

Quando os limites são postos em xeque: a fotografia inserida no discurso da arte contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo

Paula Cabral Tacca¹

A partir de um recorte e olhar particulares sobre uma questão que me é academicamente cara, pretendo com este texto apresentar um pouco da experiência do Museu de Arte Moderna de São Paulo no que se refere à fotografia inserida no discurso da arte contemporânea.

Muitos autores vêm, especialmente desde a década de 70, refletindo e debatendo sobre as questões referentes às rupturas na arte, seja em relação às linguagens, aos suportes ou às especificidades artísticas. Diversas tentativas para definir ou compreender movimentos que naturalmente têm sido feitos por obras e artistas no sentido de esgarçar ou anular fronteiras entre os discursos da arte contemporânea foram já realizadas desde então e até os dias de hoje. Parece-me, entretanto, que muitos desses esforços, quando caminham no sentido de classificar produções artísticas e processos criativos, desembocam num lugar de vazios, já que muitas das obras em questão escapam a qualquer possibilidade determinista e classificatória.

Falemos então da questão que interessa aqui, que é a do fotográfico.

Ora, já na década de 70, o termo expandido fora cunhado por Gene Youngblood, no campo do cinema, e por Rosalind Krauss, no campo da escultura, quando a autora questiona a perda da base escultural e reflete sobre o esgarçamento dos limites do que poderia ser visto e considerado como escultura.

Andreas Müller-Pohle, partindo das ideias de Vilém Flusser, na década de 80 utilizou o termo expandido no campo do fotográfico, delimitando estratégias processuais que faziam uma imagem alocar-se no conceito de fotografia expandida.²

1 Doutoranda em História da Arte, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

2 Para maior detalhamento sobre a proposta teórica de Müller-Pohle, ver FERNANDES JR., Rubens, A fotografia expandida. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1996.

Outros autores, como Dominique Baqué, na França, e Tadeu Chiarelli, no Brasil, na década de 90 utilizaram “fotografia plástica” e “fotografia contaminada”, respectivamente, para definir essas obras que se desviavam de uma visão tradicionalista da fotografia e se impregnam de outras especificidades de arte.

Todos esses autores e a partir de suas análises e campos de estudo tentam de alguma forma apresentar e compreender um tipo de produção que a todo tempo reivindica experimentações, rompimentos, reconstruções e superações — de espaço/tempo, de suporte, de sentidos. É, enfim, a fotografia que hoje poderíamos retirar de “caixinhas classificatórias”, para compreendê-la num contexto situacional muito maior, que é o abrangente, amplo e ilimitado discurso da arte contemporânea.

Philippe Dubois, professor e pesquisador francês, no sexto capítulo de seu livro **O ato fotográfico e outros ensaios** (1990) — publicado originalmente em 1983 —, quando discute as relações entre fotografia e arte contemporânea, afirma, sem tentativas de classificação dessas produções e exemplificando de diversas maneiras e a partir da produção e da lógica criativa de vários artistas, que desde há muito a pergunta sobre se a fotografia é ou não é arte é esvaziada de sentido, pois há bastante tempo ela passou a fazer parte deste território de forma inexaurível, e mais, segundo ele, a partir de um determinado momento, a arte é que passou a ser fotográfica. Assim, ele propõe e defende a hipótese de que a arte, a partir do século XX, insistirá em marcar-se em seus fundamentos pela fotografia, impregnando-se de suas lógicas formais, conceituais e perceptivas (1990, p. 253-254). Não só o fotográfico é impregnado pelas outras artes, mas a arte contemporânea, de uma forma geral, é então, nesta perspectiva, definida e marcada pelo ato (fotográfico, mas também qual outro seja): de produção e de contemplação. É, portanto, um híbrido de ideias e ações marcado pela questão processual, sendo o resultado final, isto é, a obra em si, apenas um traço ou um índice do que é ou do que foi um processo, que é artístico e criativo, mas também existencial, segundo o autor. E, como toda experiência existencial, é um processo composto por fragmentos; concentrados e/ou dispersos nos motivos, nas ações, nos suportes e na materialidade da obra produzida.

