

DIMENSÕES POLÍTICAS DE UM FAZER-SENTIR LATINO-AMERICANO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA¹

POLITICAL DIMENSIONS OF A LATIN AMERICAN SENSE-MAKING IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

Ludimilla Carvalho Wanderlei²

Resumo: O texto aprofunda a hipótese de uma dimensão estético-política na fotografia contemporânea, considerando sua dupla condição de registro e invenção e o contexto do hibridismo que aproxima a fotografia de outras artes. Pensando o vínculo do dispositivo fotográfico com o programa epistemológico moderno, propomos que a estética experimental é uma forma de revisitar criticamente processos sociais, históricos e políticos, no trabalho "As filhas de Eva", de Rosana Paulino. O texto dá continuidade a estudos anteriores, explorando outras questões como o uso de arquivos na arte contemporânea em uma abordagem contra-hegemônica. Apóia-se em textos sobre as dimensões ideológicas da fotografia e da perspectiva decolonial, permitindo localizar a fotografia como um artefato relevante na construção da memória, história e dos imaginários sociais, amplamente utilizado na arte.

Palavras-Chave: Fotografia contemporânea. Decolonialidade. Hibridismo.

Abstract: The text explores the hypothesis of an aesthetic-political dimension in contemporary photography, considering its dual condition of record and invention and the context of hybridity that brings photography closer to other arts. Thinking about the link between the photographic device and the modern epistemological program, we propose that experimental aesthetics is a way of critically revisiting social, historical and political processes, in the work "As filhas de Eva", by Rosana Paulino. The text continues previous studies, exploring other issues such as the use of archives in contemporary art in a counter-hegemonic approach. It draws on texts on the ideological dimensions of photography and the decolonial perspective, allowing us to locate photography as a relevant artifact in the construction of memory, history and social imaginaries, widely used in art.

Keywords: Contemporary photography. Decoloniality. Hybridity.

1. Modernidade e teorias da fotografia

A historiografia da fotografia possui diferentes abordagens, mas predomina a narrativa cronológica, da sucessão de técnicas, em que o advento de uma tecnologia diferente

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2025. Estudo financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo 150915/2023-3) e FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI-260003/014923/2023.

² Pós-doutoranda (UFRJ), doutora (UFPE), ludimillacw@gmail.com.

é revestido de uma aura de superação das anteriores. Essa historicização do meio ecoa valores que serão incorporados em algumas reflexões teóricas sobre a fotografia: noções como progresso, individualidade, produtividade, eficiência, precisão, tempo linear, estão bastante presentes na cultura da europeia do século XIX, marco temporal de surgimento da fotografia. Diferentes autores dedicaram atenção a questões que desnudam o tecido social no qual a fotografia adquire *status* de imagem fidedigna do real, incorporando-se à agenda política e epistemológica da Modernidade.

Machado (1984) discute a dimensão ideológica da fotografia e seu modelo de representação figurativa dominante. Na medida em que a *camera obscura* é o modelo de construção do dispositivo fotográfico e a formação da imagem torna-se desincorporada do sujeito, chegamos ao ideal de uma imagem sem interferência, formada no dispositivo. O autor lembra que com as objetivas e a perspectiva geométrica, como código de representação, a imagem é “corrigida” e “arranjada” conforme parâmetros de inteligibilidade dominantes na época (MACHADO, 1984, p.32). A fotografia é então integrada a um discurso de neutralidade e objetividade, baseado em aspectos técnicos e científicos, sublinhando sua capacidade de reprodução da realidade.

Entler (2012) lembra que as “teorias realistas” incorporam como a própria essência da fotografia algumas de suas possibilidades expressivas, ligadas ao regime de analogia, questão cara, por exemplo, à tradição documental. Para essas teorias, a ontologia da fotografia se refere a “certa representação da realidade como a realidade mesma e um determinado modo de apropriação do mundo como o único autêntico” (MACHADO, 1984, p.40). Essas reflexões deixam de fora toda uma produção voltada à investigação de visualidades oníricas, ficcionais, abstratas, desconsiderando experiências afeitas às intervenções, ou ainda, que se valem de montagens ou encenações, pois enfatizam uma vertente da produção de imagens livre de interferências.

Essas teses referendam também de certa maneira o pensamento moderno e sua tendência classificatória e exclusivista, atribuindo à fotografia uma singularidade em relação a outras linguagens, afirmando-a como forma expressiva autônoma, o que, se por um lado demonstra um esforço de inserção e legitimação da fotografia junto ao campo artístico (sobretudo ao longo do século XX), por outro, o faz em detrimento de um vasto conjunto de trabalhos que demonstram o viés explicitamente manipulado da fotografia e sua aproximação com outras artes.

Flusser também observou criticamente o viés icônico da fotografia. Para ele, a fotografia é o primeiro modelo da “imagem técnica”, toda aquela gerada por “aparelhos”, que por sua vez, são estruturas simbólicas criadas por meio de dados científicos. Elas têm a peculiaridade de parecerem facilmente decifráveis, mas na verdade, encobrem todo um conjunto de conhecimentos incorporados no “aparelho”. Chamando nossa atenção para o aspecto conceitual das imagens técnicas, indica:

Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 2011, p. 25).

No contexto histórico da Modernidade europeia ocidental, que conceitos informam o programa da imagem fotográfica? A automaticidade, a objetividade, o cientificismo, o realismo, a dicotomia sujeito/objeto, o tempo linear, a perspectiva geométrica, o racismo, etc. São questões que correspondem à hegemonia do modo de representação figurativo, à identidade entre imagem e referente, às práticas de documentação e arquivamento, ao modo como é interpretada a linguagem fotográfica em relação às outras artes, formando uma rede extensa que inclui governos e suas instituições, a reflexão crítica e teórica, as narrativas da história da arte, a produção artística, teses dos campos da filosofia, antropologia e estética.

Dos termos explorados por Flusser no debate sobre a fotografia, o mais relevante aqui é “programa” porque enfatiza o lado ideológico da tecnologia: valores, ideias, conhecimentos que envolvem a concepção e o uso do aparelho, orientando suas regras de funcionamento.

O pensamento sobre as imagens técnicas problematiza a questão da identidade entre a coisa fotografada e a imagem, supondo o duplo apagamento da mediação do dispositivo e do sujeito e chamando nossa atenção para imagens desvinculadas de um modelo estritamente documental. Ele também evidencia nossa adesão à automação das tecnologias, extraíndo delas resultados pré-formatados. Porém, para Flusser, quando o indivíduo compreende o agenciamento da máquina, passa a investigar suas lacunas e tira proveito delas para fazer o aparelho se comportar de maneira diferente daquilo que estava previsto em seu projeto epistemológico e industrial. Pode sabotar conceitual, estética e eticamente o programa. No entanto, conforme Machado (1997), há um pessimismo na leitura flusseriana que considera limitado o universo de possibilidades do “jogo” contra o programa e antevê a incorporação

dos desvios pelo aparelho, reduzindo sua potência crítica. Para Machado, teoricamente existem limites de manipulação para a técnica, mas a prática artística segue colocando esses limites à prova, pois “sempre existirão potencialidades dormentes e ignoradas, que o artista inquieto acabará por descobrir, ou até mesmo por **inventar**, ampliando portanto o universo das possibilidades conhecidas de determinado meio” (MACHADO, 1997, p.5).

