

Da fotografia para a imagem

Mauricius Martins Farina¹

Homologia do real

A fotografia, numa primeira articulação, ocorre como pura imanência atuando na redução fenomenológica de espaço e de tempo. Numa segunda articulação, seus elementos fundamentais sofrem uma mutação, pela ação dos significados, na inferência do olhar na arbitrariedade dos códigos percebidos. Essa condição de suposta homologia ao real enuncia sua condição aberta às mais diversas possibilidades.

A expressão poética na fotografia abre fissuras no campo utilitário, informacional, que massivamente o meio fotográfico tem ocupado, desde a sua implantação, na cultura visual. A noção de expressão que utilizarei neste texto merece uma consideração mais pontual: o sentido que tomo é o da expressão como uma manifestação poética, representação auto-referencial em oposição à comunicação objetiva, informação estética em oposição à informação semântica (Bense, 1971).

Sem perder-se de sua condição impregnada pela espacialidade perspectiva e pela temporalidade física, sabe-se que a fotografia oferece uma mediação alterada da percepção visual, já que propicia uma redução fenomenológica (Moles, 1971). No domínio das artes visuais, incorporar imagens originadas pela mediação fotográfica propiciou, nos princípios do Modernismo, uma ampliação dos campos expressivos. Esse mesmo Modernismo que permitiu a formação de um ambiente cultural singular e

¹ Universidade Estadual de Campinas

que exerceu enorme influência nas transformações do conceito de imitação (mimese) e representação da realidade.

Em meados dos anos 10 do século XX, Wassily Kandinsky (1866-1944) apresentou imagens com uma forte independência da referência fora do espaço da própria tela, inaugurando o Abstracionismo. A ruptura que se estabeleceu em relação à mimese naturalista foi radical; a partir de então, desenrola-se um processo de busca pela experiência com a forma visual em sua autonomia poética. A representação da realidade do universo figurativo, a relação figura x fundo que norteou desde sempre o universo da imagem ocidental, vai ser substituída pela não-forma x a não-figura (Krauss, 1997). Essa tendência da imagem pictórica vai-se potencializando nas mais diversas e singulares experiências visuais até que, no início dos 60, com a Pop Art, o apagamento do referente choca-se com o universo da cultura de massa e a arte faz um caminho de retorno ao referente externo ao quadro, às referências socioculturais. A experiência da autonomia modernista, que parecia caminhar de forma imperativa não permanece, e nesse jogo, a fotografia, ainda relegada ao status de arte menor, de memória e de espelhamento do real, em que se pesem as experiências anteriores dos surrealistas e as iniciativas isoladas, vai se predestinando como um sintoma do porvir.

A constituição de formas simbólicas não-referenciais sugere autoctonia, entretanto, a configuração singular de uma obra desse tipo não deixa de apontar, em sua estrutura mínima, para outras estruturas que, por sua vez, encontram referência em outras maiores e, por consequência, proporcionam um rebatimento de forças. Kandinsky, ao propor "O espiritual na arte" toca na interpretação possível de um universo das coisas puras e perfeitas presentes no imaginário ocidental desde um universo ancestral, platônico. Na Antiguidade Clássica, tramavam-se formas que eram

projetadas para uma dramaturgia da perfeição. A imitação do real pelas artes visuais foi questionada pela ideia da impossibilidade verossimilhante em Platão, mas é recuperada pela praticidade sociológica e catártica com Aristóteles, que previa as boas influências da expressão artística para o espírito humano.

A experiência concreta no século XX, ao negar as referências externas ao quadro, de alguma maneira recupera a sugestão de um plano ideal para além das aparências naturalistas. No entanto, se observamos o vermelho, o amarelo, o azul, cores primárias pigmentárias, não estamos isolados apenas na experiência perceptiva desse espaço num quadro, somos remetidos para a noção de cor, com todas as suas nuances, o que faz parte de um universo que fica fora da própria materialidade do quadro. Ou seja, para reconhecer a singularidade e a autonomia requerida por essa obra eu preciso ter, em anterioridade, uma série de outros aprendizados que de nenhuma forma descaracterizam a singularidade dessa pintura, mas que promovem certa dependência da forma à própria ideia mais universalizada de forma. Sendo assim, a autonomia requerida pelo Abstracionismo, pelo Formalismo, pelo Construtivismo, pelo Expressionismo Abstrato, entre outros movimentos dessa ordem, funciona, ainda que paradoxalmente, sob um aspecto ideológico, como uma alegoria do significado perdido numa metafísica da singularidade e da experiência.

