima de meios como a literatura, a poesia, o teatro, carregando, ao mesmo tempo, traços da experiência pessoal dos e das artistas. Podemos mencionar ainda, as reflexões de Fontcuberta (2010) sobre a “poética dos erros”, a análise de Cruz e Carvalho (2022) sobre o aspecto transgressor das “inimagens” de Eduardo Kac.

Todas essas referências discutem o caráter de maleabilidade da fotografia, sua impureza e hibridismos, seja pelo diálogo com outras linguagens, pela criação de métodos originais (através de adaptações de processos históricos, acoplagem de diferentes tecnologias), ou pelo apreço por estéticas abstratas, ficcionais, descontínuas e por vezes imprevisíveis.

Dando continuidade ao debate inaugurado por esses autores em pesquisas anteriores (WANDERLEI, 2020, 2022), reafirmamos que a experimentação situa a fotografia em um terreno pouco convencional, que é parte de um cenário mais amplo de produção da imagem em que sobressaem as práticas de hibridismo. Indicamos também a emergência de estéticas que revelam os ruídos das mídias, decorrentes do uso da tecnologia fora de padrões industriais, e o interesse dos artistas nessas visualidades que apontam a condição instável tanto da imagem, quanto a

---

<sup>8</sup> Flusser (2011) define “aparelho” como dispositivo que é criado com base em conhecimentos científicos. “Programa” é o conjunto de dimensões técnicas, ideológicas, econômicas, estéticas, institucionais inscritas no “aparelho”. Para o filósofo, a câmera fotográfica é o primeiro aparelho que cria “imagens técnicas”.

falibilidade das próprias tecnologias (WANDERLEI, 2021). Acreditamos que, contemporaneamente, o experimental também parte de uma leitura crítica das relações entre seres humanos e mídias. Assim, a prática adquire um sentido político de confronto com o pensamento moderno ocidental europeu, em dimensões técnicas, estéticas e epistemológicas. Desse modo:

Entendo que em muitos trabalhos experimentais encontramos uma proposição política que critica o meio e certos modelos visuais, conferindo importância ao campo na atualidade [...]. Minha ideia é compreender o experimental como um campo amplo da imagem contemporânea produzido com o uso de diferentes meios (analógicos e digitais), incluindo a interação entre eles e o diálogo entre diferentes domínios da imagem (cinema, pintura e vídeo). Mais ainda, creio que a prática experimental demonstra uma articulação entre a crítica tecnológica, a valorização de estéticas cheias de ruídos e o desenvolvimento de processos originais, englobando questões técnicas, poéticas, estéticas, filosóficas e políticas (WANDERLEI, 2022, p. 32).

Nesta proposta ressaltamos a tripla condição da fotografia experimental - como conceito, poética e estética. O conceito indica a expansão da fotografia para além das noções de indexicalidade, verossimilhança, representação descritiva, tempo instantâneo, entre outras; a poética refere-se à recusa do uso da tecnologia de forma automatizada e acrítica, trabalhando com materiais e processos multimídia, mídias defeituosas, descontinuadas pela indústria, adaptadas ou desenvolvidas pelos próprios artistas; a estética mostra-se pontuada de traços formais variados, tais como: múltiplas exposições, desfoques, borrões, tremidos, riscos, marcas, furos, distorções, sobreposições, texturas, manchas, pinceladas, montagens, transmutações causadas por exposição de longa duração, e toda uma série de efeitos explorados como expressão visual do conteúdo das obras.