Outra questão importante: a filosofia flusseriana tem como ponto central a liberdade e como exercê-la em um ambiente em que a repetição, fruto da crescente automação, é frequente. Ao final de seu livro, uma saída possível é apontada em relação aos “fotógrafos experimentais”, que

Sabem que os problemas a resolver são os da **imagem**, do **aparelho**, do **programa** e da **informação**³. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho (FLUSSER, 2011, p. 101).

As ideias sobre as imagens técnicas e a programação dos aparelhos começam a se desenvolver no livro sobre a pós-história (2011a), no qual o autor tece diversas críticas à cultura ocidental, que podemos ler como críticas aos modos de funcionamento das sociedades ocidentais operando através dos aparelhos da política, da comunicação, da filosofia, da ciência, da cultura de massa, da economia.

2. Pós-história e paradigmas modernos

Ao discorrer sobre a pós-história (2011a), quando as imagens técnicas se tornam a forma dominante na relação seres humanos-realidade (substituindo a forma escrita, hegemônica), Flusser comenta que a cultura ocidental resultou em um evento extremo: a matança de judeus pelos nazistas, tendo como ponto culminante Auschwitz. A argumentação desenvolvida no livro não se faz no sentido de demarcar um período cronológico. Embora a pós-história suceda a história⁴, esses termos devem ser compreendidos em um sentido mais epistemológico. Assim, de volta à fotografia, se esta “surge” no século XIX, os dados que informam seu programa já operavam na arte, política, economia, ciência, filosofia: o cientificismo, o racionalismo, o eurocentrismo, o antropocentrismo, o perspectivismo, entre tantos outros “ismos”, já eram parte da cultura ocidental bem antes dos anos 1800.

³ Grifos do autor.

⁴ Conforme a cronologia dos livros Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar, elaborado provavelmente entre os anos 1980-1981 (primeira edição de 1983, em português), Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia (primeira edição de 1983, em alemão), e Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade (primeira edição em alemão, de 1985), as ideias contidas em Pós-história.. são ampliadas nas outras obras, e conceitos como programa, aparelho, imagem técnica, etc são refinados.

Questionando como foi possível Auschwitz, o autor diz que o evento é uma realização incomparável das virtualidades do programa da cultura ocidental, brotando de seus valores e conceitos (FLUSSER, 2011a, p.21), apontando ainda uma característica marcante desta cultura no que tange às relações entre europeus e não europeus: a violência. Flusser também diz que o projeto ocidental não esgotou suas virtualidades: “a história do Ocidente ainda não acabou, o jogo ocidental continua” (FLUSSER, 2011a, p.26).

Outros aspectos relevantes, e diretamente ligados à concepção eurocêntrica do mundo, são lembrados ainda: a autoridade científica e por consequência desta, a “objetivação” do homem pelo homem. Na pós-história, o discurso científico ocupa lugar de destaque, explicando diversos fenômenos sob o viés da neutralidade, desvalorizando outras formas de saber. Apontando a necessidade de crítica aos pressupostos da ciência moderna, Flusser menciona que a dicotomia sujeito/objeto estabelece relações de afastamento que impedem o reconhecimento de um ser pelo outro, traduzido em respeito e empatia. A partir disso, pensemos como a noção de humanidade restringe-se aos europeus. Flusser diz: “enquanto sujeito o homem é um estar-comigo (*"Mitsein"*), no qual me reconheço. Quanto mais o conheço, o objetivo, tanto mais se torna difícil para mim, reconhecer-me nele” (FLUSSER, 2011a, p.65).

Essas afirmações, atualizadas no sentido de uma crítica que abarque experiências não-europeias, revestem-se de um sentido ainda mais amplo que o vislumbrado pelo autor. As consequências do projeto ocidental se projetam não somente depois do evento, mas são visíveis antes dele, como por exemplo na invasão de territórios africanos, americanos e asiáticos, na escravização de populações indígenas e negras e no “epistemicídio” (SANTOS e MENESES, 2009, p.10), empreendidos no século XV. Do mesmo modo, a subalternização, exploração e controle de indivíduos considerados intelectualmente inferiores, incivilizados, sem história, e por fim, desprovidos de humanidade. Para Hegel, na Modernidade o homem descobre a América, seus tesouros, povos e a si mesmo (HEGEL apud DUSSEL, 2009, p.287), sugerindo que a humanidade não se estendia aos povos originários (que ocupam então, o mesmo estatuto de alteridade da “natureza”), e que a história da América começa com a chegada europeia. Essa afirmação implica que em termos de organização política, gestão econômica, sociabilidade, desenvolvimento cultural e artístico, a referência válida é o sujeito europeu. Como lembra Maldonado-Torres (2009, p.343) ao discutir o eurocentrismo de Heidegger, outro filósofo alemão, a ideia da não existência de outros povos sem as

conquistas teóricas ou culturais da Europa é um princípio fundamental da Modernidade, e esta lógica vem sendo engendrada no mundo colonial há séculos.

A crítica ao projeto moderno tem sido feita pelo menos desde os anos 1950, apontando as complexas (e perversas) relações criadas nos processos de colonização, através de autores e terminologias variadas como pós-coloniais (Stuart Hall, Gayatri Spivak, Ella Shoat e Robert Stam), anti-coloniais (Frantz Fanon) ou decoloniais (Walter Mignolo, Enrique Dussel, Catherine Walsh, Maria Lugones). Esta última abordagem é um empreendimento intelectual organizado com o objetivo de demarcar um espaço de reflexão mobilizado pela experiência comum sob a “colonialidade do poder” (QUIJANO, 1992) na América Latina. O termo indica o lugar simbólico forjado pelo conjunto de protocolos, conhecimentos e ideologias europeias para inferiorizar, controlar, e em último caso, eliminar, escravizados, povos originários e quaisquer indivíduos contrários ao princípio de um mundo colonial. Esse conceito é fundamental porque indica que a Modernidade seria impossível sem a colonialidade: para que aquela fosse imposta como modelo civilizatório era preciso automaticamente substituir, deslegitimar e perseguir formas outras de viver, sentir, saber e pensar. Quer dizer, para instituir o paradigma moderno inventou-se a colonialidade. A escola de pensamento decolonial busca a “reconstrução e restituição de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de Totalidade definida em nome da modernidade e racionalidade” (MIGNOLO, 2010, p.14, tradução nossa). Seu projeto intelectual e político quer expor as estruturas operativas da Modernidade, contribuindo para desmontá-las. Nesse sentido é de um certo lugar de fala da colonialidade que surgem os gestos poéticos de Rosana Paulino, cujo trabalho analisaremos. Interessam-nos as operações de confronto com a retórica moderna que ela promove usando a matéria fotográfica.

