

Ipsum é! Istud é! Sobre o desafio de refletir sobre a fotografia na atualidade. Uma perspectiva dialógica de Roland Barthes à fundamentação contemporânea

Teresa Lenzi
FURG

Resumo

O texto parte do princípio de que as práticas fotográficas contemporâneas se encontram hoje influenciadas e contaminadas pela estética e pelos valores propagados pelos meios de comunicação de massas e pelas instituições socio-culturais. A partir desta premissa propõe pensar as práticas fotográficas atuais a partir dos condicionamentos conceituais emanados pelas instituições culturais, estéticas, artísticas, mercantis, ideológicas que hoje são determinantes sobre os sistemas de pensamentos e valores dos diferentes grupos humanos.

A reflexão tem como substrato os fundamentos já históricos que nos foram oferecidos por Roland Barthes sobre a codificação da fotografia, especialmente nas obras *O óbvio e o obtuso* e *A Câmara clara*, e que tem subsidiado o pensamento de incontáveis pensadores dessa área no decorrer da história, inclusive a tese proposta por Simon Watney de que as estruturas institucionais socioculturais constituem obstáculos para o deslizamento do 'fotográfico' em direção à sua pluralidade e diversidade. Esta base foi complementada e comparada a de outros pensadores de orientação alternativa, como é o caso dos coletivos sociais Luther Blisset e Sonia Brunzels que propõem uma 'Guerrilha da comunicação' – como recurso de resistência a homogeneização sociocultural – a partir das orientações e teses lingüísticas propugnadas também por Roland Barthes. Para a constituição dessa estrutura argumentativa o texto dialoga ainda com a obra de fotógrafos contemporâneos.

Palavras-chave: fotografia contemporânea; foto-alfabetização; sociedade midiática.

Abstract

This text parts of the principle that the contemporary photographs are today above influence and contaminated by aesthetics and values from means of mass communication. Beginning of this premise, the text proposes to think about the difficulties to analyze today the contemporary photographic practices from the conceptual conditionings emanated by the cultural, aesthetics, artistic, mercantile and ideological institutions that, until today, are determinative on the thought systems.

The reflection has as substrate the already historical foundation that have been offered by Roland Barthes on photography codification, especially in the titles *O óbvio e o obtuso* and *A câmara clara*, which has helped the thought

of many thinkers in this area throughout history including the thesis proposed by Simon Watney, which is especially about social and cultural institutional structures like obstacles to the landslide of the 'photographic' in direction of a cultural plurality and diversity. This basis was complemented and compared with the basis of others thinkers that have an alternative orientation, like the collective Luther Blisset y the collective Sonia Brunzels, which proposes a 'guerrilla of communication' from orientations advocated by Roland Barthes. In order to constitute this argumentative structure the text uses also, like arguments, the analysis of the work of contemporary artists.

Keywords: photo contemporary; photo-literacy; media society.

1. Introdução. Quando certezas se assentam sobre o desconhecimento de causa

No decorrer dos últimos anos tenho vivenciado algumas situações acadêmicas – como palestras, simpósios, além das atividades universitárias rotineiras, mais especialmente bancas de avaliação de trabalhos acadêmicos – as quais me produzem perplexidade, e porque não dizer, desconforto. Neste contexto diverso tenho presenciado, sobretudo por parte das novas gerações acadêmicas, de maneira reiterada, orientações a mestrandos e doutorandos que deveriam atualizar seus referentes e bibliografias, por exemplo, e em outros casos (como em conversas 'com artistas'), a insistência, por parte dos enunciadores, em afirmar que tais e tais autores se encontram 'desatualizados', que se faz necessário recorrer a este ou aquele 'novo pensador'. Não fosse a insistência com que tem ocorrido estes fatos, isto poderia não ter importância.

Trabalho com fotografia – em âmbito teórico e prático – desde o início de minha carreira acadêmica, e isso significa já mais de trinta anos. Investigo e analiso fotografias nestas modalidades desde então, e na atualidade, repetidamente me encontro em estado de perturbação quando presencio – ou leio – a novos acadêmicos afirmarem com veemência, por exemplo, que Roland Barthes necessita ser 'atualizado' porque já não atende às nossas demandas e necessidades: 'Barthes já não dá conta das problemáticas atuais' (esta é a justificativa mais corrente). E esse tipo de comentário também vai destinado à Jacques Aumont, Philippe Dubois, Jean-Marie Shaëffer, por exemplo. Penso: o descaso é ingrato. A ingratidão é fruto de não saberes.

No caso específico da fotografia na atualidade, em que pese suas características e performances digitais, nada mudou. A fotografia segue sendo signo e referente histórico. A fotografia segue sendo sinal, sintoma e dado mnemônico. A fotografia, para além da sua materialidade – tal como nos esclareceu

Dubois – segue sendo ontologicamente uma marca de presença, de vestígio e de impressão. Da mesma maneira, tal como nos fez compreender Roland Barthes – e isso se aplica às imagens fotográficas analógicas e digitais – a fotografia é e sempre será pretérito: um isso foi!

Roland Barthes, Jacques Aumont, Philippe Dubois, Vilém Flusser e Jean-Marie Schaeffer, entre outros, seguem e seguirão sendo referentes importantes para aqueles que queiram iniciar a compreender a imagem - bem como aprofundar suas análises - e a fotografia em especial, a partir de fundamentos consistentes. Início assim uma reflexão sobre o desafio de analisar as práticas fotográficas na atualidade, deixando para além do entredito que as bases para a sua concretização se encontram nas teses formuladas e reformuladas por Roland Barthes sobre a dúbia natureza da ontologia fotográfica e de suas consequências: indício ficcionado de realidade; objeto e pensamento; *studium* e *punctum*, mentira e verdade.

