



FOTOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS OU A INCOMPLETUDE DO SIMULACRO

por Kati Eliana Caetano¹

(Universidade Tuiuti - Curitiba - kati.caetano@utp.br)

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo desenvolver reflexões sobre a condição proteiforme da imagem na contemporaneidade, sobretudo da fotográfica, analisada na interface com outras formas de discurso como a pintura, a televisão, o cinema, o vídeo, a escultura. Parte-se do princípio de que as criações são resultados de escolhas enunciativas, responsáveis pelo arranjo de procedimentos destinados não só a dotar os discursos de efeitos de sentido de realidade ou irrealidade, mas também de fazer emergir a essência da heteronomia das linguagens em estratégias de mestiçagem discursiva. Mais do que uma singularidade do próprio suporte, supõe-se, portanto, que as impressões de criação/desconstrução das imagens correspondem a posturas assumidas pelos enunciadores dos discursos, reveladoras de uma maneira específica de enformar e significar uma relação com o mundo.

Palavras-chave: Fotografia; Simulacro; Mestiçagem Discursiva; Estratégias Enunciativas.

Abstract:

The objective of this work is to develop reflections about the protean character of the current image, especially the photography, interfacing other forms of the discourse such as paintings, television, cinema, video and sculpture. It is considered that the creations are a result of enunciative choices, responsible for the arrangements of procedures which aim not only to endow the discourses of effect with senses of reality and non-reality, but also to make emerge the essence of heteronomy of languages in discursive hybrid strategies. The impressions of creation/disconstruction of images, more than a singularity of its own support, supposedly correspond to the postures assumed by the enunciators of the discourses, as discoverers of a specific way of shaping and signifying a relationship with the world.

Key words: Photography; Simulacrum; Syncretism; Enunciative Strategies.

¹ Kati Eliana Caetano é doutora pela Universidade de São Paulo com pós-doutorado na França. Atualmente é Professora do Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti, do Paraná e foi Co-organizadora do livro: O olhar à deriva: mídia, significação e cultura, em 2003





O grande paradoxo da imagem é ser imagem, ou seja, estar no lugar de algo à sua imagem e semelhança.

Enquanto um tipo de imagem, a fotografia nasce sob o signo de mais um paradoxo que é, embora sendo imagem, ser tida no senso comum como o meio capaz de reproduzir com fidelidade o real, pelo fato de não resultar, aparentemente, da construção do homem e sim da projeção dos próprios “fluidos” do objeto sobre uma superfície sensível sob a ação da luz. Em outros termos, o “espírito” do objeto, sua emanação, plasmado em sais de prata.

Associada ora à missão documental, ora à arte, a fotografia aparece primeiramente na sua transparência; transparência que é dada fisicamente pelo negativo como a película que fixa o referente. Conforme prescreve Rosalind Krauss, na sua obra *O fotográfico*, “a apreciação fotográfica mais corrente não se exerce sobre o valor e sim sobre a identidade” (p. 220), pois é nessa atividade de reconhecer figuras do mundo que se fundamenta nosso exercício corriqueiro de fruir imagens.

Impondo uma espécie de decifração que é da ordem do reconhecimento, a fotografia encontra seu lugar entre as artes e outros objetos e práticas sociais quando se revela meio de realizações formais estéticas, mediadora de relações intersubjetivas e forma simbólica de manifestação da cultura. Ainda que forjada na base de uma construção figurativa do mundo, a fotografia pode questionar o seu próprio caráter referencial, como o faz o tipo de imagem designada pelo semioticista francês Jean-Marie Floch de fotografia oblíqua (1986: p. 21).

Essa reversão, nascida no quadro da fotografia referencial, tem seu manifesto teórico ilustrado no conceito de “instante decisivo” defendido por Henri-Cartier Bresson e estabelecido como o próprio paradigma da reportagem. Nesse caso, a imagem está a favor de algo que não é só documentar, estabelecendo-se sobre uma lógica geométrica dotada de sentidos análogos àqueles que ela está pressupostamente destinada a veicular. Encarar a fotografia dessa perspectiva é recusar abordá-la enquanto reflexo de uma parte da realidade, ou como diz Floch, é examiná-la “pelas lógicas do sensível”, recusando-se a





“ver essas obras reduzidas quanto à sua significação, ao que há nela de reconhecível e nomeável” (1986: p. 26).

