

A paisagem do Antropoceno na fotografia contemporânea latinoamericana: as “Topografias da fragilidade”, de Ingrid Weyland ¹

The landscape of the Anthropocene in contemporary Latin American photography: “Topographies of fragility”, by Ingrid Weyland

Victa de Carvalho ²

Resumo: Diversas práticas artísticas contemporâneas se destacam, no contexto do Antropoceno, ao unirem a dimensão estética do experimentalismo das décadas de 1960 e 1970 a “uma práxis ético-política pós-colonial” (DEMOS. 2018). Interessa refletir sobre o modo como essas experimentações produzem um pensamento crítico sobre os fundamentos da ecologia, desestabilizando os dualismos que suportam o colonialismo ainda vigente, de modo a convidar a um pensamento que escapa ao antropocentrismo, promovendo transformações em nossos modos de ser e de estar em comum. Considerando que o esgotamento do planeta, dos modos de produção, e da própria centralidade do humano se refletem também no esgotamento de um pensamento ontológico sobre a imagem fotográfica em geral, e sobre a fotografia de paisagem em particular, este artigo pretende desenvolver essa questão a partir da série fotográfica “Topografias da fragilidade” (2015-2024), realizada pela artista argentina Ingrid Weyland.

Palavras-Chave: Fotografia experimental. Antropoceno. Paisagem.

Abstract: Several contemporary artistic practices stand out, in the context of the Anthropocene, by uniting the aesthetic dimension of experimentalism from the 1960s and 1970s with “a postcolonial ethical-political praxis” (DEMOS. 2018). Under this perspective, it is interesting to reflect on the way in which these experiments produce critical thinking about the foundations of ecology, destabilizing the dualisms that support the colonialism that is still in force, and invite a reflection that escapes the anthropocentrism, promoting transformations in our ways of being and being in common. Considering that the exhaustion of the planet, of modes of production, and of the centrality of the human itself is also reflected in the exhaustion of ontological thinking about the photographic image in general, and about landscape photography in particular, this article intends to develop this issue based on the photographic series “Topographies of fragility” (2015-2024), created by the Argentine artist Ingrid Weyland.

Keywords: Experimental photography. Anthropocene. Landscape.

1. Fotografia e Antropoceno

No cenário atual, observamos uma explosão de exposições e trabalhos artísticos – filmes, fotografias, instalações, performances, etc. – que abordam de diferentes modos a

¹ Trabalho 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 2024.

² Professora do PPGCOM ECO/UFRJ: doutora: victacarvalho@gmail.com

temática do Antropoceno. Dentre eles, nota-se a presença significativa de trabalhos fotográficos voltados para as questões que envolvem a urgência em repensar o atual modelo de vida na Terra. Apesar de serem trabalhos comprometidos com uma crítica à destruição ambiental promovida por um determinado modo de vida humano, cada um desses trabalhos adota uma estratégia poética e estética única, seja exibindo imagens surpreendentes do impacto do extrativismo de petróleo sobre imensas áreas, como em *The Anthropocene Project* (2018-), de Edward Burtynsky, e em *Solastalgia* (2020-2023), de Lucas Bambozzi, seja elaborando possibilidades de fins de mundos, em vista de desastres provocados direta ou indiretamente por seres humanos, como incêndios, enchentes ou rompimentos de barragens, como a série *Ó Minas Gerais* (2016-2019), de Júlia Pontés, e a série *Anomia* (2019), de Luiz Baltar. Destacam-se também, no âmbito destas produções, trabalhos que priorizam os saberes ancestrais, os modos de vida silenciados e as histórias não contadas, a exemplo das obras de Rosana Paulino, Alyne Motta, Uýra Sodoma e Paulo Nazareth. Como afirmou Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), esses trabalhos partem da urgência em reparar séculos de silenciamento e subjulgamento de diversos povos do mundo em nome da civilização ocidental, da sua lógica colonial e neolocolonial.

Fazem parte dessa produção fotográfica atual trabalhos que atravessam diferentes campos artísticos e utilizam os mais variados materiais para criar poéticas outras, se aproximando de outras cosmologias e epistemologias para valorizar as possibilidades de reinvenção da vida alternativas ao projeto humanista ocidental moderno. Importa ressaltar que tais investidas se inserem, muitas vezes, no âmbito de uma fotografia experimental e expandida, e escapam aos modelos hegemônicos dos principais dispositivos de produção de imagem. Sob essa perspectiva, trata-se, neste artigo, de perceber como a fotografia atravessada por práticas experimentais pode exercer, na atualidade, o papel de uma potente estratégia estético-política na produção de outros modos de ser e de estar em comum.

