

SOBRE O ESCULTURAL NO FOTOGRÁFICO OU O FOTOGRÁFICO NA ESCULTURA

Paula Cabral¹

Resumo

O presente texto tem como objetivo apresentar um breve histórico das imbricadas relações entre fotografia e escultura no campo da arte, assim como debater essas relações na contemporaneidade.

A partir de algumas exposições referenciais, aponta-se uma ampla gama de possibilidades, estratégias e processos que tornam as duas especificidades artísticas indissociáveis nas obras, apontando que a inventividade dos artistas faz de mais a mais emergir a teia complexa de relações e possibilidades abertas na e pela arte contemporânea.

Abstract

The present text aims to present a brief historical panorama of the intertwined relationships between photography and sculpture in the art field, as well as to discuss these relations in contemporary times.

From referential expositions, a broad range of possibilities, strategies and processes are pointed out making the two artistic specificities inseparable from each other, pointing out that the inventiveness of artists makes a complex web of relationships and open possibilities arise in contemporary art.

A relação entre fotografia e escultura data dos primeiros tempos do surgimento da fotografia. Dentre os motivos que facilitaram essa relação – que desde sempre foi de troca, ao contrário da competição que se estabeleceu entre fotografia e pintura –, havia, por exemplo, a imobilidade da escultura, que se adequava aos longos tempos de exposição necessários aos primeiros processos fotográficos desenvolvidos e ao desejo de documentar, colecionar, divulgar e circular objetos que nem sempre eram portáteis, e, sabemos, a própria

¹ Doutora em História da Arte, IFCH/Unicamp. (Bosista FAPESP)

história da arte enquanto disciplina vem também dessas possibilidades abertas com a fotografia.

Entretanto, ao longo da história dos meios e da relação entre eles, desde muito cedo, através da cultura, foco, ângulo de visão, grau de close-up e iluminação, bem como técnicas de manipulação, colagem, montagem, ou desenvolvimento de procedimentos e artefatos técnicos, artistas e fotógrafos não só interpretaram a escultura, mas criaram reinvenções deslumbrantes a partir delas, culminando com a explosão das décadas de 1960/70, que reconstruíram não só o conceito de escultura e de fotografia, mas a arte inteira, rompendo barreiras entre as especificidades artísticas e trabalhando a partir de fragmentos matéricos e materiais, a partir de substâncias e elementos variados, assim como ações, gestos, atitudes e posturas que construíram e constroem todo um discurso que é o da arte contemporânea.

Para manter a questão focada no campo das relações entre fotografia e escultura desde os primórdios fotográficos, podemos resgatar a experiência de François Willème (Gall, 1997), que já em 1859-1860, poucos anos após a invenção da fotografia, designa o termo fotoescultura para definir um processo por ele desenvolvido que, hoje sabemos, seria o antecessor da impressão tridimensional (junto com o procedimento de Claudius Givaudan para retratos em alto relevo), que vem se popularizando neste nosso século, seja no campo das artes, seja no da indústria.

A invenção de Willème consistia basicamente em um estúdio circular com seu teto de vidro, pelo qual incidia luz, e no qual ele dispunha do seu modelo apenas o tempo suficiente para que as 24 câmeras fotográficas, dispostas calculadamente em torno do modelo, realizassem as imagens que seriam posteriormente projetadas estereoscopicamente no interior da câmera escura de Willème, onde um pantógrafo perfilante faria os recortes da projeção sobre o bloco do qual emergiria a escultura.²

Talvez Willème tenha tido conhecimento dos experimentos de Hippolyte Bayard, que, dentre outras relações com o escultórico, registrou em uma página de seus primeiros álbuns, ainda em meados de 1840, quatro imagens de um nu

² Para mais detalhes, ver o texto completo de Gall, 1997.

feminino em pé, em diferentes perspectivas. A sequência confirma que Bayard dispõe a câmera em movimento circular em torno da escultura, permitindo que sejam observados os efeitos de mudança de luz e sombras sobre ela nos diferentes ângulos e tempos que esse movimento gera. Mas, ao mesmo tempo, ele encontra também uma maneira para que a imagem fotográfica transcenda suas próprias limitações, nomeadamente, a sua tendência ao bidimensional, restaurando, assim, o volume e o tempo da experiência visual (Batchen, 2010, p. 22).

Bayard fez muitas coisas, mas, junto com outros fotógrafos do século XIX, foi também um fotógrafo de esculturas e se colocava, a ele mesmo, muitas vezes, nas composições que criava, fazendo com que o próprio corpo dialogasse com as figuras e peças escultóricas compostas e dispostas para o objetivo e o ato fotográfico, como é o caso da imagem *Bayard cercado de estátuas* (1845/48), cujo negativo pertence à Société Française de la Photographie [Imagem 1].



Imagem 1 - "Hypolyte Bayard Bayard entouré de statues", c. 1845-48. Papier négatif. 21,3 x 18,5 cm

Outras vezes, usava essas fotografias dialógicas com o escultórico, em diálogo com textos próprios e bem-humorados, os quais enviava a amigos (Ibidem).

Além dessa variedade de produções e processos que fazem com que Bayard seja o primeiro grande artista a se ocupar das possibilidades de relações entre a fotografia e a escultura, ele foi também o primeiro a trabalhar seriamente com a fotografia-ficção e com a *mise-en-scène*. Nesse sentido, sua imagem mais celebre e só tornada pública em 1920, *Noyé* (1840), é o exemplo mais nítido de toda essa inventividade do artista – voltaremos a ela mais adiante.

Ainda que consideremos o alerta de Krauss (1979) sobre a armadilha do historicismo, é preciso reconhecer, neste e em outros aspectos do processo artístico de Hippolyte Bayard, seu pioneirismo e o quanto suas experiências são referenciais das relações contemporâneas que a fotografia estabelece com outras formas de arte, incluindo, entre elas, a escultura. Olhando para o trabalho desse artista, temos claramente comprovada a hipótese de que a relação entre escultura e fotografia se dá desde os primórdios da invenção do fotográfico. Outro nome que se dedicou a fotografar esculturas, ainda nos inícios da fotografia, foi Henry Fox Talbot, o inventor da calotipia.

Há séries de imagens que o fotógrafo realiza a partir da disposição mais ou menos simétrica de esculturas em prateleiras triplas, que, apesar de provavelmente estarem no pátio de sua casa, com o objetivo de aproveitar a iluminação natural do ambiente, representam a decoração de um ambiente interno, criando a ilusão de uma imagem produzida “ao natural”, a partir da realidade e não de uma composição.

Segundo Geoffrey Batchen, fotografar esculturas foi uma das atividades proeminentes de Talbot, que possuía uma obsessão curiosa por uma delas: uma cópia de um busto helenístico, o qual intitulou *Busto de Patroclus*.

Um retrato dramático de uma cabeça de um homem barbudo virandose para olhar sobre o ombro direito, como se fosse pego de surpresa, esta peça de escultura foi uma das mais fotografadas por Talbot. Cinquenta e cinco imagens individuais conhecidas permanecem em existência, e provavelmente foram feitas muitas outras que não sobreviveram. Adicione a isso muitas cópias que teriam sido feitas a partir desses cinquenta e cinco negativos e começamos a perceber que essas imagens únicas, são a ponta de um verdadeiro iceberg de atividade fotográfica (Idem, p. 23. Tradução livre do inglês)

No caso dessa imagem, segundo a análise de Batchen, Talbot fez escolhas que permitem que a escultura se torne mais viva na fotografia no que em seu próprio tempo e espaço.

Nesta visão particular, Talbot escolheu cortar o fundo do busto em sua câmera, de modo que seu Patroclus salta da escuridão como se estivesse vivo, animado tanto por esse enquadramento quanto pela luz refletida por Talbot usando um pano branco.

Dentro dos limites da fotografia, Patroclus já não é uma peça de escultura; ele é um ator em um *tableau-vivant* expandido. (Ibidem)

O busto em questão foi o único “personagem” que se repetiu duas vezes no livro *The Pencil of Nature*, de autoria de Talbot; uma obra referencial para a história da fotografia. Na imagem de seu livro, em que essa peça é localizada, o texto de Talbot, que se refere a sugestões para se fotografar escultura, inclui duas ações, similares às práticas de Bayard para fotografar a escultura de nu feminino.

Essas sugestões incluem girar a estátua em seu próprio eixo, mantendo a câmera no mesmo lugar, ou ainda girar a câmera em torno do eixo da escultura selecionada.

A história parece demonstrar que Hippolyte Bayard, François Willème e Henry Fox-Talbot foram os três nomes que tiveram efetiva e avidamente uma preocupação e uma ocupação com o diálogo entre fotografia e escultura no campo da arte no século XIX, já desde os primórdios da invenção do fotográfico. Muitos de seus contemporâneos que também exploraram a questão da fotografia de escultura foram, mais do que tudo, documentaristas: de monumentos, épocas, lugares, situações e culturas, dos quais a estatutária era peça fundamental. Entre os fotógrafos do Egito, Maxime Du Camp, por exemplo, em 1849 foi encarregado de uma missão oficial do Estado francês para documentação dos monumentos antigos do país e passou oito meses imerso em seu processo de registro, retornando com 216 negativos que demonstravam a excelência técnica e a dedicação do fotógrafo à missão a ele atribuída. Publicou posteriormente 125 dessas imagens a partir do procedimento desenvolvido no papel salinizado.