Em suma, a fotografia não se restringe a fazer circular conteúdos; é sim a manifestação formal dos sentidos, por meio de categorias do plano da expressão dos discursos, incitando a uma espécie de experiência do simulacro. Instaura, portanto, a apreciação cognitiva da imagem no âmbito do sentir e a recusa em se processar como mero registro passivo de um fato objetivo.

Nessa busca incessante da fotografia pela expressão da experiência do simulacro, vários momentos se sucedem ou se articulam. Tomemos como foco dois períodos apontados por Dominique Baqué (2003: pp. 191-236) na evolução da fotografia plástica de vanguarda para a pós-moderna. À primeira se vinculam as fotomontagens, sobretudo as manifestações inaugurais do pós-guerra europeu. Aí a conotação está a favor da crítica política resultante de uma tessitura de imagens emanadas de diferentes suportes e de textos verbais e não-verbais. A fotografia, no entanto, não perde seus contornos de uma certa autonomia, como linguagem independente caracterizada pela circunscrição do quadro e a fixidez aparente da imagem composta sobre uma superfície bidimensional.

Os anos 80 e 90 sinalizam, segundo a autora, a emergência de um tipo de fotografia “mestiça” que se diferencia radicalmente das montagens vanguardistas das primeiras décadas do século XX (2003: p. 197). Mestiçagem aqui conceituada não só no sentido de um conjunto de distintas linguagens em interação, mas também de diferentes discursos, ou de partes de discurso, e de suportes heterogêneos, tais como a foto, o vídeo, o cinema, a tv, a pintura, a escultura, a arquitetura articulados para a formação de uma grandeza semiótica outra, de natureza sincrética (Greimas & Courtés, 1979, verbete “sincretismo”). Expõe-se assim, de um lado, a heteronomia já preconizada por T. Adorno e, de outro, a necessidade de se repensar o esquema tradicional de concepção dos elos entre sujeito e objeto.

Para a presente discussão, algumas experiências contemporâneas serão selecionadas, sem pretender com isso exaurir reflexões que possam ser derivadas de outras formas de expressão estética do rol de autores atuais, ou como bem aponta Krauss, “do tropel de





grandes autores” (2002: p. 222). Nem é possível, certamente, abarcar a quantidade de experimentos contemporâneos com imagens fotográficas em suas interfaces com outras mídias, mas chamar a atenção para um de seus traços recorrentes demonstrado representativamente em algumas obras.

De Susan Trangmar, a obra *Blue Skies*, de 1990, que retrata um dispositivo circular em que slides são projetados em torno do espectador, imprimindo a sensação de tempo e movimento à imagem estática. (Foto 1, Baqué, 2003, p. 223)

Do francês Eric Rondepierre, de 1993-1995, a série de fotos relativas aos desgastes provocados pela ação do tempo sobre fitas de película cinematográfica. (Foto 2, Baqué, 2003, p. 221)

Da alemã Katharina Sieverding, de 1983, a reprodução em grande formato (400 x 700 cm) da imagem televisiva, no caso, a foto de um bombardeiro, em alusão clara ao efeito espetacular da mídia televisiva. (Foto 3, Baqué, 2003, p. 220)

Do canadense Alain Paiement, a série de canteiros de obras em construção, *Chantier, Building Sight*, de 1991, que apresenta fotografias também em formato monumental (350 x 350 x 350 cm) no interior de um cubo gigante representando o interior de um prédio em construção com todo o seu movimento caótico de materiais e estruturas. (Foto 4, Baqué, 2003, pp. 218-219)

Do brasileiro Mario Cravo Neto, a videoinstalação *Somewhere over the rainbow – la mer* (Foto 5, Fotosite, 2005, n. 5, pp. 38-39), preparada para a Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea, no corrente ano, em Salvador, Bahia, que consiste numa colagem de projeções de imagens de águas em movimento no primeiro andar do Solar do Unhão. Captadas em DV do lado de fora do Solar, imagens do mar da Baía de Todos os Santos são projetadas nas paredes internas do primeiro andar, criando efeitos do movimento da maré. O depoimento do próprio autor é significativo a esse respeito: “Algumas pessoas disseram que gostaram da instalação porque ela é vazia. Só tem luz. E é isso. Talvez ali não tenha mar, tenha luz. A luminosidade ofuscante da maré da Bahia.” (Fotosite, 2005, nº 5, p. 42.) Embora o mar esteja fortemente presente do lado externo, podendo ser





vislumbrado em vista magnífica de dentro para fora, o que faz a obra é trazê-lo em imagens para dentro. Aparências de imagens que instauram a ilusão da fluidez e da transparência.