No contexto das produções artísticas contemporâneas que abordam criticamente o Antropoceno a partir da crise ecológica, a série “Topografias da fragilidade” (2015-2021), da artista argentina Ingrid Weyland se destaca pelo seu potencial criador de visualidades alternativas ou contra-visualidades (MIRZOEFF, 2016) dentro do sub-gênero fotografia de paisagem. Seu trabalho se insere nas principais discussões e críticas a respeito dos processos de destruição do planeta decorrentes da atuação humana exploratória e extrativista, fazendo um apelo à tomada de consciência da enorme devastação ambiental em curso. As imagens desse

mundo tornado inviável, ou em vias de impossibilitar a vida humana na Terra, atestam o fracasso de um sistema extrativista destrutivo, que insiste em dominar, escravizar e destruir. Em afinidade com essas ideias, a série fotográfica de Ingrid Weylan desenvolve suas críticas através das práticas experimentais, em contraposição as usuais estratégias documentais realistas utilizadas pela fotografia de denúncia politicamente engajada e pela própria fotografia de paisagem. Tal investida crítica encontra nas práticas experimentais da fotografia o seu modo estético e político de realização, o que implica em uma importante tomada de posição tanto no que diz respeito a uma necessária revisão da ontologia fotográfica, quanto em relação aos modos de exercer o seu papel político na atualidade.

É importante retomar um histórico de produções artísticas voltadas para as questões do meio ambiente que, pelo menos desde os anos de 1960, evidencia proposições endereçadas a questionar o lugar da natureza, em interpretar as suas forças, e propor soluções para as degradações. Segundo T. J. Demos, essas práticas artísticas desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970, organizadas mais tarde na exposição “Fragile Ecologies” (1992), no Queens Museum, sob curadoria de Barbara Matilsky, já não contribuem para o debate mais recente sobre arte e ativismo ecológico, visto que se organizaram em torno de uma abordagem conservadora da ecologia, baseada em um modelo dualista de separação humano e natureza³. Talvez o maior problema desta abordagem, segundo Demos, seja o modo como a exposição conceituou a natureza: como “separada, ontologicamente discreta e oposta ao âmbito do humano” (DEMOS, 2018, p 40), conservando o mesmo ideal de objetificação perpetuado pelo capitalismo, bem como as desigualdades que ele estabelece. Esse modo de compreender a natureza foi exatamente o que sustentou a primeira definição de ecologia, em 1866, feita pelo biólogo alemão Ernst Haeckel, como um conhecimento obtido a partir da investigação das relações do animal com o meio ambiente, compreendendo tanto o ambiente orgânico quanto o inorgânico. Tal concepção da natureza resultou em uma definição de ecologia que coincide, segundo Demos, com as práticas extractivistas praticadas no apogeu do colonialismo europeu, e deixa claro que a proposta de colonização da natureza levada a cabo pelos países europeus nas colônias esteve apoiada, em última instância no dualismo cartesiano que dividiu os seres entre humanos e não humanos, e “considerou o mundo não humano como um âmbito objetivado,

³Segundo T. J. Demos, a formação da ecologia como uma disciplina coincide com o apogeu do colonialismo europeu, uma forma de governo que estrutura e delimitou tanto os povos quanto a natureza. (DEMOS, T. J. 2018, p, 11)

passivo e separado”. (DEMOS, 2018, p. 11). Uma possível descolonização da natureza implicaria necessariamente na superação dos dualismos cartesianos, e, sobretudo, da ideia de excepcionalidade do humano, além da criação de novas metodologias de pesquisa, hoje chamadas de pós-antropocêntricas.⁴

Diferentes práticas artísticas contemporâneas interessadas em produzir uma crítica ao Antropoceno marcam uma ruptura com esse modo de compreender o ambiente natural que dissocia homem e natureza. São trabalhos que se destacam porque enfrentam não apenas os modelos estéticos formais modernos, à medida que se situam fora de um questionamento regionalista, mas, sobretudo, porque unem a dimensão estética do experimentalismo das décadas de 1960 e 1970, a “uma práxis ético-política pós-colonial, para enfatizar o modo como interagem o local e as formações globais” (DEMOS. 2018, p. 9)⁵. De que forma essas experimentações e atravessamentos entre os diferentes meios no campo da arte contemporânea são capazes de produzir um pensamento crítico sobre os fundamentos da ecologia, ou seja, de que modo esses trabalhos artísticos desestabilizam os dualismos que suportam o colonialismo ainda vigente, e convidam a um pensamento que escapa ao antropocentrismo, a exemplo da concepção de seres-terra, aplicada pela antropóloga Marisol De la Cadena (2024), ou da ideia da figura de cordas, de ser-com, empregada por Donna Haraway (2023), para promover transformações em nossos modos de ser e de estar em comum é a questão central desse artigo. O esgotamento do planeta, dos modos de produção capitalista, e a busca por alternativas a centralidade do humano se refletem também no esgotamento de um pensamento ontológico sobre a imagem fotográfica em geral, e sobre a fotografia de paisagem em particular. Ao descartar o paradigma da ilusão, expandir os limites da fotografia para além de suas inúmeras definições modernas, promovendo um diálogo com outras práticas artísticas, Ingrid Weyland insere o seu trabalho, de maneira original, num conjunto mais amplo de proposições artísticas advindas do Sul, que vêm abordando de modo provocador o tema da paisagem e da natureza. Ao confrontar os ideais estéticos da representação da paisagem realista, a artista argentina promove uma abertura para possibilidades de diálogos também com outras ontologias, na tentativa de superar a excepcionalidade do humano e a dualidade homem e natureza, e convida a novas imaginações e formações socio-políticas mais diversas e inclusivas.

