

# FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E ENGAJAMENTO POLÍTICO NA AMÉRICA LATINA

Ludimilla Carvalho Wanderlei<sup>1</sup>

---

## RESUMO

O texto discute a fotografia experimental abarcando suas dimensões técnica, estética e conceitual, compreendendo-a como forma de engajamento político na arte latino-americana. Utilizando os apontamentos filosóficos de Vilém Flusser (2011), revisitando as teorias essencialistas da fotografia (Bazin, 2017; Barthes, 2012; Sontag, 2004) e discutindo a estratégia de desobediência epistêmica (Mignolo, 2010) que propõe a revisão crítica do processo histórico da Modernidade ocidental europeia, defino o experimental como gesto criativo que desprograma o aparelho fotográfico, recusa as teorizações clássicas do meio e utiliza uma estética repleta de ruídos (Wanderlei, 2021a) para formular um discurso político, encontrado em trabalhos de alguns artistas latino-americanos.

**Palavras-chave:** Fotografia Experimental. Política. América Latina.

## ABSTRACT

The text discusses experimental photography encompassing its technical, aesthetic and conceptual dimensions, understanding it as a form of political engagement in Latin American art. Using the philosophical notes of Vilém Flusser (2011), revisiting the essentialist theories of photography (Bazin, 2017; Barthes, 2012; Sontag, 2004) and discussing the strategy of epistemic disobedience (Mignolo, 2010) that proposes the critical revision of the historical process of Western European Modernity, I define the experimental as a creative gesture that deprograms the photographic apparatus, refuses the classical theorizations of the medium, and uses an aesthetic full of noise (Wanderlei, 2021a) to formulate a political discourse, found in works by some Latin American artists.

**Keywords:** Experimental Photography. Politics. Latin America.

---

1 Pós-doutoranda em Comunicação pela UFRJ (bolsista convênio CNPq/FAPERJ). Doutora em Comunicação pela UFPE. Professora do MBA Cultura Visual: Fotografia e Arte Latino-Americana (Unicap-PE), pesquisadora em fotografia e produtora cultural. E-mail: ludimillacw@gmail.com.

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, tenho escrito sobre fotografia experimental, ressaltando como sua conceituação se afasta de leituras consagradas nas teorias clássicas do meio e como a prática da experimentação em fotografia nasce com a própria tecnologia. Também venho tratando deste assunto através de aulas, em conversas com estudantes, outros pesquisadores, artistas, em espaços e eventos acadêmicos. Paralelamente, observo que há interesse pelo assunto fora da esfera acadêmica, dado o surgimento recente (ou a continuidade) de festivais e encontros, além do fato de que hoje, não soa estranho ouvir alguém afirmar que “faz fotografia experimental”.

Observando a produção contemporânea, notei que os diferentes processos, estéticas e motivações ou mesmo os conceitos presentes nas obras de artistas experimentais fazem deste campo um dos mais plurais da atualidade. Essa diversidade talvez tenha relação com o fato de que as definições para essas práticas tenham demorado a emergir de forma mais concreta, e que esses projetos não constituam exatamente um movimento organizado e com características estanques. Além disso, creio que a experimentação em fotografia pode ser mais bem conceituada após mudanças tecnológicas e poéticas que levam a fotografia a ser pensada não mais em termos de especificidade.

De fato, o que é experimental em fotografia apresenta mutações, instituindo-se como recusa ou desvio em relação a padrões de uso da tecnologia, a estéticas consagradas e à própria concepção do que singulariza o meio fotográfico. Essas três dimensões combinadas caracterizam os trabalhos em fotografia experimental, segundo os estudos que venho fazendo.

Neste texto farei uma reflexão sobre como esse conceito pode ser entendido a partir de suas componentes técnica, estética e conceitual, dialogando com outros referenciais teóricos que considero tratarem do mesmo fenômeno (mesmo que utilizando terminologias diferentes) e, por fim, indicarei caminhos para pensar especificamente o experimental como campo de produção fotográfica utilizado por artistas latino-americanos para discutir temas de relevância social, repensar processos históricos e agir politicamente.

