



Fotografia contemporânea: entre olhares diretos e pensamentos obtusos¹

Ronaldo Entler

Faculdade de Comunicação da Faap
Programa de Pós-Graduação em Multimeios do IA-Unicamp

Resumo

Para conquistar um lugar de respeito entre as artes plásticas, a fotografia buscou negar sua tradição documental. Subsiste-se, no entanto, uma produção com grande penetração nas galerias e bienais de arte contemporânea, que ocorre à revelia dos discursos e das formas mais evidentes da “fotografia construída”: podemos observar documentações constituídas de poses simples e registros frontais, ensaios sobre temáticas aparentemente ingênuas, e procedimentos técnicos pouco elaborados, numa aproximação à fotografia amadora. De um lado, essas experiências podem ser reconhecidas como maduras, na medida em que ignoram a necessidade de responder aos problemas históricos que negavam à fotografia o status de obra de arte; de outro, são acusadas de se apoiar em discursos rebuscados, produzidos na perspectiva da arte-conceitual, para mascarar seu baixo nível de elaboração técnica e estética.

Palavras-chave

Fotografia contemporânea, fotografia construída, fotografia direta, arte conceitual.

Apresentação: panorama histórico da construção de um problema

A história da fotografia tem se construído de modo relativamente isolado da história da arte. Em outras palavras, tem sido mais confortável separar uma história da fotografia e uma história da arte, mesmo que, vez ou outra, a primeira possa ser tratada como um apêndice da segunda. O problema não é propriamente histórico, isto é, não diz respeito à necessidade de reconhecer contextos distintos de produção, mas à dificuldade de enxergar as imagens técnicas sob os mesmos estatutos das tradicionais produções artesanais.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



No século XIX, entre os olhares deslumbrados e os relutantes, quase todos se fixavam nas diferenças que a fotografia trazia com relação à tradição pictórica. A tentativa de compreender a especificidade da imagem fotográfica demarcou um falso campo de batalha, com argumentações que afirmavam ou negavam o valor desta imagem entendida como reprodução mecânica e fiel da natureza visível. Essa idéia fundamentou tanto a propaganda dos primeiros fotógrafos quanto a acusação de seus detratores. Por conta dessa visão ingênua, os fotógrafos precisaram fazer malabarismos técnicos e estilísticos para que fossem reconhecidos como artistas. E, diante das dificuldades dessa empreitada, acabaram por construir parâmetros próprios para que a fotografia fosse exibida, colecionada, criticada, compreendida pelos teóricos e historiadores. É assim que, de modo recorrente, se distinguem exposições de arte e exposições de fotografia, coleções de arte e coleções de fotografia, a história da arte e a história da fotografia, enfim, artistas e fotógrafos.

Nessa coexistência problemática, houve, no entanto, esforços muito produtivos de aproximação e diálogo, com destaque para aqueles promovidos pelo ambiente contestador das vanguardas, no início do século XX. Mas foi na segunda metade desse século que se assistiu a um processo de renovação que tornou as instituições da arte efetivamente permeáveis não apenas à fotografia, mas a outras tantas experiências ainda mais improváveis (a serigrafia, o *xerox*, o offset, o fax, além de modelos e estratégias tomados de empréstimo do jornalismo e da publicidade). Essa abertura pouco tem a ver com os esforços que os fotógrafos fizeram para serem reconhecidos como artistas mas, em contrapartida, ela não é de modo algum alheia às questões colocadas pelas novas formas de produção e reprodução da imagem. Diante da popularização da fotografia, do cinema e, depois, dos meios eletrônicos, seria inevitável que exercessem uma pressão sobre os limites tradicionais da arte.