## **5 Decolonialidade, estética, política e latinoamericanidade**

A abordagem decolonial visa situar o debate sobre o lado perverso da Modernidade, tomando como origem a experiência dos povos colonizados. Concentrado no trabalho do grupo

modernidade/colonialidade, formado nos anos 1990, o entendimento da importância de criticar o eurocentrismo desenvolvendo epistemologias vindas do Sul Global não tardou a chegar ao campo estético. Mignolo e Gómez (2012) formulam então, a noção de “*aesthesis* decolonial”, originada das subjetividades racializadas e subalternizadas pelo projeto moderno. Segundo os autores, (op cit, p.15), “a estética e a arte são assuntos de política”, pois discutir os traços de um projeto político de subalternização, calcado na legitimação de uma estética demarcada pela noção de beleza (em que essa beleza vem de um padrão branco e europeu), é revelar o aspecto profundamente político - e não apenas abstrato e intelectual - presente no fazer e no sentir artísticos.

Além disso, quando a estética, como pensamento filosófico ou como disciplina dentro da História da Arte é postulada como a sensação do belo, produz dois efeitos: primeiro, aquilo percebido como belo obedece a certo parâmetro de beleza (que é singular mas reivindica uma qualidade universal, quando de fato, difere entre povos, territórios e épocas); e segundo, sugere uma importância do sentido da visão, já que a coisa deve ser percebida como bela, quando vista. A estética assim entendida retira da experiência sensível os outros sentidos (audição, tato, olfato), dando privilégio à visão, e deslegitimando outras formas de sentir e fazer arte mais sinestésicas e complexas. Essa deslegitimação é endereçada aos sujeitos que estão fora dessa definição de estética. Porém, sua exclusão não se dá apenas no espaço da criação e legitimação artística, pois é acompanhada de uma inferiorização econômica, geopolítica, científica, social, cultural, etc. Nesse sentido, podemos dizer que no campo da estética é reencenada a mesma disputa que desautoriza as identidades não europeias em outras esferas onde se dão as relações sociais que estão longe de ser apolíticas.

Dessa forma, observaremos como a inserção (tardia e ainda desigual) dos discursos estéticos decoloniais expressam na forma e conteúdo de algumas obras questionamentos de fundo político aos paradigmas epistêmicos modernos no campo da fotografia experimental.

Em estudos recentes (CRUZ; WANDERLEI, 2023), refletimos sobre o



fato de que certos artistas latino-americanos trazem em suas obras temas importantes, ligados à crítica da epistemologia da Modernidade. Seus projetos demonstram a consciência desses artistas do vínculo entre a tecnologia fotográfica e a racionalidade moderna ocidental. Assim, consideramos que a fotografia experimental assume um posicionamento político quando traz à tona assuntos como o racismo, o genocídio de povos originários, a violência de gênero, a exploração de recursos naturais, a cisão entre cultura e natureza, ser humano e objeto, primitivo e civilizado, recusando as premissas da objetividade, do realismo, da reprodução automática do visível.

Propomos assim, um alinhamento entre estética e temática (forma e conteúdo) nas obras que incorporam um gesto de “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008), pois posicionam experiências e formas de representação não eurocentradas. Não se trata somente de uma mudança geográfica, mas da localização do discurso a partir de outros sujeitos que denunciam a falácia da neutralidade que serviu durante muito tempo, e simultaneamente, à epistemologia ocidental e à teoria fotográfica. Vejamos como isso ocorre nos trabalhos de Rosana Paulino e Manuel Limay Incil.

Rosana Paulino (1967- ) é uma artista visual negra, brasileira, que trabalha com diferentes técnicas como fotografia, pintura, ilustração, colagem e bordado. Seus processos apresentam uma característica de manualidade na produção das imagens, e às vezes, ela desenvolve técnicas próprias para a execução de trabalhos. Sua temática é a situação da população negra brasileira, tratada sob uma abordagem ao mesmo tempo histórica e atual, questão trazida em *Atlântico Vermelho* (2017), exposição montada em Lisboa (Portugal). Na mostra há diferentes obras (um livro de artista, painéis, um gabinete de curiosidades, etc.) que reunidas em conjunto tecem um comentário amargo e contundente sobre o tratamento dispensado pelos europeus aos escravizados.