### 1. TÉCNICA

A primeira questão no que tange aos processos experimentais é exatamente como as imagens são feitas. Ao contrário de um uso automatizado dos dispositivos de imagem, ou do esmero no domínio da técnica que

resulta em imagens perfeitas, a prática experimental se distingue pelo emprego de câmeras, químicos, aparelhos, materiais, *softwares*, em desacordo com os protocolos da indústria da fotografia. Cada artista desenvolve processos diferentes, alguns dispensam a própria câmera (como nos fotogramas e quimigramas), outros criam aparelhos artesanais, misturam técnicas fotográficas e pictóricas (como no Pictorialismo do século XIX), trabalham a partir de acoplagens entre tecnologias que tornam a imagem efêmera, projetada, montada, múltipla, à semelhança de pequenos filmes, aproximando fotografia e cinema.

Seja qual for a operação realizada, deve-se ter em conta que o tensionamento da técnica, do “aparelho” (Flusser, 2011)<sup>2</sup>, tem um significado que ultrapassa a camada da materialidade, tomando a forma de uma reflexão sobre os limites da tecnologia, sobre a fetichização da máquina e de seu poder de reprodução do visível, e ainda da oposição entre o sujeito e a máquina. O aparelho é resultado da aplicação de conhecimentos científicos, sendo a fotografia o primeiro deles, e suas aplicações, as chamadas “imagens técnicas”. As imagens técnicas são produzidas através de uma mediação que se coloca entre o sujeito criador e o mundo concreto a ser representado. Essa mediação é a câmera fotográfica e difere do ser humano em sua própria natureza (maquinica, artificial), o que sugere algo fundamental para a teoria, a história e a estética fotográficas: se a imagem é criada através de processamento de base científica, estaria menos sujeita à interferência, a um tratamento interpretativo da informação, sendo assim capaz de reproduzir com mais precisão a realidade.

A fotografia experimental, ao desarranjar os protocolos técnicos do aparelho, propondo formas inusitadas de uso dos materiais e sistemas, acaba gerando imagens que bagunçam essa separação tão rígida entre ciência e ser humano, entre subjetividade e objetividade, denunciando a existência de um espaço de abertura do meio fotográfico, sujeito à intervenção criativa, como uma espécie de zona de contato em que as instâncias humana e maquinica se tocam e acabam se contaminando.

A experimentação também revela que a função documental da fotografia, uma ideia até de senso comum sobre o meio, é tributária de um momento histórico particular (com suas epistemologias, crenças e discursos visuais), podendo ser revista. Flusser chamou de “programa” esse conjunto

---

2 A filosofia de Vilém Flusser é evocada por outros pesquisadores e pesquisadoras que discutem as práticas experimentais ou buscam novas conceituações para a fotografia contemporânea, como, por exemplo, Lenot (2017), Fernandes Junior (2002), Zylinska (2017), Piper-Wright (2018).

de saberes que informam simbolicamente o aparelho. Seu questionamento é a base da prática experimental.

Revelando os traços da intervenção no funcionamento do dispositivo, marcas diversas que indicam a presença de uma força criadora, tais como tremulações provocadas pelo movimento do equipamento e do fotógrafo durante a captura, arranhões, riscos ou desenhos na superfície da imagem, a criação de formas descontínuas através do funcionamento não padronizado de um *software*, múltiplas ou longas exposições revelando temporalidades mais complexas que o instante, atestam as brechas no programa do aparelho fotográfico. É a partir delas que a fotografia experimental se desenvolve, subvertendo as normatizações do programa.

A questão interessante dos termos flusserianos (aparelho, programa e imagens técnicas) é que não devem ser tomados apenas em sentido técnico. São conceitos que possuem uma camada mais profunda de significado, permitindo entender a construção das próprias teorias e estéticas da fotografia, duas questões importantes para compreender a vertente experimental.

## 2. ESTÉTICA

Entender o programa da fotografia significa atentar para as remissões científicas, econômicas, políticas, ideológicas e estéticas que a permitem surgir enquanto tecnologia, percebendo nesse nível abstrato o significado das imagens (Wanderlei, 2020, p. 120). Há pouco indiquei que o caráter científico da fotografia deu a ela o status de duplo quase perfeito do mundo visível. Essa confiança na eficácia da ciência é parte da retórica da Modernidade que tem no modelo de desenvolvimento europeu ocidental, construído a partir de meados do século XV, e intensificado no século XIX, uma referência de progresso e visão de mundo. Essa retórica é sustentada por práticas, valores, saberes, ideologias, regras sociais e regimes visuais, influenciados por questões como o individualismo, o desejo de capturar o tempo, a representação descritiva, a objetividade, o capitalismo industrial, a divisão entre natureza e ser humano, bem como entre intelecto e corpo.