Outros fotógrafos, além de registrarem monumentos antigos e históricos em diversos países, aproveitavam a característica portátil da câmera para

registrar monumentos em construção em seu próprio país, a transformação escultórica e arquitetural de ícones da arquitetura e da cultura da qual faziam parte, estúdios de artistas, incluindo estúdio de escultores, que tinham suas obras e seu espaço de trabalho documentados por fotógrafos, e muitas vezes por eles próprios, que aprendiam a fotografar, visando a diferentes objetivos pessoais e expressivos.

É o caso de Brancusi (Marcoci, 2010), que ao longo da vida produziu inúmeras imagens de suas obras, de seu atelier e do movimento das suas produções por aquele espaço. Para o artista, a fotografia foi não só uma ferramenta que fazia com que as obras se dessem a ver e se reconstruíssem, a partir de incidências planejadas de luz, da interação com outras obras, objetos, espaço e ângulo eleitos, mas, por vezes, sobrevivessem mesmo através do fotográfico, mesmo quando já não existiam mais naquele espaço de trabalho, que era também casa e galeria de exposição das obras de Brancusi.

Em determinado momento da vida, o artista preferiu não mais expor seu trabalho em outros espaços, por considerar que as obras ganhavam sentido no contexto de seu atelier, nos diálogos com o espaço e outras produções que faziam parte do entorno interno. Assim, ele intervinha a todo tempo nesse espaço, realocando as obras constantemente ou as reposicionando para serem expostas e fotografadas. A todo esse conjunto de obras que formavam “pequenas comunidades” habitantes do *atelier*, movimentando-se por ele, Brancusi denominou “grupos móveis”.

Para realizar os registros das obras, do espaço e dos movimentos realizados, o artista aprendeu a fotografar com seu amigo e grande fotógrafo do surrealismo Man Ray (que o ajudou também a comprar as câmeras para a sua atividade) e não admitia que ninguém mais além dele próprio, Brancusi, fizesse as imagens de seu espaço e de seus grupos móveis. Por vezes, colocava-se nas imagens, mas, na grande parte das tomadas realizadas, as obras foram protagonistas centrais e periféricas da composição.

Outros muitos escultores, fotógrafos e artistas da contemporaneidade experienciaram e experienciam densamente essas relações entre fotografia e escultura em suas mais variadas formas, utilizando uma ilimitada gama de

estratégias expressivo-criativas, obtendo resultados que abarcam diversas complexidades conceituais, matéricas e processuais para a produção da obra.

Diversas exposições e publicações giraram em torno dessa questão desde os anos 1970 até hoje. O pesquisador francês Michel Frizot foi responsável/participante direto ou influência para várias dessas mostras, propondo debates e escrevendo vários textos sobre o assunto.

Entre novembro de 1991 e abril de 1992, Frizot em cocuradoria com Dominique Païni produz uma exposição no *Palais de Tokyo* de Paris, acompanhada de um colóquio no Musée du Louvre. Enquanto a exposição se intitulava *Photographie/Sculpture*, o colóquio tinha seu título no infinitivo: *Sculpter/Photographier*.

Já dentro de uma discussão sobre a virada artística da segunda metade do século XX, Frizot, em seu texto inicial do catálogo da exposição, afirma que, tendo a semiologia e o estruturalismo cumprido a “fatigante tarefa de definir cada escritura artística em relação a si mesma e na relação com as outras” (Frizot & Païni, 1991), a partir dos anos 90 o que passa a ser marca do território artístico é justamente a mestiçagem, os cruzamentos e as fronteiras indecisas. Para ele, a fotografia passa então, de mais a mais, a contribuir para a “diluição do conceito de escultura”, quando define seu espaço na *land art* por exemplo, e quando passa a fazer mesmo parte, como suporte ou como matéria, da produção de inúmeros artefatos escultóricos.

Assim, a exposição – detendo-se sobre as constantes de uma situação fusional – tenta mostrar os sintomas de um desaparecimento, a diluição das verdades referenciais da escultura e da fotografia, pressupondo, segundo o curador, uma orientação dupla: tentar determinar os pontos de ancoragem, no período contemporâneo, dessa mistura hoje em dia muito difundida, e explicar também os pontos históricos de convergência manifestos nos últimos 150 anos. Interesses paralelos, momentos de particular inclinação. Segundo Frizot, fotógrafos como Bayard, Talbot, Baldus, Atget, Man Ray e escultores, como Rodin e Brancusi, embora sejam homens que quase nunca se encontram, trabalham em conjunto para uma concórdia ou confluência involuntária (Idem).

Photographie/Sculpture se compõe de quatro partes. A primeira trata das questões da luz, querendo demonstrar que escultura e fotografia são duas artes

de luz, antes mesmo (e independentemente) de qualquer colaboração, já que, para o curador, “uma escultura e uma fotografia são apreciáveis de forma variável de acordo com a iluminação dada por sua situação, tanto que duas luzes diferentes podem revelar duas formas diferentes do mesmo objeto” (Idem, p. 17). A segunda parte procura revelar o papel primordial da fotografia na definição de escultura e de sua história – e de toda a história da arte, mostrando que, sem reprodução fotográfica, a escultura (como todas as artes) estaria condenada ao conhecimento (e à compreensão) elitista – e, segundo Frizot, ao desaparecimento progressivo. A terceira parte, apresentando a questão da relação da figura humana com a escultura mediada pela fotografia em diversas vertentes, resgata obras de Bayard, John Coplans e Joel-Peter Witkin, entre outros. O fechamento da exposição se dá a partir do voo de pássaro registrado via cronofotografia por Etienne-Jules Marey, em 1887, e reconstruído em bronze. É decisivo ao apontar que não é mais, necessariamente, a escultura que marca a fotografia de sua presença – embora não seja excluída –, e sim a fotografia que se transforma em escultura, que não poderia existir fora do conceito e da proposta fotográficos de instantâneo múltiplo [Imagem 2].

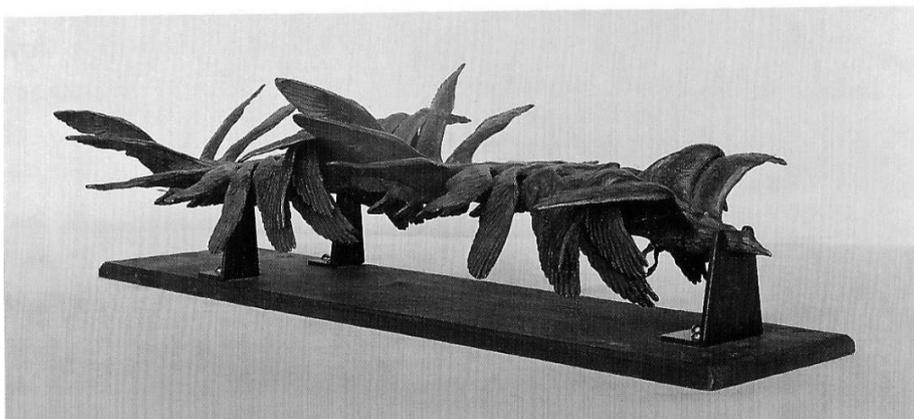


Imagem 2 - Etienne-Jules Marey, “Vol du goéland”, 1886. Chronophotographie à 25 images/seconde; “Vol du goéland”, 1887. Sculpture em bronze d’après chronophotographie.

Desde aí, e após vinte e cinco anos, Frizot retoma o tema, a partir de uma proposição expositiva atualizada e atualizadora do campo e da relação permanente entre fotografia e escultura. Trazendo artistas como Cy Twombly [Imagem 3], Gordon Matta-Clark [Imagem 4], Giuseppe Penone [Imagem 5], Dieter Appelt [Imagem 6], Mac Adams [Imagem 7], John Chamberlain [Imagem 8], Markus Raetz [Imagem 9] e Richard Long [Imagem 10] – inclassificáveis quanto ao meio com o qual trabalham, por atuarem ora como pintores, ora como escultores, ora como fotógrafos, inter-relacionando suas produções de técnicas diversas, ou, por outro lado, por produzirem obras mistas e heterogêneas em relação aos processos, suportes e técnicas –, a exposição *Entre Sculpture et Photographie: Huit Artistes chez Rodin* apresentou obras que vão desde produções em papel fotográfico, passando por objetos/artefatos escultóricos e instalações que desnorteiam intenções mais herméticas de classificação da obra quanto a especificidades e naturezas impossíveis de serem alcançadas, demonstrando “uma expansão considerável das categorias formais e conceituais evocadas pelos termos escultura e fotografia”.³ Segundo Frizot, a seleção de artistas para a exposição foi realizada a partir da percepção de artistas conceituados e reconhecidos no campo da arte contemporânea, que “se distinguem por uma prática conjunta da escultura e da fotografia a partir de uma acepção bastante ampla [...] em relação à qual as manifestações concretas não param nunca de ser surpreendentes” (Frizot, 2016, p. 15).