É muito significativo que a exposição abra com a peça *¿História natural?* (2016), um livro de artista, no qual se coloca em xeque a cientificidade das teorias que tratavam a diferença entre pessoas brancas e

negras com base na categoria de “raça”, que, imposta às últimas, serviu para desumanizá-las, justificando sua escravização, morte e humilhação. Vistos como coisas (não como pessoas), os corpos dos escravizados foram objetificados (assim como a fauna e a flora brasileiras) pelo olhar fotográfico europeu. É dessas imagens que Rosana Paulino se apropria para recontar essa história, agora, do lugar de fala de quem desvela a estratégia de dominação por trás da construção visual e da pseudociência.

O livro é formado por páginas de tecido costuradas à mão, com impressões de ilustrações e fotografias, de modo que a artista junta os fragmentos do discurso moderno para elaborar uma contranarrativa de denúncia e enfrentamento (**Fig. 1, 2 e 3**). Ela mistura ilustrações de instrumentos científicos com fotografias de “tipos raciais”, muito comuns nos anos 1800, tomadas com o fotografado de frente, costas e perfil. A frieza da tomada descontextualizada (sem localização espaço-temporal), descritiva, iluminação uniforme reduzindo áreas sombreadas, mostra um corpo nu, desprovido de gestual ou expressão facial, sem traços de identificação (nome, roupas ou acessórios), conforma uma estética que corresponde a uma abordagem pretensamente clínica e objetiva, mas que na verdade é cuidadosamente elaborada. Ela constrói a imagem dos escravizados como coisas, sem individualidade, sem humanidade. Animalizados por uma história nada natural.

O aspecto construído, elaborado da obra, com fotos, ilustrações, manchas de tinta vermelha (remetendo ao sangue), já se opõe a uma estética apoiada em um “efeito de realidade”; ela se baseia em uma estratégia de montagem, estruturada em relações dialéticas, paradoxais entre os elementos arranjados e a própria realidade (que se repete em outras peças da exposição). A maneira como as fotografias de corpos estão recortadas e arranjadas, junto a instrumentos científicos e ao lado da imagem de um fêmur, referencia diretamente o trabalho de Louis Agassiz, defensor do racismo científico que visitou o Brasil durante a expedição Thayer (1865- 1866), na tentativa de provar sua teoria da degeneração das

raças. Na ocasião, August Stahl produziu as fotos<sup>9</sup> utilizadas por Rosana Paulino, que as emprega formalmente para quebrar diversas regras da representação figurativa moderna: recusa um ponto de vista privilegiado para onde o nosso olhar possa convergir (coincidindo com o olhar ideal, do sujeito observador); desfaz a profundidade de campo na montagem de corpos e objetos científicos, pois perdemos a referência do que estaria em primeiro plano ou no fundo; desconstrói regras de proporção entre os corpos e os objetos que são equiparados (com os últimos assumindo um tamanho propositadamente irreal); desarruma a ilusão de continuidade espacial entre os elementos presentes na composição, que claramente não pertencem a uma mesma situação de captura.

Todas essas questões formais possuem uma relação forte com o modelo de representação baseado na perspectiva linear, criada no Renascimento. Com base na geometria euclidiana, a perspectiva linear tenta organizar os elementos de uma cena tridimensional, em uma superfície bidimensional (plana), retirando de sua origem matemática, portanto científica, o argumento que garantiria a ela (a perspectiva) a capacidade de reproduzir de maneira mais fiel, a visão do ser humano. Refletia a centralidade do sujeito moderno como ponto de observação e julgamento do mundo concreto, mesmo que, na prática, fosse totalmente arbitrária, seletiva e artificial. Até aí nada de novo, já que qualquer sistema de representação pode ter essas características. O problema é a perpetuação da ideia de que esse modo de enquadramento do mundo seria uma reprodução fidedigna da realidade. “Ocorre que a fotografia, por estar subordinada a um aparato tecnológico e por incorporar a racionalidade matemática da projeção perspectiva, parece gozar de uma espécie de inviolabilidade que lhe garante a ciência” (MACHADO, 1984, p.75).