A antiga crítica da imitação na arte revelou tensões presentes nas relações entre a realidade fenomênica e a sua representação. No âmbito de uma tradição da reflexão sobre a natureza da expressão, manifestou-se na cultura ocidental, através de argumentações críticas, uma apologia da dúvida, quando o próprio real não é senão a manifestação ideológica de um sistema sobre sistemas, com suas atribuições e reconhecimentos. A imagem fotográfica como uma expressão poética, nos seus inícios, era apenas uma

possibilidade, transparente ao que no princípio seria apenas uma mecanização imagética, ela precisava ser pensada como suposto da impregnação de outras verdades sob uma base figural: a imaginação e o imaginário inclusive.

O sentido da expressão

Com a liberdade da experiência artística, com a percepção teórica de Walter Benjamin em sua “Pequena história da fotografia” e depois no famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, percebe-se que o realismo da fotografia é a confirmação de uma consequência anterior à sua própria gênese e a conquista de uma nova percepção fenomenológica mediada pela técnica. A fotografia, a partir daí, pôde ser pensada fora de suas relações utilitárias, e tramada no universo das linguagens. Refletida e legitimada teoricamente, a partir principalmente do interesse que diversos autores têm dispensado ao assunto, verifica-se a expansão do seu universo criativo, nas mais diversas experiências².

A partir de uma ideia bastante difundida com respeito às suas afirmações teóricas, se vão assinalando também, em contrapartida, preocupações epistemológicas que trazem, por duplicidade dialética, um sintoma de uma possível ilegitimidade da fotografia no universo criativo (Schaeffer, 1996).

Os fatos se encarregam de manifestar sua reação, a absorção da fotografia e a sua pelo sistema cultural atesta isso. Apesar de certo modismo tecnológico, verificam-se as consequentes relações da visualidade fotográfica com o campo das artes visuais, considerando sua atualização como uma necessidade perceptual do imaginário contemporâneo.

² Para horror do espírito romântico de Baudelaire, que via nela a preponderância da técnica sobre o espírito (Dubois, 1994).

Ao se constituir como índice do real, como um traço de conexão física, a fotografia, por oposição, poderia não permitir espaço para os simbolismos e as idealizações, sendo nesse sentido uma imagem puramente denotativa ao apresentar o objeto que na sua origem manifestou sua materialidade.

Roland Barthes (1915 – 1980) chegou a pensar assim quando decretou a fotografia como uma imagem sem código; felizmente, reviu sua posição em *A câmara clara* (1994). Formalmente a fotografia se constrói na conexão física dos objetos que apresenta em suas imagens, mas, ainda assim, as conotações dessa aparência são transbordadas pelas mais variadas interferências. Na ordem das representações, a transposição do referente para o suporte representacional já é, em síntese, um ambiente metabolizador para o significado, nas contingências do espaço sociocultural; uma lógica aberta dependente de interações com os agentes de um processo dialógico.

De um ponto de observação convencionado por determinantes sintáticos, a permutação dos referenciais em denotações e conotações é fundamento operativo, entretanto, ocorre que se podem considerar essas construções como estruturas diferenciadas por uma condição singular. Uma condição adquirida por uma presença que não se estabelece numa forma definitiva. Suas traduções agem como sistemas interpretativos que vão intercalando outras formas de atuação na estrutura proposta pela forma inicial.

O conceito de 'presença' proposto por Martin Heidegger (1988), "o modo de ser das coisas, que é diferente o modo de ser do homem, que é a sua existência", tem servido de apoio para teses atuais que propõem um novo sentido de percepção para a o 'artístico'. Considerar uma obra em sua 'presença' é abolir a sua condição de naturalismo representacional, de simples interferência mimética. A obra não representa, ela apresenta, ou

melhor, 'presenta' (que reúne em si presença e presente, o ser e o estar) o seu próprio 'sistema biológico'. Não se trata de reenquadrar em termos mais apropriados uma mesma ideia, mas, ao contrário, de apontar para uma condição inerente a qualquer obra de arte: ela é ao mesmo tempo signo e objeto, nessas flutuações estabelece seu jogo.