2. Sobre o desafio de analisar as práticas fotográficas contemporâneas no contexto da institucionalização contemporânea

Analisar as práticas fotográficas contemporâneas, em seus múltiplos e diversificados encaminhamentos na atualidade, pressupõe uma aporia e exige flexibilidade. E isto pode ser justificado, inicialmente, pela ausência de fronteiras precisas nos modos de fazer, usar e manejar fotografias hoje, tal como ocorre com as manifestações da arte contemporânea de uma forma geral. Fato incontestável, a diversidade desorienta, desestabiliza e não coincide necessariamente com os modelos conceituais históricos. E este descompasso entre os modelos conceituais históricos e os acontecimentos é provavelmente um dos maiores entraves para o desenvolvimento de uma reflexão e de uma análise da fotografia contemporânea que atenda suas particularidades. O pensamento sobre a fotografia e o ‘fotográfico’ permanece ancorado em entendimentos/valores, construídos paulatina e insistentemente, e que persistem em distinguir as fotografias e as práticas com fotografias, sejam quais forem, desde determinadas qualidades e de categorias rigorosas e precisas. E a questão seria a de indagar a quem interessa a manutenção desta situação.

Propomos então indagar e situar esta problemática – e sua complexidade – a partir do cruzamento de alguns debates históricos e contemporâneos: Roland Barthes, desde o princípio da

fotografia como um tipo de imagem conotada; Simon Watney, desde o destaque que faz às estruturas institucionais socioculturais enquanto obstáculos para o deslizamento do ‘fotográfico’ em direção à pluralidade e diversidade cultural; Luther Blisset e Sonia Brunzels com o parecer - menos institucional, mas não por isto menos importante - de uma ‘guerrilha’ à gramática cultural; Jacques Rancière, absorvido institucionalmente, mas nem por isto menos alternativo, de quem evocamos as reflexões que desenvolve sobre a conformação artística e estética na sociedade pós fordista, e especialmente suas reconsiderações sobre as relações entre arte e o entorno sociopolítico. Com a ajuda de Michel De Certeau, situamos a questão no comportamento do grande grupo social, de um modo geral dividido, segundo este pensador, em um sem números de estratégias (os comportamentos eficientes e de resultados previsíveis de herança autoritária e produtivista), e táticas (os comportamentos intuitivos e decorrentes da necessidade de sobrevivência – as ‘caças não autorizadas’).

O cruzamento de pensadores e pensamentos díspares, neste texto, tem como propósito ampliar as perspectivas do tema aqui proposto e jogar luz sobre opiniões pouco consideradas pelas instituições quanto a pensamentos predominantes. Por outro lado, com esta tática também se persegue a construção de um caminho que permita demonstrar confluências e consonâncias existentes na aparente diversidade conceptual, re-contextualizando a problemática a partir da complexidade sociocultural contemporânea.

A hipótese da qual se parte é a de que apesar das contínuas atualizações teóricas e críticas concernentes às diferentes práticas artísticas, estas não conseguiram afetar as bases conceituais históricas da fotografia ou do fotográfico, já que, enquanto objeto e meio codificado culturalmente – tal como nos fez entender Roland Barthes – esta(e) segue sendo refém de institucionalizações históricas que atendem predominantemente a interesses dos mercados econômico, artístico e científico. Quer dizer, o reconhecimento de qualquer prática fotográfica passa inevitavelmente pela filiação e/ou associação desta a uma taxonomia, a uma classificação a priori; a uma orientação estilística: jornalística, documental, profissional, de aficionado, fotografia social, política, boa, má, de herança pop ou conceitual e etc.

Seja qual for o contexto ou as condições nas quais se promove a prática fotográfica, ela segue sendo vista desde alguma instituição conceitual já sócio-culturalmente consensuada. Parece ser que, passado um século de inter-relações artísticas e midiáticas, a fotografia não tenha sofrido contaminação das contingências sócio-históricas. Além disso, parece ser que o meio restringe-se a uma plêiade de categorias.

A contenção do ‘fotográfico’, da mesma forma que das práticas artístico-culturais, em categorias e saberes instituídos,

é ação redutora e reiteradamente circular. Além disso, conservadora, porque permite e estimula a manutenção do ‘status’ artístico, e no caso que nos interessa tratar; a manutenção do ‘status’ fotográfico, atitude que atende especialmente ao objetivo de institucionalização e manutenção das empresas culturais e mercadológicas. A institucionalização da cultura pretende o controle e obediência dos produtores e receptores de objetos culturais, para a garantia do consumo destes - neste caso da fotografia e das tecnologias fotográficas - como uma mercadoria dentre outras.

3. Da institucionalização à foto alfabetização

[...] la connotación fotográfica es una actividad institucional; a escala de la totalidad de la sociedad, su función consiste integrar al hombre, es decir, en tranquilizarlo; todo código es simultáneamente arbitrario y racional; así, toda apelación a un código es un medio que tiene el hombre de probarse, de ponerse a prueba por medio de una razón y de una libertad.

Roland Barthes

A partir dos anos setenta, manifesta-se no âmbito teórico uma tendência que reivindica análises inclusivas das relações da arte e da cultura com os meios de comunicação, por entender-se que esta era uma relação inegável do complexo e diversificado conjunto das ações sociais do momento. Tais iniciativas pretenderam precisamente colocar em xeque, e mesmo desestabilizar, as concepções teóricas reguladoras e predominantes no conjunto da cultura, e como consequência revelar a diversidade e pluralidade existente no contexto sociocultural, especialmente no universo artístico. Esta postura indicava a necessidade de análises mais amplas e contínuas, que não se limitassem a enfoques estritamente estéticos. Entretanto, ainda que estas iniciativas conseguissem produzir ‘ruído’ no contingente epistemológico - e com isso impulsionassem a revisão dos mesmos - resultaram reféns de idéias estritas e de vinculações institucionais e ideológicas.

Simon Watney¹ reflexiona sobre o objetivo, a influência e o poder normativo e controlador das instituições conceituais sobre a conformação da fotografia em seus vários níveis de manifestação ao longo de sua história. Define Watney como ‘Instituições conceituais’ ao conjunto das estruturas econômicas, mercadológicas e comunicativas que atuam sobre a valoração e conformação da fotografia. Estas últimas, segundo este autor, teriam a função de enunciar valores, ‘verdades’, crenças e métodos sobre a fotografia, e compreenderiam a um vasto sistema

1. WATNEY, Simon apud RIBALTA, Jorge. *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre fotografía*, 2004, p. 281-305.

no qual se incluem os circuitos industriais, os espaços comerciais, os espaços publicitários, e através dos quais as categorias artísticas, estéticas e técnicas seriam propagadas e vendidas com um aspecto ‘espontâneo e natural’ como se estas fossem condições inerentes ao meio fotográfico. Neste sentido sugerido por Watney, as instituições podem ser compreendidas como o conjunto de propostas conceituais, práticas e materiais, a partir das quais são concebidas, propagadas, mantidas e atualizadas as regras e valores para a fotografia. E este sistema abarcaria desde pequenas revistas privadas a grandes corporações internacionais. As instituições representariam ainda aqueles lugares sociais que possuem a capacidade de definir e legitimar os diferentes tipos de papéis sociais.