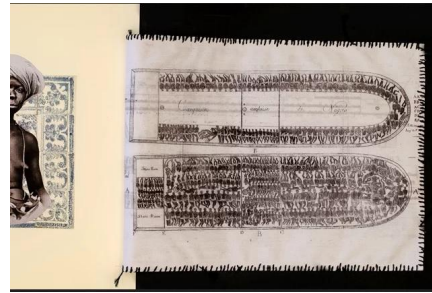
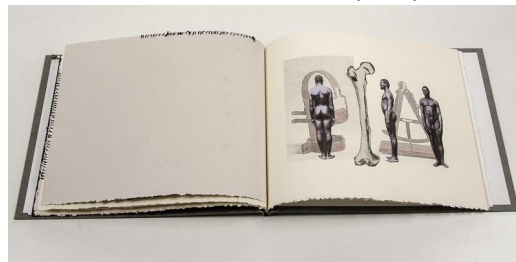
Rosana Paulino não apenas recusa o olhar falsamente científico e universal, mas pelo desmonte de seus pressupostos formais utiliza uma

---

<sup>9</sup> As fotos podem ser vistas no artigo de Carlos Haag, disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

estética experimental para mostrar o avesso da história oficial, suturando os elementos dessa narrativa, demonstrando que para a população negra, trata-se de uma experiência marcada por dores, cortes e imposições, de subjetividades apagadas, de violências físicas e psíquicas, em que a fotografia desempenhou um papel fundamental. A costura, deixada aparente, elabora visualmente o gesto de reconstrução dessa narrativa, agora em bases críticas, elucidando seu componente ideológico.

**Figuras 1, 2 e 3** - Páginas do livro *¿História natural?*, Rosana Paulino, 2016, da mostra *Atlântico Vermelho* (2017)



**Fonte:** <https://rosanapaulino.com.br/>

A artista cria ainda uma relação entre os pressupostos científicos e o empreendimento da escravidão, instrumento essencial da colonialidade no Brasil, já que entendidos como coisas, e não como seres humanos, negros e negras passaram logo à condição de escravos. A situação é lembrada na junção entre o registro fotográfico, a ilustração de um esquema de um navio negreiro e um padrão de azulejaria portuguesa, ligados por um processo violento, simbolizado na tinta vermelha (Fig. 2). Segundo ela, “[...] a ciência nunca foi neutra, a ciência foi utilizada também como hierarquização e domínio dos povos” (PAULINO, 2021).

Manuel Limay Incil (1987- ) é um artista peruano, formado pela

Escola de Artes Mario Urteaga Alvarado - Cajamarca, onde estudou várias técnicas: desenho, pintura, gravura, fotografia e audiovisual. Ele trabalha com o método da “fotografia verde” utilizando materiais e substâncias químicas “sustentáveis, acessíveis e econômicos” (ÁLVAREZ, 2020), retomando processos históricos caracterizados pela delicadeza, impermanência e até certa fragilidade das imagens.

Limay especializou-se em clorotipia, que é a impressão de imagens sobre folhas. Seu interesse em trabalhar com recursos não industriais está relacionado à compreensão de que as técnicas artesanais acumulam conhecimentos que podem ser revisitados e adaptados: “a fotografia experimental é uma constante em meus discursos plásticos. No futuro gostaria de persistir na busca de corpos fotossensíveis ecológicos, que nos aproximam de uma leitura do universo a partir da luz como o início de tudo” (LIMAY, 2022a).