Outras obras poderiam ser consideradas na exposição aqui desenvolvida, embora nem todas cronologicamente integradas ao período coberto, como alguns trabalhos do mexicano Manuel Alvarez Bravo; as fotos especulares do chileno Sergio Larrain; as experiências com cinema e fotografia de Alain Fleischer, Pantallas Sensibles e os Flips books de Alain Fleischer, mencionados por Baqué como “um verdadeiro work-in-progress animado” durante dois meses, no qual a película funcionava como negativo e a fita como papel fotográfico, com tempo de projeção, tempo de revelação química das imagens, em que o público assistia à emergência progressiva da imagem sobre a fita e tempo de contemplação com a exposição das fotos em paredes (Baqué, 2003: p. 208). Ainda, as fotos sobre reprodução de objetos quebrados, desgastados, envelhecidos de Irving Penn, as fotos de Cindy Sherman feitas por ela mesma, as fotos do brasileiro Jurandy Valença de apropriação de imagens de livros de gravuras sobre catedrais e gárgulas, as fotos de instantes da vida moderna urbana em sua banal cotidianidade, instaladas no local em que foram captadas, de Pierre Huygue, os trabalhos de Vic Muniz, a partir de imagens de outros fotógrafos consagrados. No mesmo estilo de Katharina Sieverding, alguns trabalhos do brasileiro Kenji Ota, a partir de imagens em monitores de vídeo, realizando intervenções posteriores.

Um aspecto comum nessas fotos consiste no fato evidente de uma mudança de paradigma do que se constitui como objeto fotográfico. Na verdade, trata-se de uma mudança temática de valorização do banal ou do cotidiano em seus estados mais comuns e monótonos (e não como acontecimento), do instante puro e simples, sem nenhum outro elemento de agregação axiológica e da reprodução, ou seja, da imagem que se alimenta da imagem. Do ponto de vista figurativo, a tentativa de simular o mundo a partir daquilo que se constitui cultural e tradicionalmente como parâmetro de objetividade permanece.

Os exemplos mais evidentes dessa tendência estão nos registros da cotidianidade permeada pelas marcas, etiquetas e atividades rotineiras. Assim, as fotografias sobre





idades de Beat Streuli apreendidas “não como redes de signos (tal como as viveram e sentiram Baudelaire, W. Benjamin, A. Breton, Cartier-Bresson, R. Doisneau, W. Evans), mas como eixos de circulação, plenas de atividades estereotipadas /.../ nada propícios à troca de olhares, mas à visão rápida, superficial, de costas, ombros, bustos anônimos, ou, como sugere Paul Ardenne, de Reeboks, Benetton, Nikes ou Chevignon.” (Baqué, 2003: p. 231).

Mais uma vez, no entanto, a imagem parece se constituir pretexto: não é a sua transparência mediadora para a percepção de uma dada realidade que se oferece e sim uma espécie de nova mirada sobre o papel da imagem na relação com os sujeitos. Transforma-se em experiência sensível, compartilhada, a idéia contemporânea de uma realidade rodeada de imagens, expressão icônica da metáfora verbal “ser bombardeada por imagens” plasmada nos efeitos do movimento vertiginosos dos vídeos de fotos que circundam o espectador, da ampliação de um bombardeiro da tela de tv, das passagens cine-fotográficas, do estar-entre as paredes de uma construção arquitetônica e, clímax de um processo de reificação, das metamorfoses da imagem a despeito da vontade e da ação do homem, como as falhas dos fotogramas e as imagens internas refletidas nas paredes do Solar do Unhão, na Bahia, captadas a partir das imagens externas do mar.

Consuma-se nessa perspectiva o caráter fugaz das imagens, que escapam, se ocultam, revelam-se, transformam-se incessantemente e também de nossa transitória capacidade perceptiva. Assim, o valor desconstrutor da imagem, normalmente atribuído ao vídeo (Machado, 1997: pp. 231-233), pode ser reoperado pela fotografia em sua condição mestiça. Embora imputada a uma qualidade do suporte, tal feição criadora ou desconstrutora das imagens se afigura muito mais conseqüência de um ato enunciativo de escolha e valorização que explora as potencialidades do visual, ao mesmo tempo em que destaca o efeito de sentido dessa qualidade. Fluidez e metamorfose constituem, desse modo, a essência dos simulacros contemporâneos, em constante movimento de construção. Longe de reportar-se a um referente, as fotografias simulam-se, ao revelar o processo de fazer imagens, de transformá-las, de operá-las em passagens e de prognosticar seu vir-a-ser ou o seu devir.