⁴ Diversos pesquisadores vêm trabalhando na construção dessas metodologias, promovendo uma importante mudança paradigmática no campo das Humanidades, entre eles Bruno Latour, Jane Bennet, e Levi Bryant.

⁵ Tradução da autora.

2. O experimental na fotografia

É fascinante observar que o gesto experimental tenha conquistado lugar de destaque no contexto da fotografia contemporânea. Se, o que chamamos de fotografia experimental se constituiu em contraposição ao modelo de dispositivo fotográfico que se tornou hegemônico ao longo do século XX, a exemplo das inúmeras manipulações no processo fotográfico tradicional realizadas por artistas como Man Ray, com as suas solarizações, ou as fotomontagens de Moholy Nagy, as edições de Andreas Müller-Pohle, as polaroids de Lucas Samaras, entre muitos outros. Chama a atenção o fato de que há ainda pouca reflexão crítica sobre o potencial político do gesto experimental na história da fotografia.

A fotografia latinoamericana é marcada, historicamente, por sua atuação como ferramenta de registo e de denúncia, associada a tradição documental e jornalística que se ocupou em revelar os horrores suscitados pelos contextos das ditaduras militares vividas em países como Brasil, Chile, Argentina. Por outro lado, em uma perspectiva menos tradicional, o gesto experimental esteve igualmente presente em produções de caráter político e contestatório em diversos países dentro e fora da América Latina, como demonstram as intervenções na imagem da Amazônia feitas por Claudia Andujar, e os trabalhos do fotógrafo chileno Alfredo Jaar, ambos associados a um programa artístico indissociável de uma intervenção política. No âmbito da reflexão teórica, permanecem igualmente lacunas conceituais na abordagem estético-política destas experiências fotográficas dissidentes, menos interessadas no aspecto representacional transparente da imagem, ou numa estética da transparência, e fortemente atravessadas por um viés político.

Nomeada por Antonio Fatorelli (2013) de forma-fotografia, o modelo fotográfico que se tornou hegemônico na modernidade foi responsável por consolidar “uma concepção purista e direta da prática fotográfica exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências” (FATORELLI, 2013, p. 21). É preciso considerar que a consolidação da forma-fotografia se relaciona, sobretudo, a um determinado modo de ver e representar advindos dos princípios da racionalidade europeia, ancorada em critérios como objetividade, racionalidade e progresso, predominantes na modernidade, partir do século XIX. A forma-fotografia responde, portanto, pela parcela de mundo organizada e construída em conformidade com o modelo hegemônico de visão predominante no Ocidente, no qual um olhar perspectivado elabora a paisagem em um plano

racional e bidimensional, encarnando toda a dinâmica moderna da relação dualista do sujeito com o mundo. A discussão mais recente relativa aos dispositivos de produção de imagens, permitiu esclarecer, de modo irrefutável, a impossibilidade de uma fotografia transparente, de uma mensagem sem código (BARTHES, 1984), uma cópia perfeita ou uma imagem neutra do mundo. Desse modo, a construção de qualquer imagem fotográfica implica sempre e necessariamente numa política do olhar que corresponde aos modelos de subjetividade por ela instituídos, em uma dinâmica de saberes e poderes que a modernidade soube estabelecer de modo a satisfazer a sua ambição classificatória e segregacionista. É certo, como disse Michel Foucault (1999), que esses saberes, poderes e subjetividades implicados em um dispositivo podem variar de acordo com as epistêmes, como é o caso, para nós, da fotografia. Tais manifestações devem, portanto, ser observadas sob a lógica dessas variações, que, no contexto dos estudos mais recentes da fotografia, vêm se consolidando ao mesmo tempo como um campo expandido e situado, oferecendo outras possibilidades de compreensão para as dinâmicas entre sujeito e objeto, e entre natureza e cultura.