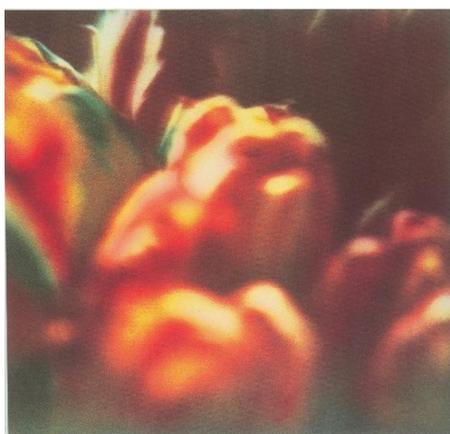


Imagem 3 Cy Twombly, “Tulips”, 1985. Impression à sec par l’atelier Fresson, Paris. 43,1 x 27,9 cm.



Imagem 4 Gordon Matta-Clark, “Splitting (322 Humpty Street, Englewood, New Jersey”, 1974. Tirage cibachrome. 100 x 72 cm.

³ Cf. “Entre sculpture et photographie. Du 12 avril au 17 juillet 2016”. *Site Musée Rodin*: <http://www.musee-rodin.fr/fr/exposition/exposition/entre-sculpture-etphotographie>.

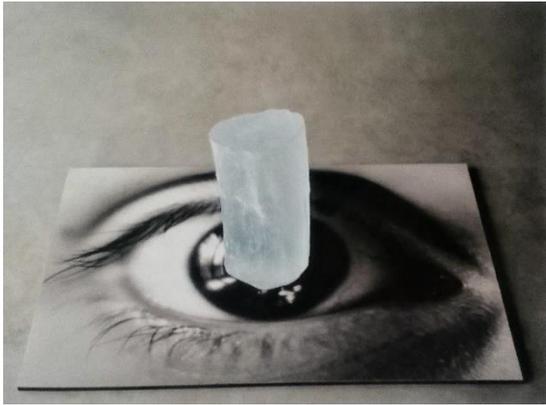


Imagem 5 Imagem 5 - Giuseppe Penone, "Pieces de lumière", 1995. Cristal (37 x 20 cm) et photographie noir et blanc (99,5 x 69 x 1,5 cm)

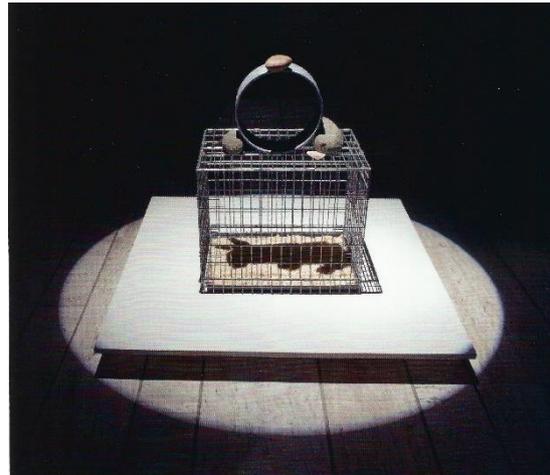


Imagem 7 - Mac Adams, "Rabbit (Shadow-Sculpture)", 2010. Cage em métal, cailloux. 70 x 56 x 52 cm.

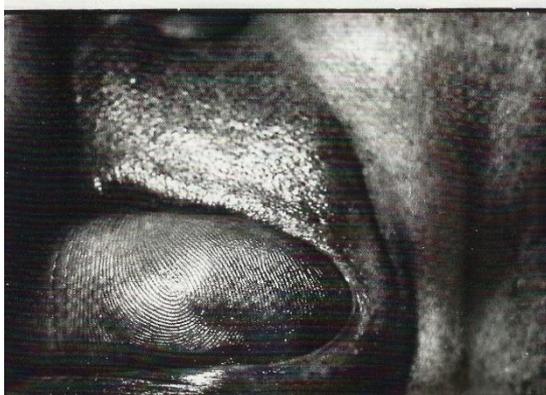
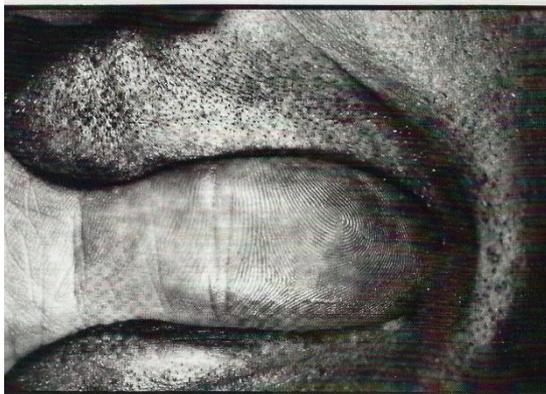
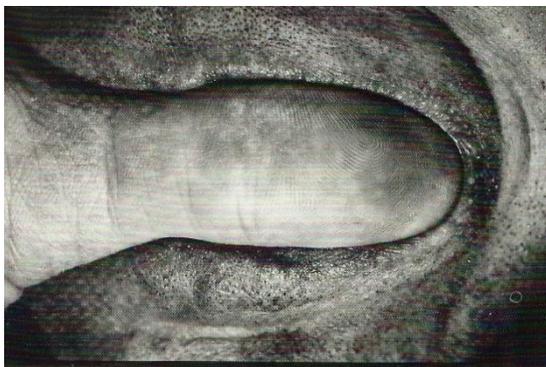


Imagem 6 - Dieter Appelt, "Trois variations sur Canto 1", 1987. Trois tirages gélatino-argentique. 12.4 x 17.4 cm.



Imagem 8 - John Chamberlain, "Studio", 1994. Tirages Ektacolor professionnelles tirés par l'artist. 25,1 x 61 cm.

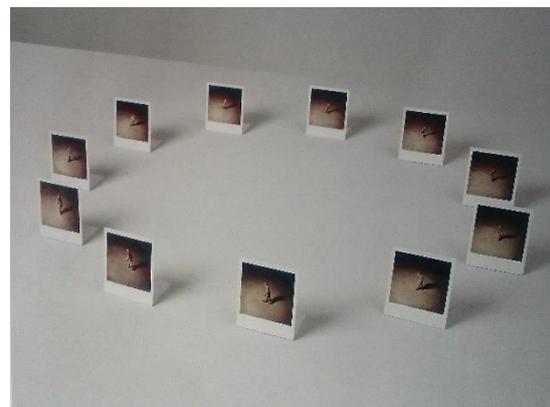


Imagem 9 - Markus Raetz, "Cercle de polaroids, 11 marcheurs", 1981. Onze polaroids SX-70 sur support em aluminium. 77 x 150 x 120 cm.



Imagem 10 - Richard Long, "A line of sticks in Somerset", 1974. Épreuve gélatino-argentique. 88 x 124 cm; "A Somerset beach", 1968. Épreuve gélatino-argentique. 88,5 x 124 cm.

Duas outras exposições foram marcos no campo das relações entre fotografia e escultura: *Photography into Sculpture*, que aconteceu de abril a julho de 1970 no Museu de Arte Moderna de Nova York – mesmo museu que trará *The Original Copy: Photography of Sculpture 1839 to today* quarenta anos depois –, e *Pygmalion Photographe: La Sculpture devant la Caméra: 1844-1936*, que aconteceu no *Cabinet des Estampes*, do Musée d'Art et d' Histoire de Genebra, em 1985.

No primeiro caso, trata-se, de acordo com as pesquisas desenvolvidas ao longo do tempo desta tese, da exposição inaugural sobre o tema. De curadoria de Peter C. Bunnell, a exposição incluía mais ou menos cinquenta obras, de vinte e três artistas norte-americanos e canadenses.

Segundo o curador,⁴ o objetivo da mostra era trazer uma ampla e inaugural pesquisa sobre processos artísticos que utilizavam a tecnologia fotográfica em diálogo com a escultura, trabalhando novas dimensionalidades para a fotografia sem diminuir o peso e a importância de sua própria natureza. Isto é, mostrar como os artistas estavam, naquele momento, buscando constantemente desenvolver complexidades em suas produções – quanto à forma, significado e matéria – e novas maneiras de concebê-las no espaço. Artistas jovens, entre seus vinte e quarenta e poucos anos, apresentando artefatos escultóricos que incluem a fotografia como matéria, processo, elemento e material [Imagens 11a], [11b], [11c], [11d], [11e], [11f].



Imagem 11a - Photography into Sculpture, MoMA, 1970. Montagem e obras. Fonte: The Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694?locale=ja#installation-images>



Imagem 11b



Imagem 11c



Imagem 11d

⁴ Ver *press release* disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_pressrelease_326678.pdf.