Em convergência com o pensamento de Dubois, François Soulages, discutindo a questão da chamada “fotografia plástica”, em seu “terceiro

momento” do livro **Estética da fotografia**: perda e permanência (2010), afirma que

Na verdade, estamos hoje não no tempo das fronteiras e das purezas que seriam defendidas, mas no tempo das hibridizações e das impurezas que se trabalham. O teórico não deve fazer o papel de aduaneiro dos territórios da arte.

[...]

É por isso que é necessário falar globalmente do continente das artes plásticas de que a fotografia faz parte e, ao mesmo tempo, desenhar direções, forças e fluxos, mais que regiões, nesse continente (p. 306).

De fato, no que tange às investigações que tenho realizado, classificações como expandido, artístico, contaminado, plástico ou outro, seja qual for, não fazem mais sentido num estado da arte em que não é mais possível definir limites, características e enquadramentos para grande parte das produções e discursos levantados por obras e artistas.

No caso particular que aqui me interessa tratar, o do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a fotografia ganha força e espaço principalmente desde a entrada de Tadeu Chiarelli como curador chefe, em 1996.

Segundo ele, na década de 80 ocorreram duas tentativas de “trazer o debate sobre fotografia contemporânea para o MAM” (2002, p. 9):

- a primeira, em 1980, quando acontece a I Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que teve apenas uma edição e foi patrocinada pela Kodak. As obras premiadas no evento foram incorporadas ao acervo de fotografia do museu, que tinha aí o seu início. Assim, os primeiros artistas a fazerem parte da coleção foram: CAÍCA, VERA ALBUQUERQUE, ORLANDO BRITO, LEONARDO TIOZO HATANAKA, ANNA MARIANI.
- A segunda, em 1985, com a I Quadrienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que também teve apenas uma edição. Por intermédio do evento, entraram para o acervo do MAM obras de ALAIR GOMES, MADALENA SCHWARTZ E CARLOS FADON VICENTE.

Dentre estas primeiras obras adquiridas para o acervo do MAM, as de Vera Albuquerque são estritamente documentais e técnicas, registrando a situação dos moradores do cortiço da rua do Trapiche, em São Luís, no Maranhão. Leonardo Hatanaka segue o mesmo caminho, registrando cenas da cidade de São Paulo, assim como Carlos Fadon Vicente (que documenta a avenida Paulista, em suas imagens que fazem parte do acervo) e Anna Mariani, também trabalhando com

documentação, no caso, da queima do barro feita por mulheres nordestinas. Orlando Brito segue também uma linha mais de apuro técnico e documental, embora, dentre as 29 imagens, duas de suas obras que fazem parte da coleção escapem um pouco do caráter de registro e documento: *Plenário do Senado: Magalhães Pinto postulava a presidência da República. Ei-lo visto em silhueta*, de 1977 (adquirida por ocasião da I Trienal de Fotografia) e *Ulisses Guimarães*, de 1992/3. Ambas dialogam com traçados de desenho, lembrando também fotogramas.

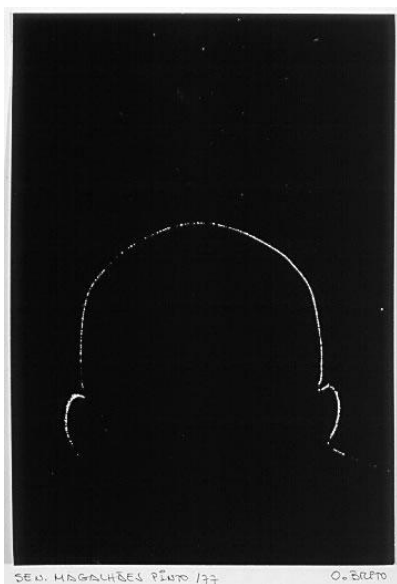


Fig 1.
Orlando Brito
***Plenário do Senado: Magalhães Pinto postulava a
presidência da República. Ei-lo visto em silhueta***
1977
fotografia p&b
22,7 x 15,6 cm
Prêmio Aquisição - I Trienal de Fotografia 1980