Ao considerar o realismo em arte, ao cotejá-lo com as ambiências vivenciadas a partir do século XIX, para pensar uma tendência da fotografia contemporânea que, aparentemente realista, não age como uma manifestação especular do real que apresenta, mas como uma emanção do imaginário sociocultural que absorve, percebe-se a ocorrência de um problema intrincado nessa proliferação de desmoronamentos críticos. O aspecto figurativo da encarnação de tipologias transformadas, dos retratos e dos ambientes pós-modernos, vai se constituir como uma figura que pretendo considerar a partir de uma imanência e não como uma transcendência do objeto.

Gisèle Freund (1908 – 2000), em seu trabalho sobre as relações entre a fotografia e a sociedade (1974), demonstra como a existência da fotografia estava intimamente ligada com os processos da revolução industrial e burguesa no século XIX. Seria possível imaginar a presença desse processo histórico na constituição de uma sociedade pré-industrial e as conseqüentes derivações de usos e costumes da cultura ocidental, não mais sob o domínio feudal e religioso, de outra forma? Uma representação social original e renovada? Uma autorrepresentação? Supor, desejar, sim, é possível. No entanto, a sociedade burguesa mimetizou de forma fetichista os modos de autorrepresentação da classe dominante anterior, só que em relação à fotografia num rumo bastante discutível em termos formais. A imitação dos modos estereotipados pela pintura, particularmente pelos retratos, foi traduzida para a fotografia, o que a fez ser colocada num limbo

poético que só foi quebrado com os construtivistas e pelos surrealistas no início do século XX, e a efetiva descoberta da transformação na visualidade, a partir da utilização de fotografias, promovida por surrealistas e construtivistas, só veio à tona muito tempo depois.

Sem preconceitos, a ideia que os artistas faziam das propriedades fotográficas serviu de apoio para uma enormidade de ações experimentais. A fotografia é parte integrante nesse ato de ocorrências, desde seu princípio. Sua força como espaço bidimensional, transferindo verossimilhança, faz eco com os jogos das imagens realistas, construindo ícones de um repertório transbordante e pluralizado em que as maiores eloquências foram experimentadas e nas menores atitudes podem revelar não mais os atos heróicos do passado, mas, as 'dobras' da rotina transpassada.

As ideias sobre a transição da modernidade ainda estão em curso. Pode-se falar em Modernismo e Pós-Modernismo, como partes da modernidade, a modernidade pode ser entendida como um processo abrangente, um desvario da técnica em oposição ao humano e uma ação humana, uma profunda contradição de amor e ódio, de guerra e poder. Essa condição precária do ser contemporâneo de construir para si um corpo "holográfico", um corpo imagem, uma representação feita com matéria luminosa, corporificada no plano, processada da matéria sem peso e revitalizada, é uma mutação particular ao processo midiático, uma ação prevista pelo pensamento pop de Andy Warhol, a instantaneidade da fama. Cabe reconhecer o desvario da técnica contaminada pelo princípio virótico: buscar a realidade como uma metáfora do sonho ou, mesmo, do pesadelo. O corpo domado pelas sucessões processuais revela mutações permanentes. Muitos artistas ainda buscam compreender o seu próprio objetivo, e na ausência dele se lançam na busca da fama ou da forma como um princípio.

Da fotografia à imagem

A dimensão do choque e do espetáculo, na arte contemporânea, talvez esteja na base da própria contradição da singularidade e da alteridade na sociedade e na cultura ocidental. A necessidade da fotografia na cena artística tem a ver com a perspectiva de uma referência transformada, recodificada. Uma consideração que me parece fundamental é de que a natureza interligada da imagem fotográfica com os objetos que lhe deram a aparência está mediada por hibridismos e processos múltiplos. Não mais simplesmente um traço do real, uma percepção fenomenológica, um instante decisivo, mas a cena de uma ficção construída como um cenário aparentemente real. O espaço do mundo como um *set* de filmagem. A aparição da fotografia na cena artística atual é mais uma necessidade motivada pelos desejos fundamentais de transformação e revitalização dos sentidos simbólicos que estão presentes desde o princípio como um processo de fluxos e de pensamentos expressivos.