Esse contexto deu à fotografia certos usos e funções, atribuindo a ela concepções específicas alinhadas com os interesses e necessidades daquele momento histórico. A fotografia é uma “recodagem de textos da química e da ótica” (Flusser, s.d.), sua história está repleta de intrépidos inventores, curiosos e homens de negócios em busca do aperfeiçoamento de imagens do tipo realista, produzidas por equipamentos que vão se tornando mais fáceis de operar, ou seja, mais automatizados. Essas imagens registram

instantes temporais que escapam ao olho humano — aquilo que Benjamin (1985) chamou de “inconsciente ótico” — sendo por isso mesmo, extremamente valorizadas e utilizadas na medicina, no sistema jurídico, pela polícia, turistas e artistas.

Em uma sociedade regida por ideias como a precisão, a objetividade e o realismo, a tecnologia fotográfica foi entendida como aparato que deveria referir o cotidiano, o que por sua vez, levou à valorização de uma estética mimética e descritiva que se tornou dominante. Tal estética caracteriza a produção fotográfica desde seus primórdios, ao longo do século XX, e ainda hoje segue influente, mesmo na era das imagens geradas por algoritmos, como nos lembra Baio (2022).

Uma tradição figurativa e perspectivista que, segundo Arlindo Machado (1984), remonta ao Renascimento e desvalorizou experiências fotográficas mais abstratas, ficcionais, ambíguas, afirmando-se como função natural da fotografia (nos discursos de críticos, comentaristas e de alguns artistas), quando, na verdade, suas marcas formais são construídas a partir de um modelo de pensamento específico, de uma época determinada. Imagens distorcidas, desfocadas, com sobreposições e montagens, pintadas, encenadas, efêmeras, de pouca definição e, mais recentemente, borradas, pixelizadas, de baixa resolução, fazem parte desse universo que a retórica de acuidade e reprodução do real pôs entre parênteses.

Os trabalhos experimentais apresentam justamente as características mencionadas acima (além de outras marcas formais), o que é possível verificar na prática dos fotogramas, fotomontagens, nas colagens digitais, no cruzamento entre imagens fotográficas e videográficas, nos processos de antotipia, quimigrama, na montagem de diversos negativos, no uso de equipamentos danificados ou fora de linha etc. Esses processos dão a ver estéticas repletas de ruídos (Wanderlei, 2021a) que se distanciam de um modelo de representação cuja premissa é capturar a realidade.

As poéticas adotadas pelos artistas buscam dar ciência de que não só existe uma instância que pensa, elabora e intervém na imagem, mas também afirmar que a atuação do próprio dispositivo é constrangida por dimensões históricas, econômicas, políticas, filosóficas e artísticas de seu tempo. Nos trabalhos experimentais, qualquer efeito de transparência atribuído ao aparelho fotográfico cai por terra, tornando-nos conscientes da camada ideológica da tecnologia.

### 3. CONCEITO

A fotografia experimental provoca fraturas na estética do real, que durante tanto tempo foi considerada pelos teóricos como a verdadeira ontologia do fotográfico. Diversos estudos influentes sobre o meio, e ainda hoje referenciados, confirmam os valores do pensamento europeu moderno. Entre os mais conhecidos estão, por exemplo, os escritos de Roland Barthes (2012 [1980]) e sua tese do “isso foi”, que vincula a imagem fotográfica com a captura de um instante que ficou no passado, bem como a remissão à ideia de memória (esta última uma função sobremaneira abalada pela fugacidade e vertiginosa circulação e descarte dos registros digitais).

A noção de objetividade, central para o fotojornalismo, a fotografia de identificação e a fotografia documental, foi apontada por André Bazin (2017 [1945]), como marca “essencial” do meio fotográfico, quando, na verdade, nem toda imagem fotográfica possui essa característica. A objetividade é resultado de um conjunto de escolhas formais (composição, iluminação, enquadramento, jogo entre quadro e fora de quadro), tecnológicas (tipo de equipamento, lentes, velocidade do obturador da câmera, abertura do diafragma da lente, ISO) e intencionalidades que se entrecruzam para produzir uma impressão de distanciamento entre quem fotografa e o objeto/indivíduo fotografado. Se tomada como ontologia da imagem fotográfica, ela corrobora uma suposta imparcialidade e reduz seu viés interpretativo, definindo e legitimando os campos de produção de sentido que mencionei há pouco, mas de modo algum a objetividade é algo inerente a toda imagem fotográfica.