Nos anos 60, assistimos num âmbito mundial a um processo de flexibilização das formas de expressão artística, no que diz respeito às técnicas e materiais utilizados, aos modos de exposição ou difusão da obra, ao papel do artista e do espectador e, sobretudo, às categorias técnicas que tradicionalmente permitiam compreender o objeto produzido sob o nome de “arte”. Todas as fronteiras que delimitam a especificidade dos procedimentos artísticos, dos espaços de arte e mesmo da obra de arte foram sistematicamente bombardeadas. Esse é o momento das performances, dos *happenings*,



das instalações, das ações, das “proposições”, dos “não-objetos”. Trata-se de um processo carregado de ambigüidades pois, nessa posição, a obra parecia ser tanto mais reconhecida como arte quanto maior fosse sua capacidade de negar as regras que definem tal estatuto. Termos como *arte conceitual* ou *arte desmaterializada* tentaram dar conta de uma situação em que a obra não se definia pelas qualidades do objeto apresentado – quando ainda havia objeto –, mas pelo universo de discussões que fazia girar em torno de si. É nessa perspectiva que, a partir dos anos de 1980 e 90, a fotografia consolidou seu espaço nas bienais e galerias de arte contemporânea, aproveitando seu novo caráter de obra conceitual para recolocar em questão certos vícios, ingenuidades e preconceitos consolidados pela história, a respeito de sua suposta objetividade.

Cobrando maior consciência dos limites e potenciais da técnica, o discurso que acompanha essa nova fotografia – produzido por artistas, curadores e críticos, mas com forte respaldo de pesquisas acadêmicas – tentou revelar o caráter artificial de toda imagem fotográfica. Para isso, sublinhou as possibilidades de interpretação e reconstrução do real através da composição, da pose, da manipulação técnica, e de outros tantos códigos que é capaz de assimilar. Todos os agentes envolvidos nesse processo de renovação se esforçaram para encontrar um termo capaz de denominar a posição assumida por essa experiência. Uma denominação aceita provisoriamente foi *fotografia construída*². O “fotógrafo construtor” é aquele que assume a capacidade que suas ferramentas oferecem para reelaborar a realidade no âmbito de uma cultura técnica, em oposição à antiga metáfora do “fotógrafo caçador”, aquele que apenas encontra e se apropria do que a natureza oferece.

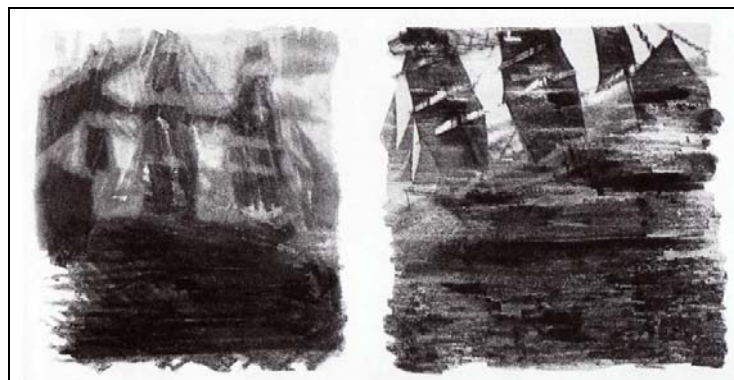
Acompanhando o movimento de flexibilização das fronteiras da arte, a fotografia se abre também para variadas formas de hibridização, absorvendo sem nenhum tipo de pudor recursos historicamente ligados a outras linguagens artísticas (pintura, escultura, gravura, teatro, e infografia) e participando de performances e instalações. Outros termos como *fotografia híbrida*, *fotografia contaminada*, *fotografia expandida* tentam

² “O fotógrafo construtor” foi o título de uma exposição coletiva realizada no MIS-SP, em 1993, com o objetivo de mapear esta nova produção no contexto brasileiro. No mesmo ano, houve no Museu Lasar Segall, em São Paulo, uma exposição denominada “Fotografia Construída”. O Museu de Monterrey, no México, realizou também em 1996 uma coletiva intitulada “Metáforas: Fotografia Construída”. É difícil localizar a origem da expressão “fotografia construída”, mas sabemos que foi utilizada num âmbito internacional.

dar conta dessa situação, que não se pretende necessariamente “nova” em seus resultados, mas sim “recentemente legitimada” por um discurso mais crítico dos artistas, curadores e teóricos. Isto é, sempre foi necessário admitir que havia precedentes históricos que dialogavam com essas obras. O que havia de efetivamente novo era o grau de liberdade e o nível de consciência que esses agentes reivindicavam sobre o fazer fotográfico.