Por fim, o conceito de colonialidade inspirou a formação do grupo modernidade/colonialidade na década de 1990 por latino-americanos, mas ele é aplicável a outras situações fora do subcontinente, em que se observem os mesmos processos de dominação/subalternização que ocorreram na América, a partir do século XV, levando em conta dimensões geopolíticas, sociais, e culturais. Importante salientar que autores deste grupo, como Enrique Dussel e Walter Mignolo, localizam o início da Modernidade em 1492. Um dado relevante não só porque reforça o argumento de que o “programa da cultura ocidental” opera com precedência nos espaços colonizados, mas também porque nos permite

vincular as análises da abordagem decolonial a um entendimento da política da fotografia. Dessa feita, podemos enxergar alguns trabalhos da fotografia contemporânea como agenciamentos que participam de um gesto de desmembramento da “colonialidade do saber” e do “sentir”, proposições desenvolvidas a partir da ideia de colonialidade, associados ao conhecimento e à estética, conforme Mignolo (2010).

3. De volta à fotografia, experimentação e contemporaneidade

Azoulay (2019) considera a fotografia como uma prática e não como dispositivo técnico. Para ela, a fotografia deve ser compreendida em sua conexão com o processo político, econômico e cultural de uma verdadeira “violência imperial”, só podendo existir como visualidade moderna que atua como ferramenta de um projeto imperial eurocêntrico porque as bases epistemológicas desse eurocentrismo estavam presentes desde as colonizações.

A invenção do Novo Mundo e a invenção da fotografia não são eventos independentes. A sugestão de que as origens da fotografia remontam a 1492 é uma tentativa de enfraquecer a temporalidade imperial imposta naquela época, que permitiu que as pessoas acreditassem, experimentassem e descrevessem coisas interconectadas como se fossem separadas, definidas por seu caráter de novidade. Em outros termos, para a fotografia surgir como uma nova tecnologia no final de 1830, a centralidade dos direitos imperiais nos quais ela foi baseada teria de ser ignorada, negada ou sublimada, ou, pelo menos, varrida para debaixo do tapete, sem ser percebida como constituinte da operação da fotografia como uma tecnologia. Colocar esses direitos em primeiro plano exige um exercício simultâneo: desaprender as origens consagradas da fotografia e as do “novo mundo”, suas conotações espaciais e temporais – ainda hoje associadas de perto com a modernidade e “a era dos descobrimentos” – e, em vez disso, observar a configuração da violência imperial e sua manifestação em direitos (AZOULAY, 2019, p.116).

A autora já vinha desenvolvendo anteriormente uma abordagem sobre a fotografia centrada na ideia de uma prática que conecta pessoas que fotografam, são fotografadas e espectadores das imagens, assim, a fotografia não se restringiria ao objeto material, mas corresponde a um “evento”, um “encontro”, cujos participantes possuem direitos sobre os resultados do ato fotográfico. A ideia vem de uma noção de cidadania que não se resume à condição juridicamente outorgada pelo Estado. É um tipo de cidadania originária de um mundo partilhado criado pela fotografia, não a partir do momento em que um inventor desenvolve certa técnica, mas a partir do momento em que essas criações se disseminam e passam a integrar uma cultura de produção, distribuição e consumo de imagens, em escala maior. O laço que se estabelece entre os indivíduos implicados na situação fotográfica é o “contrato civil da fotografia”.

(...) A invenção da fotografia foi a criação de uma nova situação na qual pessoas diferentes, em locais distintos, puderam simultaneamente usar uma câmera escura para fazer imagens de seus encontros: não uma imagem **delas**, mas do encontro em si. (...) Um espaço de pluralidade é iniciado, quando um grande número de pessoas pega uma câmera e começa a usá-la como forma de produzir imagens (AZOULAY, 2008, p.88-89, tradução nossa).

Esse contrato tem implicações relevantes para nossa discussão. Ele sugere que quaisquer das subjetividades que o integram pode questionar implicações ou consequências, advindas de interpretações ou usos feitos da fotografia, criando uma responsabilidade ampla vinda da ideia de um contexto partilhado que alcança fotografados, quem fotografa e espectadores. Essa premissa cria um espaço de negociação, intervenção e posicionamento identificável nos gestos de artistas que recusam os endereçamentos interpretativos de imagens em arquivos oficiais, produzidos sob o discurso da ciência, com fins de documentação etnográfica, jurídica ou policial, e mesmo um amplo conjunto iconográfico sobre os modos de vida, hábitos e práticas cotidianas dos povos encontrados no “Novo Mundo”.

Se a fotografia pertence virtualmente ao projeto colonial desde 1492 e inaugura um tipo específico de relações, válido mesmo após o registro, pensemos que ela não se encerra no passado de uma representação. Ela é politicamente da ordem do presente, de uma ação sempre capaz de atualizações, pois continua a mediar as relações de sujeitos implicados no seu evento. No que diz respeito à arte contemporânea, nos termos críticos assinalados há pouco, por que não considerar que trabalhos de apropriação, reescrita, fabulação em uma perspectiva decolonial valem-se justamente das condições do contrato civil para mobilizar discursos e questões que os indivíduos vivenciam até hoje, em variadas dimensões da colonialidade? Nossa proposta é pensar que o contrato civil da fotografia permite entender a gênese dos muitos trabalhos de fotografia contemporânea que confrontam a epistemologia moderna, reposicionando, agora como protagonistas do processo de construção de sentido, indivíduos subalternizados no projeto colonial. É dentro desta chave interpretativa que localizamos o trabalho de Rosana Paulino, “As filhas de Eva” (2014). Entendemos que a artista opera, a partir do direito de manifestação e reescrita proposto no contrato civil da fotografia, uma interpretação contra-hegemônica das imagens de escravizados produzidas no século XIX. Interessa-nos o fato de que essa reescrita dos arquivos coloniais é realizada por meio de experimentações com a fotografia, colocando-a em diálogo com outras formas expressivas, como o desenho e a pintura.