Observar as práticas experimentais no contexto da fotografia latinoamericana contemporânea revela um conjunto bastante diverso de estratégias estéticas e políticas que interrogam simultaneamente as bases dos modelos de representação, bem como as formas de produção de conhecimento. Segundo Ludimilla Carvalho (2023), podemos dizer que estão em evidência, na atualidade, obras de eminente caráter político uma vez que: “lançam críticas às bases epistemológicas modernas a partir de uma experiência socioeconômica e cultural latino-americana, ampliando, assim, a compreensão do experimental para um agenciamento estético-político [...]” (CARVALHO, 2023, p. 88). São trabalhos que elaboram críticas desafiadoras aos limites da fotografia em sua formulação hegemônica essencialista, transgredindo as fronteiras estéticas formais, mas também as fronteiras políticas associadas a esse modelo de representação do mundo. O que, por exemplo, as experimentações com processos históricos fotográficos do artista peruano Roberto Huarcaya, as impressões em couro do artista brasileiro Eduardo Monteiro, as fotomontagens da artista brasileira Gê Viana e as impressões em pedra da artista brasileira Anna Menezes têm em comum é o gesto experimental como estratégia estética e política para o desdobramento formal e conceitual de suas obras. Importa, para esses artistas, o modo como cada experimentação vem sendo utilizada para dar corpo a uma transgressão estético-política na atualidade.

A fotografia contemporânea faz-se notadamente experimental porque ultrapassa diversos limites que definem o campo normativo da fotografia, bem como as especificidades relativas aos dispositivos da fotografia, do cinema, da escultura, da pintura, da tecelagem, materializando aquilo que Florencia Garramuño chamou de práticas inespecíficas da arte contemporânea, “um modo de organização do sensível que coloca em crise ideias de pertencimento, especificidade e autonomia” (GARRAMUÑO, 2015, p. 23). Se tal inespecificidade pode ser aferida de modo mais evidente nos mais diversos entrecruzamentos entre os meios e suportes amplamente difundidos no contexto da arte contemporânea, segundo Florencia Garramuño (2015), ela está presente também no interior de uma mesma linguagem, infligindo-lhe uma extrema radicalidade que, em última instância, permitiria a elaboração de uma linguagem do comum, sendo o comum definido como uma categoria para além das especificidades do sujeito, do lugar ou da língua. A proposição de Florencia Garramuño interessa a esta reflexão como instrumento teórico para pensar como as práticas de não pertencimento abrem caminho para outras formas de pensar o potencial crítico da arte. Nesse sentido, a fotografia experimental, tomada no contexto das práticas inespecíficas, interroga os postulados artísticos vigentes, e demanda a pensar a fotografia para além de seu discurso racionalizante⁶ ancorado numa cultura antropocêntrica. Trata-se, sobretudo, de uma aposta de que ela nos dê a ver outros modos de viver em comum.

2. Fotografia e paisagem

“Topografias da Fragilidade” (2015-2021) é a série desenvolvida pela fotógrafa argentina Ingrid Weyland ao longo de suas viagens pelo Norte e pelo Sul da Argentina, e também pela Groelândia e pela Islândia, onde se deparou com paisagens que ela chamou de intocadas. Segundo ela, são localidades onde a presença humana parece despercebida, onde o mundo natural adquire um forte protagonismo, e onde é possível experimentar uma sensação de estar em outro mundo. São locais onde a artista encontrou um tipo de conexão com o planeta que ela jamais havia experimentado. Preocupada com a ação humana destrutiva sobre essas localidades, Ingrid Weyland decidiu usar a fotografia para promover uma reflexão sobre

⁶ Sobre a relação entre fotografia e racionalidade, é importante destacar o trabalho de Jonathan Crary sobre a câmera escura. Para o autor, a câmera escura definia a posição interiorizada e descorporificada do observador, sendo ela uma metáfora para a constituição de um sujeito racional, fazendo eco ao modelo clássico de subjetividade. A modernidade teria rompido com esse modelo, afirmando o corpo como instrumento essencial para a percepção da realidade. Ver: CRARY, J. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

a atual crise climática que ameaça a sobrevivência humana na Terra. A artista fotografou essas paisagens usando uma série de recursos não convencionais para o gênero da fotografia de paisagem, com o objetivo de evidenciar a fragilidade da natureza diante da destruição humana. Após fotografar essas localidades, algumas delas são impressas em enormes papéis ou tecidos, que são amassados e retorcidos, para serem em seguida reinseridos na paisagem e refotografados na própria cena. Trata-se de um trabalho de experimentação e intervenção que apenas encontra o seu resultado final depois de um longo exercício de interposição das fotomontagens na paisagem. Segundo a artista, a sua intenção inicial com essas experimentações foi performar as diversas formas de violências sofridas pela natureza sobre os próprios papéis em que as paisagens foram impressas, para que seus vincos, suas marcas, pudessem materializar a violência humana sobre a natureza. Tais fotografias (FIG. 1 e FIG.2), quando observadas com atenção, revelam essa agressividade sobre a paisagem não apenas através das marcas dos amassados nos papéis recolocados na cena, mas também através da impossibilidade de uma montagem perfeita sobre a imagem final.