Seu projeto *Rumiantes* (2022) foi realizado com um processo original que utiliza propriedades fotossensíveis da clorofila contida em fezes de vacas. O excremento é o material fotossensível das imagens, pois contém resíduos de clorofila. As fezes são recolhidas no pasto verde (e não seco), pois assim estarão propícias a gerar contraste e diferentes escalas de exposição, necessárias ao aspecto fotográfico da imagem (LIMAY, 2022b). O artista aplica as fezes em um pedaço de tecido, seca-o para retirar o excesso de umidade, coloca em cima desse suporte uma transparência de acetato que contém a imagem e expõe ao sol. Literalmente, o suporte passa por um processo de insolação e o tecido com a camada de fezes é utilizado como papel fotográfico.

O processo de Limay e a sua concepção da fotografia são importantes como alternativa estético-política à lógica que marca a indústria do universo fotográfico. A clorotipia representa uma crítica à mentalidade capitalista que imprimiu à indústria da imagem um caráter evolucionista, em que a tecnologia recente supera e substitui a anterior, alimentando uma cultura extrativista e de obsolescência programada baseada no descarte, esgotando os recursos naturais (através do consumo

de água para revelação e lavagem de cópias, do uso de metais nobres para a produção de baterias e materiais fotossensíveis) e degradando o meio ambiente. A cadeia produtiva da fotografia é notoriamente conhecida por ser poluente e nada sustentável. A proposta do artista vai na contramão dessa mentalidade, ao utilizar suportes inusitados, sejam naturais, como folhas e cascas de frutas, ou materiais descartados tais como garrafas plásticas e cacos de vidro, engendrando uma crítica à dimensão industrial e capitalista da fotografia<sup>10</sup>.

**Figuras 4 e 5** - Projeto *Rumiantes*, Manuel Limay Incil, 2022.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/p/CkZuYVzL72t/>

Em *Rumiantes*, a escolha do processo está alinhada à concepção da fotografia como forma expressiva que se reinventa a partir de materiais acessíveis e processos naturais, mas também à temática do projeto, que é sobre feminicídio. As fotografias produzidas tratam de assassinatos de mulheres ocorridos no Peru, e são acompanhadas de pequenas biografias das vítimas, ou frases de impacto alertando para uma das questões mais urgentes na pauta dos movimentos de mulheres nos diversos países latino-americanos (Fig. 4 e 5). O projeto traz à baila a desvalorização e a violência dirigidas às mulheres, consideradas inferiores por uma mentalidade resultante de relações sociais baseadas em noções de hierarquia e diferença, que se traduzem em submissão, desrespeito e morte.

<sup>10</sup> Exemplos dos variados suportes que Manuel Limay Incil utiliza em seus trabalhos (orgânicos ou descartados) podem ser vistos em sua conta no Instagram: [https://www.instagram.com/manuel\\_limay\\_incil\\_fotografia/](https://www.instagram.com/manuel_limay_incil_fotografia/)

O pesquisador Cesar Baio (2022) discute o forte antropocentrismo do período moderno e sua influência na concepção da fotografia. Para ele, em meio às críticas sobre os efeitos do capitalismo e da colonização dos saberes pelo eurocentrismo é “[...] urgente o desenvolvimento de abordagens não antropocêntricas da imagem técnica, que sejam capazes de pensar a imagem a partir de modelos conceituais que não reforcem as ideias modernas de dominação” (BAIO, 2022, p. 89).

Em *Rumiantes* parece-nos que a utilização das fezes de vaca é uma estratégia interessante que relativiza as hierarquias entre seres humanos e outros seres vivos. Metaforicamente, de um material sem valor e resultante do final do processo digestivo dos animais ruminantes, um material que já estaria “morto”, o artista cria retratos em que traz à luz as fisionomias de pessoas assassinadas. Se a violência de gênero é um problema decorrente de modelos sociais patriarcais e autoritários, a fotografia de Manuel Limay Incil, que compreende a luz como origem da vida, parece ir de encontro ao que sugere Baio sobre concepções não antropocêntricas da imagem. Segundo o artista,

O ato de ruminar refere-se à capacidade de regurgitar o alimento depositado no estômago para mastigá-lo repetidamente, facilitando a digestão e absorvendo os nutrientes necessários. [...] Este processo fotográfico investiga como os corpos ruminam uns aos outros, como os nossos corpos incompletos interrompem a biologia do outro corpo, como ruminamos sobre nós próprios desde a concepção, em alguns casos até tirando as nossas próprias vidas (LIMAY, 2022b, *trad. nossa*).