O fotógrafo americano Joel-Peter Witkin, nos anos oitenta, realizou uma série de naturezas-mortas com fragmentos de cadáveres, retratados como vivos para, ao mesmo tempo, colocar na berlinda questões como: identidade e alteridade, fotografia e poder, ética e aberração. Essa dimensão do choque e do sensacionalismo, que é evidente em Witkin, atua como um paradoxo de uma ontologia marcada pela condição do valor material e espiritual; ao compor cenas abjetas, atua no limite de um niilismo conceitual que, na dimensão do horror, apela para um simulacro nostálgico.



Ingres, "A Banhista de Valpinçon", 1808.



Man Ray, "Violin d'Ingres", 1924



Witkin, "Femme qui, fut um Oiseau", 1990

A citação intertextual numa visualidade que se constrói em abismo a partir de "A Grande Banhista de Valpinçon" (um óleo sobre tela de 1808), de Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867) com o "Violin d'Ingres" (de 1924), de Man Ray (1890 – 1976) encontra em "Femme qui fut un Oiseau", de Witkin, de 1990, uma diacronia representativa nessas constantes mutações do significado particularizado pela interferência do sujeito, um ontologia do tempo, presente em suas constantes alterações.

Há muito que suplantamos a suposição meramente denotativa da fotografia. Mesmo que para uns a coisa fotografada continue a mesma coisa,

"sem tirar nem por". Ver é compartilhar a presença de um signo, de um interposto derivado do objeto original. Nesse 'jogo' se coloca novamente o sentido virótico da condição humana, traçando um rumo sobre outro já traçado, uma multiplicação. Aqui no Brasil, as fotografias "Quartos - São Paulo", que Rochele Costi apresentou na XXIV Bienal de São Paulo, merecem destaque. Seus interiores realistas revelam sutilezas de uma essência sócio-tropical e paulistana em particular. O colorido sociológico, os objetos em desalinho, a presença das referências culturais, arquitetam uma dimensão política do simbólico.

Nestas fotografias são revelados como espaços de uma intimidade que desconhece o segredo na sua simplicidade improvisada. Há também uma apropriação, não no sentido do procedimento (como em Rosângela Rennó), mas nos sabores consuetudinários dos 'gostos', da estética revelada na 'arquitetura dos interiores'. Outro estilo de *designer*, o singular: o anti-*designer*. Traçando uma relação com as imagens de interiores, não há como deixar de considerar um diálogo com os interiores holandeses, do barroco holandês, subtraindo deles o seu sentido de presença, de marcada sensualidade no quadro, mais ainda assim mantendo o diálogo da luz com a ausência das pessoas que agora, no extra-quadro, estão presentes pelo calor dos objetos em cena, interiores anônimos.



Rocheli Costi, Quartos - São Paulo, 1998.

Numa dimensão simplificada da mediação do fotográfico, esse procedimento pode se estabelecer como um genero sociológico na fotografia, mas é preciso, nesse mesmo sentido, rememorar o procedimento do *ready-made* a partir de Marcel Duchamp (1887 – 1968), ou da ideia de escultura social de Josephy Beuys (1921 – 1986), para colocar em questão o lugar da arte como seu espaço de fruição. Impossível fazer distinções com base em funcionamentos estruturados dos signos, já que os lugares e, mais que isso, as contingências moleculares de cada participante, estabelecem suas conexões e constroem as suas possíveis trajetórias como uma ação do 'jogo'.

Uma das vocações mais fundamentais da fotografia é sua conexão com imaginário, algo que vai da identidade – campo da imaginação – para a alteridade – o lugar dos outros, a imaginação partilhada que o constitui socialmente. Essa é uma condição a ser transposta pela mediação de suas

referências, orientada por seu poder narrativo, descritivo e ao mesmo tempo simbólico. Há em muitos sentidos, no âmbito da fotografia pós-moderna, um encontro com os subterrâneos da consciência histórica que é construído em veladuras e camadas, um discurso sobre o tempo que é um lugar para recalcar a ontologia do presente sobre o que se considerava passado, espaço para compreender a história como um ciclo de continuidades, uma associação por contiguidade: a história como uma meta-história.