Decorre desse tratamento uma conseqüência importante para a compreensão dos elos





entre sujeito cognoscente e objeto percebido.

Inscritos numa relação de tensão cujos limites podem ser desenhados, segundo terminologia de Fontanille & Zilberberg (2001: pp. 123-134), como um campo de presença, o sujeito e o objeto definem-se não só pelo alcance espaço-temporal do ato perceptivo, pelo grau de intensidade da percepção, mas também pelo fato de que tais papéis podem ser intercambiados.

O alcance espaço-temporal do ato perceptivo exprime-se em termos de extensão dos objetos percebidos, que pode ser, no dizer dos autores, tônico ou átono, conforme o domínio circunscrito pelo olhar e o grau de plenitude de presença do objeto. É igualmente manifestado em termos de intensidade das percepções, configurando também um foco tônico ou átono sobre partes do objeto.

Inúmeras possibilidades resultam desse encontro marcado por uma tensão constante, uma vez que ter de escolher é por si só limitador. Estruturado sob a forma de um processo comunicativo, de pelo menos dois protagonistas, e orientado por regimes de visibilidade – o que vê e o que é visto – o texto fotográfico pode simular uma maior proximidade ou efeito de sentido de fidelidade com o mundo natural, impondo como pólo extremo o excesso de presença do objeto, ou uma tomada mais subjetivada, deixando o rastro do olhar que apreende e que mostra. No outro extremo, chegar-se-ia à impressão de vacuidade, pelo excesso de ausência do mundo interior. Nesse pólo se enquadraria talvez a interpretação de D. Baqué a respeito de certas obras pós-modernas, a que corresponderia uma abordagem óptica distanciada, desprovida de humores, afetos e paixões.

Ora, o que caracteriza todas essas potencialidades exploratórias é a idéia de uma regulação entre sujeito e objeto, cujos desdobramentos não estariam totalmente à mercê do sujeito, mas resultariam do encontro, do estar entre um olhar que apreende de uma determinada maneira e um objeto que a ele se dirige, em toda a sua evidência e constitutividade. É nessa perspectiva que se deve discutir o propalado apagamento do sujeito em favor de uma identidade coletiva. Na verdade, lida-se aqui com manobras discursivas destinadas a criar simulacros de neutralização do sujeito perceptivo em favor





da emergência plena do objeto percebido, que se recria, por sua vez, em imagens não previstas e passíveis de novas configurações em função dos filtros culturais que permeiam o ato interpretativo. Tem-se, como consequência, não só a transitoriedade da imagem, mas a manifestação de sua natureza proteiforme, por dispositivos de ocultamento e de revelação, de presença ou de ausência, e, entre eles, o questionamento da própria imagem, do que se constitui como objeto fotográfico e da dilatação de seus espaços nas modernas sociedades.

Mais do que a busca do tempo e do movimento presentes nas imagens do vídeo e do cinema, por exemplo, assiste-se nas ilustrações apresentadas à expressão reificada da imagem, de sua presença no mundo em constante interação e simbiose com o homem. Isso não quer dizer que não haja mais nada sobre o que falar, mas o fato de que a imagem se constitui objeto e sujeito de sua fala, operando uma espécie de naturalização do simulacro.

Para Eugenio Bucci e Maria Rita Kehl (2004), aliás, esse atributo do simulacro pode gerar, como acontece segundo os autores no meio televisivo, uma violência para além daquela exposta pelas mídias, pois se trata da violência da própria imagem que se converte em fato real (não aparecendo mais, portanto, como imagem). O abalo criado por essa indistinção entre o real e o imaginário tem-se materializado nas artes baseadas em reproduções: não só as séries, como aquelas que Cindy Sherman faz de si mesma (para Rosalind Krauss, “o jogo dos estereótipos na sua obra é uma revelação da própria artista enquanto estereótipo”, 2002: p. 224), mas toda a contemporaneidade, conforme diagnosticou Roland Barthes, teria como motor o deslocamento da produção para a reprodução (Baqué, 2003: p. 225). Com isso, não se pretende recuperar uma antiga distinção platônica de falsas e verdadeiras cópias, ela também enganosa, mas mostrar exatamente o contrário, que essa questão deixa de ter pertinência no mundo atual em que nada está previamente e nem definitivamente dado em termos de imagens. A fotografia pode assim servir tanto a desvelar o caráter ilusório de realidade quanto possibilitar que o efeito de arte fique inteiramente subordinado ao efeito de realidade gerado pelas fotografias. (Cf. Krauss, 2002: p. 229, a respeito das fotos publicitárias de Irving Penn).