Nesse sentido, propomos que uma estética experimental, em que se articulam diferentes materiais e técnicas, deixando à mostra nas obras as marcas de sua feitura, vem sendo utilizada por alguns artistas como contraparte visual que põe em xeque conceitos sobre o dispositivo fotográfico (objetividade, representação, mimese, temporalidade única, autonomia do meio, etc) conectados a paradigmas enraizados na Modernidade. Essa questão tem sido objeto de nossos estudos recentes (WANDERLEI, 2023, 2023a) em que analisamos trabalhos de fotografia experimental latino-americana que tratam questões de gênero, o racismo, o colonialismo, o cientificismo, o automatismo, para além de uma leitura formal do conceito de experimental.

Em texto anterior, aventamos a hipótese de um agenciamento estético-político no campo (CRUZ e WANDERLEI, 2023). Observando que as experimentações no campo artístico mobilizam questionamentos sobre as fronteiras entre as linguagens, gerando reflexões teóricas sobre as contaminações entre cinema, pintura, vídeo, entendemos que as teses sobre hibridismo fomentam um ambiente de reflexão crítica sobre essa mesma tendência na fotografia, notadamente a partir dos anos 1980⁵. Esse processo contribui para a emergência de conceitos especificamente ligados à prática experimental, como “fotografia expandida” (FERNANDES JUNIOR, 2002), “fotografia contaminada” (CHIARELLI, 2006), e “fotografia experimental” (LENOT, 2017). De modo geral, são conceitos que enfatizam os processos criativos, as aproximações entre fotografia e outras artes, e as estéticas resultantes do tensionamento da materialidade fotográfica. Nosso esforço tem sido buscar os contornos de uma discussão mais político-ideológica sobre a experimentação, ampliando o alcance dessas teorizações, tendo em vista processos históricos e simbólicos relacionados à experiência dos povos colonizados, e que vem sendo evocados na atualidade por vários artistas, usando a fotografia, muitas vezes em diálogo com o cinema, o vídeo, a ilustração, a pintura, etc.

No decorrer dessa pesquisa, observamos que há casos de trabalhos executados majoritariamente com a fotografia e suas materialidades (Eustáquio Neves, Manuel Limay Incil, Mitsy Queiroz, Felipe Camilo, Enrique Pezo, Denis Moreira, entre outros), vinculados diretamente ao conceito de fotografia experimental (ou expandida). Por outro lado, há um conjunto de trabalhos afeitos a uma tradição criativa que se apropria da fotografia como um objeto capaz de mobilizar ideias, temporalidades, imaginários, discursos e identidades,

⁵ Fatorelli, Paleólogo e Cruz (2024) por exemplo.

articulando-a a outros meios. Essa tendência parece dialogar com o escopo mais amplo da fotografia contemporânea, já desapegada da necessidade de ancoragem em um *locus* de autonomia do meio e francamente híbrida por esse jogo com os meios, linguagens, estéticas e poéticas. É o caso de trabalhos de nomes como Aline Motta, Gê Viana, Ayrson Heráclito, Rosana Paulino, Renata Felinto. São artistas que transitam nos circuitos da arte contemporânea, mas também em mostras, eventos, publicações especificamente vinculadas ao campo da fotografia⁶. Esses artistas adotam práticas de uso do dispositivo fotográfico integradas a um contexto mais geral do campo da arte que tem na fotografia um poderoso artefato de visitação crítica da memória, experiência histórica, relações sociais e formas do sensível, valendo-se de estratégias de montagem, apropriação, citação e referência também a outras iconografias ou regimes visuais.

Neste momento, em que nossa análise se volta novamente, ao trabalho de Rosana Paulino em que faz uso da fotografia⁷, é importante delimitar o território de sua produção, ancorada nas artes visuais, dando continuidade a um processo que se não está de todo desarticulado da elaboração de conceitos sobre a fotografia experimental, parece melhor enquadrado no espaço de diálogo do fotográfico com outras artes, tendência relevante da fotografia contemporânea.

Segundo Gonçalves (2020), a partir dos anos 1960, artistas utilizam a fotografia para registrar eventos efêmeros (*performance*, *happenings*), tornando o registro o próprio trabalho artístico. Por outro lado, artistas que trabalhavam com escultura, pintura, desenho, passam a introduzir a fotografia como mais um material criativo de obras. Esses movimentos paralelos consolidam a entrada, e posterior legitimação, da fotografia no campo da arte. Essa incorporação da fotografia como signo que combina registro e invenção, realidade e ficção, documento e imaginário será uma condição largamente explorada, a partir de então, na fotografia contemporânea (embora não seja exclusiva desta, como indica o pesquisador).

Brizuela (2018), por sua vez, sublinha o engajamento de artistas que buscam nas imagens da imprensa, cartões postais, ou em fotografias icônicas, “matéria bruta” para a construção de discursos sobre os surtos de modernização, os modelos econômicos e políticos excludentes e desenvolvimentistas implementados no subcontinente. Enfatizando os efeitos das ditaduras, mas também criticando de maneira ampla as relações geopolíticas, obras de

⁶ Como matérias/ensaios publicados na revista Zum, ou suas presenças em festivais.

⁷ Analisamos suas obras em Cruz e Wanderlei (op cit), Wanderlei (2023).

Hélio Oiticica, Anna Bella Geiger (Brasil), Beatriz González (Colômbia), Antonio Berni, Juan Carlos Romero (Argentina), Catalina Parra (Chile), entre outros, estão inseridas em uma tradição da arte latino-americana que incorpora a fotografia a outras mídias, trazendo à luz formas estéticas e conceituais bastante distintas, em um processo de erosão das fronteiras entre as linguagens.

Tendo em vista essas questões que englobam tendências da arte conceitual, e reflexões paralelas da teoria da fotografia, indicamos que os trabalhos de Rosana Paulino possuem vinculação com a tradição crítica da arte latino-americana que utiliza a fotografia como elemento criativo, tangenciando questões históricas, políticas e sociais, o que nos permite também fazer uma reflexão sobre o próprio meio, como dispositivo carregado de ideologias que se refletem também nas estéticas. Se durante muito tempo, a defesa da autonomia dos meios deu vazão aos purismos, uma poética que dá relevo à experimentação, deixando à mostra vestígios de sua feitura, valorizando aspectos das materialidades utilizadas, enfatizando a articulação de elementos e referências variados, sublinhando a natureza manipulável e construída da fotografia, é utilizada como modo de afastamento de um formalismo acrítico para dar conta de temas cuja complexidade atravessa espaços e temporalidades distintos (porém não desconectados).

Há um aspecto disruptivo presente no trabalho com metodologias que implicam reformulações na própria concepção do que compete ao universo da imagem fotográfica, como propôs Flusser (2011), sobre a possibilidade de jogar contra o programa do aparelho. Essa é a questão que buscamos ampliar, entendendo esse confronto com o programa operado a partir das subjetividades dos artistas e como elas politizam o debate sobre a experimentação para além do aspecto técnico-industrial-formal do aparelho.