Ou ainda, os trabalhos de Sontag (2004) e Dubois (2012), que indicaram a fotografia, respectivamente como “rastros de realidade” e “espelho do real”, também participam dessa fortuna crítica que apostou na relação estreita da fotografia com seu referente, transformando uma estética indicial na própria ontologia do meio.

Recentemente, essas teorias mostraram-se insuficientes para abarcar a amplitude de experiências, movimentos, formas de enunciação e hibridações que a fotografia sofreu, principalmente após a chegada das mídias digitais, a presença da videoarte, o boom da produção vernacular e de dispositivos autônomos (como drones e câmeras de vigilância), um cenário que se consolida a partir dos anos 1980. Assim, fica evidente que são necessárias ferramentas de análises mais abertas, que consigam dar conta da complexidade da produção imagética atual, e a fotografia experimental participa desse esforço de repensar as “teorias essencialistas” (Fatorelli, 2003).

Há alguns trabalhos que tratam da experimentação, ou mesmo da consagração de estéticas desvinculadas de uma indexicalidade: a pesquisa de Fernandes Junior (2002) sobre a fotografia dita “expandida”, “experimental” ou “manipulada”; a proposição da “poética dos erros” de Fontcuberta (2010); o trabalho de Lenot (2017) que classifica o experimental como avesso à “representação verossímil”. Eles revelam um processo de desgaste das teorias clássicas, forçado pela realidade da produção artística, mas isso não significa que somente agora existam obras que necessitem diferentes formas de abordagem teórico-crítica da fotografia. Reis Filho e Ciquini (2022) lembram que Moholy-Nagy já falava sobre o papel da experimentação para renovar a prática fotográfica, relativizando o compromisso de reprodução do real e valorizando a manipulação, seja dos materiais, durante a captura, seja no laboratório (considerando que seu horizonte de possibilidades era a imagem analógica, na primeira metade do século XX):

O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de “como fazer”. A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem ideias pré-concebidas sobre a fotografia, ele não acredita que a fotografia é somente como ela é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados [...]. Ele ousa chamar de “fotografia” todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios fotossensíveis a químicos, à luz, calor, frio, pressão etc. (Moholy-Nagy *apud* Reis Filho; Ciquini, 2022, p. 116).

Os autores dizem que hoje a questão principal não é mais o que o fotográfico é, mas sim “o que pode ser”, acrescentando que a fotografia é “um conceito em expansão, um campo que se reinventa e se reconstrói a cada nova obra” (*ibidem*), corroborando não apenas o pensamento de Flusser (2011, s. d.), mas do supracitado Arlindo Machado, bem como minhas próprias conclusões, agora já localizadas no campo do experimental (Wanderlei, 2021b, 2022).

Fernando Gonçalves (2018) propõe uma visada genealógica do meio, indicando que desde a primeira fotografia (século XIX) havia experiências criativas, contendas e disputas que sinalizavam a fotografia como um artefato complexo, cuja natureza é ao mesmo tempo técnica e expressiva (a despeito da leitura dominante sobre o compromisso mimético).

Assim, no momento em que se percebe quão restrita é a concepção da fotografia a partir apenas de um compromisso documental, nota-se que