O modelo proposto pelo 'instante decisivo' refletiu a mutação do sentido da vida humana em seu paradigma existencialista, o que abriu espaço para supor a presença do ser sobre a morte das coisas e, deste ponto de vista, na fúria premonitória do surrealismo, André Breton (1896 – 1966), nas imagens de Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004), percebia o desvio poderoso que a imaginação podia exercer sobre a influência do ato fotográfico.

A fotografia retorna para a imagem

A compreensão de uma dimensão expressiva do ato fotográfico se constrói com certa naturalidade ao evocar para isso aspectos de uma dimensão quase mística da experiência de captação das imagens, quando se revela em sua natureza a presença de um olhar sensível. Mesmo que ao reboque das mãos, com a interferência da mediação fotoquímica, o pressuposto da singularidade sensível, anseio da alma romântica, ainda não tinha sido de fato destituído, o ambiente mediado pelo analógico com suas diversidades poéticas, com Cartier-Bresson, Robert Doisneau (1912 – 1994), Edward Weston (1886 – 1958), Ansel Adams (1902 – 1984), entre outros, seja na ordem do tempo (o obturador), seja na ordem da cromaticidade (ordem do diafragma), ainda oferece espaço para isso.

Apresentar a realidade objetiva – sem recorrer a construções simbólicas mais arbitrárias – pode parecer uma atividade inerente ao ato fotográfico e, por isso, muitas imagens não são questionadas, sua aparência é o que basta, já que a fotografia é 'índice do real'. Transcender o apelo imediato da homologia ao real pode revelar a dimensão subjetiva do espectador, a partir de certo gênero de fotografias contemporâneas. Essa condição vai ser amplamente transformada quando passamos a ver um simulacro da aparência, alienados de certa condição interna da transformação da fotografia em imagem, depois da ocorrência de um retorno da fotografia para a imagem através da transformação do índice em códigos numéricos.

Acrescenta-se com isso um novo paradigma na impressão e manipulação das imagens que parecem ser fotográficas, mas já não o são em sentido restrito. O caráter verossimilhante da fotografia analógica é agora apenas uma aparência, simulacro de hibridismos complexos em que as fronteiras da comunicação e da expressão se tornam difusas.

Al hacerlo, la fotografía se pone del lado de aquello que resiste a la pretensión simbólica que ordena la economía occidental del signo - en tanto ella es, antes que lenguaje, huella, escritura, la producción inintencional de un inconsciente maquínico, pura materialidad. El trabajo de la fotografía se cumple precisamente en el margen de un orden de la representación a cuya deconstrucción entonces contribuye. La pretensión simbólica que da soporte a una forma generalizada de organización del mundo - la del capitalismo- toma fundamento en la estabilidad de la economía del sentido -y ésta a su vez se asegura en la firme organicidad de la forma artística, en la completud y estabilidad de su apariencia efectiva. Por la propia característica de su forma técnica - la que se expresa como

inconsciente óptico - la fotografía desdice entonces esas pretensiones de organicidad de la apariencia artística. Pues toda fotografía es, en su estructura formal más íntima, fotomontaje - enunciación inorgánica, mentís a las pretensiones de simbolicidad que estructuran el orden de la representación logocéntrico. (Brea, 1997)



Gregory Crewdson, Sem título, Digital C-print, 163.1 x 239.3 cm, 2005.

Fotógrafos contemporâneos como Jeff Wall, Andreas Gursky, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia, Sarah Dobai, Sarah Jones, têm revelado nas suas imagens uma construção transbordante do realismo fotográfico, numa lógica que o crítico espanhol José Luis Brea vai chamar de “o segundo

obturador”³ e Alberto Martín Expósito, de “fotografia construída”, considerando a aproximação da fotografia à ficcionalidade cinematográfica⁴.

Há desde Jeff Wall uma tendência que trabalha em busca da essência visual da existência contemporânea. E o faz com imagens que estão 'construídas' e surgem de uma elaboração no ocaso da cena com forte raiz pictórica. Tudo neles está perfeitamente controlado e contribui para gerar imagens que resultam verossímeis ao extremo. De fato, essas fotografias são fictícias e, além disso, estão construídas com características formais muito evidentes (simetria, enquadramentos, grandes formatos, diagonais, disposição de objetos cênicos, dípticos etc.), porém, resultam verossímeis. (Expósito, 2004)



Andreas Gursky. Ratingen Swimming Pool, Chromogenic color print, 48.4 x 59.4 cm, 1987.

