

# Fotografia experimental: hibridismo estético-político na arte brasileira contemporânea em *Atlântico Vermelho* (2017) de Rosana Paulino e *Botannica Tirannica* de Giselle Beiguelman (2022)\*

Ludimilla Carvalho-Wanderlei\*\*

Nina Velasco e Cruz\*\*\*

DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n48.116265>

**Resumo** | o artigo partiu da questão: porque o conceito de fotografia experimental apenas recentemente vem sendo problematizado, se as práticas experimentais na fotografia são tão antigas quanto o meio fotográfico? Para tal, realizou-se uma breve reflexão acerca da história desse conceito, que só apareceu com mais clareza e persistência apenas nos anos 2000, no momento em que as teorias ontológicas da fotografia perdem força diante do hibridismo entre linguagens que caracteriza a imagem contemporânea. Aprofundamos o debate sugerindo que o experimental seja estudado como um conceito que por vezes adquire uma conotação política em obras de alguns artistas latino-americanos, que revelam as bases ideológicas da fotografia, operando críticas ao pensamento ocidental moderno, inserido-se nos debates mobilizados pelas teorias decoloniais. Isso foi demonstrado na análise visual dos projetos *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino (2017) e *Botannica Tirannica*, de Gisele Beiguelman (2022).

**Palavras-chave** | fotografia experimental; arte contemporânea; política; ciência; descolonização; América Latina; Brasil; século XXI.

## Experimental Photography: Aesthetic-Political Hybridism in Contemporary Brazilian Art in *Atlântico Vermelho* by Rosana Paulino (2017) and *Botannica Tirannica* by Giselle Beiguelman (2022)

**Abstract** | the paper began with the question: why has the concept of experimental photography only been problematized recently, if experimental practices in photography are as old as the photographic medium itself? To address this, it was made a brief reflection is made on the history of this concept, which only gained greater clarity and persistence in the 2000s, at a time when ontological theories of photography lose strength in the face of the hybridity between languages that characterizes contemporary imagery. We deepen the debate by suggesting that the experimental should be studied as a concept that, at times, acquires a political connotation in the works of some Latin American artists, who reveal the ideological foundations of

---

\* **Recebido:** 15 de agosto de 2024 / **Aprovado:** 24 de outubro de 2024 / **Modificado:** 20 de novembro de 2024. Artigo de pesquisa resultado de projeto de pós-doutorado em andamento que é financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo 150915/2023-3) e Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil), processo SEI-260003/014923/2023

\*\* Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (Recife, Brasil). Realiza estágio de pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil)  Análise formal; pesquisa; validação; redação, revisão, edição e aprovação da versão final  <https://orcid.org/0000-0003-1751-9688>  [ludimilla.wanderlei@ufpe.br](mailto:ludimilla.wanderlei@ufpe.br)  [ludimillacw@gmail.com](mailto:ludimillacw@gmail.com)

\*\*\* Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil). Professora na Universidade Federal de Pernambuco (Recife, Brasil)  Análise formal; validação; redação, revisão, edição e aprovação da versão final  <https://orcid.org/0000-0003-1639-5329>  [nina.cruz@ufpe.br](mailto:nina.cruz@ufpe.br)  [ninavelascoc@gmail.com](mailto:ninavelascoc@gmail.com)

**How to Cite Item:** Carvalho-Wanderlei, Ludimilla e Nina Velasco e Cruz. “Fotografia experimental: hibridismo estético-político na arte brasileira contemporânea em *Atlântico Vermelho* (2017) de Rosana Paulino e *Botannica Tirannica* de Giselle Beiguelman (2022)”. *Historia y Sociedad*, no. 48 (2025): 00-00. <https://doi.org/10.15446/hys.n48.116265>

photography, offering critiques of modern Western thought and engaging in discussions raised by decolonial theories. This was demonstrated through the visual analysis of the projects *Atlântico Vermelho*, by Rosana Paulino (2017), and *Botannica Tirannica* by Gisele Beiguelman (2022).

**Keywords** | experimental photography; contemporary art; politics; science; decolonization; Latin America; Brazil; 21<sup>st</sup> century.

## **Fotografia experimental: hibridismo estético-político del arte brasileiro contemporâneo en *Atlântico Vermelho* de Rosana Paulino (2017) y *Botannica Tirannica* (2022) de Giselle Beiguelman**

**Resumen** | el artículo partió de la pregunta ¿por qué el concepto de fotografía experimental solo ha sido problematizado recientemente, si las prácticas experimentales en la fotografía son tan antiguas como el propio medio fotográfico? Para ello, se realizó una breve reflexión sobre la historia de este concepto, que solo comenzó a aparecer con mayor claridad y persistencia en los años 2000, en un momento en que las teorías ontológicas de la fotografía perdieron fuerza ante el hibridismo entre lenguajes que caracteriza la imagen contemporánea. Así profundizamos el debate sugiriendo que lo experimental debe estudiarse como un concepto que, en ocasiones, adquiere una connotación política en las obras de algunos artistas latinoamericanos, quienes revelan las bases ideológicas de la fotografía realizando críticas al pensamiento occidental moderno e insertándose en los debates impulsados por las teorías decoloniales. Esto se demostró en el análisis visual de los proyectos *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino (2017), y *Botannica Tirannica* de Gisele Beiguelman (2022).

**Palabras clave** | fotografía experimental; arte contemporâneo; política; ciencia; descolonización; América Latina; Brasil; siglo XXI.

### **(T1) Introdução**

O termo fotografia experimental é utilizado hoje com certa naturalidade, seja em textos de curadores, críticos, pesquisadores ou por artistas, além de intitular alguns festivais de fotografia: no Brasil, o Efêmero - Festival de Fotografia Experimental (Fortaleza), na Espanha, o *Experimental Photo Festival* (este ano em sua sexta edição), na Colômbia, o Cali Foto Fest - Festival de Foto Experimental, e em Portugal, o Lesma - Festival de Fotografia Lenta, entre outros. Comumente empregado para referenciar o uso de processos fotográficos históricos (como antotipia, goma bicromatada, etc), ou indicar metodologias baseadas em interferências artesanias e modos de funcionamento não convencionais para os dispositivos fotográficos industriais, o termo experimental também designa procedimentos realizados com a imagem fotoquímica que estimulam o aprendizado e a prática da fotografia, podendo ser feitos com materiais baratos e acessíveis, como acontece com a técnica da *pinhole*.

Para além de uma ênfase na materialidade das técnicas e mesmo no viés artesanal dos dispositivos —uma caracterização banalizada pelo senso comum— a fotografia experimental representa uma crítica às padronizações técnicas da indústria fotográfica, valorizando paralelamente estéticas que revelam as marcas dos processos de criação das imagens, como imperfeições e ruídos<sup>1</sup>. Contudo, ao buscarmos uma definição mais acurada, notamos que nas várias abordagens teóricas e históricas da fotografia o assunto recebe pouca atenção. Embora a experimentação (não apenas em relação à busca de novas técnicas e aprimoramentos, mas também no sentido de explorar esteticamente novas possibilidades para a linguagem

---

<sup>1</sup> Ludimilla Carvalho-Wanderlei, *Desarranjos maquínicos: ruído, tecnologia, imagem* (Paulista: edição da autora, 2021).

fotográfica) seja praticada desde o advento da técnica fotográfica no século XIX, ao contrário do que ocorre em outras artes, conceituações sobre as práticas experimentais emergem com mais força apenas nos anos 2000.

Localizamos entre os esforços para caracterizar a fotografia experimental o trabalho do francês Marc Lenot, publicado em 2017. Interessado mais no aspecto formal dos trabalhos, o autor propõe um recorte temporal, localizando as práticas experimentais a partir dos anos 1970, e assim constrói uma teorização a respeito do tema, justamente porque diversos projetos da fotografia contemporânea podem ser enquadrados como experimentais. Em outro texto, um artigo em que explica a elaboração de seu conceito, Lenot indica a centralidade da filosofia de Vilém Flusser e sua crítica ao “aparelho” fotográfico, bem como a necessidade de sabotar seu “programa”<sup>2</sup>, para assim fazer a intencionalidade humana triunfar sobre as regras técnicas e conceituais da máquina. Os fotógrafos experimentais não estão comprometidos com o registro do mundo concreto e utilizam a fotografia para dar ao mundo um sentido novo, o que fazem explorando a própria mecânica do aparelho fotográfico<sup>3</sup>. O autor exemplifica que Flusser teceu comentários a respeito do trabalho de artistas como Joan Fontcuberta e Andreas Müller-Pohle, contribuindo para a elaboração do conceito de fotografia experimental, embora afirme que o próprio Flusser não tenha apresentado uma definição precisa, mesmo mencionando o trabalho com fotogramas (imagem sem câmera), a subversão dos parâmetros técnicos da câmera e a relação dialética com a permissa documental da fotografia como características desses trabalhos. Para Lenot, a fotografia experimental é “um ato deliberado de recusa crítica das regras do aparelho de produção fotográfica, pelo qual o fotógrafo põe em questão um ou vários dos parâmetros estabelecidos do processo fotográfico”<sup>4</sup>, acrescentando ainda que o experimental “(...) não se funda em sua qualidade, abstrata ou não, de objeto representado, mas no processo de distanciamento da representação verossímil”<sup>5</sup>.