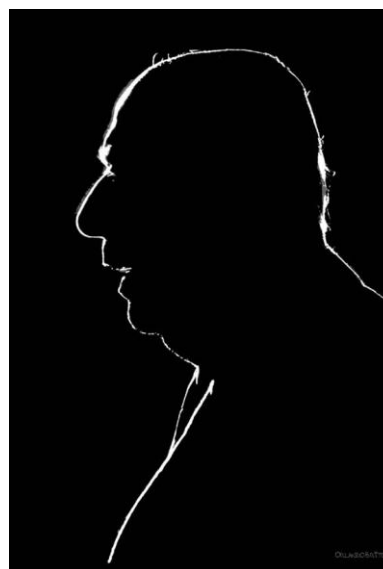


Fig 2.
Orlando Brito
Ulisses Guimarães1992/03
fotografia p&b
31,2 x 20,9 cm
Doação do artista

Caíca, por sua vez, trabalha com o que poderíamos aproximar da ideia de "fotografia objetiva" de Paul Strand, quando produz imagens urbanas da cidade de São Paulo, preocupado com geometrização e com o trabalho com linhas, luzes e sombras. Alair Gomes documenta homens se exercitando na praia, num processo voyeurístico de produção fotográfica, e seus resultados remetem ao diálogo com as esculturas gregas clássicas.

Esse início de formação da coleção do museu já indica pelo menos um dos caminhos que serão seguidos dali para frente, tanto quanto dão indícios de por onde caminhava a fotografia brasileira até o período: no primeiro caso, como

afirma Tadeu Chiarelli, uma das vertentes para aquisição de obras é definida por retratos e fotografias da cidade de São Paulo, e imagens que procuram destacar, para além do aspecto documental da paisagem e tipos humanos, o olhar subjetivo do fotógrafo que produziu a obra.

A fotografia brasileira, no que tange à grande maioria dos fotógrafos, até então, seguia mesmo o viés da tipificação da paisagem e das características do tipo humano brasileiro, buscando, talvez, certa homogeneidade na miscigenação do país.

Entre 1985 e 1995 outras poucas obras foram incorporadas ao acervo fotográfico do MAM, e no final desse último ano o acervo contava com 140 fotografias.

Foi Tadeu Chiarelli, em 1996, assumindo o cargo de curador-chefe do museu, que implementou uma série de mudanças, quanto à política de exposições e relacionada ao acervo.

Como já dito, é a partir desse momento que a fotografia ganha lugar de destaque e o museu passa a propor e apresentar debates atuais sobre fotografia contemporânea. Nesse mesmo ano a polêmica exposição retrospectiva de Robert Mapplethorpe, de curadoria de Germano Celant, é exibida no MAM.¹

Segundo Chiarelli, desde então, o museu passa a seguir dois caminhos no que tange à incorporação de obras para seu acervo: o primeiro deles refere-se a um interesse na aquisição das chamadas “fotografias puras”, e o segundo se refere ao interesse pelo que ele denomina “fotografia contaminada”.

Já entre os meses de junho e julho de 1997, Chiarelli apresentou, sob sua curadoria, a mostra **Identidade/não identidade: a fotografia brasileira atual**, na sede do MAM, no Parque do Ibirapuera em São Paulo (mostra que posteriormente, entre setembro e outubro do mesmo ano, foi exibida no Centro Cultural Light, no Rio de Janeiro). A exposição teve como objetivos primordiais