³ Ver em: <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>

⁴ Ver em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>

Andreas Gursky, um mestre da Escola de Dusseldorf, trabalha com fotografias em grande formato; seus trabalhos são compostos considerando tanto a proximidade – quando se pode observar as fotografias em detalhe – quanto a distância, que é quando elas se tornam imagens. A manipulação digital nas suas imagens ocorre de modo natural, Gursky não tem nenhum problema com isso. Retomando o que diz José Luis Brea, quando afirma que “o trabalho com a fotografia se cumpre precisamente na periferia de uma ordem da representação e para qual contribuí com sua desconstrução”, acrescentamos a dissolução e o apagamento das referências vivenciadas pela imagem moderna, considerando as diversas falências que sobrevieram.

Brea considera que, por sua característica técnica “que se expressa como inconsciente óptico”, a fotografia “contradiz essas pretensões de organicidade da aparência artística” já que “toda fotografia é uma montagem”, uma colagem que se opõe à organização simbólica da “representação logocêntrica”. Numa clara filiação à desconstrução de Jacques Derrida (1930 – 2004), ele quer dizer que sob a ação da operação fotográfica se estabelecem outras razões que escapam ao modo de organização da racionalidade vincada numa tradição que visa uma representação simbólica vincada no princípio de ordem e organização de um enunciado vincado na representação do real.

La nueva imagen – la imagen-tiempo, que los dispositivos técnicos de producción y distribución de imagen hacen posible – no ocurre en el tiempo suspendido, estatizado, del “momento logrado”, único, singularizado – en la intemporalización de una hora cortado, suspenso y desgajado del devenir. Sino en un tiempo expandido que es un tiempo continuo e incortado, un tiempo no espacializado, no fragmentado y reducido a unidad discreta, sino distribuído expansivamente como dasein y

acontecimiento, como devenir, como continuidad del ser en cuanto existente. (Brea, 2004)

A ideia de suspensão do tempo traduz uma tradição na história das imagens, é fundamento para a noção de natureza-morta, *still life*. Dizem os historiadores que a expressão 'natureza-morta' foi usada pela primeira vez na Holanda, em meados do século XVII, nos inventários de quadros. A palavra holandesa *stilleven* originalmente não significava mais que 'modelo inanimado' ou 'natureza imóvel'. Em fins do século XVIII surge na França a expressão *nature morte*, mas ainda usavam-se as expressões 'coisas inanimadas' ou 'objetos imóveis'. A fotografia analógica também é uma suspensão do tempo, mas esse é também o sentido de imagens que colocam a instantaneidade em jogo, como, por exemplo, em *“Las meninas”* de Diego Velásquez (1599 – 1660), que em 1656 já construía uma narrativa premonitória da metalinguagem moderna.

Ao evocar o fim do tempo em suspensão por uma nova ordem em que a singularidade é substituída pelo contínuo, pela presença e pela expansão, tocamos o hibridismo das manifestações contemporâneas, a concluir uma expansão dos limites pelos procedimentos virtuais, pela alteração do universo das imagens em que se pode tocar num pixel e alterá-lo, numa informação que é processada e se apresenta como uma imagem, uma aparência tão real quanto o que lhe origina só que sem origem. Um simulacro. “O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que oculta o que não existe. O simulacro é verdadeiro” (Eclesiastes, apud Baudrillard, 1991).

Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BREA, José Luis. **El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural**. Murcia: Cendeac, 2004.

_____. **El inconsciente óptico y el segundo obturador [on line]**. Disponível em <http://alepharts.org/pens/ics.html>, 1997. Acesso em 20/05/2008.

DEBORD, Guy. **La sociedad de espetáculo**. Valencia: Pre-Textos, 2000.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

EXPÓSITO, Alberto Martín. O tempo suspenso. Fotografia e relato. In: **Revista Studium [on line] n.16**, Campinas: Unicamp, 2004. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html> (acesso em 20/05/2008)

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**. Madri: Akal, 2001

_____. **Recodificação**. São Paulo: Casa Ed. Paulista, 1996.

FREUND, Gisèle. **La Fotografia Como Documento Social**. Barcelona, G. Gili, 1976.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas: Papyrus, 1996.