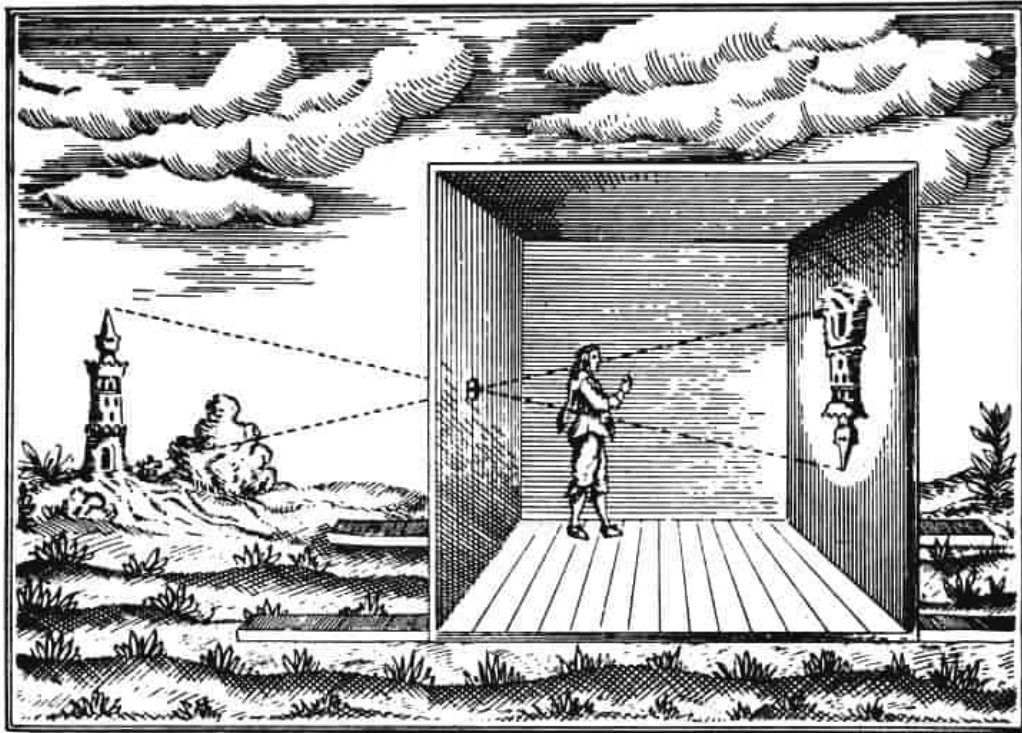
produzir imagens contra essa lógica pressupõe lidar com o risco de testar arranjos inusitados, chegar a resultados ainda não previstos, suscitando uma forma de fazer que repensa os próprios limites da técnica e da teoria (e conseqüentemente apontando novas formas estéticas).

Nesse sentido, afirmo que a vertente experimental da fotografia é uma das maneiras de pensar e exercitar o fotográfico que rediscute paradigmas clássicos do meio, confrontando a técnica e a estética, o que, por fim, significa estabelecer uma relação fortemente política com o dispositivo, não se dobrando aos protocolos do automatismo, da transparência do meio, de sua vocação para duplicar o real. Acrescento, ainda, que não estou categorizando o experimental como modo do fotográfico que se aparta totalmente da ligação com o real, mas que estabelece com ele relações mais complexas, ambíguas e assumidamente construídas, recusando a ideia da reprodução neutra. Esse ponto é essencial para discutir de que maneira a fotografia experimental pode ser uma forma de engajamento político na arte latino-americana.

#### **4. AGENCIAMENTO POLÍTICO NA FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL LATINO-AMERICANA**

##### **4.1 MODERNIDADE**

Ao fazer a crítica do modelo de representação mimética, a fotografia experimental oportuniza uma revisão dos processos históricos e epistemológicos da Modernidade europeia ocidental, de onde se originam os valores que conferem ao fotográfico as funções de documento, prova, evidência, índice do real etc. Se lembrarmos que o modelo da câmera fotográfica é tributário não apenas estruturalmente, mas conceitualmente da *camera obscura* (Crary, 2012), pois ele se baseia na ideia de uma imagem construída de forma autônoma em relação ao sujeito, encontraremos justamente a situação, passível de crítica do dispositivo e de suas regras técnico-expressivas dominantes, que motiva a experimentação. Desprogramar o aparelho é revelar a falácia dessa cisão rígida entre máquina e sujeito, que nega o poder deste último para interferir sobre a imagem.



Camera obscura do século XVII e processo de formação da imagem por projeção, sem interferência do ser humano. Autor desconhecido. Licença: Creative Commons.

A *camera obscura* já possibilitava oticamente o advento da fotografia que se consolida quando o problema da fixação química da imagem é solucionado (no século XIX)<sup>3</sup>, segundo Machado (1984, p. 31). O autor menciona ainda um dado importante para a perpetuação da “gênese” objetiva da fotografia: o desenvolvimento da perspectiva artificial (ou central, geométrica, renascentista). Como a imagem formada na *camera obscura* era desfocada e pouco definida, a perspectiva artificial funcionou como código que “arranjou” a imagem de modo que ficasse “inteligível (segundo os parâmetros de intelegibilidade predominantes na época)” (*ibidem*, p. 32). A perspectiva artificial organiza o espaço da representação de acordo com premissas de realismo e objetividade que não necessariamente correspondem a uma simulação do modo como, realmente, nós, seres humanos, vemos as coisas. Na verdade, a perspectiva artificial, como qualquer modelo de representação, é arbitrária e construída, porém foi naturalizada como regra de construção na pintura e depois na fotografia. Soma-se a isso a invenção de lentes (sugestivamente chamadas até hoje de “objetivas”) que refratavam a informação luminosa que chegava à *camera obscura* produzindo automaticamente uma representação (*ibidem*) que simulava em uma superfície bidimensional uma realidade tridimensional.