FIGURA 1 – “Topografias da fragilidade”(2015-2019), Ingrid Weyland
FONTE - <https://www.ingridweyland.com/topographies>

Na história da arte, a paisagem é compreendida como um gênero pictórico que responde a diferentes questões estéticas, de acordo com cada momento histórico. As pesquisas

da filósofa Anne Cauquelin (2007) são importantes para compreender a invenção da noção de paisagem como uma construção simbólica que pode ser analisada percorrendo aspectos da produção imagética desde os gregos até o Renascimento. A autora aponta a importância da Perspectiva linear como forma simbólica que sustenta e legitima o gênero paisagem como protagonista nas telas artísticas, ao ser aceita como método ideal de representação do mundo. A partir das leituras dos textos de Cassirer, Alberti e Panofsky, Cauquelin afirma que a Perspectiva é a forma simbólica subjacente à paisagem, que demarca o desejo de que a representação, como uma imagem ilusionista, possa se confundir com a realidade, adquirindo assim um status de realidade autônoma. Demarca, no entanto, uma dualidade que se apresenta não apenas nas concepções de janela, de *analogon* para a representação, mas também, e de modo, paradoxal, na ideia de distância do real, à medida que se constitui sempre como um fragmento de uma totalidade. A ideia de fragmento é fundamental aqui, e se diferencia do detalhe através de sua função agregadora, ou seja, o fragmento se destaca por seu potencial de analogia com o todo que repete. A pintura como fragmento do mundo na moldura passa a valer como natureza. Assim, paisagem e natureza se associam, e configuram um modo singular de relacionar sujeito e mundo. Para Cauquelin, natureza não é paisagem, mas passou a ser compreendida assim a partir da consolidação desta forma simbólica que preside a relação homem-natureza.

Tal possibilidade de distanciamento só pode existir dentro de uma concepção específica, cujo fundamento ontológico é a separação entre observador e mundo. Nessa concepção, afirma Tim Ingold (2013, p. 154), o observador tem a tarefa de reconstruir o mundo em sua consciência, antes de qualquer envolvimento significativo com ele. Com o intuito de enfatizar a diferença entre paisagem e natureza, o autor destaca a importância de perceber como a nossa concepção ocidental de paisagem está marcada pelo fato de que entendemos, de modo geral, que não existimos na natureza como qualquer outro ser, mas existimos dentro dela, através de um espaço subjetivo marcado pelas nossas representações mentais. Tal modo de pensar a paisagem, segundo Tim Ingold (2013), apenas fortalece o dualismo entre sujeito e objeto, entre ideal e material, e impede que pensemos a paisagem fora da nossa imaginação. Sua proposição para pensar a paisagem avança sob uma perspectiva que ele denominou como habitada: “segundo a qual a paisagem se constitui como um registro duradouro - e um testemunho - das vidas e obras das gerações passadas que nela habitaram e, ao fazê-lo,

deixaram ali algo de si mesmas.”⁷ (INGOLD, 2013, p. 152). Trata-se de pensar a paisagem não como algo estático que pode ser contemplado, mas como uma performance, que se distancia do privilégio da forma conferido às paisagens pelo mundo ocidental. Se a paisagem pode ser pensada como algo vivo, em movimento, como por exemplo uma música que só existe enquanto performada, ainda que a paisagem possa ser aparentemente congelada em um suporte estático como a pintura, e podemos incluir aí também a fotografia, é fundamental, para o autor, perceber que ela é sempre apenas uma aparência sólida de um processo histórico. Nesse sentido, não se trata de olhar para uma paisagem, mas de ouvi-la no sentido em que ela é também sempre performática, em movimento. Com isso, Tim Ingold inscreve a paisagem no domínio da temporalidade, não um tempo cronológico feito de instantes, mas de um tempo em fluxo, que garante que ela nunca esteja completa.

Sabemos que o instantâneo fotográfico⁸, técnica capaz de congelar o tempo em uma imagem fotográfica, tão caro a fotografia moderna, desempenhou um papel fundamental na consolidação do dispositivo fotográfico que se tornou hegemônico na modernidade, não apenas pelo desejo de agilidade e acuidade visual no registro das cenas e dos acontecimentos diários da época, mas também pela capacidade de apreensão e fixação desse instante único, privilegiado, sob a forma de películas e papéis fotossensíveis, que garantiriam a suposta eternização dos acontecimentos. O desejo de captura do instante está inevitavelmente associado a ideia de um tempo cronológico, encarnando o ideal moderno da fotografia como uma cópia exata do mundo, e a crença de que o dispositivo fotográfico personificava os mais sofisticados ideais de transparência que uma imagem técnica poderia oferecer.