2. Ibidem, p. 217.

Diz Watney² que *“Es este abanico de instituciones que define nuestro sentido interno de lo que es apropiado para cierto tipo de fotografía en oposición a otros: las condiciones de nuestro complejo foto-alfabetismo”*.

Entre várias abordagens possíveis sobre este tema, o autor concentra as bases da sua reflexão nas relações entre a fotografia e a sociologia - especialmente na influência das instituições sociológicas sobre o contexto da emissão e recepção das imagens fotográficas no contexto social - e analisa de que maneira as concepções preexistentes sobre a função da fotografia, no âmbito da sociologia, impregnados de valores e significados, influenciam na concepção dos emissores e receptores.

Antes, e para contextualizar, lembra-nos Watney que a sociologia, campo ‘científico’ da cultura, surgiu concomitantemente com o surgimento público da fotografia. E que este é um campo complexo e problemático porque sofre as consequências da instabilidade de seu objeto de estudo: o ser humano em constante dinamismo e transformações; um objeto por excelência diverso, plural e ameaçado continuamente por modismos e individualizações. Problemático também porque concentra a atenção sobre o conceito complexo e elástico de ‘cultura’: “[...] evidencia tanto de la estructuración social como tal, como el grado de progreso alcanzado por una determinada sociedad”³. Por esta razão, uma das aporias históricas da sociologia se encontraria na busca da estabilidade do seu objeto de estudo - dificuldade que tenta superar a partir de categorias e mecanismos de presunção universais. Exemplo disto é, segundo o autor, a utilização de recursos de categorização de papéis sociais: principal mecanismo sociológico utilizado para a almejada estabilização. Com estes mecanismos a sociologia pode ignorar ou neutralizar as variações e conflitos existentes no seio das categorias sociais, já que os papéis sociais unificam as divisões que se operam nas subjetividades.

3. Ibidem, p. 288-289.

E a sociologia da fotografia, segundo Watney, herdeira expressa da sociologia da cultura, reproduz este sistema, revelando uma tendência “[...] a privilegiar la posición de las instituciones que

*envuelven y organizan las diversas ramas de la práctica fotográfica*²⁴. A partir desta estrutura básica, a sociologia da fotografia conforma a si mesma como uma instituição reguladora de êxito, que influencia, através de suas retóricas, a produção, emissão e recepção das fotografias, e, no entendimento de Watney, promovem a *foto-alfabetização*.

4. Ibidem, p. 290.

Watney afirma que a sociologia da fotografia está condicionada ainda por dois sérios problemas: o primeiro diz respeito ao fato de que *esta sociologia se encontra prisioneira das categorias descritivas da produção* (fotografia documental, fotografia jornalística etc.), e que estas categorias dificultam a compreensão que desenvolvemos sobre como se articulam os distintos discursos da prática fotográfica. O segundo diz respeito ao fato de que *esta sociologia não tem consciência do poder que possuem estas institucionalizações na definição e organização das práticas fotográficas e da retórica, ou retóricas que orientam e determinam os entendimentos e valores no âmbito social*.

Admitir a existência de uma *foto-alfabetização*, e analisá-la, é fundamental para desvelar a problemática da fotografia na atualidade. A análise destes ‘discursos’ e de seus poderes na conformação do pensamento social permite compreender seu funcionamento, bem como atuar desconstrutivamente. Permite ainda situar a idéia de *foto-alfabetização* no contexto da cultura a partir da premissa de que a configuração sociocultural é resultado de regras - baseadas na linguagem - dadas sempre a priori, e que atingem todos os setores da existência. E que estas regras costumam ser, elaboradas e divulgadas, de forma automatizada, aspecto que favorece sua assimilação por parte dos grupos sociais que com elas se relacionam e interagem condicionados pelo fluxo desta, e ainda que a elas tentem resistir.

4. Uma perspectiva a partir da (des) institucionalização

Vimos, desde as primeiras vanguardas, no âmbito artístico (com as iniciativas cubistas, dadaístas, surrealistas e conceitualistas, por exemplo), uma crescente aproximação às distintas questões da linguagem, em uma relação estreita com as problemáticas da representação. Apesar destas manifestações, a investigação e a definição da estrutura da linguagem continuaram restritas a grupos seletos de artistas. Recentemente, mais concretamente ao final dos anos setenta, alguns grupos de atores sociais, que atuavam independentemente das instituições socioculturais, começaram a dedicar atenção à aplicação das estruturas lingüísticas (síntaxe e semântica) nas práticas culturais e nas relações destas com a normalização dos comportamentos nas sociedades,

5. Luther Blissett é um pseudônimo multiusuário, uma 'identidade em aberto', adotada e compartilhada por centenas de hackers, ativistas e operadores culturais em vários países, desde o verão (no hemisfério Norte) de 1994". A Wu Ming Foundation (@Wu_Ming_Found) mantém um blog, infelizmente só em italiano.

6. Grupo autônomo de ativistas e operadores culturais de difícil identificação, co-autores, com Luther Blissett, do *Gramática de la Guerrilla de La comunicación*.

7. BLISSETT, Luther. BRÜNZELS, Sonja. *Gramática de la guerrilla de la comunicación*, 2000, p. 17-18.

por entenderem que este conhecimento é em si mesmo uma ferramenta prática e efetiva que permite fazer frente ao autoritarismo homogeneizador das instituições representativas da sociedade. Estes grupos então determinaram como objetivo fazer compreender ao maior número de pessoas o poder da linguagem, e o poder da utilização desta pelos sistemas massivos de comunicação. Este é o caso dos coletivos artístico-culturais *Luther Blissett*⁵ e *Sonja Brünzels*⁶, que, em *Gramática de la guerrilla de la comunicación*, por exemplo, abordam o poder de infiltração e naturalização de crenças e comportamentos, através da linguagem, em todos os setores da existência (*em uma reflexão que recupera e atualiza o pensamento de Roland Barthes*). Estes coletivos propõem uma aplicação do conhecimento lingüístico como instrumento de desconstrução da gramática oficial, e por consequência, uma prática de resistência.