<sup>3</sup> Imagens produzidas com o auxílio da luz, portanto, imagens fotográficas, já eram produzidas desde o século XVII, mas nessa época ainda não era possível fixá-las em uma superfície, ou seja, torná-las permanentes.

Para o homem do Renascimento, a *perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação “objetivo”, “científico” e portanto absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelo homem; mas veremos logo a seguir que o que eles conquistavam era um espaço fictício, fruto da positividade científica e das reformas político-sociais em andamento nas imediações do século XV (Machado, 1984, p. 64).

Toda a argumentação do teórico brasileiro nos ajuda a compreender a vinculação da tecnologia fotográfica a uma ideologia que possui temporalidade e identidade determinadas, desmontando a ideia de sua isenção ou neutralidade. O século XV marca o início da Idade Moderna, deixando para trás a Idade Média. A transição de um período ao outro significa não apenas uma passagem temporal, mas uma verdadeira mudança de concepção do mundo. O ser humano, em detrimento de Deus, será “a medida de todas as coisas”. O conhecimento válido será construído por esse homem racional, pensador, e que busca respostas na experiência empírica, na observação dos fenômenos do mundo. O poder político é transferido das mãos da Igreja Católica para o Estado. O sistema feudal, de relações entre suserano e vassalo, é paulatinamente substituído pelo capitalismo mercantil, em países como Espanha, Portugal, Inglaterra, França e Itália. A filosofia de Descartes, já no século XVII, dá continuidade a essa noção através do “penso, logo existo”, indicando a concepção da superioridade do intelecto frente ao corpo, da razão frente à emoção.

Walter Mignolo (2010, 2008) identifica a estratégia de construção da Modernidade como uma “retórica”, uma “narrativa” (menos um período histórico demarcado), que justifica e legitima os interesses de alguns países europeus, como forma de dominação material e simbólica sobre territórios nos continentes africano, asiático e americano. A Modernidade seria a desculpa perfeita para a ocupação dos territórios, a imposição da religião cristã, a escravização de negros e indígenas, e a propagação de ideias de superioridade intelectual, civilidade, bom gosto, desenvolvimento científico e sensibilidade artística dos europeus, através de disciplinas como filosofia, antropologia, fisiologia, história e a própria estética. Sob um processo que se anunciava como benéfico, se esconde um “lado escuro” (Mignolo, 2010) de discriminação, exploração, controle político, econômico e subjetivo.

Este recuo histórico breve amplia a percepção sobre a episteme da Modernidade e mostra como simbolicamente ela está presente na maneira como o dispositivo fotográfico será interpretado, utilizado e conceituado. O que tudo isso revela é como os saberes de uma época, particularizados na experiência europeia do século XV em diante, foram determinantes para

os usos, funções e discursos sobre a fotografia. Uma crítica possível da fotografia com base na Modernidade, para aventar seu agenciamento político através da prática experimental, está em compreender os laços entre esse modelo de pensamento naturalizado como “universal” e sua contraparte na representação indicial, “realista”, “objetiva” da fotografia, entendendo sua profunda dimensão ideológica.

#### 4.2 AMÉRICA LATINA E FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL

A Modernidade possui um lado invisível e constitutivo: a “colonialidade do poder”. O conceito, do sociólogo Aníbal Quijano (1992), designa, grosso modo, um conjunto de normas, ideias, práticas e conhecimentos que estabelecem uma hierarquia entre europeus e povos colonizados (para a dominação destes últimos pelos primeiros). Pesquisadores que deram continuidade às proposições de Quijano desdobraram a noção de colonialidade do poder, compreendendo-a através de vários espectros de controle sobre a autoridade, a economia, o território, o gênero, a sexualidade e, o que mais me interessa, o conhecimento e a subjetividade. É nesses dois campos dos saberes, das ciências, do simbólico, do imaginário, dos afetos que se encontram as representações e a imagem fotográfica, afinal, a fotografia foi amplamente utilizada para disseminar ideias, teorias pseudocientíficas e estereótipos sobre indivíduos não europeus, tornando-se um agente poderoso da “colonialidade do sentir” (Mignolo, 2010).