Imagem 11e



Imagem 11f

Quanto ao segundo caso, *Pygmalion Photographe: La Sculpture devant la Caméra 1844-1946* constitui uma exposição de caráter mais tradicionalista, que enfatiza as fotografias de escultura e estratégias de artistas e fotógrafos para registrarem monumentos, ruínas, vestígios culturais e suas próprias obras e de outros artistas; muito embora, em seu último bloco (Pinet, 1985), *L'Invention de l'Objet Absent*, trate das produções fotográficas de Man Ray [Imagens 12] e [13], de Herbert Bayer [Imagem 14], Hans Bellmer [Imagem 15], Naum Gabo [Imagem 16] e Francis Brugière [Imagem 17], fotografias construídas expressivamente não como registro, mas a partir de gestos, processos e ações dos artistas.

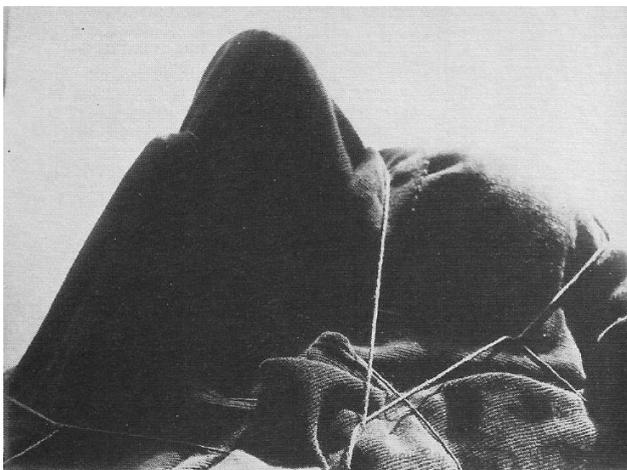


Imagem 12 - Man Ray, "L'enigme d'Isidore Ducasse", 1920. Epreuve sur papier au gélatino-bromure, vers 1920. 21,8 x 29 cm.

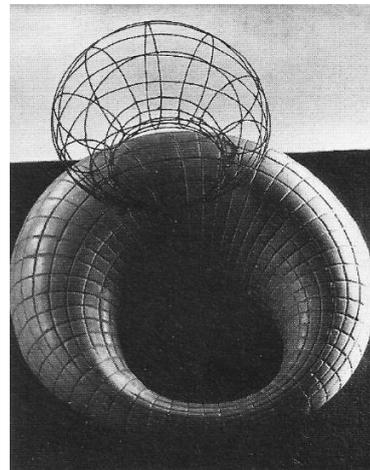


Imagem 13 - Man Ray, "Objet mathématique", 1936. Epreuve sur papier au bromure. Sem dados.



Imagem 14 - Man Ray, "Objet mathématique", 1936. Epreuve sur papier au bromure. Sem dados.



Imagem 15 - Hans Bellmer, "La poupée", 1934. Epreuve dur papier au gélatino-argentique monté sur carton. 19,2 x 29,5 cm.

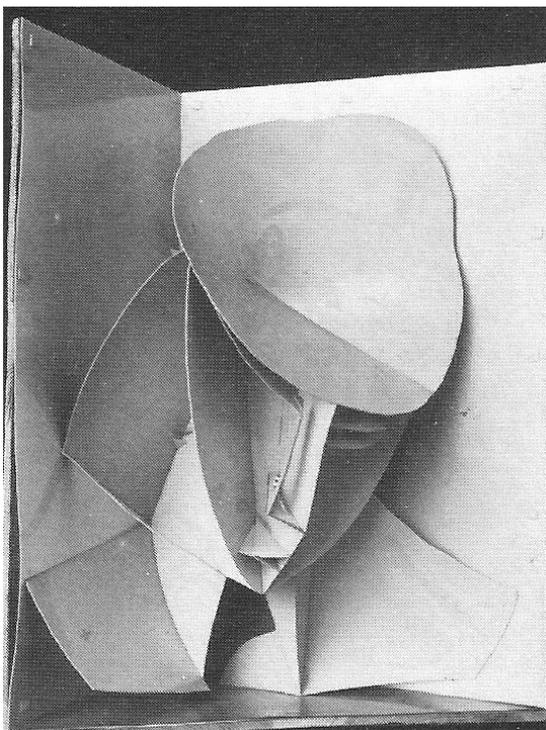


Imagem 16 - Naum Gabo, "Tête du femme", 1920-1925 (?). Epreuve retouchée sur papier au gélatino-argentique. 16,8 x 12,2 cm.

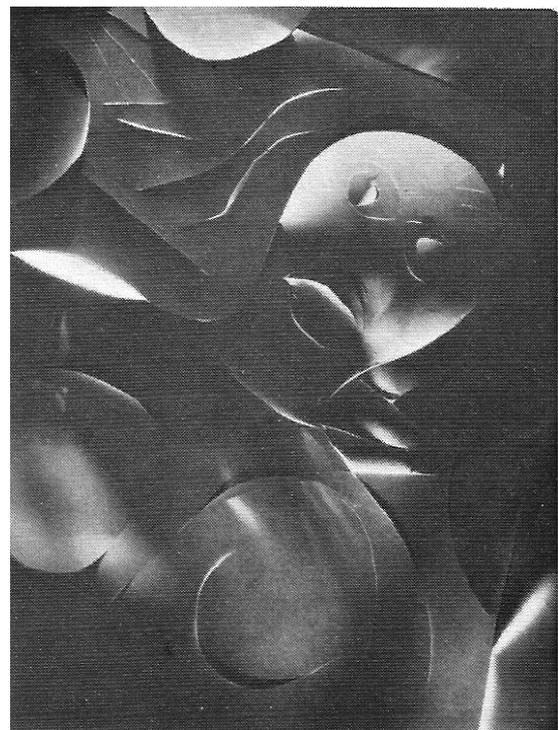


Imagem 17 - Francis Brugière, "Arc lights", vers 1928-1930. Epreuve sur papier au gélatino-bromure vire au platine. 23,5 x 18,2 cm.

Para além destas, ao menos duas instituições alemãs se ocuparam do tema: em 1997, é apresentada a exposição *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe* no Lehmbruck Museum de Duisburg; e em 2014, na Akademie der Künste de Berlin, teve lugar *Lens-Based Sculpture: The*

Transformation of Sculpture through Photography, que teve como proposição central trazer apontamentos e debates sobre a questão do fotográfico como ferramenta libertária da escultura com os princípios milenares da estatutária, a partir do trabalho múltiplo de artistas de várias épocas e territorialidades. Através dos setenta e três artistas representados através de suas obras, a exposição abrangeu a ampliação do campo de compreensão e sentido das relações entre fotografia e escultura, passando por nomes como Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Hans Bellmer, August Rodin, Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim, Francis Alÿs, Mona Hatoum, entre muitos outros artistas conceituados no campo da arte e que fazem parte de maneira ativa da construção contínua das relações entre escultura e fotografia, a todo tempo ressignificadas e reelaboradas pela exposição.

Todas essas exposições, em conjunto com *The Original Copy: Photography of Sculpture 1839 to today*, vêm apontando desde os anos 1970 a imbricada relação entre os dois meios a partir de diversas vertentes.

Se considerarmos tal relação para além das situações de registro fotográfico de escultura ou propostas de documentação escultural e arquitetônica, e nos debruçarmos sobre possibilidades originais de compreensão e apresentação dessa relação, veremos que esse mote ou eixo da produção a partir dos anos 1920 ganha espaço nos processos artísticos, tendo grande força na produção contemporânea, que coloca a fotografia como personagem ou elemento das obras. A construção de objetos a partir da fotografia ou utilizando-a como elemento-chave da obra é recorrente e uma constante que pode ser observada aqui como um dos discursos comuns tangentes às exposições que são objeto de pesquisa desta tese.

Ainda que seja *The Original Copy: Photography of Sculpture 1839 to today*, dentre todas as exposições, a que deixa clara e aberta a diversidade de possibilidades de relação entre fotografia e escultura, a questão do escultural, da tridimensionalidade e, enfim, do objeto fotográfico ou da fotografia escultural, perpassa, em maior ou menor grau, todas as mostras aqui apresentadas. Se lembrarmos que a maioria destas mostras está se perguntando sobre definições, territórios e limites da fotografia, temos que considerar que essa vertente também deve fazer parte de uma tipologia da fotografia contemporânea.