1 Segundo Tadeu Chiarelli, embora essa exposição tenha sido importante no momento em que o espaço museológico se propõe a receber e dar destaque às obras fotográficas, antes disso já ocorrera outras importantes exposições que tinham como centro a fotografia, incluindo nomes importantes, como Cindy Sherman (1995). Em 1990 houve a exposição Iconógrafos, organizada por Eduardo Brandão, que apresentava obras daquela geração de fotógrafos atuantes em São Paulo e no Rio de Janeiro; e em 1995, através do Panorama da Arte Brasileira, foram apresentadas e incorporadas ao acervo obras de Paula Trope e Rochelle Costi.

pontuar a presença do museu no cenário da fotografia contemporânea brasileira e tentar incorporar novas obras e artistas ao acervo, para que rapidamente o MAM se tornasse referência nacional quando o assunto fosse fotografia.

Além disso, a mostra buscou “evidenciar [...] um progressivo afastamento da já mencionada preocupação bastante visível na fotografia brasileira durante todo o século XX: a busca da identidade nacional” (Chiarelli, 2002, p. 10). Até então, grande parte dos fotógrafos tentava tecer um inventário sobre a paisagem e o estereótipo humano do brasileiro “puro”.

Contra ou parodiando, em chave irônica, essa vertente, a grande maioria dos artistas presentes em **Identidade/não identidade** pareciam evidenciar o descompromisso com aquela cartilha, sobretudo entre os jovens artistas. Por outro lado, a mostra tentava evidenciar como essa mesma geração buscava novos valores de identidade tanto para eles próprios — como indivíduos, cidadão e artistas, vivendo no final do milênio, num país como o Brasil — como também para a própria arte e a fotografia (2002, p. 10).

Os artistas que entraram para a coleção do museu a partir dessa exposição foram Marcelo Arruda, Rafael Assef, Cris Bierrenbach, Claudia Jaguaribe, Rubens Mano, Vicente de Mello, José Luiz de Pellegrin, Leila Reinert, Rosângela Rennó, Mauro Restiffe, Márcia Xavier e Marcelo Zocchio.

É principalmente desde aí que muitos artistas com diferentes tipos de construções expressivas figuram nessa coleção, que se compõe por trabalhos adquiridos, doados pelos artistas ou como parte do clube de colecionadores que o museu propõe.

Atualmente, o MAM SP conta com mais ou menos 1.400 obras fotográficas em seu acervo e tem em seu histórico recente e em sua atualidade expográfica diversas mostras que abrangem obras produzidas através do fotográfico ou tendo-o como linguagem e suporte.

É uma coleção bastante heterogênea, que dentre outros nomes importantes, e pensando no fotográfico inserido no contexto e discurso da arte contemporânea, conta com obras de Marcelo Zocchio, que trabalha com composições fotomontadas que remetem, por exemplo, às polaroides de David Hockney, assim como com fotografias pintadas e com certo apagamento do referente; Marcelo Arruda, com suas “unhas de Dora”, fotografias abstratas que se dão a ver pelo título que o artista impõe; Rafael Assef, com seus corpos híbridos, fragmentados e em situação de flagelo; e Rosângela Rennó, com toda a

apresentação de realidades a partir dos fatos históricos emergentes ou ocultos nas imagens de arquivo das quais ela se apropria.

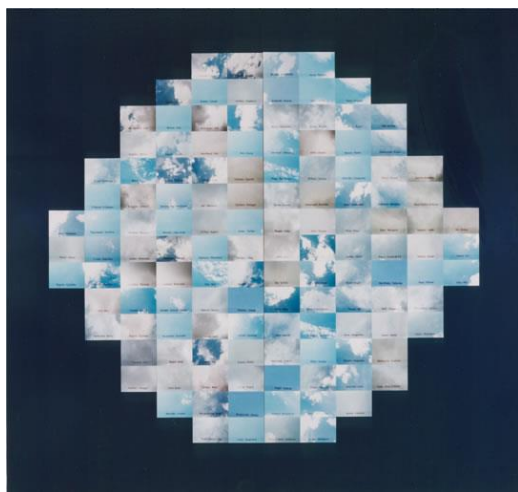


Fig 3.
Marcelo Zocchio
Céu
fotografias em cores coladas sobre madeira laqueada
208 x 219,2 cm
Doação da Galeria Vermelho e do artista