Os postulados de Lenot indicam que sua concepção da fotografia experimental se define pela ênfase no processo de realização da imagem, no corpo-a-corpo com as materialidades fotográficas que resulta em imagens esteticamente não afeitas a um regime ligado à indexicalidade. Nessa experiência de feitura da imagem, são centrais noções de “jogo” contra o “aparelho fotográfico”, discutidas por Vilém Flusser<sup>6</sup>, como ações do que o filósofo denominou justamente “fotógrafos experimentais”<sup>7</sup>, no exercício de uma liberdade possível, diante das regras do “programa”<sup>8</sup>. Em uma definição mais alargada, Lenot explica:

Jogar com o aparelho pode se dar nas dimensões de mexer com as regras do registro, do processo de revelação e de impressão. Também inclui fazer variar a intensidade da luz, do tempo estendendo-se dentro da própria imagem, ou ao contrário, concentrando uma longa duração numa só imagem. Outros perturbam a química de revelação. No momento de

---

<sup>2</sup> Aparelho, nos termos de Flusser, vai além do instrumento técnico e corresponde a qualquer o dispositivo criado com base em conhecimentos científicos. Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume, 2011).

<sup>3</sup> Marc Lenot, “Flusser et les photographes, les photographes et Flusser”, *Flusser Studies* 24, no. 1 (2017): 1-18, <https://philpapers.org/rec/LENFEL>

<sup>4</sup> Marc Lenot, *Jouer contre les appareils: De la photographie expérimentale* (Arles: Editions Photosynthèses, 2017), 202. Tradução das autoras.

<sup>5</sup> Lenot, *Jouer contre*, 200. Tradução das autoras.

<sup>6</sup> Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume, 2011), 77.

<sup>7</sup> Flusser, *Filosofia da caixa*, 75.

<sup>8</sup> Programa é o conjunto de saberes, conhecimentos, crenças e valores que orientam o funcionamento do aparelho. São normatizações de ordem econômica, política, cultural, ética, enfim, que interferem de maneira simbólica na concepção de uma tecnologia (no caso aqui, a fotografia).

finalizar a cópia, há alguns que modificam o modo de aparição da imagem, intervindo no negativo ou realizando tiragens efêmeras.<sup>9</sup>

Outros termos que também contribuem para a consolidação dos estudos em fotografia experimental são “fotografia expandida”<sup>10</sup>, e “estética da precariedade”<sup>11</sup>, sendo o primeiro anterior ao trabalho de Marc Lenot. Ele indica que a fotografia expandida, à semelhança das práticas vanguardistas dos anos 1920-30, extrapola os limites da linguagem fotográfica, avizinhand-a de outras artes e rompendo a associação da imagem com as “teses realistas”<sup>12</sup>. Assim como o conceito de Lenot, também se volta a observar as metodologias dos artistas, afastando-se de teorizações sobre a fotografia, vinculadas a leituras semiológicas (índice, ícone e símbolo)<sup>13</sup>. “A *fotografia expandida* (...) tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras. (...) subverte os modelos e desarticula as referências”<sup>14</sup>. O autor ainda indica outras terminologias possíveis para o mesmo quadro estético: “Dentro dos conceitos de *fotografia expandida* ou fotografia experimental, construída, contaminada<sup>15</sup>, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações”<sup>16</sup>. Em sua tese (2002)<sup>17</sup>, em que aprofunda a discussão, ele analisa obras de Eustáquio Neves, Cássio Vasconcellos, Kenji Ota e Odiros Mlászho, desenvolvidas a partir de técnicas originais, como a manipulação e montagem de negativos, investigação das mutações que envolvem o trânsito entre os modos fixo e móvel da imagem, entre outros procedimentos, sendo o conceito de fotografia expandida informado por uma literatura de questionamento dos discursos de autonomia das artes, movimento que se reforça na segunda metade do século XX<sup>18</sup>.

A proposta de “estética da precariedade” de Rezende salienta a valorização plástica de obras realizadas com dispositivos como *toy cameras*, câmeras artesanais e instantâneas, feitas com materiais baratos e sem os mesmos dispositivos de regulagem dos equipamentos industriais (anel de foco, ajuste de velocidade do obturador e abertura do diafragma, fotômetro), o que proporciona uma experiência repleta de imprevisibilidade e risco, dando a ver “características consideradas tradicionalmente defeitos técnicos: manchas de luz, ruídos e aberrações ópticas,

---

<sup>9</sup> Lenot, *Jouer contre*, 44. Tradução das autoras.

<sup>10</sup> Rubens Fernandes-Junior, “Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica”, *FACOM*, no. 16 (2006): 10-19.

<sup>11</sup> Paula-Davies Rezende, “A fotografia ruidosa de Miroslav Tichý: a agência dos equipamentos fotográficos artesanais na construção de uma estética da precariedade”, *Galáxia*, no. 47 (2022): 1-23, <http://doi.org/10.1590/1982-2553202257498>

<sup>12</sup> Ronaldo Entler, “Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios”, em *Como pensam as imagens*, org. Etienne Samain (Campinas: Universidad Estadual de Campinas, 2012), 133-150.

<sup>13</sup> Assim como Lenot, Fernandes-Junior também evoca o pensamento de Flusser para o desenvolvimento do conceito de fotografia expandida.

<sup>14</sup> O destaque do texto é do próprio autor. Fernandes-Junior, “Processos de Criação”, 11.

<sup>15</sup> O termo fotografia contaminada é utilizado pelo professor e curador Tadeu Chiarelli para se referir a trabalhos em que a prática fotográfica é atravessada por outras artes como a poesia, a performance e também expressa aspectos da identidade sociocultural dos e das artistas. Tadeu Chiarelli, “A fotografia contaminada”, em *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, org. Glória Ferreira (Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006), 425-428.

<sup>16</sup> Fernandes-Junior, “Processos de Criação”, 16-17.

<sup>17</sup> Rubens Fernandes-Junior, “A fotografia expandida” (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002), <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/5091>

<sup>18</sup> Referências localizadas nos campos da escultura, cinema e fotografia, respectivamente: Rosalind Krauss, “A escultura no campo ampliado”, *Arte & Ensaios* 17, no. 17 (2008): 128-137, <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>; Gene Youngblood, *Expanded cinema* (Nova Iorque: Dutton Paperback, 1970); e Andreas Müller-Pohle, “Information Strategies”, *European Photography* 6, no. 1 (1985).

vinhetas, foco suave, entre outros”<sup>19</sup>. Aqui a fortuna crítica da filosofia de Flusser também se faz sentir. Segundo a autora, há um viés político no gesto dos artistas que se recusam a seguir os agenciamentos embutidos nos equipamentos convencionais,

Ou seja, isso que chamei de estética da precariedade é de cunho político, não apenas por seu conteúdo ou construção formal, mas por sua própria gênese como forma de subversão de um *status quo* imagético. Mais do que o resultado estético decorrente do uso de determinados tipos de câmera, seria o resultado de uma práxis específica, que inclui o afrouxamento do controle no ato fotográfico, a aceitação do acaso e das determinações da própria matéria que se rebela e impõe suas marcas e falhas.<sup>20</sup>

Todas essas proposições têm como ponto comum a conceituação das práticas experimentais, enfatizando aspectos técnicos, processuais e formais das obras de diferentes artistas, com especial atenção a questões como a materialidade, a imprevisibilidade, e o afastamento da imagem de um compromisso com o regime indicial. Contudo, termos como “expandida”, “experimental” e “precária”, nas referências apresentadas, discorrem pouco a respeito de uma discursividade política que pode estar presente em alguns trabalhos, realizados sob a rubrica do experimental, questão que nos mobiliza neste texto. Recentemente desenvolvemos contribuições para o debate sobre a fotografia experimental<sup>21</sup>, também com base nos apontamentos flusserianos, reforçando que a fotografia experimental nasce da crítica às premissas técnicas, econômicas, ontológicas, estéticas e hegemônicas do campo da fotografia, contidas no “programa”. Nossa ênfase também recai nos processos criativos, contudo investiga de forma mais detida o experimental como uma vertente da produção fotográfica assentada no ruído como fenômeno central que revela aspectos de irregularidade, imprevisibilidade e desvio das máquinas de imagem, valorizados e intencionados pelos artistas<sup>22</sup>. Além disso, a despeito da importância dada ao “jogo” nas teorizações citadas, para nós, o termo que nos permite ampliar o debate em uma dimensão política que abarque as temáticas e subjetividades dos artistas (e não apenas de um horizonte técnico e metodológico) é a noção de “programa”.

É importante ressaltar que o programa, para Flusser, não é neutro, mas sim fruto de determinadas crenças, valores e pressupostos que materializam uma determinada leitura de mundo. No caso da fotografia, podemos citar como bases do “aparelho” e de seu “programa” conceitos cartesianos que pressupõe um sujeito (homem, europeu, cultivado) como centro a partir do qual o espaço homogêneo a ser representado se organiza<sup>23</sup>. É a partir do desvio, da reescrita ou mesmo da sabotagem das normatizações contidas no programa, que a prática experimental pode ser atualizada, o que diz respeito às maneiras de fazer, pensar, legitimar institucionalmente e comercializar imagens fotográficas. Nesse sentido, a fotografia experimental necessita ser contextualizada a partir de aspectos históricos, industriais, estéticos e teóricos que se modificam, e que no cenário da arte contemporânea solicita ferramentas de análise que ultrapassem leituras marcadamente estéticas.

## **(T1) Revisão de teorias, hibridismo, e conceituação do experimental**

Retornando às ideias iniciais de nosso texto, em que mencionamos o emprego do termo

<sup>19</sup> Rezende, “A fotografia ruidosa”, 5.