Para tanto, não tomemos as proposições flusserianas como operações que limitam a ideia de sabotagem do aparelho a uma compreensão formal e metodológica da atividade artística. Assim, salientamos o viés político do exercício da liberdade. À primeira vista em Flusser, o problema da liberdade como questão política parece associado à recusa dos expedientes industriais dominantes na fotografia, como se pode deduzir das abordagens de Fernandes Junior (2002) e Lenot (2017), por exemplo. Tais análises não consideram de que maneira certas temáticas e escolhas poéticas referem-se diretamente à vontade dos artistas de criar fissuras e provocar rupturas na contraparte epistemológica do programa da fotografia (no pensamento moderno ocidental), desvelando suas formas de atuação simbólica como

parte de um projeto de dominação, submissão, exploração e controle. Esta é a abordagem do lado político sobre a fotografia que queremos esboçar. Nela, a centralidade do debate está no “programa” e seu lado ideológico que remete a um contexto que deixou marcas na maneira de produzir imagens, nas estéticas predominantes e nas teorias, mas também nos discursos sobre determinados indivíduos, nas concepções de tempo histórico, na desvalorização de expressões do sensível não alinhadas ao pensamento moderno.

4. Apropriação e fabulação

Rosana Paulino (São Paulo, 1967-) é uma artista negra, cujo trabalho investiga as condições da população afrodescendente no Brasil, conectando processos históricos do passado e suas reverberações no presente. O racismo, a violência de gênero, a dialética das relações sociais e de classe, o universo de saberes e práticas populares, são abordados em suas obras, realizadas com diferentes técnicas (gravura, desenho, fotografia, pintura), isolada ou de maneira combinada. Seu trabalho tem sido reconhecido pela veia crítica, poética elaborada e pela urgência dos temas. Com presença em importantes bienais e mostras individuais, tem recebido prêmios por sua produção, que no entanto, teve reconhecimento tardio⁸. É um traço marcante de seu trabalho a pesquisa iconográfica sobre a representação de pessoas negras, em ilustrações, pinturas e fotografias. Em sua maioria, essas últimas foram produzidas no século XIX por fotógrafos que retrataram grupos sociais paisagens, a construção de cidades, entre outros assuntos. Essas fotografias estão em arquivos de diferentes instituições, acessíveis ou não, coleções particulares, conformando uma extensa iconografia, que a grosso modo, constitui um verdadeiro arquivo colonial.

Tais representações estão alinhadas com as concepções dos europeus a respeito das populações originárias e também dos grupos de escravizados, como já exemplificado através de discursos filosóficos, antropológicos, de viés científico, nas argumentações sobre o “programa da cultura ocidental”, bem como nas observações de autores decoloniais. Atenta a essas questões, e sobretudo imbuída da consciência das violências física e simbólica sofridas pela população afrodescendente no Brasil à qual pertence, Rosana Paulino faz um contundente uso desses registros fotográficos. Retirando essas fotos de seus locais e circuitos originais e inserindo-os em suas obras, de modo a não apenas explicitar o papel

⁸ Entre os anos de 2022-2024, a artista teve exposições em países como Argentina, Alemanha, Bélgica e Brasil, e participou das bienais de São Paulo (2023), Veneza (2022) e Sydney (2020), e de mostras coletivas de artistas brasileiros, e exposições com recorte temático sobre racismo, escravidão, ou ainda, em curadorias voltadas à produção de artistas afro-descendentes contemporâneos. Mas, ao refletir sobre sua trajetória, Rosana Paulino comenta a demora no reconhecimento e circulação de seu trabalho (2011).

desempenhado pela ciência na validação de discursos racistas e eugenistas, mas também, para nos fazer ver que a construção de imagens degradantes de pessoas negras no passado continua nos assombrando no presente, tendo em vista as condições de precariedade material, descrédito e violências vivenciadas diariamente por mulheres e homens negros.



Figura 1 - As filhas de Eva, Rosana Paulino, 2014. Colagem, grafite e acrílica sobre papel.
Reprodução site da artista.

Na figura 1, da obra *As filhas de Eva*, vemos uma mulher, seios à mostra, em uma montagem que estabelece uma ligação entre ela e a ilustração de uma planta. Na mesma peça, a pintura da estrutura óssea de uma mão também se articula com a silhueta da fotografia, sugerindo uma relação de proximidade, de imbricamento entre o corpo da mulher e o corpo vegetal, no lado esquerdo, e da mão, como vista pela ciência e essa mulher, agora reduzida a uma silhueta, recortada, e sem rosto, do lado direito. As fotografias são usadas para refletir sobre como a ciência foi fundamental para transmitir ideias de que as pessoas negras não tinham importância, podendo ser retratadas despidas ou seminuas. Esse modelo de representação reduz-as à condição de “coisas”, submetidas ao olhar clínico, tratadas e classificadas no mesmo nível de plantas e outros seres da natureza. A maneira como estão

articulados os elementos que compõem o trabalho, embora sóbrio, e de poucas cores, remete ao expediente da fotomontagem, bastante utilizada para tratar dialeticamente aspectos da realidade (FABRIS, 2011), valendo-se do arranjo de signos diferentes (fotos, tipografia, desenhos), despertando a curiosidade e a reflexão dos espectadores. A fotografia entra em diálogo com o desenho e a pintura, produzindo uma peça híbrida, em que a origem distinta dos elementos que compõem o conjunto é deixada visível como forma também de sugerir a artificialidade do discurso visual, assim como das teorias racistas que estão por trás deste tipo de representação fotográfica.

Em sua tese de doutorado a artista faz comparações interessantes entre a ciência e a arte, formas de elaborar conhecimento que funcionam com base em protocolos diferentes:

(...) A arte seja uma disciplina geradora de ideias, experiências e instrução, e não uma reprodutora de fatos do dia a dia ou um devaneio poético sem maiores consequências. (...) Certamente o saber concebido pela arte é de outra ordem daquele criado pela ciência, porém é um tipo de informação que nos torna cientes em temas de apreensão do mundo e de um alargamento das experiências cognitivas necessárias à vida em sociedade (PAULINO, 2011, p.11).

Seu texto revela suas escolhas poéticas e referências, além de apontar o compromisso de seu trabalho com a formação de um pensamento crítico sobre os processos sociais envolvendo a população afrodescendente. Paulino ressalta ainda a ideia do artista como produtor, operador de materiais diversos. Não à toa, suas obras trazem de maneira bem demarcada o gesto de manipulação de linhas, tintas, tecidos, figuras, seja por meio de costura, amarrações ou colagens, valorizando uma poética da “manualidade” (PAULINO, 2011, p.23). Esses pontos são relevantes no debate sobre a contraparte ideológica da experimentação com a fotografia: o imbricamento com outras artes, o confronto com o discurso supostamente direto e neutro da ciência presente nas fotografias apropriadas, a ressignificação deste discurso, através do trânsito das imagens para o circuito artístico e seu arranjo com ilustração e pintura, são questões que a artista torna relevantes justamente pela maneira como trabalha manual e visualmente os elementos que compõem as peças de As filhas de Eva.