A discussão em torno do ideal de transparência atribuído inicialmente à Perspectiva linear reaparece no contexto do surgimento da fotografia no século XIX, e vai alimentar um conjunto de teorias ao longo do século XX que buscava definir a fotografia como a tecnologia de reprodução de imagem ideal para a produção de um análogo perfeito da realidade, e o

⁷ Para Tim Ingold, a noção de paisagem é pensada a partir de diferentes processos que acontecem a partir da passagem do tempo, isto é, constituindo registros duradouros de vidas e atividades de seres humanos e não humanos, e por isso, contam histórias se observadas a partir de uma “dwelling perspective”. Ver: INGOLD, T. “The temporality of the landscape”. In *World Archaeology*, 25:2, 2013, 152-174

⁸ Segundo o professor e pesquisador da *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS), André Gunthert, o instantâneo fotográfico foi uma conquista e não uma descoberta. Isso significa dizer que já existia um campo imaginário, um projeto, que precedeu o instantâneo fotográfico tecnicamente, como forma de um desejo, e que os modelos icônicos aos quais se referem o termo ‘instantâneo’ evoluem de acordo com as tecnologias disponíveis em cada momento. (GUNTHERT. 1999, p.26).

cinema como um dispositivo que daria continuidade a esse modelo de visão. A relação de transparência que permaneceu no ideário da fotografia moderna como uma possível continuação dos códigos naturalistas renascentistas baseou-se em convenções dominantes que restringiram a fotografia e o cinema a um conjunto de possibilidades técnicas. Em vista de uma expansão dessas possibilidades, as práticas chamadas experimentais desempenharam e continuam desempenhando um importante papel na visualização das forças, dos saberes e dos poderes que atuam na construção de uma imagem fotográfica e, com isso, encorajam a outras maneiras de pensar a imagem para além da representação realista. À medida que a Ingrid Weyland interfere na paisagem, as teorias modernas da fotografia, baseadas em um regime de transparência e de analogia com o mundo, são claramente superadas. Da mesma forma, é superada também a compreensão de paisagem natural que prevaleceu no ocidente como parte de uma distante, caótica e inalcançável natureza, que apenas se pode conhecer excluindo suas variáveis incontrolláveis, seccionando e dominando o que se pretende analisar. Ao aproximar a fotografia de outras práticas artísticas, Ingrid Weyland não apenas ultrapassa a concepção moderna da fotografia, desdobrada também ao longo do século XX no gênero fotografia de paisagem, mas abre caminho para compreendermos a fotografia de paisagem através de outras ontologias.



FIGURA 2 – “Topografias da fragilidade” (2015-2019), Ingrid Weyland

FONTE - <https://www.ingridweyland.com/topographies>

A floresta representada por Ingrid Weyland (FIG. 1 e FIG. 2) é densa e impenetrável, assemelhando-se, à primeira vista, às representações pictóricas das florestas tropicais no século XIX. Seja através das litografias de Victor Frond, ou das vistas fotográficas de Marc Ferrez, tais representações foram responsáveis pela construção de um olhar estigmatizado sobre as paisagens sul americanas, enfatizando a ideia de uma natureza indomada, desafiadora, e terrivelmente misteriosa, que precisava ser descortinada, conhecida e explorada. É importante atentar para o fato de que a representação da natureza nesses moldes confirmava os ideais colonizadores de uma natureza intocada pronta a ser explorada, e que a fotografia seria a técnica ideal para representar essa realidade através de sua suposta objetividade e transparência. A paisagem ganha, portanto, lugar de destaque na história da fotografia sul americana do século XIX, reconhecida por seu caráter realista e objetivista, capaz de proporcionar uma cópia perfeita do mundo.

Desde o seu surgimento, a aposta em uma tecnologia que permitiria a representação da natureza sem a interferência de um sujeito foi materializada na técnica da Calotipia⁹ desenvolvida por Henry Fox Talbot, e publicada no famoso livro “O lápis da natureza”. Tanto o título do livro, quanto os escritos que acompanham as imagens, reforçam a possibilidade de uma auto-inscrição da natureza através de um automatismo da técnica, ideia que se fortaleceu em diversos segmentos da fotografia moderna ocupados com a verdade dos registros. Na contramão desta forma de compreender a fotografia sustentada por uma ontologia da mimese e da contiguidade, o trabalho fotográfico de Ingrid Weyland explicita a impossibilidade desta auto-inscrição da imagem nos moldes naturalistas. Suas interferências na paisagem são evidentes e deixam perceber o trabalho ilusionístico do dispositivo, desfazendo, através da montagem aparente, a eficácia do seu ocultamento.

Ainda que a montagem tenha sido um recurso amplamente utilizado pela fotografia moderna de paisagem, a tarefa de esconder as emendas entre as imagens e manter a ilusão prometida pelo dispositivo determinava o sucesso das montagens fotográficas no século XIX. Tratava-se de usar a técnica para promover maior visibilidade da cena, isto é, ver mais em uma única imagem final, sem mostrar o trabalho realizado na mesa de edição. Os panoramas¹⁰ de

⁹ A calotipia foi uma técnica de impressão que permitia a produção de uma imagem negativa do mundo, por contato, a ser depois positivada por outro processo químico. Baseava-se numa suposta dispensa da subjetividade humana.