<sup>20</sup> Rezende, “A fotografia ruidosa”, 8.

<sup>21</sup> Ludimilla Carvalho-Wanderlei, “Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea” (tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, 2020), 246-253, <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38874>; Carvalho-Wanderlei, *Desarranjos maquínicos*, 2021.

<sup>22</sup> Greg Hainge, *Noise matters: towards an ontology of noise* (Londres: Bloomsbury, 2013).

<sup>23</sup> Como bem demonstrou Jonathan Crary, *Técnicas do observador* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2012).

experimental por festivais de fotografia nos quais predominam trabalhos realizados com processos analógicos e a emergência tardia do conceito, e com base no exposto anteriormente, podemos dizer que nem o apreço pelas técnicas artesanais, nem o interesse nos processos históricos —e seu intento por vezes pedagógico— são suficientes para caracterizar o experimental, que, conforme assinalado por Fernandes Junior, Lenot e Rezende, está associado ao questionamento das normatizações do meio, seja pelo desenvolvimento de métodos originais, por provocar desarranjos, interferências e desvios nas diferentes etapas do processo fotográfico, seja relativamente às dimensões técnica, estética e conceitual, isolada ou conjuntamente.

Ainda dialogando com os estudos de Lenot, devemos observar que enquanto ele verifica que a fotografia experimental é praticada especialmente a partir dos anos 1970, observamos que ainda no século XIX há trabalhos em que a experimentação se faz presente, o que nos leva a pensar o conceito de maneira mais abrangente, já que esses trabalhos demonstram evidente afastamento da compreensão da fotografia como imagem representativa, indicial e temporalmente instantânea, bem como se valem de estratégias de aproximação com outras artes. Assim, avançamos na hipótese de que se a fotografia experimental já era praticada desde o advento técnico do fotográfico, ela, justamente por se desvincular dos usos e conceituações dominantes do meio, ocupou um lugar de marginalidade no âmbito teórico, o que levou à sua conceituação tardia<sup>24</sup>. Gestos criativos que se alinham com uma verve experimental, incluem por exemplo, a fotografia composta de Oscar Rejlander: com imagens inspiradas em temas pictóricos, utilizando-se da montagem de vários negativos, e buscando aproximar sua produção do campo da arte, Rejlander recusa a concepção do meio fotográfico em sua fatura documental, ligada à tentativa de capturar uma situação concreta, real, afastando-se assim, das funções utilitárias e comerciais e negando à câmera seu estatuto de decalque do real. Seu uso da fotografia está vinculado ao artifício, e acena ao diálogo com a pintura. Outro exemplo são os retratos de Julia Margaret Cameron, caracterizados pelo *flo* (um leve desfoque que contraria a estética da nitidez) e por uma afiliação à temáticas pictóricas. Estas referências se afastam do purismo que marca certos discursos e práticas da fotografia moderna que recusam manipulações e buscam delimitar uma especificidade para o meio<sup>25</sup>.

Em 1839, ano de apresentação do daguerreótipo na França, algumas características do momento histórico são importantes para entendermos por que as práticas experimentais tiveram pouca atenção. É um período marcado pelo cientificismo, pela separação entre ser humano e natureza, mente e corpo; por um forte impulso de uso da ciência para classificar, discriminar, documentar, representar o mundo e os seres, com destaque para o fato de que essa representação aspira à objetividade. É um período em que os valores que norteiam a Modernidade europeia ocidental incluem precisão, realismo, eficiência, captura do tempo, separação entre ciência e arte. Nesse contexto, a fotografia foi acolhida com entusiasmo, pois era supostamente capaz de reproduzir o mundo com maior acuracidade que a pintura, já que, mecanicamente estruturada, não produziria uma interpretação turvada pela mão humana. A fotografia apresentava-se como uma tecnologia que respondia aos valores de cientificismo, precisão e eficiência, sendo, evidentemente, também fruto desse mesmo projeto.

---

<sup>24</sup> Ludimilla Carvalho-Wanderlei, “But after all, what is the experimental?”, em *Studies on Experimental Photography*, org. Pablo Giori (Barcelona: International Festival on Experimental Photography, 2022), 26-33.

<sup>25</sup> Antonio Fatorelli em textos publicados em 2006 e 2013 menciona trabalhos que desde o século XIX já questionavam as ideias de uma fotografia purista e direta, avessa às intervenções, e que acenavam ao aspecto onírico, fabular, encenado do meio.

Não à toa, técnicas que resultavam em fotos mais nítidas e detalhadas eram valorizadas<sup>26</sup>, enquanto aquelas que partiam de experimentos com os equipamentos, geravam imagens abstratas ou utilizavam também materiais não fotográficos, tinham pouco ou nenhum sucesso comercial, além de serem pouco estudadas. Há experiências na fotografia oitocentista de produção de imagens ficcionais e fabulares, como o autorretrato de Hippolyte Bayard (1801-1887) que simula sua morte por afogamento, o pictorialismo e as fotografias espirituais<sup>27</sup>. No século XX, as fotomontagens surrealistas e dadaístas, além do fotodinamismo, no contexto do Futurismo italiano. Todas essas práticas fogem à regra de representação documental da realidade e à ideia de autonomia da linguagem, questões caras às teorias clássicas do meio, viés que o pesquisador Antonio Fatorelli (2013) chamará de “forma fotografia”: uma concepção purista e direta da fotografia que consagrou as propriedades formais da imagem única, instantânea e sem interferências<sup>28</sup>. No Brasil, os trabalhos de Geraldo de Barros (1923-1998) e José Oiticica Filho (1906-1964), expoentes da chamada “fotografia moderna brasileira” (Costa e Silva, 2004), também podem ser considerados experimentais, ao valerem-se da intervenção em cópias e negativos, cortes, montagens, superposição de negativos, ilustrações ou por combinarem materiais de fotografia e pintura.

Esses registros indicam que, ao valorizarem estéticas centradas em elementos como os tremidos, a montagem e o ficcional, esses trabalhos se opõem a essa “forma fotografia”, sinalizando a anterioridade das práticas experimentais à sua conceituação. Importante notar que tais práticas trazem questões que também encontraremos em trabalhos contemporâneos, como a representação do tempo multivetorial e complexo, os borrões, os desfoques em lugar da nitidez, a manipulação deliberada, ou ainda a hibridação de linguagens. São experiências dispersas geográfica e cronologicamente nos séculos XIX e XX – e não concentradas a partir de 1970, como sugere Lenot, além de apresentarem estratégias de enunciação, metodologias e estéticas diferentes, o que nos leva à conclusão de que a fotografia experimental foi praticada em diferentes momentos, tensionando as formas e os modos de fazer. Tais observações apontam que a fotografia experimental comporta uma diversidade de práticas e abordagens que compartilham a crítica ao aparato da fotografia, entendido amplamente como tecnologias, instituições de validação, regimes estéticos e teorias. A concepção alargada que propomos articula-se com a revisão crítica das teses clássicas da teoria fotográfica<sup>29</sup>, empreendida dos anos 1990 em diante<sup>30</sup>, na medida em que problematiza a insuficiência dessas teorias para dar conta da complexidade e variabilidade da fotografia contemporânea, situação na qual se insere a conceituação do experimental.

---

<sup>26</sup> Podemos mencionar a fotografia científica, de viagem, e mesmo já no século XX, o trabalho do grupo f64 e o movimento da Nova Objetividade, como exemplos de uma estética que prioriza a verossimilhança e o mimetismo que norteia a prática fotográfica e sua própria ontologia, e como essas questões estão ligadas ao pensamento moderno.

<sup>27</sup> Antonio Fatorelli, “Notas sobre a fotografia analógica e digital”, *Discursos Fotográficos* 13, no. 22 (2017): 52-68, <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2017v13n22p52>

<sup>28</sup> Antonio Fatorelli, *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias* (Rio de Janeiro: Senac, 2013), 21.

<sup>29</sup> O “isso foi” de Roland Barthes, *A câmara clara* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984) referindo a fotografia como tempo passado; André Bazin, *O Cinema: ensaios* (São Paulo: Brasiliense, 1991) sobre a “objetividade essencial”; a noção de “rastros da realidade”, em Susan Sontag, *Sobre fotografia* (Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004).

<sup>30</sup> O pesquisador Ronaldo Entler comenta que nos anos 1980-90 foi de importância crucial o trabalho de críticos e acadêmicos sobre a “fotografia construída”, justamente por seu caráter heterogêneo e manipulado, para a legitimação desta no campo da arte. Para nós, as reflexões às quais se refere o autor reforçam um caminho para a conceituação futura do experimental. Ver Ronaldo Entler, “Entre olhares diretos e pensamentos obtusos”, em *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*, eds. Antonio Fatorelli, Victa de Carvalho e Leandro Pimentel (Rio de Janeiro: Mauad X, 2016), 163-176.