A escolha de um processo artesanal não se vincula à nostalgia, mas recusa o modelo predominantemente industrial, voltado ao lucro e de fetichização tecnológica da fotografia. A proposta pode ser vista ainda, como um aceno à responsabilidade ambiental e um questionamento à concepção dicotômica das relações entre ser humano e natureza, tão presente no pensamento moderno.

O artista tira partido de uma certa precariedade visual do método: os retratos apresentam falhas em alguns pontos onde não se consegue ver

completamente os rostos; a textura das imagens (composta de fragmentos dos vegetais digeridos) torna instável a figuração; o baixo contraste entre zonas claras e escuras e a pouca definição das linhas de expressão, do contorno de narizes, bocas, olhos das mulheres. Esses elementos são parte de uma estética desassociada dos imperativos da nitidez, da precisão, do enquadramento bem demarcado visando à descrição acurada. Mesmo a forma de exibição das imagens, penduradas em um varal de roupas, lembra que muitos feminicídios são praticados no ambiente doméstico. Assim, a escolha dos materiais e o modo de apresentação combinam-se para articular questões diversas como a violência de gênero, a memória, a subnotificação dos casos de feminicídio, e os próprios usos do fotográfico (evidência, prova), o artesanal como opção ao industrial.

## **6 Considerações finais**

Os trabalhos de Rosana Paulino e Manuel Limay Incil constituem discursos visuais que incorporam na própria estética um sentido político. Com base em recursos de montagem, apropriação, mistura de técnicas, justaposição, quebra do efeito de continuidade espacial gerado pela perspectiva linear, pela textura e formato pouco comum das imagens, ou pelo efeito de choque causado pelas composições e da própria artesanaria implicada nos processos, seus projetos recusam a gramática formal da Modernidade, oferecendo a ela respostas estéticas a dois problemas centrais do projeto de poder e dominação europeu: o racismo e a violência de gênero.

Se aqui consideramos a fotografia experimental uma forma de problematizar artisticamente a experiência dos povos latino-americanos, *Atlântico vermelho* e *Ruimantes* falam sobre aspectos importantes de nossas histórias recentes, sem perder a criticidade ao estabelecer a conexão entre eles e o passado construído, narrado e registrado por uma cultura estrangeira. Se esta cultura através de suas formas de representar, pensar e categorizar foi determinante para a maneira como



compreendemos e utilizamos a fotografia, os projetos demonstram, cada um a seu modo, maneiras outras de utilizar essa técnica, desvelando também o substrato político que a tecnologia carrega.

*Atlântico Vermelho* e *Rumiantes* apresentam características que parecem materializar o que Baio propõe como uma “pluriontologia da imagem”, capaz de espelhar experiências sensíveis e cosmovisões pós-antropocêntricas, em que

[...] cada obra de arte passa a ser a materialização de uma maneira singular de conceber a imagem, uma projeção especulativa de realidades, mundos e sujeitos. A obra de arte estabeleceria, assim, um conceito sobre o mundo, algo que se torna parte da poética do artista. A hipótese da pluriontologia não necessariamente exclui o modelo moderno de representação, mas o incorpora como mais um modo de conceber a imagem dentre uma quantidade inumerável de possibilidades. Cada artista, em cada obra de arte, pode criar uma nova maneira de conceber a imagem, de modo que esta possa cristalizar modelos epistemológicos ou mesmo cosmológicos de mundo completamente diferentes (BAIO, 2022, p. 90).