Dentro de uma tradição experimental, o aspecto anti-naturalista que a fotografia pode assumir quando associada a elementos estranhos ao ato fotográfico funciona como um catalisador de reflexões sobre questões complexas justamente porque cria associações que não estavam evidentes, dentro de um regime estético meramente documental. Por outro lado, no cenário da fotografia contemporânea, encontramos propostas que não buscam ressaltar seu

valor informativo, mas mobilizar através da imagem, situações, contextos, conceitos, formas visuais, tornando a fotografia uma “forma-pensamento”, um lugar de reflexão, como indica Gonçalves:

(...) Uma das características da chamada fotografia contemporânea é funcionar como um dispositivo que aciona, articula e combina elementos de naturezas e temporalidades distintas para discutir e dar legibilidade aos modos como vemos, vivemos e construímos fatos da cultura e da história. Trata-se de pensar a imagem como uma forma-pensamento que evidencia os entrelaçamentos entre as experiências da imagem, de quem a produz e de quem a vê (GONÇALVES, 2020, p. 9).

Em texto mais recente (GONÇALVES, 2022), o autor explica que a noção de “forma-pensamento” também diz respeito à capacidade de lançar ideias, colocar a história em perspectiva, sugerir experiências sensíveis outras, identificáveis em trabalhos comprometidos com um projeto de descolonização do pensamento. Assim, compreendemos que a obra aqui analisada emprega uma poética de experimentação articulando um discurso que é simultaneamente crítico da Modernidade, e repensa também o papel do dispositivo fotográfico na construção do imaginário racista sobre a população negra, condição que ganha relevo pelo lugar de fala da artista, e sua própria concepção do fazer artístico como modo de produção de conhecimento.

De volta à obra, o jogo de proporções entre a fotografia da mulher e os desenhos da planta e pintura da mão levam a pensar sobre as relações entre indivíduo/natureza, do ponto de vista da ciência moderna. A dicotomia que separa o ser humano do mundo natural é fundamental para a compreensão da ideia de humanidade. No caso das pessoas negras, tratadas fora dessa noção de humanidade, as montagens elaboradas em *As filhas de Eva* apostam na justaposição dos corpos humanos e plantas para enfatizar o tratamento delas como objetos a serem estudados clinicamente, assim como os exemplares da natureza. Consideradas apenas corpos, em uma escala de utilidade determinada apenas por sua força de trabalho, podiam ser tratadas como mercadorias.

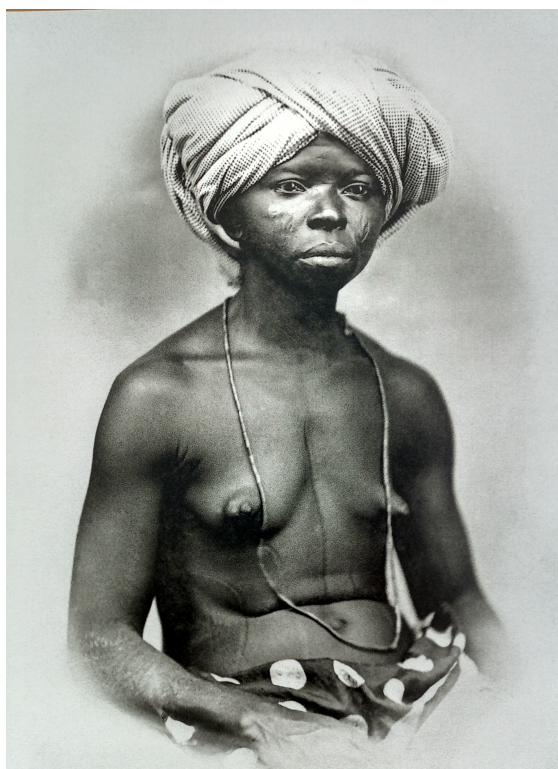


Figura 2 - Mina Ondo, Augusto Stahl, 1865, Peabody Museum of Archeology and Ethnology.
Reprodução de Ermakoff (2004).

Observando a fotografia original (figura 2), de autoria do fotógrafo Augusto Stahl (1828-1877), datada de 1865, note-se que a mulher está com os seios à mostra, considerando que é abundante a iconografia de pessoas escravizadas registradas dessa maneira, ou no cotidiano de trabalhos pesados, ou de forma completamente descontextualizada, posando em estúdio. Em comparação com retratos de pessoas brancas, realizados sob encomenda para valorizar a *persona* do retratado, o que vemos aqui é a despersonalização e desumanização do indivíduo. Sem nome, sem sobrenome, sem qualificações, sem família, sem origem. Sem passado e sem futuro aos olhos da fotografia moderna.



Figura 3 e 4 - As filhas de Eva, Rosana Paulino, 2014. Colagem, grafite e acrílica sobre papel.
Reprodução site da artista.

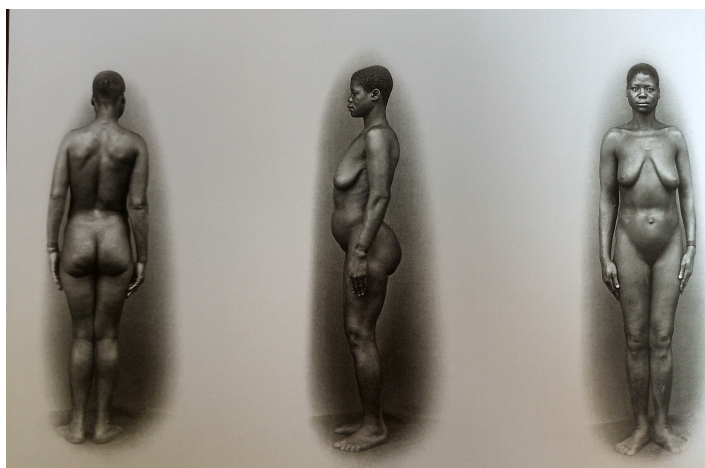


Figura 5 - Sem título, Augusto Stahl, 1865, Peabody Museum of Archeology and Ethnology.
Reprodução de Ermakoff (2004).



Figura 6 - Negra com seu filho, Marc Ferrez, 1885, Instituto Moreira Salles. Reprodução site IMS.