Tal abertura para a miscigenação das linguagens supera o problema histórico de saber se fotografia é ou não uma forma de arte, na medida em que torna irrelevante uma questão que deveria vir antes, a de saber se a obra é ou não fotográfica (ou pictórica, escultórica, cinematográfica etc.). Em outras palavras, supera-se aqui o apego às especificidades das linguagens que, entre outras coisas, deu origem a todo embate entre fotografia e outras artes visuais. André Rouillé, numa exposição denominada *Nos limites da fotografia* (1996), que visava demonstrar o caráter internacional daquilo que chamou de “pós-fotografia”, desenhou esse cenário da seguinte forma:

Excesso, audácia, desmedida, dissolução de fronteiras formais tradicionais. Em pouco mais de um decênio, a fotografia mudou radicalmente. Após ter durante muito tempo sido relegada a funções práticas e utilitárias, ela é hoje tentada pela arte, envolvida numa verdadeira experiência de transgressão dos seus limites formais anteriores: os do documento. (...) Experiência dos limites, ainda, com a generalização das mestiçagens de imagens. Os artistas combinam, associam, misturam, sobrepõem, justapõem clichês diferentes, tramas, imagens de todas as origens e de todas as naturezas. Abolição da pureza do instrumento³.



Luciana Napchan (Brasil, 1968), *Navios*, 1996. Fotografia e Aquarela (artista que integrou a exposição *Nos Limites da Fotografia*).

³ *Nos limites da fotografia* foi a adaptação de uma exposição francesa organizada por de André Rouille, que trazida para o Brasil em 1996, no Sesc Pompéia, São Paulo, incorporou também a curadoria de Eduardo Muylaert, mostrando artistas brasileiros situados dentro da mesma perspectiva.



Alain Fleischer (França, 1944), *Projeção em Montreal*, 1994
(artista que integrou a exposição *Nos Limites da Fotografia*).

No Brasil, esse foi um período de afirmação de novas experiências, com fortes aproximações entre instituições artísticas e acadêmicas, um momento em que as universidades abriram laboratórios para as experimentações com as linguagens, e em que artistas, por sua vez, passaram a requisitar conceitos vindos de disciplinas acadêmicas como a semiótica e a antropologia.

Vinte anos se passaram e, já sem alardes, algo parece ter se tornado definitivo: a fotografia segue presente nas instituições e no mercado de arte, mas agora sem a mesma necessidade de justificar-se e de explicar suas escolhas. Ainda que mantenha seu caráter de “obra conceitual”, podemos enxergar a existência de um campo mais vasto de temas que puderam ser abordados, que não apenas aqueles que visavam, de modo metalingüístico, responder aos preconceitos contra o próprio meio. A partir disso, passamos ou voltamos a reconhecer imagens um tanto mais simples que convivem com as fotografias híbridas e experimentais, tal e qual defendida pelos discursos curatoriais dos anos de 1990. É a sobrevivência desta fotografia direta e este espaço de coexistência com a fotografia construída que investigamos neste trabalho.

Com fronteiras nebulosas, o termo “fotografia contemporânea” ainda é utilizado para delimitar, de modo tautológico, uma produção que dialoga com a “arte contemporânea”, que tampouco se define claramente. É certo que esse conceito pretende dar conta de algumas distâncias intuídas entre uma produção mais evidentemente utilitária da publicidade, do jornalismo, da documentação científica, da fotografia amadora e mesmo de uma fotografia autoral que tende a mistificar a técnica, o olhar, a habilidade (através de conceitos como “instante decisivo”, cunhado por Cartier-Bresson). Mas, vencido o



estágio de auto-afirmação da fotografia nos espaços da arte contemporânea, essas distâncias são muito menos claras. Por vezes, dizem respeito ao modo como essas imagens são produzidas e exibidas a partir de dinâmicas determinadas pelas instituições artísticas, e não pelas agências de comunicação, pelas instituições científicas ou pelos rituais familiares. Em termos de resultados, essa fotografia das bienais e galerias não está, como antes, preocupada em parecer menos utilitária, mais diletante, mais erudita, menos ingênua. Isto é, vemos também nesses espaços imagens que com forte tom publicitário, ou jornalístico, ou documental, mas invariavelmente marcadas por dinâmicas e discursos que as colocam numa posição de obra conceitual.