As fotografias contemporâneas requerem, por isso mesmo, uma fruição sensível guiada por dispositivos explícitos de ordem intelectual, na medida em que anunciam o processo de imersão do espectador nas imagens, revelando seus mecanismos construtores (ou desconstrutores). Não se limitam, portanto, a fazer sentir, mas a fazer sentir o sentir, ao dotar os espectadores de uma consciência da experiência criativa propiciada pelas imagens, exemplificadas pelas fotos mencionadas ao longo deste trabalho, como a projeção de fotos em vídeo, a reprodução de imagens em grande formato, a fixação da destruição/reconstrução da imagem, sob ação do tempo, em película de celulose e, com ela, a sensação de que os próprios sonhos do espectador de filmes se diluem, desaparecem e se metamorfoseiam ou as fotos de extrema contemporaneidade, como diz Baqué, ao referir-se à captação despassionalizada do “instante dado”. Estas últimas, embora pareçam nadar contra a corrente, são mais do que nunca reveladoras do processo de desconstrução do fazer criativo, na medida em que desmistificam, por oposição e pressuposição, o que significou na história da fotografia, tanto artística quanto documental, a teoria do instante decisivo.

Pode-se enfim perguntar em que medida o processo de naturalização do simulacro, exposto pelas próprias imagens contemporâneas, se afigura condição inerente à mestiçagem midiática.

Na verdade, a investida sobre o caráter excessivo das imagens no universo social veio se processando ao longo do século XX, sobretudo a partir da segunda metade, quando os chamados meios de comunicação de massa, em especial a televisão, revelaram a proporção de sua presença na cotidianidade das pessoas. Do ponto de vista teórico, reflexões recorrentes racionalizaram esse fenômeno como o atestam obras de Jean Baudrillard, Régis Debray, Stuart Hall, J. Aumont, etc.

Na história da fotografia, um dos momentos mais marcantes de revelação de seu valor expressivo, ao menos pelo fato de que ela passa a ser pensada como imagem construída, está na tese defendida por Cartier-Bresson, de que a boa fotografia consiste no “encontro do instante com a geometria” (Aumont, 2001: p. 168). Fórmula que é assumida como matriz de uma multitude de experiências que proliferam até hoje em diversas formas variantes. Já se mencionou no início deste trabalho o papel das fotografias oblíquas, na





acepção de Jean-Marie Floch, para o tratamento da foto como imagem, enquanto atitude de um enunciador formalizada na superfície plástica do discurso e passível de ser examinada, portanto, em sua composição geométrica como estrutura analógica, no plano da expressão, daquilo que está expresso pelo conteúdo. Assim motivada, a relação entre expressão e conteúdo abre à imagem possibilidades de investimentos de novos sentidos, que extrapolam o mero reconhecimento denotativo de suas figuras associadas a objetos e acontecimentos do mundo.

Entre tais fotos, são exemplares aquelas estruturadas sobre construções em abismo, por meio de jogos especulares, compondo um jogo labiríntico de imagens dentro de imagens. Fotos conhecidos como a Parábola Óptica do mexicano Manuel Álvarez Bravo ou a série Valparaíso do chileno Sergio Larrain, que redundam no meio técnico fotográfico um princípio explorado em outras artes (Magritte, Escher). Nesse caso, porém, a imagem está fechada em seu quadro fotográfico impondo um percurso ótico mágico, no dizer de Flusser (2002: p. 55), que a circunda em suas inúmeras possibilidades. Esse exame minucioso, baseado tanto em relações de prazer estético quanto de reflexões intelectivas, é incitado pela configuração da imagem, tal como ela se apresenta, num processo de convocação do espectador a descobrir na sua superfície algo mais do que aquilo que se evidencia. A insuficiência do mostrado se completa, graças às marcas impressas na foto, não só pelas figuras escolhidas, mas também pelos recursos de enquadramento, de tomada, de luminosidade, contrastes, cromáticos, topológicos, com o fazer interpretativo do espectador que reconhece nesse conjunto pistas de decifração para o ato da semiose. O intervalo semântico é assim preenchido na relação destinador/destinatário pelas insinuações presentes no discurso, o qual só é passível de se realizar na duratividade de um processo contemplativo. O tempo da contemplação é condição sine qua non de sua existência semiótica.