Nas figuras 3 e 4, as ideias se fazem novamente presentes, com exemplares da flora e da fauna, envolvendo os corpos de pessoas escravizadas. Nesta última, a fotografia apropriada (figura 5) pertence ao conjunto produzido para que o naturalista Louis Agassiz pudesse comprovar sua tese sobre a degeneração de indivíduos mestiços, durante a missão Thayer, realizada no Brasil (assim como a figura 2). Com ajuda de um empresário norte-americano, Agassiz veio ao Brasil em 1865 para estudar as populações nativas, a fauna e a flora do país. Suas teorias rivalizavam com as de Charles Darwin, tinham uma inspiração religiosa, sendo exemplares do racismo científico de sua época. Já a figura 6, nos mostra a imagem original (apropriada na figura 3), produzida por Marc Ferrez (1843-1923), de uma mulher com um bebê, genericamente denominada “negra com seu filho”.

Na operação de entrar em contato com esses arquivos, a artista se apropria deles, dando-lhes interpretação diferente da prescrição original, dada pelos fotógrafos oitocentistas. Segundo Derrida (2001), quem organiza e resguarda o arquivo, também estabelece suas chaves interpretativas. Rosana Paulino, parte do grupo social diretamente afetado pelos imaginários coloniais, põe em prática o exercício de cidadania descrito por Azoulay (2008) no contrato civil da fotografia. Ela atua com base em seu direito de profanar o arquivo, revelando através de seu gesto interventivo os interesses que mobilizaram esse tipo de

construção visual, ou seja, os paradigmas que regem a própria organização do arquivo colonial: o racismo científico, a noção de humanidade restrita ao sujeito europeu, o sistema econômico baseado na escravidão, a superioridade intelectual e cultural e a suposta neutralidade da fotografia como signos da modernidade europeia.

Lendo criticamente os argumentos de Derrida, Azoulay (2014, p.16) diz que o arquivo não é assunto de um passado (quicá de um futuro)⁹, pois, na medida em que aqueles afetados pelo mal de arquivo sentem incômodo, inquietação e horror, recriando-o fora dos protocolos oficiais em razão do interesse público a qualquer tempo, o arquivo é um problema do presente. Para a autora, esse gesto é encontrado em trabalhos de investigadores e artistas, através de práticas de “intervenção”, “transmissão” e “imaginação” (AZOULAY, 2014, p.17). Assim, sugerimos pensar o trabalho de Rosana Paulino a partir dessas observações: seu trabalho é um espaço privilegiado de operação de arquivos em uma perspectiva decolonial que busca constantemente, através do uso experimental da fotografia junto a outras artes e a partir da experiência da colonialidade, expor os ecos do passado na atualidade. Se para Derrida o mal de arquivo é a iminência de sua destruição (“pulsão de morte”) ou desaparecimento, para Azoulay é o impulso de revolucionar, desafiar a norma do poder que define o arquivo e depois o esconde (AZOULAY, 2014, p.20).

Além disso, se a fotografia descende do projeto imperial em curso desde 1492, pensar sua aliança com as teses pseudo-científicas que conduziram à produção de retratos de pessoas negras a partir de um viés discriminatório e desumanizador permite a Rosana Paulino desmontar esse discurso, não apenas elaborando uma espécie de “história potencial” (AZOULAY, 2019) que emerge como relato de um invisibilizado, mas como um gesto próximo daquilo que a escritora Saydia Hartman (2023) chamou de “fabulação crítica”: uma abordagem decolonial que significa um pensar “a partir da posição do negro¹⁰”, buscando imaginar modos de existência não apenas possíveis, mas destruídos no empreendimento moderno.

Nesses trabalhos, a investida contra o arquivo significa mais do que sua modificação em termos formais e semióticos. A formação de arquivos e seus regramentos de uso, limites de acesso e sentidos que produz historicamente, e a maneira como são evocados para

⁹ Derrida (2001, p. 47-51) diz que o arquivo registra o passado, e é questão de uma resposta futura, contudo, não se fecha jamais e se abre para o futuro (p.88).

¹⁰ A fabulação crítica não é mais uma técnica para lidar com arquivos, é uma prática decolonial que trabalha criticamente a partir das formas de conhecimento e estruturas epistêmicas marcadas pela racialização.

classificar, discriminar e controlar sujeitos, diz respeito a uma maneira específica de produção de conhecimento. Diz respeito a uma certa epistemologia. Nesse sentido, as operações de apropriação e manejo de arquivos na prática artística assumem, para além da função mais evidente de gesto criativo, um caráter de questionamento da própria epistemologia que confere ao arquivo essa autoridade, esse lugar de cientificidade. Outras reflexões já trataram do uso de arquivos na arte, no que tange às relações entre memória, esquecimento, história, cultura, entre outras questões¹¹. Ao lado dessas contribuições, Hartman e Azoulay, ampliam o debate, tratando não da experiência de quem ocupa, historicamente o lugar de sujeito a quem é concedido por autoridade ou autoria, o direito de elaborar, instituir ou legitimar arquivos. Mas reposicionando subjetividades que normalmente são objeto do arquivo, situando-as agora como voz ativa do processo de construção de sentido.

Considerações finais

Ao revisitarmos análises críticas sobre a ontologia da fotografia relacionada ao seu aspecto documental ou indicial foi possível explorar o lado ideológico da tecnologia, evidenciando as alianças entre as imagens técnicas e o eurocentrismo da Modernidade. O termo, não é considerado estritamente um período histórico delimitado por marcos fundadores, identificáveis em uma cronologia linear, mas sobretudo um conjunto de discursos que significam a implementação de sistemas de governo, gestão econômica, relações sociais e referências culturais estranhos nos territórios colonizados pelos europeus. Como defende Quijano (1998) esse processo criou, entre outras coisas, “identidades colonais”, como o índio, o negro e o mestiço, pois a racialização é um poderoso mecanismo de diferenciação, hierarquização e subalternização na experiência da colonialidade.

A concepção da Modernidade como uma retórica contribui para entender a fotografia como um potente mecanismo de controle e discriminação que opera de acordo com o projeto colonial, relativizando sua história (formatos, gêneros, estéticas) como algo desvinculado do eurocentrismo. Ou seja, permite-nos localizar a fotografia como parte da construção visual dessa perspectiva eurocêntrica. Assim, percebemos que conceitos como cientificismo, objetividade, racionalidade, automatismo estão incorporados ao aparelho fotográfico. Contudo, a tecnologia pode ter seus usos e funções ressignificados, em proposições que contribuem para ampliar o debate sobre as nossas relações com as imagens

¹¹ Arantes (2015) e Pimentel (2011) por exemplo.

como dispositivos simbólicos do pensamento moderno europeu.