Os estudos recentes no campo da imagem, notadamente localizados nos anos 2000, refletem sobre os impactos do vídeo e do digital no campo da arte, acompanhando projetos realizados nas duas últimas décadas do século XX. Eles apontam que a fotografia passa por mudanças técnicas —transita da base fotoquímica para a numérica— e ontológicas, com questionamentos de sua função representativa, memorialística e indicial, sugerindo seu estudo a partir dos processos artísticos —modos de fazer, materiais empregados, bases conceituais—, que por sua vez, são bastante marcados pela hibridação da fotografia com outras linguagens (vídeo, cinema, pintura). Philippe Dubois aponta, por exemplo, as “temporalidades elásticas” que impedem a fotografia de manter-se ligada à noção de instante<sup>31</sup>; Bellour caracteriza o trânsito entre modos fixo e móvel como “entre-imagens”, aproximando foto e cinema, interessado nas manifestações visuais dessa passagem<sup>32</sup>; Velasco e Cruz discute os aspectos de um cinema de movimentos mínimos que remete à fixidez da foto e da pintura<sup>33</sup>; Dubois, Fatorelli e Parente apontam o vídeo como uma mídia de passagem entre fotografia e cinema, geneticamente anárquica e mutante e responsável por configurações estranhas que implodem as formas convencionais de interpretar ambas as mídias<sup>34</sup>.

Essas reflexões, que aproximam os modos fotográfico, cinematográfico, videográfico e pictórico, reposicionam a discussão sobre a experimentação como uma prática reveladora de novas possibilidades estéticas, discursivas e enunciativas. Para nós, as questões do tempo complexo —longas e múltiplas exposições—, as estratégias de serialização e o jogo fixidez/mobilidade, entre outras, sinalizam o desgaste da teorização centrada na especificidade fotográfica. Elas se fazem presentes em trabalhos como *Panorámicas pueblos rurales* (Esteban Pastorino Díaz, 1999-2011)<sup>35</sup>, *Imagem de sobrevivência* (Rosângela Rennó, 2015)<sup>36</sup>, *Longa exposição* (Cia de foto, 2009)<sup>37</sup>, *Câmera aberta* (Michael Wesely, 2014-2017)<sup>38</sup>, *Volto attraverso* (Paolo Gioli, 1987-2002)<sup>39</sup>, *Corpo cinético* (Carolini Valansi, 2017)<sup>40</sup>, entre tantos outros, todos pertencentes ao campo do experimental, sobretudo no que diz respeito à aproximação entre a fotografia e outras artes, notadamente o cinema.

Se a experimentação começa a ser teorizada com maior ênfase, no caminho aberto pelas teses sobre os hibridismos, há também um processo paralelo de legitimação desse tipo de produção em instâncias socioculturais importantes (crítica, curadoria, galerias, bienais e outros eventos). Os estudos sobre hibridismo também são particularmente responsáveis por apontar o

---

<sup>31</sup> Philippe Dubois, “A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerhout”, em *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*, org. por Antonio Fatorelli, Victa de Carvalho e Leandro Pimentel (Rio de Janeiro: Mauad X, 2016).

<sup>32</sup> Raymond Bellour, *Entre-imagens* (São Paulo: Papyrus, 1997).

<sup>33</sup> Nina Velasco e Cruz, “Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimos em Melancolia”, *Revista Eco-Pós* 17, no. 2 (2014): 1-11, [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1319](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1319)

<sup>34</sup> Philippe Dubois, *Cinema, vídeo, Godard* (São Paulo: Cosac Naify, 2004); Fatorelli, *Fotografia contemporânea: entre o cinema*; André Parente, *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira* (Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015).

<sup>35</sup> “Esteban Pastorino Díaz. Panorámicas - Pueblos rurales (1999/2001)”, *Esteban Pastorino Díaz* (página web), s. f., <https://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazpueblosrurales.html>

<sup>36</sup> “Imagem de sobrevivência, 2015”, *Rosângela Rennó* (página web), s. f., <http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/62/1>

<sup>37</sup> Ciadefoto, “Longa exposição: hector Babenco”, vídeo de Vimeo, 4 de agosto de 2009, <https://vimeo.com/5930943>

<sup>38</sup> “Câmera aberta. De Michael Wesely”, *Instituto Moreira Salles* (página web), s. f. <https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>

<sup>39</sup> “Volto attraverso gli occhi di Pasolini, 1995”, *Paolo Gioli* (página web), s. f., <http://www.paologlioli.it/foto7a.php?page=foto&sez=1&id=7>

<sup>40</sup> “2018 | Corpo Cinético”, *Carolini Valansi* (página web), s. f., <https://carolinevalansi.com.br/2018-Corpo-Cinetico>

esgotamento das “teses essencialistas”<sup>41</sup>, contribuindo para a conceituação do experimental como uma vertente da fotografia que propõe a crítica à tecnologia, à estética indicial e às suas normas industriais e discursivas dominantes, participando do exercício de repensar as teorias ontológicas da fotografia, já que preconiza os signos visuais da impureza, tensionando códigos de representação como a figuração, a perspectiva linear e a beleza. O experimental é parte de uma tradição artística centrada em descontinuidades, transgressões e ruídos.

## **(T1) Arte, política e fotografia experimental**

Após algumas pesquisas no estado da arte das análises recentes referentes ao campo da fotografia experimental<sup>42</sup>, percebemos que poucos trabalhos analisam as conotações políticas de alguns projetos, sobretudo quando suscitam temas como gênero, sexualidade, racismo, memória, entre outros, concentrando-se em questões formais. Para nós, a própria estética experimental, descontínua, de choque, irregular e performativa, apresenta-se como significativa que ajuda a comunicar a temática de alguns projetos. A partir da observação de artistas como Rosana Paulino (1967- ), Felipe Camilo (1984- ), Mitsy Queiroz (1988- ), Eustáquio Neves (1955- ), Manuel Limay Incil, Ricardo Miguel Hernandez (1984- ), Eriel Araújo (1968- ), Gê Viana (1986- ), Frida Orupabo (1986- ), Gíscel Montoya<sup>43</sup>, pensamos que o uso de procedimentos experimentais constitui, em alguns trabalhos contemporâneos, uma forma de agenciamento estético-político apropriado a certas temáticas. Considerando ainda especialmente os artistas latino-americanos que abordam diferentes questões da experiência histórica de seus países, apresentamos a hipótese de que a fotografia experimental atual na América Latina por vezes combina forma e conteúdo (estética e temática) em um discurso visual de forte conotação política, registrando vozes, vivências e percepções de grupos sociais subalternizados, além de deixar evidente e questionar os discursos eurocêntricos nos quais se basearam a elaboração do “programa” do aparelho fotográfico.

Comparativamente às teorizações já mencionadas sobre o experimental, buscamos com essa proposta evidenciar o componente político, embutido no projeto tecnológico da fotografia, evidenciando aquilo que Flusser atestou ser o cerne da questão que envolve o surgimento das imagens técnicas: não sua fração técnica, ressaltada nas histórias que elencam as descobertas da química e da física envolvidas na estrutura do aparelho fotográfico, mas sim o argumento científico que serve de base para a legitimação do uso da fotografia como dispositivo de vigilância, classificação e discriminação, questões latentes nos trabalhos analisados neste texto. Em seus escritos, o filósofo chama atenção para o aspecto ideológico das imagens técnicas, pouco evidente aos usuários, justamente pelo seu aspecto de “caixa preta”. Em alguns trabalhos assentados em uma poética experimental da fotografia percebemos que a imagem técnica é trabalhada, manipulada, acionada para revelar seu vínculo com o projeto moderno, ou como afirma Azoulay, sua posição como ferramenta constituinte da “violência colonial” europeia<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Antonio Fatorelli, *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício* (Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003).

<sup>42</sup> Carvalho-Wanderlei, “Experimentalismos e ruídos”; Ludimilla Carvalho-Wanderlei, “Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos”, *Esferas* no. 22 (2021): 32-50, <https://doi.org/10.31501/esf.v0i22.13331>; Ludimilla Carvalho-Wanderlei e Nina Velasco e Cruz, “Fotografia analógica hoje: em busca do ruído na imagem”, *Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura* 18, no. 3 (2020): 109-123, <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v18i3.30667>

<sup>43</sup> Esta lista, além de incompleta, inclui artistas cuja produção é majoritariamente realizada no âmbito da fotografia experimental e também outros que possuem alguns trabalhos assim classificados (pois desenvolvem também obras a partir do vídeo, pintura, colagem, por exemplo). A fotografia experimental é diversa e não constitui um movimento coeso.

<sup>44</sup> Ariella Azoulay, “Desaprendendo as origens da fotografia”, *Revista Zum* 17, 29 de outubro de 2019, <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>

Agora, cabe observar melhor o lado ideológico da teoria (viés conceitual e teórico do “programa”), localizando em seguida, os trabalhos experimentais como seu contraponto. Uma primeira questão é a ideia de que a imagem fotográfica é um duplo do mundo, algo que, como dissemos, remonta ao pensamento moderno ocidental. Suas bases racionalista, cientificista e individualista ainda impactam as concepções e usos das imagens fotográficas. Para Baio, a teoria da fotografia está impregnada do antropocentrismo do pensamento moderno, que mesmo na era do ordenamento algorítmico segue direcionando as formas de conceber e produzir imagens<sup>45</sup>. O autor retoma o pensamento de Arlindo Machado para lembrar que desde o Renascimento as imagens técnicas reforçam um modelo de representação figurativo<sup>46</sup>, questão ligada às formas de ver, pensar e enquadrar o mundo modernas<sup>47</sup>.