Compreendem os autores⁷ que gramática cultural é o:

[...] sistema de reglas que estructuran las relaciones e interacciones sociales. Abarca la totalidad de los códigos estéticos y de las reglas de comportamiento que determinan la representación de los objetos y el transcurso normal de situaciones en que se percibe como socialmente conveniente. La gramática cultural ordena los múltiples rituales que se repiten diariamente a todos los niveles de una sociedad. [...] A pesar de su rigurosa codificación, una gramática nunca está definitivamente establecida [...] De forma parecida también cambia la gramática cultural. [...] a pesar de esta flexibilidad de la gramática en el sentido lingüístico y cultural, su sistema de reglas sin embargo, no es en absoluto neutral, ni transformable, ni fácil de aprender o accesible para todo el mundo. [...] por el contrario, es expresión de relaciones sociales de poder y de dominio y sus reglas juegan un papel fundamental en su producción y reproducción.

A metáfora da gramática cultural utilizada pelos autores pode ser associada às reflexões de Watney, ainda que isto exija uma contextualização quanto ao âmbito ao qual se referem. Entendemos que são opiniões complementares e que nesta complementaridade contribuem para substanciar a opinião que expressamos ao iniciar este texto: que o conjunto de orientações epistemológicas existentes sobre a fotografia e sobre o 'fotográfico' giram em torno de si mesmas, em tautologias que sustentam idéias fixas sobre este meio e suas imagens. Sejam estes conceitos ligados a especificidades do meio, sejam estas filiações artísticas legitimadas pelas instituições. Em qualquer caso, orientações conceituais, disseminadas por retóricas que não permitem o enfrentamento da prática fotográfica, por um lado, como uma manifestação autônoma e atualizada com as questões temporais, e por outro, com uma manifestação cultural que não pode ser isolada das contaminações socioculturais coetâneas.

A ação do conjunto das instituições do pensamento sobre os entendimentos coletivos e individuais é contínua e intensa, e nisto reside sua eficiência, já que por ser tão presente, é compreendida como ‘natural’ (tal como professou Barthes) e assim impregna o imaginário e não favorece o distanciamento crítico. E, em consequência desta impregnação, a decodificação elaborada pelos sujeitos, é em si mesma, um reflexo dos valores que estas instituições emitem. Este é um problema que supõe a cultura enquanto sistema que se sustenta em convenções. Dentro deste sistema, as instituições do pensamento são peças fundamentais, pois a partir delas se deveria organizar – e por consequência facilitar – a ordem e a convivência social. Sem dúvida, estas instituições geram problemáticas, conflitos, dado que representam a imposição de fronteiras e limites que dificilmente podem ser transgredidos sem que suponha a geração de conflitos.

Este tema tem ‘biografia’ importante e pode ser ilustrada pelo dilema conceitual vivido pelo semiólogo e pensador Roland Barthes, expressado com intensidade na sua obra tardia *A Câmara Lúcida*. Esta obra é um sintoma de ansiedade, tanto como um impulso de liberação às instituições conceituais da fotografia – das quais Barthes foi um colaborador. Após o longo vínculo com a semiologia – e ainda que voltando a recorrer a esquemas e taxonomias – Barthes apela a uma espécie de fraude através da qual faz um ‘mea culpa’ que lhe permite, ao mesmo tempo, focar fotografias a partir de uma condição subjetiva: *o punctum*. *O punctum*, diz, é aquilo que nos fere, que nos golpeia. É orgânico e afetivo. *O punctum* é uma categoria que não permite uma delimitação precisa; é um ‘espaço-oco’ para o devaneio do semiólogo.

A autocrítica que faz Barthes revela a insatisfação do especialista que não conseguiu explicar, a partir das categorias e sistemas destinados à fotografia, o que via e o que sentia diante de imagens oriundas deste meio e processo. Barthes, ao final, encontra a solução para esta limitação em uma transgressão das premissas que antes apregoava. É que, de fato, as sistematizações deveriam ser continuamente revisadas, pois de outra maneira condicionam e estancam as relações entre as pessoas e as coisas, e obstaculizam a percepção de detalhes significativos. As sistematizações, no caso específico da fotografia, nos impedem de compreender a mobilidade dos seus significados, bem como o re-enquadramento histórico sofrido pelas práticas fotográficas. Entende Watney⁸ que:

El omnipresente privilegio de lo económico en los debates contemporáneos sobre las instituciones de la fotografía desvía nuestra atención de la capacidad única de las fotografías de contener categorías del saber que son simultáneamente productivas (en la medida que estimulan, incitan y fomentan su propia reproducción continuada) y coercitivas (por cuanto delimitan el marco conceptual en

8. WATNEY, Simon apud RIBALTA, Jorge. *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre fotografía*, 2004, p. 303.

el que se organiza culturalmente “lo visual”). Sin embargo, categorías como el fotoperiodismo y el documental tampoco están controladas ni por instituciones individuales ni por el estilo. Podemos considerarlas pautas de conformidad, coherentes internamente, que naturalmente no ‘reflejan’ ninguna ‘realidad’ preestablecida. Antes bien, constituyen los cimientos culturales a partir de los que concebimos la realidad como unidad estable. [...] [...] nunca se insistirá lo suficiente en que no se puede haber una teoría ‘total’ y autónoma de la fotografía, ya que ésta no es un objeto intrínsecamente unificado. [...] Por esto es tan importante rechazar cualquier explicación del ‘rol’ de las instituciones que mantenga la absoluta primacía de lo ‘económico’ como espacio primario para las intervenciones políticas o bien como la determinación a priori de todas las demás formaciones sociales y culturales.