A partir desta proposição, entendemos que os projetos dos artistas se estruturam a partir de identidades que compartilham o lugar da colonialidade, mas são moldadas em diferentes experiências pessoais. Seus trabalhos utilizam a fotografia experimental para levantar questões relevantes (o racismo científico e o feminicídio), implicando paradigmas modernos variados de tempo-espço, humanidade, racialidade, realismo, liberdade, autonomia e dicotomias entre sujeito e natureza, masculino e feminino, corpo e mente, entre outras questões.

Compreendemos o experimental simultaneamente como conceito, poética e estética porque essas três dimensões articulam conjuntamente uma revisão dos usos, modelos visuais e teorias ontológicas do meio fotográfico, ao mesmo tempo em que propõe múltiplas expressões da materialidade fotográfica, a partir de processos de hibridação dos meios, da desconstrução da figuração, das teorias de indexicalidade e objetividade. Suas metodologias desconstróem a noção de que a técnica é capaz de nos dar um retrato fidedigno e neutro do mundo concreto, apostando em modos de fazer que deixam evidentes as intenções de autores/as das obras. São trabalhos que discutem não apenas visualidades outras para o

fotográfico, mas utilizam a estética impura do experimental também como uma forma crítica.

De acordo com Quijano (1992, p.2-3), o processo de dominação cultural imposto no continente latino-americano revestiu a cultura europeia de um viés universalista, de modo que “o imaginário nas culturas não europeias hoje dificilmente poderia existir e, sobretudo, reproduzir-se fora dessas relações”. Isso quer dizer que nossas referências são elaboradas a partir de um lugar periférico, consciente dessa relação hierárquica. A questão é de que modo operamos as ferramentas e postulados dominantes, subvertendo-os, não somente para revelar seu projeto de apagamento e submissão, mas também para lançar respostas, oferecer interpretações alternativas a esse modelo de pensamento. Este parece ser o propósito de Rosana Paulino e Manuel Limay Incil: utilizar os instrumentos visuais da colonialidade para, a partir de táticas construídas na e pela experiência de uma latinoamericanidade (com dimensões históricas, econômicas, políticas e culturais), e baseadas na experimentação, tecer narrativas próprias, em uma operação de leitura crítica dessa mesma colonialidade.

## 7 Referências

ÁLVAREZ, Luis Cáceres. La magia de la clorofila: Manuel Limay, el arte de imprimir fotografías sobre hojas naturales. **Revista de Fotografía e Investigación Visual**, Lima, v. 3, n. 1, p. 4-9, 2020. Disponível em: <https://revistas.upc.edu.pe/index.php/fot/article/view/1318>. Acesso em: 29 mar. 2023.

BAIO, Cesar. Da ilusão especular à performatividade das imagens. **Significação**, São Paulo, v. 49, n. 57, p. 80-102, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/183203>. Acesso em: 10 jan. 2023.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. *In: O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2017, p.27-34.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

CHIARELLI, Tadeu Domingos. A fotografia contaminada. In: FERREIRA, Glória. (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, v. 1, p. 425-428, 2006.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRUZ, Nina Velasco. Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimos em Melancolia. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 17, n. 2, 2014. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1319](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1319). Acesso em: 9 out. 2023.

CRUZ, Nina Velasco; CARVALHO, Victa. Transgressões: as “Inimagens” de Eduardo Kac. In: ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz. **Anais eletrônicos** [...]. Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/papers/transgressoes-fotograficas--as---inimagens---de-eduardo-kac>. Acesso em: 14 set. 2022.

CRUZ, Nina Velasco; WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL: um conceito em construção. In: ANAIS DO 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/fotografia-experimental-um-conceito-em-construcao?lang=pt-br>. Acesso em: 09 out. 2023.