Machado releva o lado ideológico das tecnologias, respaldadas nos interesses de quem as desenvolve, usa, consagra e perpetua. Interesses que simbolicamente estão plasmados nas formas de representação. Para o autor não existem sistemas significantes neutros e inocentes<sup>48</sup>. Essa consciência de que as tecnologias possuem uma ética parece latente em trabalhos de fotografia experimental baseados na crítica aos discursos ideológicos, científicos e estéticos da Modernidade, conduzida por artistas latino-americanos que desconstroem as bases epistemológicas do pensamento moderno, ao mesmo tempo em que reivindicam o gesto de denunciar estratégias de desumanização, tendo na estética experimental a forma adequada ao discurso. Vejamos como isso ocorre nos projetos *Atlântico vermelho*, de Rosana Paulino<sup>49</sup>, e *Botannica Tirannica*, de Giselle Beiguelman<sup>50</sup>.

## **(T2) *Atlântico Vermelho***

*Atlântico Vermelho* (2017), de Rosana Paulino, é uma série de painéis impressos em tecido, que utilizam fotografias, ilustrações e tipografia. É também o nome de uma exposição, montada em 2017, no Padrão dos Descobrimentos (Lisboa, Portugal), local que simboliza a expansão marítima portuguesa, pois de lá partiram as embarcações que chegaram ao Brasil e outros territórios. O título refere-se ao processo violento do tráfico de escravos, realizado de África para o Brasil pelo oceano Atlântico. Dividida em quatro partes, a exposição tem início com o livro de artista *¿História Natural?* (2016), que discute o papel desempenhado pela ciência na construção das teorias do racismo científico, que afirmavam, através da criação da categoria de raça, a inferioridade dos negros em relação aos brancos. A questão começou a ser desenvolvida pela artista em *Assentamento* (2013), ganhando aprofundamento no livro e em outros trabalhos incluídos na exposição: *Paraíso tropical* (2017) e a série *Atlântico Vermelho* (2017). Em todos esses trabalhos, a fotografia aparece como elemento central de crítica da pseudocientificidade moderna. A última parte da mostra é formada por dois gabinetes de curiosidades, simbolizando a história de Portugal (nas dimensões da exploração, escravidão, comércio de especiarias, imigração), através dos objetos exibidos.

<sup>45</sup> Cesar Baio, “Da ilusão especular à performatividade das imagens”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 49, no. 57 (2022): 80-102, <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.183203>

<sup>46</sup> Machado citado por Baio, “Da ilusão especular”, 84.

<sup>47</sup> Para Walter Mignolo, a Modernidade ocidental europeia é uma construção histórica, imposta aos povos não-europeus nos processos colonizatórios do século XV e que se aprofunda no século XIX. Arlindo Machado localiza no Renascimento o começo de uma tradição visual figurativa, em afinidade com nossa ideia de um contradiscurso à visualidade moderna, construído por artistas latino-americanos. Ver Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Buenos Aires: Edições del Signo, 2010).

<sup>48</sup> Arlindo Machado, *A ilusão especular: Introdução à fotografia* (São Paulo: Brasiliense, 1984), 11.

<sup>49</sup> Rosana Paulino, *Atlântico vermelho* (página web), 2017, <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5?pgid=ltszlsta-c4a23b16-5934-4f67-85e9-1f43dbb0eb44>

<sup>50</sup> Giselle Beiguelman, *Botannica Tirannica* (página web), 2022, <https://botannicatirannica.desvirtual.com/>

Interessa-nos analisar um dos painéis da série Atlântico Vermelho, chamado “A Permanência das Estruturas” (figura 1), na qual aparecem fotografias de um homem negro de frente, de perfil e de costas, além de uma ilustração que mostra o esquema de um navio negreiro, indicando a disposição dos corpos para o trajeto. As fotografias são de autoria de Augusto Stahl (1828-1877), fotógrafo italiano que produziu essas imagens para a missão Thayer, em que se documentaram aspectos da fauna, flora e do modo de vida de diferentes grupos étnicos brasileiros. Na missão Thayer, sob a justificativa do trabalho científico, forjou-se, a partir de uma perspectiva estrangeira, a identidade de um país tropical, incivilizado, e economicamente atrasado, servindo aos propósitos de exploração e comando externos. O contexto em que foram realizadas essas expedições está completamente vinculado à ideia de levantar dados e informações visuais que confirmassem a imagem construída pela Europa de um Brasil de paisagens exóticas, população mestiça e animalizada. Imagem literalmente vendida no exterior, pois muitas fotografias de “tipos” indígenas e negros produzidas em nosso país eram depois comercializadas em cartões postais.

**Figura 1. A permanência das estruturas**



Fonte: Rosana Paulino, 2017, Impressão digital sobre tecido, recorte e costura, 96 x 126 cm, da série *Atlântico Vermelho*. Reprodução site da artista, <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5?pgid=ltszlst-a-c4a23b16-5934-4f67-85e9-1f43dbb0eb44>

As fotos do homem negro foram feitas a pedido do naturalista Louis Agassiz<sup>51</sup>, líder da missão Thayer, conhecido por suas teorias sobre a degeneração das raças. O formato das imagens, que segundo ele deviam corresponder a “tipos raciais puros”, obedece ao estilo das fotografias científica e fisionômica: descritiva, tomada de frente, de costas e de perfil, iluminada de modo a reduzir ao máximo as sombras. Seguindo o padrão da documentação oitocentista, essas fotografias se mostram violentas não apenas pelo propósito —de ratificar a suposta inferioridade de pessoas negras—, mas também porque o homem está nu e seu corpo é escrutinado, analisado, como um objeto. Não há gesto, adereço, ou qualquer traço indicativo de sua origem ou identidade. Esteticamente, interessa-nos como a fotografia corrobora a retórica de supostas neutralidade e cientificidade, por meio do estatuto da objetividade que

<sup>51</sup> Conforme Haag, as fotografias produzidas na ocasião (total de 200) estão sob a guarda do Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard, fundado por Agassiz. Atualmente já reconhecidas como exemplares do racismo científico, este acervo permanece fechado. No entanto, algumas foram exibidas na 29.ª Bienal de Artes de São Paulo (2010). Ver Carlos Haag, “As fotos secretas do professor Agassiz”, *Pesquisa FAPESP* 175, setembro de 2010, 80-82, <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>

encobre seu caráter ideológico. Constrói-se a imagem do escravizado a partir de um código visual organizado em torno das noções de pureza, nitidez, transparência. Valores que, como já vimos, correspondem plenamente ao programa da fotografia moderna. Encontramos ainda a tomada única e fixa, a recusa da intervenção, de retoques ou truques aparentes, como traços que ajudam a construir simultaneamente o laço da tecnologia fotográfica com o real e o seu *status* de evidência científica.

A fotografia do homem de perfil aparece duas vezes na peça. Em uma delas o corpo é ampliado e cortado em dois pedaços: um mostra a parte superior, com o corte pouco abaixo da cintura, e no outro, vemos as pernas. O processo de juntar as partes de maneira quase pedagógica, simboliza a estreita ligação entre o saber instituído, o processo histórico e a fotografia como ferramenta essencial da Modernidade, reafirmando seus valores, práticas e simbolismos<sup>52</sup>.

A aliança entre discurso científico e visual é evocada também por meio das imagens de crânios, referência à frenologia, mais uma pseudociência que diferenciava intelectualmente europeus e não-europeus. O painel se completa com a reprodução de uma azulejaria (símbolo cultural português), onde é possível ver quatro cachorros. Desde a realização da obra Assentamento, Rosana Paulino tomara conhecimento do trabalho de Louis Agassiz, que considerava as pessoas mestiças tão repugnantes quanto cachorros vira-latas<sup>53</sup>. Esse dado parece não ter passado despercebido pela artista. Além disso, é sabido que no discurso do racismo científico frequentemente não-europeus eram considerados degenerados, incultos e animalizados.

A construção de uma alteridade moldada através da mistura de aspectos físicos, culturais e morais foi indispensável para a construção dessa iconografia que atendia a um projeto de dominação política, econômica e epistemológica, mas que também adquire dimensões estéticas. A suposta objetividade e o estilo direto da tomada são elementos dessa estética resultante de uma racionalidade cientificista. Como indica Quijano, a Modernidade é inseparável da “colonialidade”, uma condição de subalternização a que são submetidos os povos colonizados retirando-lhes a humanidade, deslegitimando, inferiorizando ou mesmo aniquilando seus modos de vida, conhecimentos, organização societária, econômica, política, bem como suas formas expressivas<sup>54</sup>. Assim, o modelo de representação que sugere o distanciamento analítico da ciência é também escolhido para classificar aqueles que não podem falar por si, não podendo representar a si mesmos. Na contramão dessa lógica, Rosana Paulino subverte o propósito do registro original de Stahl promovendo um deslocamento conceitual e formal na fotografia apropriada. Através dos cortes que dividem o corpo do homem e do gesto de remontar esse corpo atando-o a outros elementos que simbolizam a ciência, a cultura e a economia do homem moderno, a artista expõe a violência física e simbólica a que foram submetidos os escravizados.

Na poética utilizada pela artista, percebemos o arranjo de elementos fotográficos, ilustrações, tipografia, o uso do tecido como suporte e intervenções nas fotografias (corte), criando justamente uma imagem “perturbadora” que se distingue pelo aspecto disjuntivo, irregular e montado de todo o conjunto<sup>55</sup>. O deslocamento da fotografia de Stahl para o contexto da arte contemporânea reveste o trabalho de um intento de retomada crítica da história, agora a partir

---

<sup>52</sup> Azoulay afirma que a fotografia deve ser vista como uma ferramenta de dominação moderna já a partir dos anos 1500, em vez de tomarmos o ano de 1839 como de sua origem, porque, embora seja usada a partir do século XIX, ela responde aos interesses estabelecidos já nos processos colonizatórios do século XV. Azoulay, “Desaprendendo as origens”.