As considerações de Watney explicam com lucidez o esquema eficiente e invisível das instituições na criação e manutenção dos conceitos que estas consideram oportunas. Suas análises são indispensáveis porque jogam luz sobre a cumplicidade existente entre as instituições e os meios de comunicação, problema que muitos pensam superado; e sobre a tendência social de reproduzir os entendimentos veiculados por estes. O poder autoritário e redutor das instituições, denunciado por Watney, substancia o entendimento que temos, de que qualquer análise sobre a fotografia e o fotográfico, na atualidade, deve considerar pelo menos duas questões:

- Que é de fundamental importância conhecer a estrutura dos sistemas institucionais, pois é esta estrutura que elabora e condiciona a compreensão sociocultural;
- Que somente a partir da compreensão dos esquemas institucionais (tal como ocorreu com Barthes e posteriormente com Luther Blisset e Sonja Brünzels) é possível conquistar independência e construir alternativas às determinações históricas, institucionalizadoras e normativas, e única forma de incluir a pluralidade e descontinuidade sociocultural, assim como a localização legítima para uma análise das manifestações sobre a prática fotográfica contemporânea.

5. Outra (des) institucionalização para uma proposta de aproximação às práticas fotográficas contemporâneas

No decorrer do século XX, as práticas fotográficas seguiram o ritmo das experimentações vanguardistas, e sua integração

ao mundo artístico aparentemente seguiu esta dinâmica. Entretanto, no que diz respeito às análises e reflexões desenvolvidas sobre estas práticas, é possível constatar a reincidência e a presença de mecanismos de classificação e do uso de pautas idênticas àquelas mantidas historicamente pelas instituições estéticas, artísticas e ou mercadológicas. Por exemplo, obras ‘pouco’ fotográficas, em uma concepção tradicional, estruturadas com elementos e discursos híbridos, que misturam descrição, narração e/ou ficção, não raro são explicadas e enquadradas a partir de classificações conhecidas historicamente, ou justificadas como herdeiras ou influenciada por este ou aquele estilo ou categoria.

Este encaminhamento não permite que as análises contemplem um número significativo de práticas artístico-fotográficas contemporâneas que ocorrem no interstício das influências históricas e no desejo de uma subversão comunicativa. Por esta razão, práticas resultantes, por um lado, da imposição de um sistema gramatical cultural estratégico, firmado a diáspora pelo conjunto das instituições socioculturais, e por outro, táticas intuitivas que subvertem ou atualizam, também a diáspora - sem livrar-se de todo das influências institucionais - o uso do meio fotográfico, são incluídas e avaliadas dentro de um mesmo prisma, tal como se pode constatar em muitas das práticas fotográficas amadoras.

O estudo das práticas fotográficas contemporâneas deve ser feito a partir da perspectiva de inserção da fotografia no âmbito das ações culturais, que, por um lado sofrem as influências do sistema cultural oficial, e por outro, revelam criatividade, subversão e contaminação da cultura popular. Ao mesmo tempo, deve contemplar um enfoque da prática fotográfica contemporânea a partir de seu aspecto comunicativo – que na atualidade não obedece a uma única orientação – que absorve e mescla de influências de distintos setores e distintos alcances históricos. Deve considerar esta como uma prática que se reveste e resvala em ‘ambigüidades’. Neste sentido, o princípio de tática - tal como entende De Certeau⁹, jogo aberto, sem espaço definido, sujeito ao acaso – se apresenta como uma boa fonte de inspiração para investigar a fotografia na atualidade.

Avaliar a inserção da fotografia no conjunto da cultura do século XX depende de muitos fatores, alguns de natureza essencialmente artística e estética (e aqui se incluem os movimentos e alterações promovidos pelos movimentos vanguardistas), outros mais diretamente relacionados com as transformações socioculturais ocorridas durante este período (e aqui fazemos referência à passagem da sociedade industrial à pós-industrial, a efetivação da sociedade de massas e seu avanço à sociedade globalizada e mundializada, sob a batuta da comunicação sem fronteira e a propagação da imagem como linguagem predominante).

Se o contingente fotográfico que circula atualmente é reconhecido, sem resistência, como arte, e se este contingente está

9. DE CERTEAU, Michel apud BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús (et.all). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, 2001. p. 402-403.

constituído de todo tipo de fotografias (fotografias ‘realistas’, documentais, ficcionais etc.), é porque ocorreram mudanças na concepção do fotográfico e no conjunto sociocultural.

Até princípios dos anos setenta a fotografia ocupava um lugar e um valor irregular e impreciso no cenário artístico, e foi, precisamente a partir desta década que o caráter ‘documental’ da fotografia passou a ser visto como uma perspectiva legítima para as práticas artísticas. Entretanto, o que estas narrações contam, corroboradas pelas referidas práticas, é que a concepção do documental neste período já não correspondia necessariamente – ainda que não se desligue totalmente das concepções históricas - aos entendimentos tradicionais e bastante estritos que relacionavam o caráter documental com o exercício de registro objetivo e ou imparcial da realidade.

A prática fotográfica documental exercida a partir dos anos setenta significou o questionamento das categorias, significou também o questionamento do conceito de objetividade, e por conseqüência o exercício da ambigüidade, e acabou resultando – assim entendemos – na definitiva ampliação do conceito de documento da realidade, para além da realidade material de fatos. *Quer dizer: a fotografia poderia ‘documentar’ idéias através da criação e simulação de fatos e objetos. Realidade e ficção compartilham legitimidade e a partir daí se admite o reconhecimento do pluralismo semântico da imagem fotográfica, um tipo de imagem que é simultaneamente ‘nunca-e-sempre’ um documento literal.* E como se disse anteriormente, nesta empreitada participaram e confluíram distintos fatores.

É importante situar o uso e o lugar da fotografia no contexto das práticas artísticas pop e conceituais, que, de maneira irregular e diversificada – aspectos importantes a sublinhar – promoveram a aproximação e a associação da fotografia com o foto-jornalismo, com a publicidade e com os meios de comunicação de massas.

Uma primeira avaliação sobre as conseqüências destas aproximações e associações permite afirmar que elas estimularam tanto a crítica como a assimilação e a hibridização do vocabulário e de valores entre a arte e estes setores. Como também, por conseqüência, a partir deste momento a fotografia começa a ser reconhecida por sua grande capacidade de reprodução – aspecto compatível com a cultura popular – e meio adequado a leituras acessíveis.

O que ocorre a partir deste período com as práticas fotográficas? Em um primeiro momento é possível afirmar que as indagações sobre o lugar e valor da fotografia seguiram ocupando o pensamento e a prática fotográfica, e estas se revelaram através da pluralidade dos modos de fazer.