DUBOIS, Philippe. Identidade e fronteira entre meios: a representação do movimento na fotografia e no cinema. In: WANDERLEI, Ludimilla Carvalho; CRUZ, Nina Velasco. (Orgs.). **Imagem, estética, política**: territórios fluidos do contemporâneo. Recife: Edição das autoras, p. 14-50, 2022.

DUBOIS, Philippe. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa; PIMENTEL, Leandro. (Orgs.). **Fotografia contemporânea**: desafios e tendências. Rio de Janeiro: Mauad X, p. 17-31, 2016.

DUSSEL, Enrique. **Hacia una estética de la liberación**. Buenos Aires: Docencia, 2013.

DUSSEL, Enrique. Eurocentrismo y modernidad (introducción a las lecturas de Frankfurt). In: MIGNOLO, Walter (Org.). **Capitalismo y geopolítica del conocimiento**: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo. Buenos Aires: Ediciones del signo, p. 57-70, 2001.

FATORELLI, Antonio. Notas sobre a fotografia analógica e digital. **Discursos fotográficos**, v.13, n.22, p.52-68, jan.-jul. 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30296>. Acesso em: 10 jan. 2023.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A fotografia expandida**. Orientador: Arlindo Machado. 2002. 275 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUCSP, São Paulo, 2002. Versão impressa.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GONÇALVES, Fernando. Por uma visada genealógica da fotografia contemporânea. **E-Compós**, [S. l.], v. 21, n. 2, 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1454>. Acesso em: 9 out. 2023.

HAAG, Carlos. As fotos secretas do professor Agassiz. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 175, p. 80-85, 2010. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 18, n. 38, p. 329-349, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169121>. Acesso em: 9 out. 2023.

LENOT, Marc. **Jouer contre les appareils**: De la photographie expérimentale. Arles: Editions Photosynthèses, 2017.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Edições del signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em:

[https://www.academia.edu/43889419/DESOBEDI%C3%8ANCIA\\_EPIST%C3%8AMICA\\_A\\_OP%C3%87%C3%83O\\_DESCOLONIAL\\_E\\_O\\_SIGNIFICADO\\_DE\\_IDENTIDADE\\_EM\\_POL%C3%8DTICA](https://www.academia.edu/43889419/DESOBEDI%C3%8ANCIA_EPIST%C3%8AMICA_A_OP%C3%87%C3%83O_DESCOLONIAL_E_O_SIGNIFICADO_DE_IDENTIDADE_EM_POL%C3%8DTICA). Acesso em: 04 abr. 2023.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. *In*: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992, p. 437-449.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: AYÔ, 2023.

STEYERL, Hito. In the free fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective. **E-flux**, n. 24, 2011. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>. Acesso em: 09 out. 2023.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea**. Orientadora: Nina Velasco e Cruz. 2020. 269 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife, 2020. Versão eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38874>. Acesso em: 02 ago. 2022.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **Desarranjos maquínicos**: ruído, tecnologia, imagem. Paulista: edição da autora, 2021.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. But after all, what is the experimental? *In*: GIORI, Pablo. (Org.). **Studies on Experimental Photography**.led. Barcelona: International Festival on Experimental Photography, v. 1, p. 26-33, 2022.

## Vídeos

ATLÂNTICO vermelho, de Rosana Paulino - Memória futura. 2021. 1 vídeo (6 min e 3 seg). Publicado pelo canal EGEAC - Cultura em Lisboa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dGSL3gcOfd4>. Acesso em: 26 mar. 2023.

EXP. 22 presents the invited ARTIST: Manuel Limay. 2022a. 1 vídeo (1 min e 25 seg). Publicado pelo canal EXP. Experimental Photo Festival. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FVF9jQmh2tU>. Acesso em: 04 abr. 2023.

REGISTRO de processos - Manuel Limay Incil - Projeto Rumiantes. 2022b. 1 vídeo (3 min e 36 seg). Publicado pelo canal Canal Museal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C8e-Au6vHRA>. Acesso em: 04 abr. 2023.