<sup>53</sup> Haag, “As fotos secretas”, 80-82.

<sup>54</sup> Aníbal Quijano, “Colonialidad y modernidad-racionalidad”, em *Los conquistados*, ed. Heraclio Bonilla (Bogotá: Tercer Mundo, 1992).

<sup>55</sup> Fernandes-Junior, “Processos de Criação”, 10-19.

da perspectiva de uma artista negra que desenvolve uma leitura situada da ciência moderna e seus registros visuais. Se a noção de arquivo figura como uma das primeiras funções da fotografia, apropriação e intervenção são utilizadas para questionar o estatuto de verdade adquirido pela fotografia neste contexto de documentação do século XIX. Adicionalmente ao que se postula nas teorizações sobre o experimental já citadas (Lenot, Fernandes Junior e Rezende), vemos nesta obra, mais do que um exercício formal que desafia os limites plásticos da fotografia: a partir da apropriação das imagens realizadas por Stahl, de sua manipulação e associação com outras iconografias e referências, bem como da explicitação do gesto da artista por meio da costura dos materiais, o discurso da cientificidade é desvelado, revirado contra si mesmo, deixando antever a vinculação da fotografia com um projeto de poder discriminatório que buscou legitimar a dominação de territórios e corpos, colonizando os saberes e o sensível, utilizando-se largamente das representações.

Se o experimental pode funcionar como um gesto político nas mãos de alguns artistas na contemporaneidade, é quando sua prática e estética revelam a dimensão epistemológica do aparelho fotográfico, articulada com noções como neutralidade, objetividade, automatismo, realismo. No sentido apontado por Flusser, o aparelho fotográfico não nos mostra exatamente o mundo, mas sim visões sobre o mundo<sup>56</sup>. Para nós, o lado pouco explorado nos debates sobre o experimental na teoria da fotografia é sua contraparte ideológica, comprometida com a Modernidade, e contida no “programa”. Assim, consideramos que os gestos criativos de confronto e implosão dos discursos, episteme e valores modernos, propagados através da fotografia, podem configurar a hipótese de um agenciamento estético-político no campo do experimental. Esta tese aproxima-se de leituras sobre a fotografia em que esta é analisada em acordo com uma crítica mais ampla, de sua historiografia e teoria, baseadas em aspectos notadamente técnicos e formais, como feita por Azoulay, Machado e Baio, que estabelecem relações históricas entre o projeto de poder da Modernidade e as imagens técnicas<sup>57</sup>. Este último autor, inclusive, defende que uma crítica de base decolonial sobre os modos operativos da modernidade ocidental demanda uma revisão dos modos de representação, e consequentemente, da ontologia clássica da imagem, sinalizando a necessidade de ontologias mais plurais, afeitas às diversas formas de pensar e sentir, não necessariamente eurocentradas.

De volta à obra, há dois pedaços de tecido em que a frase “a permanência das estruturas” é repetida várias vezes, como uma informação carimbada excessivamente, dada a sua importância. Impressa na cor vermelha, a frase sugere uma ligação entre os saberes gerados nestas pseudociências que degradam as populações africanas, e ainda sobrevivem contemporaneamente através do racismo e de diversos estereótipos negativos. É importante mencionar que todos os elementos que compõem o painel são costurados manualmente, deixando à vista sobras da linha utilizada e da fibra do tecido, em uma estética rústica e crua, sublinhando o trabalho de remontagem crítica de uma narrativa cheia de dores, lacunas, cortes, descaminhos espaço-temporais, apagamentos, separações, violência. Através das marcas do processo de feitura da obra - as costuras (que a artista denomina de “suturas”), o recorte da silhueta do homem negro, a repetição da frase que nos lembra da continuidade dos efeitos da colonização - ressaltam-se o viés construído, artificial da fotografia e em última instância, do

---

<sup>56</sup> Flusser, *Filosofia da caixa*, 67.

<sup>57</sup> Azoulay, “Desaprendendo as origens”, 2019; Ariella Azoulay, *História potencial: desaprender o imperialismo* (São Paulo: Ubu, 2024), 10-45; Machado, *A ilusão especular*, 1984, 30-42; Baio, “Da ilusão especular”, 2022, 82-90. No livro sobre a pós-história, Vilém Flusser também discorre sobre temas importantes do pensamento ocidental que estão diretamente vinculados ao surgimento e disseminação das imagens técnicas que têm na fotografia um paradigma inaugural. Ver Vilém Flusser, *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* (São Paulo: Annablume, 2011).

próprio projeto colonial sustentado pelos discursos visuais. “A permanência das estruturas” segue o estilo e materiais das composições feitas no livro *¿História Natural?* para o qual a artista desenvolveu soluções originais:

Muitas técnicas eu desenvolvo porque muitas das técnicas que já existiam, a imagem saía sempre com uma clareza excessiva, ela saía sempre de uma forma que não me agradava. Para o *¿História Natural?*, tive que desenvolver duas técnicas de impressão. A história que eu estava tratando ali era uma história borrada, ela deixa dúvidas (...). A história da colonização, da partilha da África não é como se diz (...). Visualmente eu tinha que ter essa imagem borrada, essa imagem suja para passar conceitualmente o que eu estava querendo discutir no livro.<sup>58</sup>

A mesma lógica conceitual —de trazer o falso, o dúbio— retorna em *Atlântico Vermelho*, inclusive nos outros painéis que também possuem fotografias apropriadas de fontes históricas e/ou científicas, que são adaptadas, recebem intervenções de forte valor significativo, como o recorte do rosto ou do corpo inteiro, também presente em “A Permanência das Estruturas”. Essa é mais uma estratégia sugestiva do esvaziamento da subjetividade e do controle do corpo dos negros escravizados, localizados pela cientificidade moderna em um lugar de alteridade, de estranhamento. Dessa feita, consideramos também o caráter experimental do trabalho no uso da fotografia, que aparece articulada a outros elementos visuais, conformando uma estética híbrida, marcada pelos gestos da artista em toda a composição. Desafiando a categoria documental do elemento fotográfico presente na obra, a imagem “(...) deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos”<sup>59</sup>, em conformidade com o cenário bastante heterogêneo da fotografia contemporânea, em que esta dialoga com sua própria história e com outras imagens<sup>60</sup>.

## **(T2) *Botannica Tirannica***

Outro exemplo de um trabalho recente que articula imagem, ciência, tecnologia e política, é a exposição *Botannica Tirannica* (2022), da artista e pesquisadora brasileira Giselle Beiguelman. Trata-se de uma instalação exibida pela primeira vez entre maio e setembro de 2022, no Museu Judaico de São Paulo, composta por imagens fotográficas, vídeos, desenhos em aquarela, objetos e plantas vivas, em um conjunto que remete às exposições de museus científicos. No entanto, no lugar de promover a difusão da ciência como um discurso neutro e universal, a exposição se propõe a revelar os aspectos “tirânicos” que estão subjacentes à prática científica moderna.

A ideia do projeto surgiu quando a artista ganhou de presente uma muda de planta cujo nome popular é “judeu errante”. Beiguelman, que tem origem judaica, se espantou ao saber que uma característica pejorativa associada ao povo judeu —sua suposta falta de enraizamento—, era o nome de uma planta tão familiar e comum na flora brasileira. A partir de uma pesquisa, então, a artista descobriu que há milhares de espécies de plantas nomeadas (seja científica ou popularmente) com expressões que remetem aos mais variados tipos de preconceito: anti-semitismo, racismos contra diversas etnias, misoginia, entre outros preconceitos ligados a características físicas ou comportamentais. Outro aspecto que chamou a atenção da artista, ao

<sup>58</sup> Revista Bravo!, “Ateliê da Artista: Rosana Paulino”, vídeo de YouTube, 19 de julho de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ITdnSyqWv1A>

<sup>59</sup> Fernandes-Junior, “Processos de Criação”, 17.

<sup>60</sup> Fernando Gonçalves, “Inatualidade e anacronismo na fotografia contemporânea”, *Galáxia*, no. 33 (2016): 131-144, <http://doi.org/10.1590/1982-25542016226628>

produzir uma extensa catalogação das espécies de planta que recebem nomes de caráter pejorativo, foi o fato de muitas dessas plantas serem consideradas “ervas daninhas”, de nenhum ou pouco valor comercial, ou pior ainda, espécies que são sistematicamente exterminadas por seu poder de proliferação e resiliência. Essa constatação gerou uma reflexão acerca da relação entre a prática científica de nomear espécies —a taxonomia— e os discursos racistas que fundamentaram a violenta tomada de territórios, a dizimação de etnias e o apagamento de culturas e a escravização de povos, intrínsecos ao projeto colonialista europeu.