A fotografia contemporânea permanece investindo em procedimentos que revelam um sofisticado diálogo com a história, que ainda destacam a exploração dos recursos para reconstruir novas realidades mas, na prática, nunca deixou de dar também espaço para aquilo que constitui nosso objeto de estudo: uma fotografia vulgar em muitos aspectos, sem exuberância técnica, sem apelos retóricos, sem estratégias narrativas, sem preocupações metalingüísticas e, muitas vezes, próxima de uma linguagem simples e direta das fotografias documentais mais clássicas, ou da despreensão estilística das fotografias amadoras. É certo que termos como “simples” e “direto” ainda carecem de melhor definição mas, por enquanto, são suficientes para demarcar a distinção daquilo a que se contrapunha e com a qual agora convive, a fotografia construída, contaminada, expandida etc.

Hipóteses: resgate, sobrevivência e conciliação

Os sucessivos esforços históricos que pretenderam construir uma noção de “arte fotográfica” passaram quase sempre por tentativas de demarcar diferenças que a separam de outras manifestações como a fotografia amadora, a fotografia documental, ou aquela realizada pelo “fotógrafo caçador”. Estas experiências são sistematicamente negadas nas décadas de 1980 e 90, porque estão supostamente justificadas por uma pretensão ingênua ou mistificadora da técnica: a capacidade de captar habilmente certas qualidades que pertencem ao real, ao passo que o projeto contemporâneo pretende desprender-se desse real, afirmando justamente sua vocação para transformá-lo, reinventá-lo ou forjá-lo a partir de elementos intrínsecos à linguagem. Este discurso



envolve conceitos sempre problemáticos e provisórios. Mesmo assim, foi de fundamental importância para a afirmação da fotografia no mercado da arte, bem como no circuito de galerias e bienais de arte contemporânea.

No entanto, demarcadas tais conquistas, observamos nesses mesmos espaços a presença crescente de trabalhos que permanecem dentro da perspectiva da arte conceitual, mas que resgatam afinidades com uma fotografia documental ou amadora, em sua simplicidade retórica, sua plasticidade vulgar, e seu olhar direto sobre uma suposta realidade.

Podemos situar algumas hipóteses não excludentes que justificariam essa presença:

1) Resgate: com espaços já conquistados, a fotografia abandona suas preocupações com as condições que lhe permitem ser entendida como arte. Livre da obrigação de justificar-se, de provar a complexidade de seus mecanismos, de colocar em evidência sua capacidade transformadora, ela reconhece um novo nível de liberdade estética, liberdade que a reaproxima, também, de uma fotografia que outrora teve de negar. Esta é nossa principal hipótese, que permite justificar a presença crescente de uma fotografia mais simples e direta, sem ter de negar ou se opor ao lugar conquistado pela fotografia construída.

2) Sobrevivência: assumindo – mais que em outros períodos – um caráter conceitual, a produção fotográfica dos anos de 1980 e 90 se alia a um discurso acadêmico, marcado por uma grande consciência semiótica e antropológica sobre os potenciais e limites das linguagens. Ao sublinhar seu valor de “imagem construída”, a fotografia deu uma resposta necessária a certos preconceitos históricos. Mas, ao colocar em evidência certos procedimentos compatíveis com seu discurso, pode ter ofuscado uma produção mais alheia à sua causa. Isto é, esta outra fotografia pode ter permanecido em seus espaços de produção e exibição, porém, não tão iluminada pelos discursos que consolidaram a noção de fotografia contemporânea. Exemplo disso é a obra do casal alemão Bernd e Hilla Becher, que revela o modo como a lógica moderna se materializa na paisagem, através de uma espécie de gramática da serialização da arquitetura industrial. Esse fundo conceitual se manifesta, no entanto, numa obra de grande simplicidade, séries que isolam construções e objetos em vistas fotográficas sempre limpas e frontais. Mesmo que nunca tenham se enquadrado claramente nos discursos da

fotografia híbrida e construída, conquistaram nas três últimas décadas o respeito dos críticos e seguem sistematicamente presentes nas coleções e exposições de arte contemporânea.