Tratamos dessa questão, a partir da hipótese de que trabalhos de fotografia experimental ou que articulam fotografia e outras artes estabelecem uma crítica a este pensamento, ao mesmo tempo em que são autorreflexivos sobre os limites e expansões do meio fotográfico. Na medida em que a fotografia se individualiza no campo da arte, passando a ser usada como signo de temporalidades, espacialidades, eventos, ideias e conceitos diversos, emergem também conceituações sobre a sua hibridização com outras linguagens, sinalizando uma característica forte da produção contemporânea. Nesta seara da experimentação, essa compreensão da matéria fotográfica indica também uma vinculação com o momento atual da imagem, no sentido de que ela é aceita como portadora de uma dupla condição de registro e imaginário, dotada de uma realidade própria.

Notamos que essa compreensão da maleabilidade do fotográfico, em dimensões técnicas, estéticas, políticas e conceituais, é encontrada em “As filhas de Eva”. Neste trabalho, misturam-se técnicas de fotografia, pintura, ilustração e são apropriadas imagens de pessoas negras, realizadas no século XIX para problematizar nosso passado escravocrata e suas reverberações no presente, apontando especificamente para o papel da categoria de raça no discurso científico oitocentista. Consideramos que a estética experimental, adotada neste trabalho, funciona como forma visual carregada de viés político, na medida em que a artista se vale de formas e linguagens distintas para elaborar um reflexo contundente com base no direito de agenciamento que lhe confere o contrato civil da fotografia. Como sujeito político no encontro promovido entre a câmera, a ciência moderna e os corpos escravizados, Rosana Paulino desempenha um papel crítico que extrapola a temporalidade das imagens apropriadas, para fazê-las dizer o que no contexto original buscavam ocultar.

Estes gestos artísticos são mobilizados desse lugar complexo e incômodo que marca a experiência da colonialidade: ser parte objetificada e silenciada, mas também capaz de operar novas leituras no processo de produção de sentido. Aliás, o processo de alienação histórica e cultural constitutivo da modernidade/colonialidade carrega um lado subversivo que é a apropriação dos padrões, referenciais e produtos do eurocentrismo para a criação de expressões, não somente diferentes e originais, mas típicas da relação de subalternização. A contínua subversão de padrões visuais e plásticos, temas, motivos e imagens estrangeiras pelos latino-americanos são formas de expressar sua própria experiência subjetiva, constituindo um espaço de resistência (QUIJANO, 1998, p.233).

Por fim, na esfera do uso de arquivos na arte contemporânea, o trabalho da artista está sintonizado com questões relevantes que articulam o projeto decolonial e as práticas de experimentação, na medida em que a partir do manejo, da reescrita ou da manipulação da fotografia, elabora discursos não oficiais, contra-hegemônicos, se considerarmos a vinculação entre fotografia e colonialismo sugerida por Azoulay (2019). Trabalhando **contra** os arquivos e **com** eles, a fotografia pode se tornar uma ferramenta de reversão da lógica colonial. Reconhecendo o direito dos fotografados, eles se tornam sujeitos do ato fotográfico, prescrevendo sentidos e mobilizando leituras não comprometidas com a agenda colonial.

Referências

- ARANTES, P. **Reescrituras na arte contemporânea: história, arquivo e mídia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- AZOULAY, A. Desaprendendo momentos decisivos. **Zum**, n. 17, 2019, p. 116-137.
- AZOULAY, A. **The civil contract of photography**. Nova Iorque: Zone Books, 2008.
- AZOULAY, A. **Historia potencial y otros ensaios**. Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2014.
- BRIZUELA, N. What's the matter with photography? In: BRIZUELA, N; ROBERTS, J. (Orgs.). **The matter of photogrpahy in the Americas**. Califórnia: Stanford University Press, 2018. p. 14-39.
- CHIARELLI, T. A fotografia contaminada. In: FERREIRA, G. (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 425-428.
- CRUZ, N; WANDERLEI, L. Fotografia experimental: um conceito em construção. 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. *Anais eletrônicos*. São Paulo: Galoá, 2023.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- DUSSEL, E. Meditações anti-cartesianas sobre a origem do anti-filosófico da Modernidade. In: SOUSA, B; MENESES, P. (Orgs.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009, p. 283-335.
- DUSSEL, E. **1492 - O encobrimento do outro: a origem do mito da Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- ENTLER, R. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p.133-150.
- ERMAKOFF, G. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa editorial, 2004.
- FABRIS, A. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas - volume 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FATORELLI, A; PALEÓLOGO, D; CRUZ, N. (Orgs.). **Hibridismos e formas impuras: temporalidades e estéticas das imagens**. Fortaleza: Terra da Luz, 2024.
- FERNANDES JUNIOR, R. **A fotografia expandida**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São

- Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, V. **Universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, V. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011a.
- GONÇALVES, F. **Estéticas e políticas da representação na fotografia contemporânea**. Porto Alegre: Sulinas, 2020.
- GONÇALVES, F. O que descolonizar o pensamento quer dizer? **Seminário Internacional Migra Media Acts**, Universidade do Minho, 2022.
- LENOT, M. **Jouer contre les appareils**: De la photographie expérimentale. Arles: Editions Photosynthèses, 2017.
- MACHADO, A. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, A. Repensando Flusser e as imagens técnicas. **Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética**, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1997.
- MALDONADO-TORRES, N. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento - Modernidade, império e colonialidade. In: SOUSA, B; MENESES, P. **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009, p.337-382.
- MIGNOLO, W. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2010.
- PAULINO, R. **Imagens de sombras**. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- PIMENTEL, L. **O inventário como tática**: a fotografia e a poética das coleções. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- QUIJANO, A. Colonialidade e Modernidade-razionalidade. In: BONILLO, H (Org.). **Los conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992, p. 437-449.
- QUIJANO, A. Colonialidad do poder, cultura, e conhecimento na América Latina. **Ecuador Debate**, n. 44, p. 227-238, 1998.
- SANTOS, B; MENESES, P. Introdução. In: SANTOS, B; MENESES, P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 9-19.
- SILVA E SOUSA, F. "Eu não sou uma nota de rodapé para o pensamento de grandes homens brancos": uma entrevista com Saidiya Hartman. **ODEERE, [S. l.]**, v. 8, n. 1, p. 1-23, 2023.
- WANDERLEI, L. Fotografia experimental: conceito, poética e estética de agenciamento político na arte latino-americana. **Fotografia experimental: conceito, poética e estética de agenciamento político na arte latino-americana**. **Brazilian Journal of Latin American Studies**, v. 22, n. 46, p.86–114, 2023.
- WANDERLEI, L. Fotografia experimental e Modernidade: para uma crítica da tecnologia e do pensamento europeu ocidental. In: MARTINS, A; FREIXA, P; VIOLA, N. (Orgs.). **Arte e imagem na nova ecologia dos media**. Lisboa: Ría Editorial, 2023a, v. 1. p. 124-155.