¹⁰ O Panorama foi um dispositivo de produção da pintura ilusionista, amplamente divulgado no século XIX, que criava uma imagem baseada na ideia de totalidade. A pintura panorâmica produzia uma experiência imersiva, a

paisagens, por exemplo, desempenharam importante papel dentre os dispositivos óticos realistas do século XIX, e seus ideais totalizantes influíram no sucesso do gênero da fotografia de paisagem, gênero que ganhou visibilidade através da comercialização dos famosos “álbuns de vistas” produzidos pelos chamados fotógrafos-viajantes. No entanto, segundo a pesquisadora argentina Natália Brizuela (2012), a concepção do personagem do fotógrafo-viajante como o novo visualizador do espaço funcionou apenas como um disfarce em relação ao projeto imperial, que continuava a reproduzir suas excursões geográficas coloniais, só que agora com a fotografia. No Brasil, a fotografia de paisagem representou um importante instrumento para a consolidação de uma imagem específica de modernidade na Europa, e foi realizada com o apoio de D. Pedro II aos projetos de fotógrafos viajantes como Revert Henrique Klumb, George Leuzinger, e Marc Ferrez, todos integrantes do “Álbum de vistas do Brasil” apresentado pelo Império na Exposição Universal de Paris, em 1889. (BRIZUELA, 2012, p. 56). A Argentina, assim como outros países latinoamericanos, também participou assiduamente das principais exposições universais ao longo do século XIX, em especial em Londres e em Paris, em um esforço para demonstrar o desenvolvimento e o progresso do país, simultaneamente as suas paisagens paradisíacas¹¹.

medida que parecia não ter limites, mesmo quando o observador se movimentava dentro do Panorama. A idéia de uma imagem sem extracampo confirma o desejo moderno por uma visão total. Ver: COMMENT, B. **Le XIX siècle des panoramas**. Paris: Musée des Beaux-Arts, 1993.

¹¹ Sobre esse tema, consultar o livro de Jen Andermann: *A óptica do Estado. Visualidade e poder na Argentina e no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.



FIGURA 3 – “Topografias da fragilidade” (2015-2019), Ingrid Weyland

FONTE - <https://www.ingridweyland.com/topographies>

Apesar de se ver como uma fotografia que viaja em busca de paisagens intocadas, Ingrid Weyland não poderia integrar a mesma categoria moderna do fotógrafo-viajante. Em primeiro lugar porque as suas paisagens integram um regime de imagem totalmente diferente daquele do século XIX, no qual prevalecia a representação realista, baseada em códigos da Perspectiva, em um efeito janela sustentado por uma ontologia da mimese e do contato. Observamos nas 3 imagens aqui apresentadas (FIG. 1, FIG. 2 e FIG. 3), um modo de realização fotográfica que ao mesmo tempo em que alude às paisagens totalizantes da modernidade, ela também desarticula os princípios da representação dominantes na fotografia moderna de paisagem, através de um gesto experimental crítico que incide sobre a própria construção da imagem. Em suas paisagens, impõem-se as fraturas de continuidade, que instauram uma outra dimensão de experiência com a imagem, trazendo o tempo para o primeiro plano, seja ele o tempo da performance ou o tempo geológico. Trata-se de uma concepção de paisagem que convoca o olhar a uma outra temporalidade, para uma história que está em andamento, uma história que só pode existir na relação entre todos os que habitam a paisagem, e que precisa ser contada, mais do que uma captura inerte de um instante congelado na eternidade.

Essa descontinuidade dentro da imagem, encontra eco na proposição de Tim Ingold sobre a paisagem, e seu esforço metodológico para ultrapassar os dualismos homem e natureza,

sujeito e objeto, animado e inanimado, pois seus papéis amassados adentram a imagem de modo duplo: como frutos da tarefa industrial do capitalismo, e como organismos viventes. A quebra de continuidade nas imagens de Ingrid Weyland é a chave para buscarmos uma outra concepção de paisagem na qual humanos e não humanos possam contar suas histórias em uma perspectiva que aposta nas relações estabelecidas entre todos os que habitam a cena, e não apenas por aquele que obteve um ponto de vista único, privilegiado, que fotografou a paisagem. Assim, por exemplo, os limites delineados pelos papéis fotográficos recolocados na cena engendram menos o estabelecimento de um ponto de vista privilegiado da fotógrafa, como poderíamos supor inicialmente, afinal essa imagem parece funcionar por conta da busca da artista pelo lugar onde o observador pode ver as 2 imagens ao mesmo tempo – a floresta e a representação corrompida dela –, e mais a importância de buscarmos outros modos de compreender a paisagem, dispensando o modelo ilusionista inscrito no próprio dispositivo fotográfico, e ultrapassando as fronteiras do orgânico e do inorgânico. A preexistência de um modelo de paisagem inscrito mentalmente em nós é apenas o ponto de partida para a quebra deste paradigma, pois, a paisagem de Ingrid Weyland deixa claro que produzimos as paisagens tanto quanto elas nos produzem. Ainda que a artista recorra, a princípio, a uma proposição ingênua de paisagem intocada, suas imagens não se apresentam como uma representação realista completa, acabada, mas como um chamado à percepção da existência de outras temporalidades e outros mundos, dos quais podem surgir outras narrativas não antropocêntricas sobre a paisagem.