Bernd (Alemanha, 1931-2007) e Hilla Becher (1934), *Caixas d'Água*, 1980.

3) Conciliação: aprofundando suas capacidades retóricas, essa simplicidade pode ser em alguns casos apenas uma "encenação do banal", portanto, uma representação ainda forjada pela técnica. Seria um fenômeno semelhante àquele observado no cinema e na televisão, em que certa economia de recursos, ou mesmo a incorporação de "defeitos", como a câmera tremida, são explorados como nova forma de codificação realista. Isso significa que, nestes casos, não há nenhum tipo de paradoxo entre a afirmação de uma "fotografia construída" e esta "simplicidade forjada". Essa estratégia é assumida explicitamente em trabalhos como o do canadense Jeff Wall, em que o aleatório é teatralmente encenado, ou da norte-americana Cindy Sherman, em que ela própria incorpora personagens femininos estereotipados, em registros aparentemente banais.



Jeff Wall (Canadá, 1946), *Vista de um apartamento*, 2004.



Cindy Sherman, *Untitled #396*, 2000.

Não cabe aqui definir o conceito de “fotografia contemporânea”, tampouco de encontrar nela tendências hegemônicas. Ao contrário, trata-se de reconsiderar certas manifestações que permaneceram pouco iluminadas pelos esforços mais sistemáticos de caracterizar as predominâncias da produção posterior aos anos 80. Ao buscar a exceção, tampouco se nega a importância dos esforços de críticos e curadores mobilizados em torno da fotografia construída, que abriram um importante espaço no mercado e no circuito da arte contemporânea e, ao mesmo tempo, souberam se manter provisórios, de modo a permitir sua constante reformulação.

Mas o problema está posto: em meio a tantos debates, estamos diante de uma “fotografia sem discurso”, uma experiência que talvez tenha permanecido em silêncio para que bandeiras mais poderosas pudessem abrir caminhos necessários que, hoje, sorrateiramente, ela mesma não deixou explorar.

Numa separação que é apenas didática, identificamos três formas de manifestação dessa fotografia, com forte penetração nos espaços que se definem como voltados à arte contemporânea:

a) um documentarismo constituído de poses simples e registros frontais, sem apelos retóricos ou, eventualmente, apoiado em modelos bastante assimilados pela tradição da fotografia;



Rineke Dijkstra (Holanda, 1959), Ucrânia, 1993.



Julio Bittencourt (Brasil, 1980), *Edifício Prestes Maia*, 2006.

b) o resgate de uma plasticidade vulgar ligada a temáticas e objetos considerados pelo senso comum como “estéticos”, como a natureza, a paisagem urbana e o corpo;



Caio Reisewitz (Brasil, 1967),
sem título, Paraná, 2002.



Jean-Marc Bustamante (França,
1951), sem título, Barcelona, 1997.

c) o recurso a procedimentos técnicos pouco elaborados, às vezes levianos, numa aproximação à fotografia amadora.



Corinne Day (Inglaterra, 1965), *Diary: Yank at home*, 1997, 2000.



Manuela Marques (Portugal, 1959),
sem título, 1995.

O lugar do banal na arte contemporânea

Temos disponível um número razoável de livros que já tentam fazer uma história da penetração que a fotografia teve no circuito da arte contemporânea, nesses últimos 30 anos. Essa bibliografia permite colher referências sobre certa diversidade estilística, técnica e temática, bem como sobre o esforço retórico para abarcá-las numa unidade chamada “fotografia contemporânea”. Sob um discurso que quase sempre destaca o hibridismo e o alargamento das fronteiras técnicas, vez ou outra, encontramos brechas para a aparição de uma fotografia igualmente conceitual, mas marcada pela simplicidade que nos interessa.