A “colonialidade do sentir” se refere aos sentidos, ao dizer e à *aesthesis* (reduzida, na concepção europeia da arte, à estética, como sinônimo de beleza), sendo parte da rede de crenças que formam a colonialidade do poder, ajudando a racionalizar suas ações, assegurando vantagens e gerando consequências (*ibidem*, p. 12). Essa rede de crenças moldou percepções de mundo e de indivíduos através da imagem fotográfica, suas funções e regimes visuais.

A condição ambígua de habitar essa colonialidade, sofrendo a influência direta dessa retórica moderna como promessa de desenvolvimento e lidando com suas heranças negativas, coloca a nós, latino-americanos, em condições de revelar suas estruturas (materiais, sociais, de poder e epistemológicas) e propósitos para empreender sua destruição. Investigando as narrativas históricas e tendo consciência de sua parcialidade, é possível identificar o papel desempenhado pela fotografia nesse sistema de dominação e entender como se dá a contribuição dos artistas experimentais neste enfrentamento.

Se o experimental se define pela recusa do automatismo, da imagem única, mimética e sem interferências que almeja à objetividade, essa recusa é uma negação do código representacional responsável pela consagração de determinada forma estética. Por meio de diversas metodologias já mencionadas, o experimental desestrutura esse código, investigando diferentes possibilidades de uso da tecnologia que revelam, por sua vez, diferentes modos de estar no mundo, subjetividades e estéticas.

Nas mãos de alguns artistas latino-americanos, o gesto criativo do experimental questiona diretamente a herança científica, intelectual e estética da Modernidade, seu modelo econômico de expropriação, suas normatizações de gênero e sexualidade, localizando o discurso visual de um ponto de vista crítico, explicitamente político. Nos moldes do que Mignolo (2021, p. 49) chama de “desobediência epistêmica”, artistas promovem com seus trabalhos uma “ruptura” ou “desvinculação” da “teia do conhecimento imperial”, em níveis técnicos, conceituais e estéticos.

Um exemplo é a artista negra Rosana Paulino (1967–), cuja obra discute a situação da população negra brasileira, expõe as teorias do racismo científico, os processos de escravização e a violência contra as mulheres, em projetos como *Atlântico vermelho*<sup>4</sup> e *Bastidores*<sup>5</sup>. Ela utiliza uma estética experimental em que a fotografia é associada a técnicas como bordado, pintura e ilustração, para elaborar um discurso potente contra questões diretamente ligadas aos processos históricos da Modernidade.

Do mesmo caráter é o trabalho de Eustáquio Neves (1955–), que também problematiza de maneira singular sua própria experiência de homem negro e, de forma mais ampla, a da população afrodescendente. Conhecido pela técnica de compor imagens utilizando diversos negativos, também possui obras que dialogam com o vídeo, como *Dead horse*<sup>6</sup>, e com a pintura e o desenho, como no recente *Retrato falado*<sup>7</sup>, em que tenta dar fisionomia ao avô que não conheceu, nem em vida, nem tampouco por fotografia.

Outros nomes, como Giselle Beiguelman, Mitsy Queiroz, Marília Oliveira, Gê Viana, Aline Motta, Éder Oliveira, Luiz Baltar, Ricardo Miguel

---

4 Ver trabalho em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/atlantico-vermelho/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

5 Ver trabalho em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/bastidor-i/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

6 Ver trabalho em: <https://www.instagram.com/tv/B-7ifpUniqgf7JZMLLe2CG4LA1I-FEbq8Mxq8HdE0/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

7 Ver trabalho em: <https://revistazum.com.br/retrato-falado-de-eustaquio-neves/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

Henandez<sup>8</sup>, podem ser citados como parte de um grupo de artistas que matêm vivo esse debate, abordando temáticas ligadas às consequências históricas dos processos empreendidos pela Mordenidade europeia ocidental em nosso continente. Isso é feito através da construção de imagens nas quais se podem notar diferentes tipos de intervenção (montagens, cortes, composições de elementos distintos, riscos, traços e marcas do manuseio, descontinuidades geradas pelo funcionamento irregular de dispositivos, *softwares* e sistemas etc.) que rechaçam explicitamente o uso acrítico da tecnologia. Desse modo, recusam não só um modo convencional de emprego da fotografia, mas seus protocolos conceituais e ideológicos clássicos.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Creio que essa vertente da fotografia experimental, que busca revisar o passado, tomando agora o ponto de vista daqueles que estiveram quase sempre no lugar de objeto da imagem, situa a recente produção contemporânea na América Latina no contexto de uma arte mais engajada politicamente, em sintonia com as proposições do pensamento decolonial e pós-colonial.