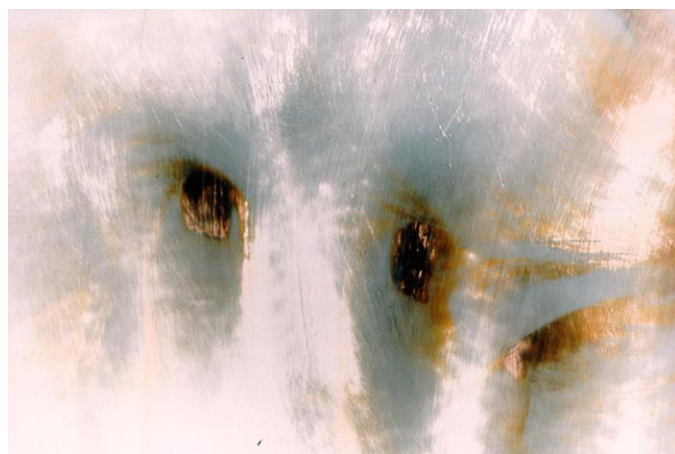


Fig 4.
Marcelo Arruda
Dora com unhas pretas
1996
fotografia em cores montada em PVC e alumínio
99,8 x 149 cm
Doação do artista

Exposições temporárias

No que se refere às exposições temporárias, há duas que aqui merecem destaque, tendo em vista justamente o fato de proporem questões e debates acerca do fotográfico, tanto quanto proporem reflexões sobre a validade da classificação e definição de limites no campo da arte contemporânea de forma geral. Ambas aconteceram em 2001, ano em que Ivo Mesquita assumiu o cargo de curador-chefe do MAM, e apresentaram obras do próprio acervo do museu.

A primeira delas, **Fotografia/não fotografia**, de curadoria de Rejane Cintrão, que aconteceu na sala II do MAM, entre fevereiro e março de 2001, trouxe obras do acervo, demonstrando a diversidade da produção contemporânea de fotografia experimental no Brasil e também a excelente política de aquisições que o MAM realizara nos anos precedentes.

Propôs, desde o título, o pensar sobre o rompimento de fronteiras e sobre as possibilidades expressivas que a fotografia como suporte e veículo apresenta ontologicamente. Dentre os artistas selecionados para a mostra, encontram-se obras e artistas experimentais e materialidades diversas: Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Rosana Paulino, Vik Muniz, Cris Bierrenbach, Fabiana Rossarola,

Márcia Xavier, Rochele Costi, Rafael Assef, José Luiz Pellegrin, Gustavo Rezende, Amílcar Parker, Dora Longo Bahia e Iran do Espírito Santo.

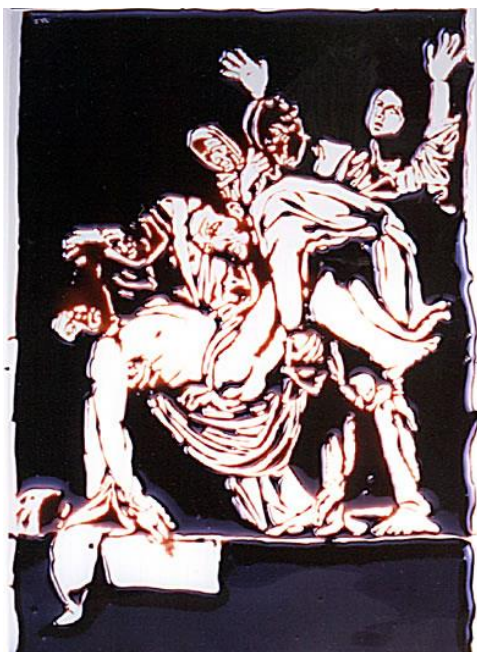


Fig 5.
Vik Muniz
The Descent from the Cross (after Caravaggio)
2000
fotografia em cores (Cibachrome)
179 x 124,8 cm
Aquisição do Núcleo Contemporâneo MAM-SP