Dentre estes livros, destacamos dois deles, de autoria de Dominique Baqué: *La Photographie plasticienne: un art paradoxal* (1998) e *Photographie plasticienne: l'extrême contemporain* (2004). Ambos encaram a produção pós anos 80, tentando mapear seus temas mais recorrentes. Trata-se, portanto, de uma abordagem muito distinta da que nos interessa. No entanto, observamos que no intervalo de poucos anos entre a publicação de um e outro, Baqué vê efetivamente a necessidade de recolocar algumas ênfases.

Na breve introdução de seu primeiro livro, ela fala da hegemonia dessa fotografia que “não se inscreve numa história supostamente pura ou autônoma do *medium* mas, muito ao contrário, vem cruzar as artes plásticas, participando assim da hibridização generalizada das práticas”. Mas admite que será preciso considerar também, ao final de sua reflexão, um outro caminho: o de uma “‘pobreza’ – deliberada, reivindicada – das imagens deste final dos anos 90” (Baqué, 1998:09). Pobreza não é aqui um juízo construído pela autora, mas um modo de se contrapor à grandiloquência permitida pela hibridização técnica e pela encenação cenográfica de seus temas.

Na introdução ao segundo livro, desta vez mais cuidadosa e repleta de ponderações, a autora vê neste início do século XXI a confirmação dessa possibilidade de “recoo das práticas apropriacionistas, simulacionistas (...); a retração das formas teatralizadas de representação (...) em proveito de uma certa pobreza assumida pela imagem” (Baqué, 2004:15). Se esta discussão encerrava seu primeiro ensaio, ela é aqui o ponto de partida, com um primeiro capítulo intitulado “A volta ao banal”, uma experiência que “pretende, segundo modalidades que são próprias, restaurar o Real, - por mais insignificante ou ínfimo que seja” (*Ibid.*:24). A preocupação que guia o olhar desta autora parece ser, no final das contas, os temas para os quais a fotografia se volta; enquanto que nos interessa também pensar uma simplicidade que se assume na sintaxe das imagens, num modo de operar a técnica e de falar do mundo. De todo modo, respeitando-se as diferenças de objetivos, é possível afirmar que os autores que abordam a fotografia das últimas décadas não estão alheios a intuição e às hipóteses que construímos neste trabalho.

Obviamente, o mesmo pode ser observado numa dimensão mais abrangente das teorias estéticas. Desde os *ready-made* de Duchamp, filósofos e historiadores se empenham em debater o modo como um objeto banal pode ascender à condição de obra de arte. Herdeira da experiência inaugural de Duchamp, a arte conceitual produzida a partir dos



anos 60 reafirma a possibilidade de dar a qualquer objeto ou procedimento um discurso que oriente e viabilize sua leitura como obra de arte. Nessa situação em que tudo pode ser arte, instaura-se uma situação de crise, e muitos autores não deixarão de falar em abusos e imposturas nesse processo de abertura permissiva da arte contemporânea (cf. Michaud, 1997:16-17).

A entrada da fotografia nesse contexto, a partir dos anos 80, é marcada por alguns cuidados que se explicitam por trás do conceito de “construção”. Mesmo que se apresente como obra conceitual, por vezes, ela se mantém plástica, reivindica certa complexidade em suas operações técnicas, ou demonstra a capacidade que tem de reinterpretar a realidade ao modo da encenação e da ficcionalização.

O resgate de um olhar direto e despretenso e de temáticas banais confrontará mais claramente a fotografia com esta situação de crise, pois vemos nas galerias, bienais e leilões de arte algumas fotografias que, agora sim, parecem ser “qualquer fotografia”, mas devidamente envolvidas por discursos sofisticados e ações institucionais que as legitimam.