Em *Fronteiras Incertas*⁵, por exemplo, têm-se, para além dos artefatos fotográficos elaborados pelos artistas poloneses que fazem parte do acervo do MAC-USP [Imagens 18], [19], [20], as obras de Waldemar Cordeiro [Imagem 21], Hudnilson Jr. [Imagem 22], Rochelle Costi [Imagem 23] e Paulo Andrade [Imagem 24], por exemplo, só para citar alguns. Cada um à sua maneira – enquanto Waldemar Cordeiro cria todo um aparato mecânico, constituído pela fotografia fragmentada de uma boca, que quando acionado simula o movimento de abertura e fechamento da boca durante um beijo, os poloneses exploram o suporte ou objeto de madeira para produzirem obras que têm a fotografia como fundamental em sua constituição. Já Hudnilson Jr., também se servindo de uma caixa de madeira com tampa de vidro, promove a junção de uma pedra, uma escova e uma fotografia de um corpo escultural; enquanto isso, Rochelle Costi trabalha a questão do ver e do olhar a partir dos totens que constrói com imagens fotográficas de pessoas estrábicas que fizeram uma cirurgia corretiva, sendo que, de um lado do totem, vemos o momento antes da cirurgia e, quando viramos, nós nos encontramos com o “olhar reparado” do sujeito que antes não nos olhava; e Paulo Andrade recorta o papel fotográfico para que algo envolvido em plástico preto salte literalmente do bueiro fotográfico. É a imbricação dos meios, com elementos cotidianos e técnicas de artesanato ou de engenharia – no caso de Cordeiro –, que compõe as produções, de resultado final não classificável a partir de uma perspectiva unívoca.

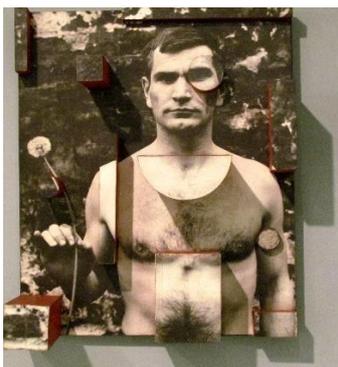


Imagem 18 - Jozef Robakowski, “Autorretrato espacial”, 1969. Gelatina e prata sobre papel sobre madeira. 78,5 x 65,5 x 25,5 cm.



Imagem 19 - Antoni Mikołajczyk, “Sem título (Cabeça)”, c. 1973. Fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre aglomerado de madeira. 67,5 x 66,5 x 2,3 cm.



Imagem 20 - Zdzisław Walter, “Sem título (Cavalinho Alado)”, c. 1973. Madeira e fotografia pb em gelatina e prata sobre papel sobre compensado de madeira. 88,5 x 32 x 85 cm.

⁵ *Fronteiras Incertas* (Museu de Arte Contemporânea da USP, 2013), curadoria de Helouíse Costa.



Imagem 21 - Waldemar Cordeiro, "O beijo", 1967. Objeto eletromecânico e gelatina e prata sobre papel sobre madeira. 50 x 45,2 x 50 cm.



Imagem 22 - Hudnilson Jr., "Sem título", 2002. Madeira, escova, pedra e recorte de off set sobre papel em caixa de madeira com tampa de vidro. 35,2 x 35 x 15,1 cm.



Imagem 23 - Rochelle Costi, "Amaro", 2006 (Série Desvios). Impressão digital sobre duratrans montada em caixa de luz. 200 x 110 x 45 cm.



Imagem 24 - Paulo de Andrade, "Paulo", 1971. Plástico e gelatina e prata sobre papel sobre madeira. 74,5 x 101 x 14,5 cm.

Para além da tridimensionalidade, a exposição também apresenta obras que dialogam com o escultural dentro de uma perspectiva bidimensional, que, se fôssemos definir, estariam no campo do que seria conveniente chamar de fotografias de esculturas, embora estejam além disso, a partir de uma construção cênica e subjetiva anterior do artista, que trabalha a cena e o objeto escultórico antes do 'registro' fotográfico, como é o caso, por exemplo, de Jan

Sudek [Imagem 25], John Coplans [Imagem 26], Krzysztof Majchert [Imagem 27], Ding Musa [Imagem 28].

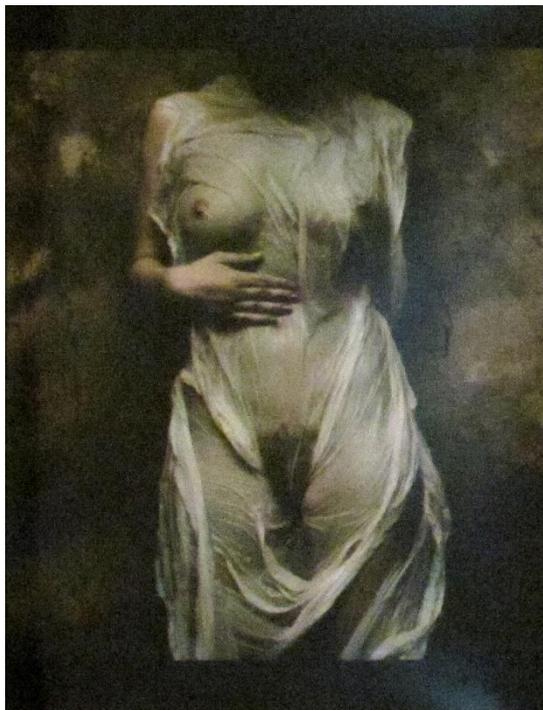


Imagem 25 - Jan Saudek, "Jana Drap", s.d (gelatina e prata colorizada sobre papel). 38 x 29 cm. Obra sob a guarda provisória do MAC USP por determinação da 2ª Vara de Falências e Recuperações Judiciais do Estado de São Paulo – Processo 000.05.065208-71/00471.



Imagem 26 - John Coplans, "Dedos entrelaçados n.22", 2000. Gelatina e prata sobre papel. 78 x 61 cm. Obra sob a guarda provisória do MAC USP por determinação da 2ª Vara de Falências e Recuperações Judiciais do Estado de São Paulo – Processo 000.05.065208-71/00471.



Imagem 27 - Krzysztof Majchert, "Sem título" (Par de botas emolduradas), c. 1973. Fotografia pb sobre papel sobre madeira. 82,5 x 112 cm.

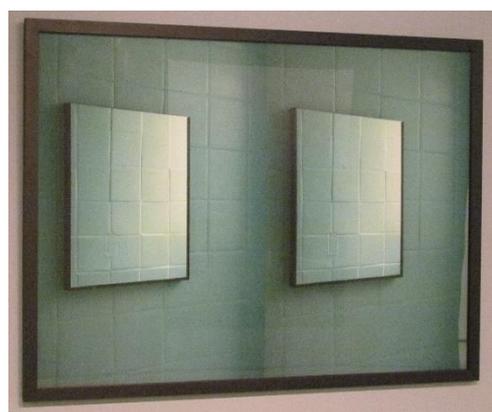


Imagem 28 - Ding Musa: "Espelho", 2009. Impressão em cores sobre papel de algodão. 110 x 150 cm.

Ambas as situações perpassam todas as outras exposições.

Em *Fotografia/Não Fotografia*,⁶ no campo tridimensional há as obras de: Fabiana Rossarola [Imagem 29] – que trabalha com impressão sobre tecido e enchimento de almofadas; Sandra Cinto [Imagem 30] – que constrói um tabuleiro de xadrez utilizando a própria fotografia da artista atuando no jogo; Iran do Espírito Santo [Imagem 31] – que compõe sua obra com mesa e painéis fotográficos; e Rosana Paulino [Imagem 32] – trabalhando com *transfer* de fotografias familiares para bastidores de bordados, costurando bocas, gargantas e olhos das mulheres negras que ali aparecem; enquanto Vik Muniz [Imagem 33] e Gustavo Rezende [Imagem 34], dentre outros, jogam com construções cênicas escultóricas que são fotografadas e apresentadas no plano bidimensional.

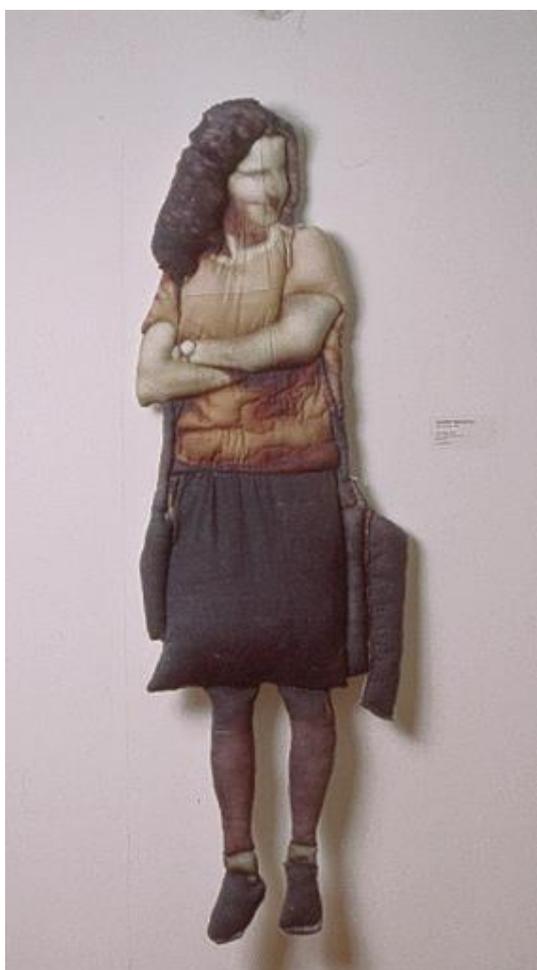


Imagem 29 - Fabiana Rossarola, "Sem título", 2000. Fotocópia e costura sobre tecido estofado de fibra sintética. 146 x 41 cm.