A artista, que tem uma trajetória de obras que relacionam arte, mídia e tecnologia, propôs, então, a criação de duas séries de imagens produzidas a partir do uso de inteligência artificial: *Flora Rebellis* (composta por 5 vídeos de 2’55”: *Judeus, Roma, Indígenas, Negros e Mulheres*) e *Flora Mutandis* (composta por 18 imagens estáticas: cada uma intitulada pelo nome da espécie híbrida que representa). Nos dois casos, a artista usou uma ferramenta de *machine learning* chamada StyleGAN2 —a sigla GAN significa “*generative adversarial network*”<sup>61</sup>— para criar espécies híbridas de flores a partir do “cruzamento” das diversas espécies agrupadas pela artista em seu banco de dados. O nome criado para cada espécie nova também foi gerado a partir de algoritmos que embaralham os nomes das espécies originais que fazem parte do banco de dados reunido pela artista. A estratégia dessa técnica de inteligência artificial se dá a partir do confronto entre dois sistemas generativos diferentes, buscando ensinar programas de geração artificial de imagens a refinar suas criações, no intuito de torná-las mais realistas e controláveis, chegando a resultados muitas vezes surpreendentemente próximos ao de fotografias<sup>62</sup>. Poderíamos nos perguntar se se trata aqui, ainda, de fotografia ou se deveríamos enquadrar as imagens geradas por IA como “pós-fotográficas”, já que prescindem de uma câmera. Esse debate, que surge ainda no final do século XX a partir da reflexão sobre o impacto do digital na prática fotográfica, teve como pivô o conceito de pós-fotografia. Ronaldo Entler aponta as diversas implicações do uso do prefixo “pós” junto ao conceito de fotográfico<sup>63</sup>. Retomando sua conclusão, se o termo “pós-fotografia” implica em uma negação (“não se trata mais de fotografia”), essa negação aponta sintomaticamente para um desejo, o “desejo de fotografia” e “como sugeriu Batchen, enquanto houver esse desejo, haverá fotografia”<sup>64</sup>. Nesse sentido, podemos afirmar que as imagens geradas por inteligência artificial “fotograficamente realistas” se enquadram no campo expandido da fotografia experimental contemporânea que estamos discutindo aqui.

Segundo Beiguelman, a lógica que rege a geração de imagens com inteligência artificial “reproduz muitas das metodologias da taxonomia tradicional, no seu processo de classificação, nomeação, categorização para que os dados virem *datasets*, conjuntos de dados úteis para a *machine learning*, e produzam resultados”<sup>65</sup>. No entanto, a artista propõe um “curto-circuito” no processo do aprendizado da máquina, colocando dados incongruentes, ao alimentar o sistema apenas com o conjunto de plantas selecionadas previamente por fazerem referências aos preconceitos identificados na taxonomia botânica. Por esse motivo, no lugar de ensinar a máquina a criar uma imagem realista de uma possível planta real, o resultado é a criação de espécies completamente originais, que revelam uma nova natureza possível ou “uma pós-

---

<sup>61</sup> Que pode ser traduzido por “redes neurais generativas adversárias”.

<sup>62</sup> Basta lembrar do paradigmático caso em que uma imagem gerada por Inteligência Artificial pelo fotógrafo Boris Eldagsen ganhou o prêmio da Sony World Photography, em 2023.

<sup>63</sup> Ronaldo Entler, “Paradoxos e contradições da pós-fotografia”, *Revista Zum*, 19 de agosto de 2020, <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia/>

<sup>64</sup> Entler, “Paradoxos e contradições”.

<sup>65</sup> TUTAMÉIA TV, “TUTAMÉIA entrevista Giselle Beiguelman”, vídeo de YouTube, 3 de dezembro de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=r0x8xmQAwE&t=1219s>, 00:20:19.

natureza”<sup>66</sup>, nas palavras da artista.

A série “Flora Mutandis” também discute indiretamente as relações entre a fotografia e o projeto eugenista oitocentista, colocando em evidência o quanto essa ideologia se atualiza nos sistemas contemporâneos de criação de imagens por inteligência artificial. O conhecido projeto de “fotografia composta”, criado pelo cientista inglês Francis Galton (1822-1911), tinha como objetivo criar retratos fotográficos a partir da superposição de diversos retratos, a fim de sintetizar em uma única imagem as características faciais de um determinado grupo étnico ou familiar. Tendo objetivos pretensamente científicos, como o reconhecimento de características biológicas visíveis que identificariam um possível criminoso, por exemplo, a “fotografia composta” faz parte de uma série de procedimentos de vigilância e controle aos quais a fotografia se associa desde seus primórdios na sociedade moderna disciplinar<sup>67</sup>. Ao buscar as semelhanças entre os diversos rostos e apagar as diferenças que individualizam os sujeitos de cada retrato, a “fotografia composta” materializava a ideia de Galton e de outros cientistas de sua época, de que seria possível tornar visível a característica essencial de um determinado grupo humano. A imagem resultante não representaria nenhum indivíduo em particular, mas sim uma figura imaginária que seria o retrato do homem “médio” ou o “criminoso médio”. Essa é exatamente a mesma estratégia usada pelas ferramentas de inteligência artificial geradoras de imagens disponíveis atualmente.

Os programas de geração de imagem são treinados para desprezar informações díspares, buscando padrões de semelhança que resultem em uma imagem “limpa”, “pura”, “essencial”. Mesmo que o discurso eugenista de Galton, hoje, seja firmemente repudiado pelas ciências humanas, vemos persistir a lógica da seleção acelerada pelo homem em outros campos, como o da produção agrícola (em que sementes são geneticamente criadas para a obtenção de espécies mais resistentes a pragas, por exemplo) e o da jardinagem (a prática da exterminação das “ervas daninhas” tem como objetivo fazer crescer apenas as espécies consideradas belas). No campo imagético, podemos dizer que essa lógica se mantém. Em Flora Mutandis, esse procedimento é colocado em questão através de uma desvirtuação do programa, tendo como resultado uma imagem que não se assemelha a nenhuma planta existente. O processo de seleção artificial subsumido nas teorias eugenistas do século XIX e naturalizado em práticas imagéticas e agrícolas, é colocado em evidência pela reversão de sua lógica. No lugar de uma “flor média”, vemos surgir uma “ciber-flor”.

Como é possível perceber no trabalho intitulado “Bndeamided dualoamtanat” (figura 2), a imagem fotográfica gerada pela inteligência artificial se refere diretamente a flores reais, sendo reconhecível como tal, por manter os elementos genéricos que a caracteriza (pétalas, folhas, caules). No entanto, a familiaridade é confrontada com elementos estranhos e inexistentes na natureza, como a junção entre a pétala e a folha, a cor vermelha do caule e o aspecto “siamês” do núcleo da flor. Um certo sentimento de *umheimlich*<sup>68</sup> é despertado no espectador. Estamos diante de uma flor imaginária, como aquela que seria criada pelo funcionamento idealizado pelos programadores da inteligência artificial. Mas, no lugar de ser resultado da prática discriminatória a implícita na lógica do programa, que rejeita a diversidade, ela é uma imagem que se produz a partir da potência da diferença.

---

<sup>66</sup> TUTAMÉIA TV, “TUTAMÉIA entrevista Giselle”, 00:29:45.

<sup>67</sup> John Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).

<sup>68</sup> Termo cunhado por Freud para dar conta do sentimento de “estranho familiar” ou “infamiliar” no ensaio *Das Umheimlich* (1919).

**Figura 2. Bndeamided dualoamtanat**



*Fonte:* Giselle Beilguelman, 2022, da série Flora mutandis. Ver Mateus Nunes, “Por uma botânica rebelde”, *Revista Zum*, 15 de junho de 2022, <https://revistazum.com.br/exposicoes/botanica-rebelde/>

Em Flora Rebellis (figura 3), o processo de reconhecimento e estranhamento se faz ao longo de toda a extensão dos vídeos, em que as plantas são metamorfoseadas ininterruptamente diante do espectador. O agrupamento por grupos étnicos ou de gênero (como Judeus, Mulheres, Negros) cria a expectativa de consolidar, como no projeto eugenista, uma imagem média através da qual fosse possível reconhecer um padrão. No entanto, fica claro que não há semelhança aparente entre as espécies que levaram os nomes pejorativos que as classificaram inicialmente. A diversidade impera, assim como a instabilidade e mutabilidade da imagem.

**Figura 3. Frame de “Judeus”**



*Fonte:* Giselle Beilguelman, 2022, captura de vídeo, da série Flora Rebellis. Mateus Nunes, “Por uma botânica rebelde”, *Revista Zum*, 15 de junho de 2022, <https://revistazum.com.br/exposicoes/botanica-rebelde/>

## **(T1) Conclusões**

Nos trabalhos de Rosana Paulino e Giselle Beilguelman detectamos o agenciamento estético-político na fotografia experimental, através da escolha de uma visualidade atravessada pela

lógica da intervenção, que pela manipulação de materiais físicos ou de algoritmos, cria imagens que recusam a estética da suposta objetividade fotográfica. Muito pelo contrário, as estratégias discursivas das duas artistas põem em relevo o estatuto fortemente ideológico do pensamento moderno, por meio do discurso científico racista e segregador. Utilizam-se também de elementos desse mesmo discurso para revelar suas entrelinhas e intencionalidades.

No caso de Rosana Paulino, *Atlântico Vermelho* se mostra como um esforço de refazer uma narrativa outra, reposicionando as vozes protagonistas do relato. Unindo as partes do corpo do homem negro escravizado, a artista remonta, agora pela ótica das pessoas negras, o circuito do trânsito África-Brasil, a imposição de uma identidade de escravizado, e a classificação pela ciência europeia através da categoria de raça, que termina por enquadrar os negros no grupo das “coisas”, retirando a sua humanidade e legitimando a escravidão, na agenda colonial. A artista explora a materialidade do tecido, da linha e da tinta, a costura como processo de refazer os corpos negros, e lança mão da apropriação da fotografia científica de Stahl, para operar uma reviravolta na lógica moderna do “aparelho” fotográfico, fazendo-o dizer exatamente o que deveria esconder.