No livro *A transfiguração do lugar-comum*, o filósofo norte-americano Arthur Danto observa que um mesmo objeto, colocado em contextos diferentes, pode ou não merecer o estatuto de “obra de arte”. Mais do que isso, esse mesmo objeto, já reconhecido como arte, pode provocar leituras muito diferentes, conforme o lugar reivindicado pelo discurso conceitual que o acompanha. Com certa ironia, ele inicia seu livro imaginando uma série de telas idênticas, alinhadas lado a lado na mesma parede de uma galeria, algumas delas entendidas como geniais e outras como medíocres pela crítica (Danto, 1996:29-33), conforme o discurso que motive. Danto sugere, então, que o objeto da filosofia estética não é uma expressividade que se revela em sua matéria, mas alguma coisa mais efetivamente abstrata que aproxima o fazer artístico de um fazer filosófico.

Nesse sentido, a simplicidade dessa fotografia que discutimos é apenas aparente. Mesmo que tenha menor preocupação em demonstrar seu estatuto de construção cultural, essa fotografia que sobrevive e que negocia sua presença no contexto da arte contemporânea não pode ser chamada de ingênua: ela não deixa de estar rodeada por discursos sofisticados, às vezes mais acadêmicos, às vezes mais poéticos, mas que



sempre contrastam com sua simplicidade formal. É nesse sentido que falamos em *olhares diretos e pensamentos obtusos*.

O discurso da fotografia construída foi o operador de um importante processo de abertura e renovação. Diante de sua consolidação, a arte contemporânea se recusa a fazer dele uma fórmula de engessamento e, de modo quase provocativo, emula formas até recentemente renegadas. Mas, ao fazê-lo sob as bases do conceitualismo, ainda recusa a contemplação e a confiança ingênua que antes orientavam nossa experiência com a fotografia de tradição documental ou amadora. Ainda perturbando o olhar, renova tanto sua postura crítica quanto a crise a que se expõe.

Bibliografia

- BAQUÉ, Dominique. **La photographie plasticienne: un art paradoxal**. Paris: Regard, 1998.
- _____. **La photographie plasticienne: l'extrême contemporain**. Paris, Editions du Regard, 2004
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRIGHT, Susan. **Art Photography Now**. London: Thames & Hudson, 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. "A fotografia contaminada". In: **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, pp. 115-120
- COSTA, Helouise. Rodrigues, Renato. **A Fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte/IPHAN/UFRJ, 1995.
- COTTON, Charlotte. **La photographie dans l'art contemporain**. Paris: Thames & Hudson, 2005.
- DANTO, Arthur. **La transfiguration du banal**. Paris: Seuil, 1996.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- ENTLER, Ronaldo. "Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística. Tese de doutorado". São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes, ECA-USP, 2000.
- _____. "Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea". In **ARS**, Revista do Departamento de Artes-Plásticas da ECA-USP v. 8, São Paulo: ECA-SUP, 2006.
- _____. "Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia" (incluindo tradução do texto original de Baudelaire, "O público moderno e a fotografia", de 1859). In **FACOM**. Revista de Comunicação da FAAP, v. n. 17, p. 04-09, São Paulo: FACOM-FAAP, 2007.



- FABRIS, Annateresa. "A fotografia e o sistema das artes plásticas". In: FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. **"Fotografia Expandida"** (tese de doutorado). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2002.
- _____. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1956-98)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica. Selección de textos**. Barcelona: Blume, 1984.
- _____. **El beso de Judas. Fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FORD, Colin (Ed.). **The story of Popular Photography**. North Pomfret, Vermont: Trafalgar Square Publishing, 1989.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (orgs.). **Art en théorie: 1900-1990**. Paris: Hazan, 1997.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HORNE, Stephen *et alii*. **Fictions or Other Accounts of Photography**. Montreal: Dazibao, 2000.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **A fotografia no Brasil: das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MICHAUD, Yves. **La crise de l'Art Contemporain**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris, Flammarion, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (edição em português).
- ROUILLE, André. **La photographie**. Paris: Gallimard, 2005.
- SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- SAYAG, Alain. **De la photographie comme un des beaux-arts**. Photo Poche, n. 38. Paris: Centre National de la Photographie, 1995.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- STELZER, Otto. **Arte y Fotografía. Contatos, influencias y efectos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- WEIERMAIR, Peter (Curador). **Prospect: Photography in contemporary art**. Frankfurt: Stemmler, 1996.