Imagem 30 - Sandra Cinto, "A mão do artista", 1999-00. Fotografia montada em caixa de madeira e vidro. 4,3 x 25,8 cm.

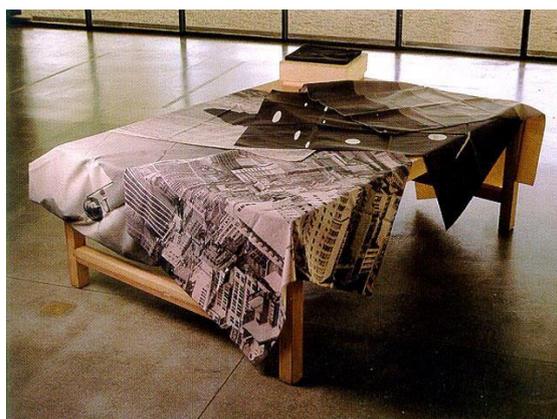


Imagem 31 - Iran do Espírito Santo, "Sem título", 1995. Serigrafias sobre tecido de algodão tingido e mesa de madeira. 72 x 200 cm.

⁶ *Fotografia/Não Fotografia* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001), curadoria Rejane Cintrão.



Imagem 32 - Rosana Paulino, "Sem título", 1997. Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor. 31,3 x 310 cm.

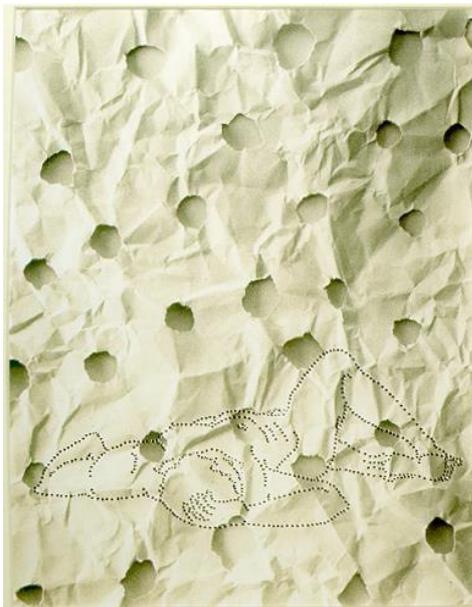


Imagem 33 - Vik Muniz, "P 2", 1997. Fotografia em cores. 60,5 x 50,8 cm.



Imagem 34 - Gustavo Rezende, "Sem título", 1996. Backlight em zinco: fotografia em cores sobre transparência fotográfica montada entre duas placas de acrílico. 32,5 x 34,5 cm.

Em *What is a Photograph*,⁷ há um número bastante grande de obras fotográfico-esculturais, algumas mesclando elementos e objetos do cotidiano, como são os casos das produções de Marlo Pascual [Imagens 35], [36], [37], [38] e Floris Neusüss [Imagem 39], outras trabalhando e jogando com o suporte e com o espaço, como é o caso de Letha Wilson [Imagens 40], [41], [42], Artie Vierkant [Imagem 43], Maria Robertson [Imagem 44] e Kate Steciw [Imagem 45]. Além da situação de exploração tridimensional do fotográfico, do suporte e do espaço, outras obras apresentam relações bidimensionais entre os meios: Floris Neusüss, que ora trabalha com imagens fotográficas na interação com objetos, também produz obras em que o escultórico está inserido na imagem fotográfica

⁷ *What is a Photograph?* (International Center of Photography, 2014), curadoria de Carol Squiers.

a partir da composição cênica realizada pelo artista [Imagens 46] e [47]. Além dele, Adam Fuss [Imagem 48], Jon Rafman [Imagens 49], [50], [51] David Benjamin Sherry [Imagem 52], entre outros, estabelecem, por diferentes caminhos e processos, relações ora mais previsíveis, ora mais inusitadas não só entre as duas especificidades – fotografia e escultura – como também destas com outras técnicas, elementos, substâncias e materiais.



Imagem 35 - Marlo Pascual, "Untitled", 2001. Chromogenic print and rock.



Imagem 36 - Marlo Pascual, "Untitled", 2013. Chromogenic print, aluminium, and wooden stool. Sem dados.

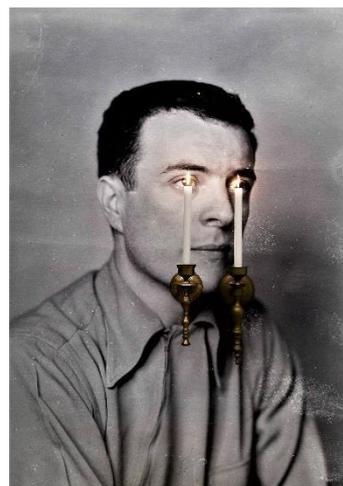


Imagem 37 - Marlo Pascual, "Untitled", 2011. Chromogenic print, brass candle sconces, and white candles. Sem dados.



Imagem 38 - Marlo Pascual, "Untitled", 2010. Chromogenic print and coat rack. Sem dados.

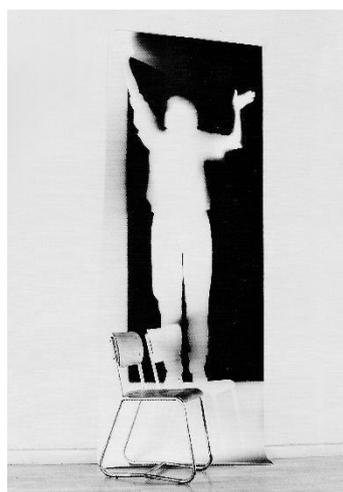


Imagem 39 - Floris Neusüss, "Hanging your own shadow", 1983. Unique gelatin silver photogram and chair.



Imagem 40 - Letha Wilson, "Ghost of a tree", 2011-12. Digital print on vinyl, wood, and wood column.



Imagem 41 - Letha Wilson, "Grand tetons concrete column", 2012. Chromogenic print and concrete. Sem dados.

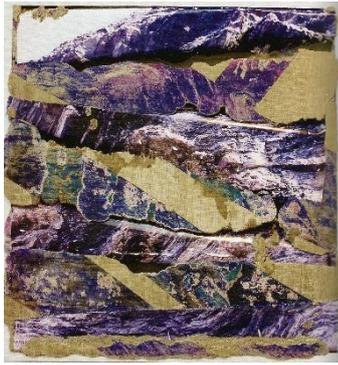


Imagem 42 - Letha Wilson, "Colorado purple", 2012. Concrete, chromogenic print transfer, and wood frame. Sem dados.



Imagem 43 - Artie Vierkant, Detalhe da montagem de parte da série Image Object. 2017. Fonte: site da artista.



Imagem 44 - Maria Robertson, "154", 2010. Unique color print on metallic paper.



Imagem 45 - Kate Steciw, "Adhere, Adhesive, Aqua, Alter, Base, Based, Bauble, Blasé, Blend, Blendin, Blue Crease, Decanter, Dimension, Elan, Filter, Falulty, Gaiety, Gauge, Glass, Grain, Mason, Masonic, Melange, Mystery, Opal, Opalescent, Owa, Owned, Pwn, Pwnd, Sconce". 2012. Chromogenic print, custom frame, mixed



Imagem 46 - Floris Neusüss, "Tango", 1983. Unique gelatina silver photogram. Sem dados.

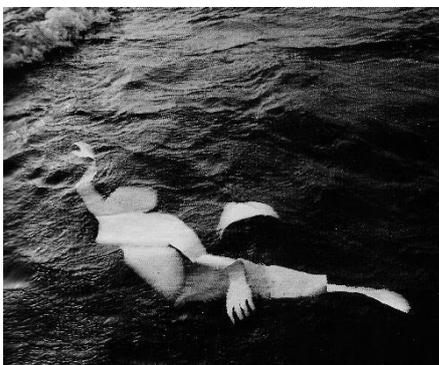


Imagem 47 - Floris Neusüss, "Body dissolution/water, Arles, 1977. Gelatin silver paper. Sem dados.



Imagem 48 - Adam Fuss, "Untitled", 2002. Daguerreotype



Imagem 49 - Jon Rafman, "New age demanded (The heart was a place made fast)", 2013. Archival pigment mounted on Dibond.



Imagem 50 - Jon Rafman, "New age demanded (Futurismo silver)". 3D polyamide print na auto-body paint.



Imagem 51 - Jon Rafman, "New age demanded", 2010. Sem dados.



Imagem 52 - David Benjamin Sherry, "Amber Core, New Mexico", 2012. Chromogenic print.