Além disso, arrisco dizer que a fotografia sempre foi experimental, pois a potência de sê-lo (sua não linearidade, suas formas montadas, múltiplas e complexas, bagunçando a ordem do visível) sempre esteve dada como uma força latente, uma possibilidade, concretizada em trabalhos desenvolvidos desde o período oitocentista.

Contudo, a marca da presença de uma espécie de corpo político de quem produz o discurso fotográfico para provocar uma debate sobre processos históricos e epistemologias transmitidas como universais, utilizando uma estética experimental, é observável em projetos de alguns dos e das artistas localizados no continente latino-americano, cujo passado colonial e seus desdobramentos caracterizam uma identidade singular vinculada à produção artística que funciona como uma espécie de ato de resistência (política, estética e epistêmica).

---

8 Importante pontuar que esta lista inclui artistas cuja produção pode ser classificada como experimental na maioria dos trabalhos e também nomes que realizaram projetos experimentais de forma pontual. É uma lista não conclusiva de artistas que abordam temáticas variadas, no que se pode considerar uma vertente crítica do experimental, não preocupada exclusivamente com questões formais.

## REFERÊNCIAS

- BAIO, Cesar. “Da ilusão especular à performatividade das imagens”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 49, n. 57, 2022, pp. 80-102. 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 (1980).
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In \_\_\_\_\_. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2017, pp. 27-34.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 91-107Xx-xx.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Faperj, 2003.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *A fotografia expandida*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Nascimento da imagem nova*. [s.n., s.l., s.d.] Disponível em: [http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1577](http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusser/?page_id=1577). Acesso em: 17 jun. 2023.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. São Paulo: Gustavo Gili, 2010.
- GONÇALVES, Fernando. “Por uma visada genealógica da fotografia contemporânea”. *E-Compós*, v. 21, n. 2, [n.p.], 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1454>. Acesso em: 8 jun. 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: Ediciones del Signo, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, 2008, pp. 287-324. Disponível em: [https://www.academia.edu/43889419/DESOBEDIÊNCIA\\_EPISTÊMICA\\_A\\_OPÇÃO\\_DESCOLONIAL\\_E\\_O\\_SIGNIFICADO\\_DE\\_IDENTIDADE\\_EM\\_POLÍTICA](https://www.academia.edu/43889419/DESOBEDIÊNCIA_EPISTÊMICA_A_OPÇÃO_DESCOLONIAL_E_O_SIGNIFICADO_DE_IDENTIDADE_EM_POLÍTICA). Acesso em: 4 abr. 2023.
- \_\_\_\_\_. “Desobediência epistêmica, pensamento independente e liberdade decolonial”. *Revista X*, v. 16, n. 1, pp. 24-53, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78142>. Acesso em: 17 jun. 2023.

- PIPER-WRIGHT, Tracy. “Neither the one nor the other: photographic errors – subjectivity, subversion and the in-between”. *MAI: Feminism and visual culture*, n.1, 2018. Disponível em: <https://maifeminism.com/neither-the-one-nor-the-other-photographic-errors-subjectivity-subversion-and-the-in-between/>. Acesso em 18 dez. 2019.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-razionalidad. In BONILLO, H. (comp.). *Los conquistados*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones / Flacso, 1992, pp. 437-49.
- REIS FILHO, Osmar G.; CIQUINI, Fabio. “Desmistificações da fotografia: Machado, Wolf e o fotógrafo-montador”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 48, n. 56, p. 113-132, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/183208>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WANDERLEI, Ludimilla. \_\_\_\_\_. *Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38874>. Acesso em: 2 ago. 2022.
- \_\_\_\_\_. *Desarranjos maquínicos: ruído, tecnologia, imagem*. São Paulo: edição da autora, 2021(a).
- \_\_\_\_\_. “Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos”. *Esferas*, n. 22, pp. 32-50, 24 dez. 2021(b). Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13331>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- \_\_\_\_\_. “But after all, what is the experimental?”. In GIORI, P. (org.). *Studies on Experimental Photography*. Barcelona: International Festival on Experimental Photography, 2022, v. 1, pp. 26-33.
- ZYLINSKA, Joanna. *Nonhuman Photography*. Cambridge: MIT Press, 2017.