A título de exemplo, citamos o uso da fotografia, levado a cabo nos anos setenta por Victor Burgin e John Baldessari, em algumas de suas obras. Estes artistas utilizaram fotografias tanto como suporte quanto obra em si mesma, em uma aposta

no caráter comunicativo e informativo das imagens fotográficas e das obras como objeto de reflexão e crítica de temas sociais. Para a concretização de seus propósitos estes artistas valeram-se muitas vezes da apropriação de fotografias de filmes produzidos em Hollywood e filmes publicitários.

A obra *Lei-Feng* de Burgin (Fig. 1), por exemplo, constitui-se de nove painéis, todos com a mesma fotografia – extraída de uma publicidade de xerez - de uma família que está comemorando a aparição da filha na capa da revista *Vogue*.



Fig. 1. Victor Burgin, *Lei-Feng* (detalhe), 1973-1974, impressão sobre papel, 40,6 X 50,8 cm. Propriedade de Tate Gallery.

Burgin se apropria da fotografia da publicidade e ignora o texto original. Re-insere a fotografia em outro contexto, no qual à mensagem original da referida publicidade que enaltecia o êxito e a conquista pessoal, contrapõe uma parábola oriental que enfoca o valor das ações coletivas, em uma evidente crítica ao individualismo presente na cultura ocidental. O artista acrescenta ao conjunto um terceiro elemento: um comentário acadêmico-técnico que aborda a relação entre textos, imagens e a arbitrariedade do signo fotográfico.

A associação dos três elementos (a fotografia, e os dois textos incluídos por Burgin) constitui um comentário sobre o consumo – acrítico - das representações da cultura de massas e, ao mesmo tempo, coloca em evidência a natureza arbitrária e o valor historicamente atribuído a este tipo de imagens - as fotográficas. *Burgin recorre ao mesmo signo que questiona para 'enunciar' e veicular seu comentário, e, além disto, ainda aposta na capacidade comunicadora deste tipo de signo, neste caso, formalizado através da fotografia.* Quer dizer, a tática desconstrutiva utilizada por Burgin acaba por reafirmar a capacidade comunicativa da imagem fotográfica. Questões idênticas são abordadas e enfrentadas por outros artistas como, por exemplo, John Baldessari, Hans Haacke e Sherrie Levine.

A ampliação e consolidação de processos de aproximação, contaminação e inter-relações – entre as práticas artísticas, e artístico-fotográficas, e os meios e valores comunicativos – podem ser identificados a partir de uma diversidade de ações que incluem a apropriação de imagens, de modelos, ou mesmo de estratégias típicas da publicidade e dos meios comunicativos em geral (televisão, cinema, periódicos, quadrinhos) praticados por artistas como Richard Prince, Hans Haacke, Barbara Kruger e Cindy Sherman – seja com a intenção de subverter ou mesmo destacar o valor e poder do vocabulário propagado pela sociedade de ‘consumos’.

Este tipo de prática artístico-fotográfica foi corroendo as noções historicamente atribuídas ao conceito de fotografia documental no âmbito do fazer artístico, ainda que sem conseguir alterar a capacidade de relacionar fotografias com a memória, a história, o documento e a percepção no âmbito do coletivo. Foi a soma do conjunto de iniciativas fotográficas díspares, praticadas especialmente a partir das últimas décadas do século XX, que colocaram em marcha a flexibilização do conceito histórico da sua função e aspecto documental, e que também facilitou as condições para o surgimento e convivência de novas práticas fotográficas marcadas pela contaminação de valores e comportamentos absorvidos do contexto sociocultural midiático.

Para admitir a existência da contaminação entre os setores artístico-culturais é necessário transpassar a idéia de linhagem, bem como transcender as precisões ou preciosismos de intenções e comportamentos que, em geral, insistimos em atribuir às iniciativas fotográficas artísticas. Se o que interessa aqui é tratar das aproximações da fotografia com o entorno cotidiano e midiático se faz necessário consentir que esta aproximação e contaminação foi se conformando no tempo, em situações às vezes estritamente artísticas, em outras por questionamentos e desejos de foro particular, e em grande parte por influência das conformações técnicas, tecnológicas e socioculturais. *E que estas incidências se inter-relacionaram gerando novos comportamentos e fragmentando linearidades históricas em um processo de retro-alimentação contínuo.*

A trajetória do artista alemão Hans Haacke é exemplar nesse sentido. As híbridas e heterogêneas práticas artísticas levadas adiante por este artista a partir dos anos sessenta não podem ser filiadas a uma tendência específica. Se existe um elemento de união no amplo e díspare conjunto de sua obra ele se encontra na “[...] *investigación crítica de los dispositivos ideológicos e institucionales que actualmente constituyen los objetos y el sistema cultural en general*”¹⁰. E esta característica não surgiu de um projeto a priori pois se conformou no tempo, a partir da convivência e do conhecimento do funcionamento das instituições. Se no princípio de suas práticas era possível identificar influências predominantemente formais minimalistas e conceituais, ao passo do tempo se verifica a hibridização de procedimentos através da utilização de materiais e métodos diversos (textos, fotografias, pintura), e a

10. BORJA-VILLEL, Manuel
Manuel et all. *Obra Social*.
HANS HAACKE. *Catálogo de la
exposición*, 1995, p. 28.

partir do início dos anos setenta, uma orientação temática cada vez mais voltada a dois interesses principais: de uma parte, questionar as conexões econômicas, políticas e institucionais entre os protagonistas do mercado de arte e os museus, por outra, estudar temas de ordem ecológica de responsabilidade da esfera pública, que podem ser exemplificados pelas séries *A Breed Apart* de 1978; *Oelgemaeld, Homenaje à Marcel Broodthaers*, de 1982; *On social Grease* de 1975; *Manet-PROJEKT'74* de 1974.

O trajeto de Haacke se estabelece a partir de um processo que opera e cresce entre o exercício da crítica da representação e da crítica social; entre o exercício mnemônico e a intenção comunicativa. Este último aspecto, em especial, é um elemento constante nas proposições deste artista, dado que este, com suas obras, instala e provoca sistemas reflexivos investigativos tendo como base ferramentas lingüísticas (como, por exemplo, *Breed apart*). Sem dúvida, esta característica presente nas obras de Haacke criou problemas à sua trajetória no que se refere à sua aceitação por parte das instituições culturais. Walter Grasskamp¹¹ comenta este aspecto na apresentação da mostra retrospectiva das obras de Haacke ocorrida em Barcelona, em setembro de 1995, e diz que o artista se converteu em uma 'pessoa não grata' para o sistema institucional de arte justamente por ter sido *um dos primeiros artistas a conceber o objeto artístico como objeto de comunicação*.