Em *Qu'est-ce que la Photographie?*,⁸ produções como as de Man Ray [Imagens 53], [54], [55] – quando propõe uma caixa plena de negativos de fotos realizadas pelo artista em seu interior ou uma caixa estampada com a fotografia do enigmático olhar de Joán Miró, na qual se encontram chaves diversas, como obra –, assim como a obra de Robert Morris [Imagem 56] – uma caixa de madeira que se abre várias vezes propondo o olhar para a fotografia de si mesma aberta, numa autorreferenciação infundável da imagem e da obra –, são representativas de intersecções inusitadas e surpreendentes entre fotografia e escultura.



Imagem 53 - Man Ray, "Boîte de négatifs", 1957. Boîte de négatifs signée et peinte. 9,9 x 13,3 x 8 cm.

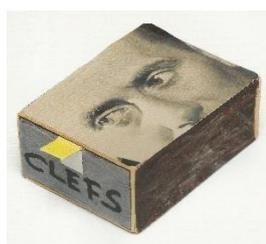


Imagem 54 – Man Ray, "Boîte d'allumettes fermée", vers 1960. Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur une boîte d'allumettes, clefs em métal. 9,9 x 13,3 x 8 cm.



Imagem 55 – Man Ray, "Boîte d'allumettes ouverte", vers 1960. Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur une boîte d'allumettes, clefs em métal. 8 x 6 x 3,5 cm.

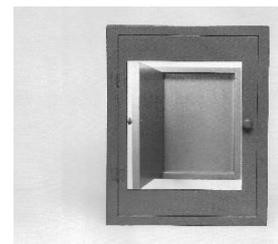


Imagem 56 - Robert Morris, "Cabinet photographique", 1963-1975. Boîte em bois, peinture acryliquegrise sur bois et deux épreuves gélatino-argentiques. 38 x 27 x 4 cm.

⁸ *Qu'est-ce que la Photographie?* (Centre Georges Pompidou, 2015), curadoria de Clément Chéroux e Karolina Lewandowska.

Outras obras como as de Patrick Tosani [Imagem 57], Nathan Lerner [Imagem 58], James Welling [Imagem 59], entre outros, estabelecem as tradicionais relações entre as especificidades a partir da composição cênica que realizam.



Imagem 57 - Patrick Tosani, "Le marcheur (triptyque)", 1982-1983. Trois épreuves chromogènes. 119 x 169 cm.

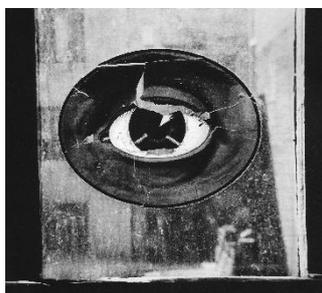


Imagem 58 - Nathan Lerner, "l'oeil sur la fenêtre", 1943. Épreuve gélatino-argentique. 33,3 x 37,2 cm.



Imagem 59 - James Welling, "Photographie à gelatina 40", 1979. Impression jet d'encre. 76,2 101,6 cm.

Em *Autour de l'Extrême*,⁹ embora haja uma única obra que se aloque em uma perspectiva tridimensional, a de Alain Volut [Imagem 60], uma ampla gama de obras remete diretamente às possibilidades de relação fotografia-escultura, mantendo a linearidade quanto à presença desse viés da produção contemporânea nas exposições aqui estudadas.

É interessante observar que em *The Original Copy: Photography of Sculpture 1839 to today*, apesar dos vários blocos que apontam as possibilidades da intersecção entre fotografia e escultura, poucos são os objetos e obras tridimensionais de fato que fazem parte da mostra, o que se explica, por outro lado, a partir da proposição de ser uma exposição de *fotografias de esculturas* desde uma perspectiva expandida do campo. Entretanto, essas representações tridimensionais ou objetuais, as quais podemos entender como esculturas fotográficas ou fotografias escultóricas, destacam-se por sua originalidade. São

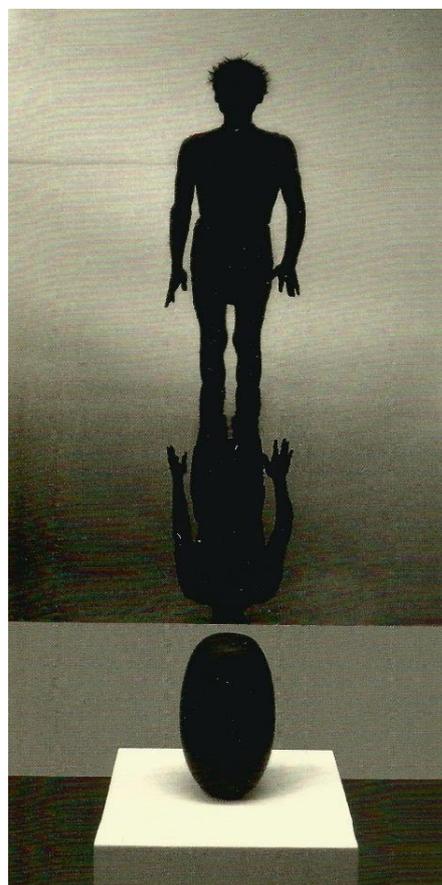


Imagem 60 - Alain Volut, "Au seuil du monde", 2010. Installation: 1 tirage gélatine-argentique, 1 socle em bois laoué, 1 Lingam indien. 175 x 100 x 130 cm.

⁹ *Autour de l'Extrême* (Maison Européenne de la Photographie, 2010), curadoria de Jean-Luc Monterosso e Milton Guran.

os casos das obras de Marcel Duchamp [Imagem 61] e de Robert Morris [Imagem 62], por exemplo. No que tange às composições e construções cênicas não documentais, tem-se uma infinidade de possibilidades apresentadas na exposição através das obras e dos processos criativos de diversos artistas, desde fases anteriores ao surrealismo até períodos mais recentes da arte. Dentre estas, e para elencar apenas alguns poucos, podem-se ressaltar, pela originalidade, os projetos de Christo [Imagem 63], os *ready-mades* de Man Ray [Imagem 64], as bonecas articuladas e fotografáveis de Hans Bellmer [Imagem 65], a série intitulada *fotoesculpturas* de Alina Szapocznikow [Imagem 66], as construções escultóricas de Fischli/Weiss [Imagem 67] e Gabriel Orozco [Imagem 68], Robert Gobe [Imagem 69], as esculturas involuntárias de Brassai [Imagem 70], as produções land art de Robert Smithson, tão atuais ainda para as discussões do campo [Imagem 71], o trabalho de Zhang Dal [Imagem 72], entre muitos outros que a exposição apresenta.



Imagem 61 - Marcel Duchamp, "Boîte-em-valise (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy)", 1935-41. 40,7 x 38,1 x 10,2 cm.

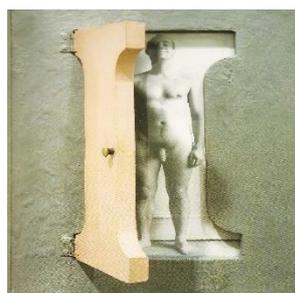


Imagem 62 - Robert Morris, "I-Box", 1962. Painted plywood cabinet, sculptmetal, and gelatin silver print. 48,3 x 33 x 3,8 cm.



Imagem 63 - Christo, "441 Barrels structure – 'The wall' (Project for 53rd between 5th and 6th Avenues)", 1968. Pasted photographs and synthetic paint on cardboard. 56 x 71,1 cm.



Imagem 64 - Man Ray, "L'homme", 1918. Gelatin silver print. 46,3 x 36x8 cm.



Imagem 65 - Hans Bellmer, "The doll", 1935-37. Gelatin silver print. 24,1 x 23,7 cm.

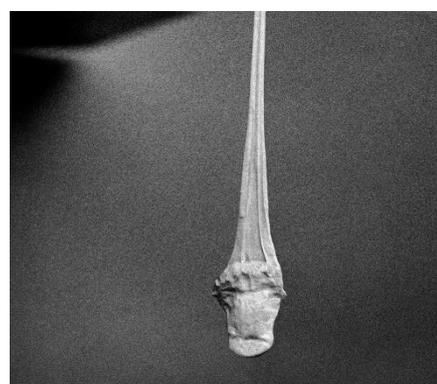


Imagem 66 - Alina Szapocznikow, "Photoscultures", 1971. Gelatin silver print, each: 24 x 18 cm.



Imagem 67 - Fischli/Weiss, "The proud cook", 1984. Gelatin silver print. 40 x 30 cm.



Imagem 68 - Gabriel Orozco, "Cats and watermalons", 1992. Silver dye bleach print. 31,6 x 47,3 cm.



Imagem 69 - Robert Gober, "Untitled", 1955. Gelatin silver print. 33,3 x 25,7 cm.

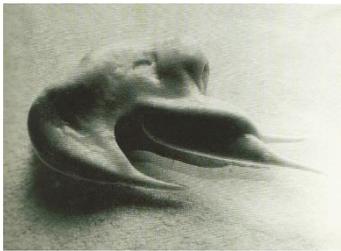


Imagem 70 - Brassai (Gyula Halász), "Sculptures involontaries: dentrifice répandu", c. 1932. Gelatin silver print. 17.8 x 23.5 cm.