As fotos aqui mencionadas, chamadas por Dominique Baqué de pós-modernas exatamente pela característica dessa mestiçagem midiática, também reproduzem imagens – imagens dentro de imagens – só que metamorfoseadas em passagens evidentes. O pressuposto é o da incompletude do simulacro que deve ser resolvida por aquilo que em si é ausência. Assim, cada meio é visto em sua competência e em sua insuficiência, e a articulação sincrética entre eles permitiria a atualização do que se supõe





ser a peculiaridade de cada um operando no todo para a plenitude do sentido. A fotografia, na sua qualidade de imagem fixa inserida na imagem em movimento (e não a fotografia enquanto um dos planos de expressão do cinema) seria chamada a imprimir efeitos de realidade e de memória ao audiovisual, pelo fato de representar ali o oposto da ficção pressuposto no cinema e no vídeo, por exemplo. Dotá-las por sua vez do tempo contínuo e do movimento, em experiências sincréticas, seria dar-lhes uma animação impossível no uso tradicional do meio. A dilatação da imagem televisiva em grande formato fotográfico, paralisando-a em imagem fixa, e, com isso, apontando o modo de sua presença nas nossas vidas, seria dotar a imagem em movimento de um choque perceptivo, cuja reflexão crítica só seria permitida pelo tempo que se dá o espectador para contemplá-la sem permitir que ela passe por ele impunemente. O cubo arquitetônico de Alain Paiement permite ver as fotos de uma construção a partir de dentro e essa experiência, claramente artística, investe-se de um valor documental possível pela conscientização do arché da fotografia. (Schaeffer, 1996: pp. 38-42). Ao mesmo tempo, agrega-se ao valor desta última a qualidade do volume. A videoinstalação de Mario Cravo Neto confere a idéia da luminosidade e do movimento do mar, presentificado nas imagens resultantes de sua projeção em vídeo.

Ora, a fotografia tradicional tem, como provou em vários exemplos consagrados, potencialidade para criar efeitos de sentido dessa realização multimidiática. A diferença é que as fotos contemporâneas têm sua existência semiótica assegurada por co-participação de suportes. Desse modo, o efeito criado é o da heterogeneidade inerente ao visual, e da criação de programas narrativos de espera em que a experimentação desse valor não é só anunciada como possível, mas também guiada em performances que se pretendem eficazes.

O paradoxo de tudo isso é que conviver com as imagens torna-se lúdico, ainda quando elas sirvam a desmascarar a desfaçatez de alguns de seus usos e a refletir criticamente sobre esse fato. Por meio de um processo análogo ao da auto-ironia, elas desvelam o seu caráter de simulacro ao mesmo tempo que legitimam a naturalização de suas existências auto-suficientes.





Referências Bibliográficas

- AUMONT, J. (1993) A imagem. Campinas, SP, Papirus, 2001.
- BAQUÉ, D. (2003) La fotografía plástica: un arte paradójico. Barcelona, Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (1990) O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BUCCI, E. & KEHL, M. R. (2004) Videologias. São Paulo, Boitempo.
- FERNANDES JR., R. Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- FLOCH, J.-M. (1986) Les formes de l'empreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand. Périgueux, Pierre Fanlac.
- FLUSSER, V. (2002) A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, Cl. (2001) Tensão e significação. São Paulo, Discurso Editorial/ Humanitas/FFLCH/USP.
- FONTANILLE, J. (1999) "Point de vue: perception et signification". Em Sémiotique et littérature: essais de méthode. Paris, PUF.
- KRAUSS, R. (1990) O fotográfico. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- LANDOWSKI, E. (1992) A sociedade refletida. São Paulo, EDUC/Pontes.





MACHADO, A. (1997) "Imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica". Em Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas, SP, Papirus, págs. 220-235.

_____. (1993) Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem.

PARENTE, A.(org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro, Ed. 34, pp. 100-116.

_____. "A fotografia como expressão do conceito". Studium n.2 disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/>. Acesso em 16/05/2005.

REVISTA FOTOSITE. São Paulo: Fs Fotografia Ltda. 2005, nº 5.

SCHAEFFER, J.-M. (1996) A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas, SP, Papirus.

SILVA, W. S. e (2005) "As fotografias audiovisuais de Juvenília". Studium n. 19, disponível em www.Studium.iar.unicamp.br/dezenove/. Acesso em 16/05/2005.