O fato de que um grande número de artistas do final dos anos sessenta e setenta tenha usado a fotografia como recurso material e conceitual, sem, entretanto, atribuir a este um valor absoluto, se baseava na compreensão de que *a fotografia não se restringia a ser um documento da realidade e tampouco tinha a capacidade de substituir a realidade – ainda que, no contexto sociocultural pudesse ser assim entendida*. Talvez por esta razão, o uso da fotografia neste período tenha tido tanto êxito, pois conseguia cumprir o papel de meio de produção e materialização de imagens de potencial convincente e ao mesmo tempo meio capaz de aproximar aos grandes grupos sociais acontecimentos e objetos, e recurso apropriado para dar forma material a idéias.

O conjunto das distintas e diversificadas práticas fotográficas consumadas especialmente a partir dos anos sessenta, que se caracterizam por combinar registros de ações com encenações, e objetos e apropriações de elementos visuais já existentes, são provavelmente o alicerce do processo de ampliação e homologação da fotografia como potência narrativa, pois assumiram e exploraram, em seu conjunto, a dupla capacidade da imagem fotográfica, qual seja: veracidade e ficção.

Como também ocorre em outros sistemas comunicativos, os desvios, as mudanças e os usos ambíguos das práticas fotográficas foram incorporados no contexto do seu uso artístico, e direta ou indiretamente apropriados pelo conjunto social e pelas sucessivas gerações - que continuam e continuarão transformando e atuando de maneira nem sempre institucional e autorizada. E é neste aspecto que o sistema cultural institucional

11. GRASSKAMP, Walter apud BORJA-VILLET, Manuelet all. *Obra Social. HANS HAACKE. Catálogo de la exposición*, 1995, p. 282.

apresenta sua debilidade, já que não leva em consideração a capacidade que tem os grupos sociais de ‘metabolizar’ os acontecimentos culturais, subversiva, persistente, silenciosamente. No caso particular da fotografia, esta informação se confirma com o amplo e dispar conjunto de iniciativas fotográficas que demonstram a absorção de táticas transgressoras e flexíveis, sem fazer desta uma norma.

É possível dizer que as práticas e os usos fotográficos, resultantes da experiência acumulada especialmente a partir das iniciativas conceituais e pop se desdobraram entre a reivindicação da ‘ambigüidade’ de sua capacidade documental e ficcional, e a homologação artística de fotografias de caráter jornalístico. Vistas desde um conjunto mais geral, as práticas fotográficas feitas a partir deste período revelam ser uma espécie de síntese entre a documentação, a reportagem do entorno físico e sociocultural, em muitos casos com projeções de evidente carga autobiográfica - já que, como afirmamos anteriormente, a eleição dos temas e a maneira de abordá-los carece de distanciamento. E aqui encontramos uma outra ampliação e/ou flexibilização conceitual: o autobiográfico. O significado do termo autobiográfico já não se restringe à abordagem de vivências e histórias de foro estritamente pessoal. Amplia-se no sentido de que os fatos e as histórias coletivas, por empatia, são também histórias de todos e de cada um. No dispar conjunto das práticas fotográficas contemporâneas é possível identificar tanto o domínio da influência documental quanto o teor autobiográfico - com a hibridização de ambos - em um processo complexo que na falta de uma expressão mais adequada costuma ser denominado como ‘ambíguo’. E de fato a ‘ambigüidade’ ou indefinição de estilo em muitos casos impede distinguir a fronteira entre uma e outra característica.

Alberto García-Alix, fotógrafo espanhol, que começou sua carreira a partir da metade dos anos sessenta, elabora um ‘retrato’ do seu tempo histórico e de seu entorno sociocultural no qual também se projeta por identificação. O universo fotografado por Alix está concentrado nos setores e comportamentos sociais considerados marginais das sociedades: a intimidade dos subúrbios, os personagens outsiders, os sobreviventes do caos urbano e social ao qual sente pertencer. Também o entorno da contracultura que ele soube captar em surpreendentes retratos de pintores, músicos, dependentes de drogas, delinquentes, motoqueiros, estrelas pornô, modelos, manequins e musas. Um número significativo de fotografias de Alix revelam um ímpeto jornalístico, documental e retratista, ainda que não possam ser limitadas a nenhuma destas classificações, pois não contemplam o requisito do distanciamento e da imparcialidade comuns a estas categorias.

O conjunto das práticas de Cindy Sherman, por outro lado, é predominantemente marcado pela encenação, pela dramatização, pelo fato de recorrer a referências simbólicas e a estereótipos artísticos, socioculturais e midiáticos - em muitas das

quais a artista empresta seu próprio corpo como suporte e matéria-prima. Em suas propostas, a fotografia é tanto meio como suporte material e conceitual que em associação pretendem a garantia de uma comunicação e diálogo com os espectadores. Afirmar Sherman em uma entrevista concedida a Margarida Me-deiros¹²: “[...] *no es parte de mis preocupaciones imponer a martillo mis ideas, solo abrir un espacio en el pensamiento de las personas*”.

No conjunto das obras de Sherman fica claro que o objetivo que persegue é o de elaborar conceitos, expressar idéias – tendo como temática predominante o funcionamento dos estereótipos femininos e a relação destes com a problemática das diferenças de gênero e torná-las públicas. Neste sentido, suas fotografias são verdadeiras e realistas, dado que representam, apresentam e comunicam idéias.

Já na trajetória de Nan Goldin (Fig. 2), que a partir dos anos noventa organizou uma espécie de ‘diário visual’ íntimo a partir de fotografias tomadas durante mais de vinte anos, a ‘ambigüidade’ se estabelece de outra maneira. Os personagens de suas séries são reais, os acontecimentos reais ainda que planejados, enquanto que a organização e o anacronismo temporal da apresentação deste diário remetem e constituem uma ficção.