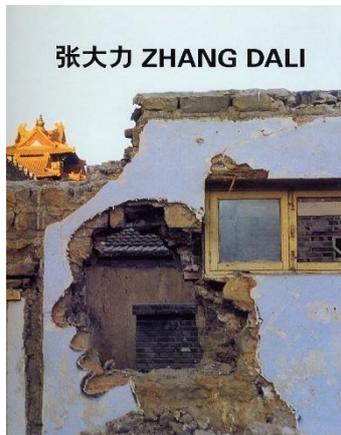


Imagem 72 - Zhang Dali, "Demolition forbidden city, Beijing", 1998. Chromogenic color print. 90,3 x 60,1 cm.



Imagem 71 - Robert Smithson, "Yacutan mirror desplazamientos (1-9)", 1969. Chromogenic colors prints from 35mm slides, each: 61 x 61 cm.

Assim, e retomando o contexto das exposições aqui examinadas, percebem-se ao menos dois vieses da intersecção fotografia-escultura na produção contemporânea dos artistas: a construção do objeto fotográfico/tridimensionalidade na/da obra, e a construção prévia da composição ou artefato escultóricos – e do espaço cênico – *para* a fotografia, o que poderíamos compreender, se partirmos da lógica proposta por *The Original*

Copy: Photography of Sculpture 1839 to today, como fotografias de esculturas temporárias ou efêmeras, dentre muitas outras possibilidades.

No que tange às produções tridimensionais ou com elementos de tridimensionalidade, observam-se duas questões que se destacam: a primeira delas é a questão do figurativo e do referente, que aparecem com bastante força em muitas dessas obras: retratos, paisagens, sombras e silhuetas. De outro lado, e marcadamente em obras produzidas após a virada do século, a questão da cor e da saturação também passa a ser um mote em várias dessas produções. Menos preocupados com o figurativo e em grande parte com graus de abstração, os monocromos ou policromos, muitas vezes, são produzidos com ferramentas digitais, e a artesanaria do artista se dá tanto no uso de programas e recursos de *softwares* quanto posteriormente em processos manuais e gestuais da construção da obra no âmbito tridimensional. O outro lado dessa relação refere-se às esculturas construídas e dispostas para o ato fotográfico.¹⁰

Em ambos os casos, conseguimos remeter ao pensamento de Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, em que tratou da relação imbricada entre fotografia e escultura, definindo então os termos *escultura fotográfica*, *fotoescultura* e *instalação fotográfica* (Dubois, 1994, p. 291). Para ele, a situação se define pelo fato de que:

A imagem fotográfica em si mesma só tem sentido encenada num espaço e num tempo determinado, ou seja, integrada num dispositivo que a ultrapassa e lhe proporciona sua eficácia. [...] Trata-se de considerar a foto aqui não apenas como uma imagem, mas também (e às vezes sobretudo) como um objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume. (Idem)

Para além da questão objetual, Dubois afirma então, citando dentre vários exemplos as autoencenações fotoesculturais de Gilbert e George [Imagem 73] e os “alinhamentos muito rigorosos do casal Becher [...] de vocação tipológica [...] inspirada no universo da arqueologia industrial” (1994, p. 293), que nessas

¹⁰ É importante deixar claro que não se está determinando a questão construtiva dessas obras em detrimento de uma ideia de retrato fiel do real em relação às fotos-registro de escultura, ruínas, vestígios e arquitetura. É fato que mesmo os registros e as documentações são imagens construídas pelo olhar e pelas escolhas do fotógrafo, a partir do recorte, ângulo etc. Entretanto, quando falamos de imagens construídas em relação à fotografia contemporânea (e antes, desde as vanguardas), estamos nos remetendo às ações dos artistas na construção dos objetos, artefatos escultóricos, cenário, enfim, de toda a cena a ser fotografada – uma imagem autorreferencial –, que nada documenta ou registra; é, portanto, inteiramente ficcional, ainda que algumas vezes seja descritiva.

construções o espectador interpelado pelo dispositivo do qual a fotografia é parte indissociável, ainda que não possa intervir na produção nem observá-la em volume, densidade, em seu aspecto tridimensional, estabelece jogos de relações e significações dentro da relação que mantém com a obra e sua montagem a partir das categorias *fotografia* e *escultura*.



Imagem 73 - Gilbert & George, "Great expectation", 1972. Dye transfer print. 29,4 x 29,2 cm.

Desde aí, e em ambas as situações, entre os jogos de relações e inferências que a obra/imagem permite a partir do que descreve e de sua própria autorreferenciação, em meio a inúmeros processos e resultados diferentes, podemos pensar que grande parte das obras se encontram entre o que o próprio Dubois definirá em 2016 como ontologia da fotografia contemporânea: o ficcional. O autor se apoia na questão da virada digital para afirmar que é desde aí que a fotografia deixa de ser a "emanação do mundo" (Dubois, 2017, p. 42) para se tornar, a partir da ação do artista/fotógrafo, a representação de algo que pode não corresponder ao real, que pode ter sido inventada "(no todo ou em parte) por uma máquina de imagem" (Idem, p. 44).

Ainda que possamos resgatar o Dadaísmo e o Surrealismo como exemplos de movimentos que muito antes da virada digital já se ocupavam da produção de obras que não remetem à realidade nem a representam, e que emanam muito mais o imaginário do artista do que o mundo real, podemos recontextualizar a questão do ficcional, trazendo-a para o campo das construções cênico-escultóricas, a partir do princípio de que essas imagens, em grande parte, não são representações ou traços da realidade.

Embora utilizem muitas vezes objetos e elementos cotidianos reconhecíveis – que são também recriados em imagens virtuais – e que contêm cargas de realidade, são construções completamente novas e inesperadas a partir de tais elementos – e nomeadas escultura por esses artistas –, que fazem com que estes percam seu significado na relação com o mundo real enquanto algo que existiu, esteve, foi – são criações que representam a si mesmas: algo que existe, está e sobrevive pela imagem (ou objeto) fotográfica(o), criações a referências e ficcionais numa ampla gama de sentidos.

Desde aí, Poivert dirá que uma fotografia assim – construída e fechada em si mesma – adota princípios da arte, afirmando o valor de sua autonomia enquanto imagem e obra. E embora se ocupe pouco da questão dos objetos, Poivert se ocupará muito das questões cênicas e construtivas da e na imagem. Falará muito mais de *performer* enquanto construção expressiva e artística na fotografia, e ficará no campo do bidimensional e da imagem/suporte fotográficos. Nesse sentido e para além de relações possíveis a estabelecer com situações de intersecção entre fotografia e escultura, reencontraremos o pensamento de Poivert especialmente na próxima situação de inserção da fotografia no campo da arte observada nas exposições estudadas nesta tese, a questão da construção da imagem a partir da encenação e do gesto performático para a realização de uma imagem autorreferencial.

Referências bibliográficas

BAQUÉ, Dominique. Cartographie contemporaine. In: TAITTINGER, Thierry. **Qu'est ce que la photographie aujourd'hui**. Paris: Beaux Arts Éditions, 2007, p. 6-13.

BATCHEN, Geoffrey. An Almost Unlimited Variety: Photography and Sculpture in the Nineteenth Century. In: **The Original Copy: Photography of Sculpture 1839 to today** (Catálogo de exposição). MoMA, New York, 2010.

CHÉROUX, Clément & Ziebonska-Lewandowska Karolina. **Qu'est ce que la photographie?**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2015.

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

Ecker, Bogomir (et al.). **Lens-Based Sculpture**. Akademie Der Künste : 2014.

Frizot, Michel (org.). **Entre sculpture et photographie: huit artistes chez Rodin**. 5 Continents: 2016.

Frizot, Michel (org.). **Sculpter Photographe**. Actes du Colloque au Musée National du Louvre : 1991 – Paris.

Frizot et al. Photographie / Sculpture. Centre National de la Photographie, Paris : 1991.

GALL, Jean-Luc. Photo/sculpture. **Études Photographiques**, 3, nov. 1997. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/95>. Acesso em: 9 set. 2016.

MARCOCI, Roxana. Constantin Brancusi: The Studio as Groupe Mobile and the Photos Radiées. In: **The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to today** (Catalogue d'exposition). MoMA, New York, 2010.

Poivert, Michel (org.). **Hippolyte Bayard** (Collection Photo Poche). Nathan: 2001.

Poivert, Michel. **Brève histoire de la photographie**. Paris: Hazan, 2015.

Rainer, Michael e Pinet, Helene et al. Pygmalion **photographe: La sculpture devant la caméra, 1844-1936**. Genebra: Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, 1985.

SQUIERS, Carol. **What is a photograph?** New York: International Center of Photography; Munich: DelMonico Books/Prestel Publishing, 2014.

Taittinger, Thierry (Org.). **Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui?**. Paris: Beaux Arts Éditions, 2008.