Fig 6.
Fabiana Rossarola
Sem título
1999
fotocópia e costura sobre tecido estofado de fibra
sintética
99 x 56 x 5 cm
Doação da Telesp Celular



Fig 7.
Cris Bierrenbach
Dois homens do centro
1993
fotografia p&b e goma bicromatada
74,5 x 109,8 cm
Doação da artista



Fig 8.
Rochelle Costi
50 horas: autorretrato roubado
1992-93
fotografias em cores e texto em metacrilato
122 x 550 cm
Doação da artista

Segundo a curadora, "é justamente a produção desses artistas 'não fotógrafos' — em outras palavras, artistas cujas obras não são fotografias dentro do contexto tradicional desta técnica — que se encontra nesta seleção de obras"¹.

Também na exposição **São ou não são gravuras**, apresentada entre os dias 21 de junho e 2 de agosto de 2001, no espaço MAM Villa-Lobos, é colocado em debate o apagamento de fronteiras entre as especificidades, técnicas e suportes artísticos.

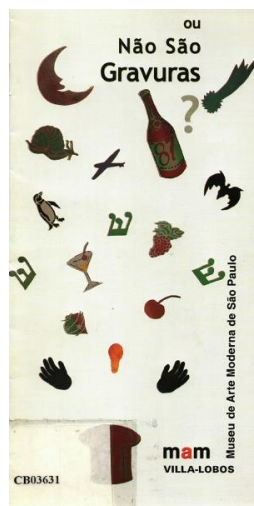


Fig 9.
Folder da exposição digitalizado na biblioteca do MAM SP



Fig 10.
Folder da exposição digitalizado na biblioteca do MAM SP

¹ Texto de apresentação da exposição consultado a partir dos arquivos da biblioteca do MAM SP. A mostra não teve um catálogo propriamente dito.

As obras selecionadas pela curadoria de Ricardo Resende para a exposição intencionam evidenciar os esgarçamentos de limites entre as artes e seguem desde uma apresentação escultural, até a apresentação de livros objeto, fotocópia, entre outros. Dentre essas imagens, destaco aqui a obra de Rosana Paulino, **Sem título** (1997), que faz parte da série **Bastidores**, na qual ela trabalha com imagens de mulheres negras, impressas em tecidos alocados em bastidores, que têm suas bocas, gargantas e olhos costurados pela artista, utilizando linhas negras.



Fig 11.
Rosana Paulino
Sem título
1997

xerox transferida sobre tecido e costura montado em
bastidor
31,3 x 310 x 1,1 cm
Prêmio Estímulo Embratel - Panorama 1997



Fig 12.
Rosana Paulino
Sem título
1997

xerox transferida sobre tecido e costura montado em
bastidor
31,3 x 310 x 1,1 cm
Prêmio Estímulo Embratel - Panorama 1997

Sandra Cinto também se destaca, com **A mão do artista** (1999), na qual, como em outras de suas obras, atua performaticamente para um fotógrafo, inserindo posteriormente as fotografias realizadas em obras tridimensionais, geralmente caixas de madeira.



Fig 13.
Sandra Cinto
A mão do artista
1999/00

fotografia p&b montada em caixa de madeira e vidro
4,3 x 25,8 x 25,6 cm

Doação da artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Gravuras MAM-SP

Esses exemplos, tangentes à coleção do MAM e às duas exposições que foram apresentadas aqui, apontam, dentre outras situações, qual deve ser o papel das instituições museológicas de arte que se propõem a ser espaços onde a crítica e a formação no campo da arte são trabalhadas intencionalmente: o de apresentar, através de seu acervo e de suas exposições, questionamentos sobre paradigmas e situações históricas e artísticas, fazendo, ativamente, parte da construção da nova história e das ilimitadas experiências construídas e vividas no campo da arte contemporânea.