Suas topografias se distanciam de uma possível instrumentalização do poder colonial na atualidade por extrapolarem a concepção dualista que rege as representações ocidentais, criando uma abertura a outras possibilidades de compreensão do que é a paisagem. O gesto de imprimir a paisagem em papel ou tecido, modificá-la através de interferências que alteram a sua forma, e depois impregnar a imagem final de uma segunda camada de sentido na representação da paisagem dialoga muito mais com uma crítica, não apenas à destruição da natureza pelo homem, mas à própria representação fotográfica da paisagem historicamente associada ao modelo racionalista que privilegia pontos de vista e instantes únicos. Nesse sentido, as únicas fragilidades presentes em suas topografias são aquelas que incidem sobre o próprio modelo ocidental de compreensão da paisagem como representação de uma natureza exterior ao homem. A fragilidade deste modelo vem sendo discutida atualmente nas pesquisas

mais recentes na área das Humanidades, impulsionadas pelas crises climáticas, e endereçam a buscas por outras metodologias também para os estudos da imagem.

3. Fotografia experimental latinoamericana

O protagonismo de artistas da América Latina, na atualidade, marca uma nova fase da fotografia experimental, à medida que oferece perspectivas, abordagens criativas, modos de ver e modos de conhecer relacionados a cosmologias e ontologias diversas. Trata-se de reafirmar a urgência em buscar ferramentas para uma reflexão situada, capaz de pensar a fotografia experimental latinoamericana contemporânea, de modo a ressaltar as relações de alteridade tanto no pensamento quanto na produção artística, em flagrante oposição ao universalismo das proposições estéticas europeias e norte-americanas. Tal perspectiva ratifica a necessidade de ultrapassar a visada meramente formalista, predominante na história da arte, para perceber no legado de cada cultura, suas mais diversas proposições transgressivas, subversivas e de resistência. Trata-se, portanto, de observar a produção fotográfica experimental latinoamericana mais recente como uma produção qualificada, que abre espaço para outras vozes, corpos, estéticas e políticas.

É urgente, portanto, indagar de que forma o gesto experimental que incide sobre obras recentes que abordam as crises do Antropoceno, adotado por diversos artistas latino-americanos, pode produzir um pensamento crítico sobre as transformações em nossos modos de ser e de estar em comum. Observar em que medida o esgotamento do planeta, dos modos de produção e da própria centralidade do humano, temas recorrentes para muitos desses artistas, encontram correspondência no esgotamento do pensamento ontológico sobre a imagem fotográfica, pressuposto nos dispositivos de produção visual e audiovisual modernos. Ao desafiar os conhecidos regimes de imagem e de subjetividade modernos, essas experimentações estéticas e políticas baseadas na alteridade abrem caminho para uma reflexão situada sobre o gesto fotográfico experimental na América Latina.

Referências

ANDERMAN, J. A **óptica do Estado. Visibilidade e poder na Argentina e no Brasil**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Edições 70, 1984.

- BRIZUELA, N. **Fotografia e Império. Paisagens para um Brasil Moderno**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- CARVALHO, Ludimilla. Fotografia Experimental. Conceito, poética e estética de agenciamento político na arte latino-americana. **Cadernos Prolam/USP-Brazilian Journal of Latin American Studies**, v. 22, n. 46, p. 86-114, 2023.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.
- COMMENT, B. **Le XIX siècle des panoramas**. Paris: Musée des Beaux-Arts, 1993.
- CRARY, J. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DE LA CADENA, M. **Seres-terra. Cosmopolíticas em mundos andinos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.
- DEMOS, T. J. **Descolonizar la naturaliza. Arte contemporâneo y políticas de na ecologia**. Madrid: Ediciones Akal, 2020.
- INGOLD, T. The temporality of the landscape. In **World Archaeology**, 25:2, 2013, 152-174
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea. Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento de vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Revista FACOM**, n. 16, p. 10-19, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Mundos em Comum. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte**. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2015.
- GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.
- GIUNTA, Andrea. **Contra el Canon. El arte contemporâneo en un mundo sin centro**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2020.
- GUNTHER, A. **La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique em France, 1841–1895**. Tese de Doutorado em História da Arte, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1999.
- HARAWAY, D. **Ficar com o problema. Fazer parentes em Cthluceno**. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MIRZOEFF, N. O direito a olhar. In **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016.