Giselle Beiguelman, por sua vez, retira da própria organização taxonômica os elementos para desvelar o lado político das classificações de plantas, nomeadas a partir de expressões pejorativas aplicadas aos indivíduos não-europeus. Ao interferir no processo de aprendizado da inteligência artificial, inserindo dados incongruentes que subvertem sua lógica, Giselle dá visualidade a espécies novas, híbridas e “pós-naturais”, reafirmando a potência e a resiliência das plantas —e, por homologia, dos indivíduos aos quais seus nomes fazem referência— consideradas indesejadas pelo projeto evolucionista moderno que serviu de base para discursos e políticas de genocídio e dizimação de inúmeras culturas.

O viés político de ambos os trabalhos se apresenta em escolhas muito precisas de metodologia, materiais, técnicas, mídias, e de uma estética deliberadamente artificial e manipulada, desvinculada das ontologias clássicas da fotografia, ligadas à representação. Uma verdadeira recusa à agenda da fotografia e da epistemologia moderna a qual ela está associada em sua origem e em discursos hegemônicos, corolários da indicialidade, da objetividade, do realismo e da transparência do meio. O modo experimental quando utilizado para revelar, evidenciar e questionar esse substrato ideológico do meio fotográfico, explicitando sua ligação com o pensamento moderno ocidental e seu projeto político, pode ter seu conceito ampliado, para além de leituras relacionadas aos processos criativos e atualizações formais. Pode dar a ver outras formas do sensível, ligadas à vivência daqueles que experienciam a colonialidade, e podem construir narrativas outras sobre os processos históricos dos quais a fotografia tem se mostrado um elemento importante.

Tanto em *Atlântico Vermelho*, quanto em *Botannica Tirannica* assistimos à apropriação artística de dados e imagens que originalmente foram produzidos sob a rubrica da evidência científica. Mas a partir dos arranjos criados por cada artista, começam a perder esse valor. São utilizados para compor discursos visuais que adquirem uma forte conotação política, no momento em que se inserem em um conjunto de práticas acadêmicas e artísticas que estão revisitando recentemente os processos históricos da América Latina, apontando suas incongruências e interesses.

Acreditamos que esses trabalhos são exemplares das implicações políticas da fotografia experimental contemporânea, especialmente em como ela tem se manifestado no chamado eixo Sul global. Defendemos que a fotografia experimental, ao propor um esgarçamento do

programa do aparelho fotográfico, se apresenta como um campo fértil para a emergência de discursos críticos ao projeto de saber moderno do qual a própria fotografia possui uma marca de nascença, estabelecendo não apenas um diferencial estético, mas também um posicionamento crítico-político.

## (T1) Bibliografia

### (T2) Fontes primárias

### (T3) Multimédia e apresentações

1. “2018 | Corpo Cinético”. *Carolini Valansi* (página web), s. f. <https://carolinevalansi.com.br/2018-Corpo-Cinetico>
2. “Câmera aberta. De Michael Wesely”. *Instituto Moreira Salles* (página web), s. f. <https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>
3. “Esteban Pastorino Díaz. Panorámicas - Pueblos rurales (1999/2001)”. *Esteban Pastorino Díaz* (página web), s. f. <https://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazpueblosrurales.html>
4. “Imagem de sobrevivência, 2015”. *Rosângela Rennó* (página web), s. f., <http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/62/1>
5. “Volto attraverso gli occhi di Pasolini, 1995”. *Paolo Gioli* (página web), s. f. <http://www.paologioli.it/foto7a.php?page=foto&sez=1&id=7>
6. Beiguelman, Giselle. *Botannica Tirannica* (página web), 2022. <https://botannicatirannica.desvirtual.com/>
7. Ciadefoto. “Longa exposição: hector Babenco”. Vídeo de Vimeo, 4 de agosto de 2009. <https://vimeo.com/5930943>
8. Nunes, Mateus. “Por uma botânica rebelde”. *Revista Zum*, 15 de junho de 2022. <https://revistazum.com.br/exposicoes/botannica-rebelde/>
9. Paulino, Rosana. *Atlântico vermelho* (página web), 2017. <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5?pgid=ltszlsta-c4a23b16-5934-4f67-85e9-1f43dbb0eb44>
10. Revista Bravo! “Ateliê da Artista: Rosana Paulino”. Vídeo de YouTube, 19 de julho de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=lTdnSyqWv1A>
11. TUTAMÉIA TV. “TUTAMÉIA entrevista Giselle Beiguelman”. Vídeo de YouTube, 3 de dezembro de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=r0x8xmQGAwE&t=1219s>

### (T2) Fontes secundárias

12. Azoulay, Ariella. “Desaprendendo as origens da fotografia”. *Revista Zum* 17, 29 de outubro de 2019. <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>
13. Azoulay, Ariella. *História potencial: desaprender o imperialismo*. São Paulo: Ubu, 2024.
14. Baio, Cesar. “Da ilusão especular à performatividade das imagens”, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 49, no. 57 (2022): 80-102. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.183203>
15. Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
16. Bazin, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
17. Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.
18. Carvalho-Wanderlei, Ludimilla. “Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea”. Tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, 2020. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38874>

19. Carvalho-Wanderlei, Ludimilla. “Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos”. *Esferas* no. 22 (2021): 32-50. <https://doi.org/10.31501/esf.v0i22.13331>
20. Carvalho-Wanderlei, Ludimilla. *Desarranjos maquínicos: ruído, tecnologia, imagem*. Paulista: edição da autora, 2021.
21. Carvalho-Wanderlei, Ludimilla. “But after all, what is the experimental?”. Em *Studies on Experimental Photography*, organizado por Pablo Giori, 26-33. Barcelona: International Festival on Experimental Photography, 2022.
22. Carvalho-Wanderlei, Ludimilla e Nina Velasco e Cruz. “Fotografia analógica hoje: em busca do ruído na imagem”. *Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura* 18, no. 3 (2020): 109-123. <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v18i3.30667>
23. Chiarelli, Tadeu. “A fotografia contaminada”. Em *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, organizado por Glória Ferreira, 425-428. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
24. Crary, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
25. Dubois, Philippe. “A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout”. Em *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*, organizado por Antonio Fatorelli, Victa de Carvalho e Leandro Pimentel, 17-31. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
26. Dubois, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
27. Dubois, Philippe. “A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout”. Em *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*, organizado por Antonio Fatorelli, Victa de Carvalho e Leandro Pimentel, 17-31. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
28. Entler, Ronaldo. “Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios”. Em *Como pensam as imagens*, organizado por Etienne Samain, 133-150. Campinas: Universidad Estadual de Campinas, 2012.
29. Entler, Ronaldo. “Entre olhares diretos e pensamentos obtusos”. Em *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*, organizado por Antonio Fatorelli, Victa de Carvalho e Leandro Pimentel, 163-176. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
30. Entler, Ronaldo. “Paradoxos e contradições da pós-fotografia”. *Revista Zum*, 19 de agosto de 2020. <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia/>
31. Fatorelli, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003.
32. Fatorelli, Antonio. “Entre o analógico e o digital”. Em *Límites da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*, organizado por Antonio Fatorelli e Fernando Bruno, 19-38. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
33. Fatorelli, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac, 2013.
34. Fatorelli, Antonio. “Notas sobre a fotografia analógica e digital”. *Discursos fotográficos* 13, no. 22 (2017): 52-68. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2017v13n22p52>
35. Fernandes-Junior, Rubens. “A fotografia expandida”. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/5091>
36. Fernandes-Junior, Rubens. “Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica”. *FACOM*, no. 16 (2006): 10-19.
37. Flusser, Vilém. *Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
38. Flusser, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

39. Flusser, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.
40. Gonçalves, Fernando. “Inatualidade e anacronismo na fotografia contemporânea”. *Galáxia*, no. 33 (2016): 131-144. <http://doi.org/10.1590/1982-25542016226628>
41. Haag, Carlos. “As fotos secretas do professor Agassiz”. *Pesquisa FAPESP* 175, setembro de 2010, 80-82. <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>
42. Hainge, Greg. *Noise matters: towards an ontology of noise*. Londres: Bloomsbury, 2013.
43. Krauss, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios* 17, no. 17 (2008): 128-137. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>
44. Lenot, Marc. “Flusser et les photographes, les photographes et Flusser”. *Flusser Studies* 24, no. 1 (2017): 1-18. <https://philpapers.org/rec/LENFEL>
45. Lenot, Marc. *Jouer contre les appareils: De la photographie expérimentale*. Arles: Editions Photosynthèses, 2017.
46. Machado, Arlindo. *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
47. Müller-Pohle, Andreas. “Information Strategies”. *European Photography* 6, no. 1 (1985).
48. Parente, André. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.
49. Quijano, Aníbal. “Colonialidad y modernidad-racionalidad”. Em *Los conquistados*, editado por Heraclio Bonilla, 437-449. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
50. Rezende, Paula-Davies. “A fotografia ruidosa de Miroslav Tichý: a agência dos equipamentos fotográficos artesanais na construção de uma estética da precariedade”. *Galáxia*, no. 47 (2022): 1-23, <http://doi.org/10.1590/1982-2553202257498>
51. Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.
52. Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
53. Velasco e Cruz, Nina. “Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimos em *Melancholia*”, *Revista Eco-Pós* 17, no. 2 (2014): 1-11. [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1319](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1319)
54. Youngblood, Gene. *Expanded cinema*. Nova Iorque: Dutton Paperback, 1970.