A fotografia pertence ao mundo das artes plásticas desde sempre, marcadamente porque, como afirma François Soulages (2010, p. 306), um de seus objetivos é, como o de toda arte considerada plástica, a elaboração das formas. No Museu de Arte Moderna de São Paulo, a fotografia é legitimada como arte e importante instrumento expressivo de nossa época e de outrora, numa coleção onde figuram, lado a lado, obras que prezam a pureza e excelência da

técnica e do registro, legitimadas também artisticamente desde o início da institucionalização da fotografia, em 1940, com a criação do departamento de fotografia do MoMA (Museu de arte Moderna de Nova York) e obras que afetam e confrontam especificidades, tempos, territórios, motivos e limites do artista, do mundo e da própria arte. A coleção do museu, também quanto à postura de se abrir aos novos debates e reflexões acerca da arte como um todo, atesta mais uma vez o quanto o fotográfico é múltiplo, ontologicamente poroso, permeável, e como se constrói e se inova a cada olhar e ação do artista, especialmente daqueles artistas que já há muito deixaram de ser apenas fotógrafos.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy Abreu (Org.). **Perfil de um acervo:** Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Techint, 1988.

BAKER, George. Photography's expanded field. In: Beckmam, Karen; MA, Jean. **Still Moving:** between cinema and photography. Durham: Duke University Press, 2008.

BAQUE, Dominique. **La photographie plasticienne:** un art paradoxal. Paris: Regard, 1998.

_____. **Photographie plasticienne, l'extreme contemporain.** Paris: Editions du Regard, 2004.

CHEROUX, Clément; ZIEBONSKA-LEWANDOWSKA, Karolina. **Qu'est ce que la photographie?** Paris: Editions du Centre Pompidou, 2015.

CHEVRIER, Jean-François; RIBALTA, Jorge. **La fotografia entre las bellas artes y los medios de comunicación.** Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Arte contemporânea como fotografia contemporânea: a experiência de contaminação no Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: Couto, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sylvia Helena. **Espaços da arte contemporânea.** São Paulo: Alameda, 2013.

_____. **Arte internacional brasileira.** 2. ed. São Paulo: Lemos, 2002.

_____; MENDES, Ricardo. **Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: MAM, 2002.

CINTRÃO, Rejane; SANT'ANNA, Margarida (Orgs.). **Coleção Nestlé Brasil de arte contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: MAM, 2002.

COSTA, Heloíse. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 16, n. 2, p. 131-173, jul./dez. 2008.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIEZ, Marion. **La subversion des images**. Paris: Centre Pompidou, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1998.

_____. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

_____. **Movimentos improváveis**: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

ECO, Umberto. A obra aberta nas artes visuais. In: **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELKINS, James. **Photography theory**. New York: Routledge, 2007.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. Texto publicado no catálogo da exposição **A invenção de um mundo. Coleção da Maison Européenne de La Photographie/Paris**, realizada em 2009 no Itaú Cultural, sob curadoria de Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso. 2009. Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html. Acesso em: 20 ago. 2012.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. v. I.

_____. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. v. II.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**, n. 16, 2º semestre de 2006. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: 20 ago. 2012.

FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before?** New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2008.

GREEN, David. **Where is the photography?** New York: Photoworks, 2003.

INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. **A different kind of order.** New York: ICP and Delmonico-Prestel, 2013.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura expandida. In: _____. **Caminhos da escultura moderna.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O fotográfico.** Barcelona: G. Gili, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Dez anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM.** Eder Chiodetto (Curad.). Milú Villela (Apres.). São Paulo: Museu de Arte Moderna. 2010.

POIVERT, Michel. **La Photographie contemporaine.** Paris: Flammarion, 2002, c2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia:** perda e permanência. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

SQUIERS, Carol (Ed.) **The critical image:** essays on contemporary photography. London: Lawrence & Wishart, 1991.

SQUIERS, Carol. **What is a photograph?** New York: International Center of Photography and Delmonico-Prestel, 2014.