Fig. 2. Nan Goldin. (Lado esquerdo) *Reflections through a Golden Eye*, 1975. – 1998. Vista da instalação. Gagosian Gallery, Los Angeles, 1998. (Lado direito da página) *The Ballad of sexual Dependency and New Photographs*. Vista de la Instalación, Matthew Marks Gallery, Nova York, 1995.

Pode-se citar ainda o trabalho da artista multimídia Ana Laura Aláez (Espanha, 1965), de uma geração recente, como um caso curioso, uma vez que se poderia dizer que trabalha em uma linha idêntica a de Cindy Sherman, ainda que, diferentemente desta, Aláez se exponha e se exhiba. Não obstante, e apesar desta diferença, é inquestionável a influência de Sherman sobre o trabalho da jovem artista espanhola. Sherman é uma das artistas de maior visibilidade no mundo artístico internacional das últimas décadas do século XX. É compreensível que suas obras e sua maneira de trabalhar tenham se transformado em referência para as novas gerações. As razões para isto se encontram, em um primeiro momento, na temática enfocada pela artista, na maneira como trata e usa a fotografia, na personalização de seu trabalho, nas relações deste com as formas e

12. MEDEIROS, Margarida. *Fotografía e narcisismo. O autorretrato contemporâneo*, 2000, p. 155.

conteúdos midiáticos (publicidade, cinema, literatura etc). Em segundo, no fato que as novas gerações, como a de Ana Laura Aláez, já nascem imersas nas problemáticas e nas conformações midiáticas em todos os seus aspectos, assim como com todo o arsenal teórico e artístico propagado em torno das questões de gênero e identidade.

Em *Creative Powder* (Fig. 3), Aláez, tal com Sherman em seus primeiros trabalhos, transforma-se em personagens, encena, e a encenação é o recurso para a elaboração de discursos críticos e conceitos. Sem dúvida, esta série ocorre na intersecção do não exibicionismo de Sherman e do aspecto autobiográfico elaborado por Nan Goldin. Aláez, como já foi dito, se expõe, se exhibe, ainda que adotando personagens estereotipados, e que por esta razão tem caráter universal.



Fig. 3. Ana Laura Aláez, *Creative Powder*, Fujichrome print sobre poliéster montado sobre alumínio, 100 x 133 cm, 2001.

Para Aláez, trabalhar desta maneira, e a partir destes temas, é uma oportunidade de falar e mostrar a si mesma – mas não por isto suas fotografias são menos realistas. Assim que, independente das particularidades das obras que viemos comentando até aqui apresentem, revelam uma outra questão importante que merece ser pensada: a questão do realismo fotográfico e da flexibilização que este vêm sofrendo.

A propagação e a conseqüente assimilação - no imaginário dos grupos socioculturais - das distintas e ‘ambíguas’ práticas fotográficas efetivadas nas últimas décadas do século XX contribuíram para amenizar os questionamentos sobre a legitimidade da fotografia como recurso artístico, mais exatamente favoreceu para que a fotografia obtivesse o reconhecimento de meio e tática afinados com seu tempo histórico, especialmente por sua capacidade de comunicar-se. A fotografia, sob o signo das instituições (publicitária, comercial, burocrática, estética) consegue ‘driblar’ e despegar-se, e ser ao mesmo tempo imagem de massas (que se vale de retóricas institucionais) e imagem tática (que se vale desta retórica como apropriação e insurreição).

A conformação da fotografia - sobre as bases do que, por falta de um qualificativo melhor com frequência é indicado como ‘ambigüidade’ – nas últimas décadas do século XX se caracteriza por ter matizes distintos. Ainda que nos orientemos por categorias fotográficas conhecidas não podemos afirmar com segurança que esta ou aquela prática fotográfica contemporânea correspondam a qualquer uma em especial. Tampouco se pode negar a contaminação e as inter-influências artísticas, publicitárias, jornalísticas, documentais. Como disse Annateresa Fabris, *as fronteiras se expandiram e se misturaram*. E por esta razão, vimos também no decorrer do século XX que as análises referentes à fotografia e à arte em seu conjunto solicitaram e necessitaram cada vez mais a complementaridade com outras disciplinas e áreas do conhecimento: psicanálise, semiologia, literatura, história, sociologia, antropologia etc. Os movimentos de desterritorialização ocorridos e propagados desde dentro do âmbito artístico – em consonância com as desterritorializações sociais, culturais, econômicas e geográficas – tornaram-se evidentes e revelaram levar em consideração inclusive a condição do autor das obras e dos protagonistas da cultura. Mas apesar disto, e ainda que se valendo do diálogo com outros setores, uma prova da flexibilidade dos especialistas nesta matéria, manifestações artísticas marcadas por tão díspares iniciativas e materializações seguem sendo analisadas prioritariamente sob critérios essencialmente estéticos.

Ao concluir esta reflexão, reafirmamos que o que ambicionamos, a partir das especulações apresentadas, foi criar e conquistar condições para situar a análise da fotografia contemporânea em uma perspectiva similar a que propõe, por exemplo, Jacques Rancière¹³:

El régimen de las artes es el que identifica propiamente al arte singular y desvincula este arte de toda la regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero la hace de modo que hace añicos a la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto a las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. [...] Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se forma.

Entende-se que a partir deste ponto de vista é possível contemplar as práticas fotográficas que não necessariamente se encontram localizadas exclusivamente em tais ‘regimes estéticos’, mas em um espaço no qual os vocabulários contemporâneos artísticos e comunicativos jogam e intercambiam alternativamente seus papéis – um jogo e intercâmbio que se retroalimentam tanto do instituído quanto do acaso. A partir deste traçado poderemos incluir no conjunto de análise toda e qualquer prática contemporânea que se valha de fotografias.

13. RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*, 2002, p. 36.

Referências

- BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida: notas sobre fotografía*. Trad.: Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.
- BARTHES, Roland. *Lo Óbvio y lo obtuso: imágenes, gestos, vocés*. Trad.: C. Fernandez Medrano. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós, 1986.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; DE CERTEAU, Michel [et. all]. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BLISSET, Luther; BRÜNZELS, Sonja. *Gramática de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus, 2000.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. (comisario). *Hans Haacke. Obra Social. Catálogo da exposição*. Textos de BORJA-VILLEL; Manuel J; BUCHLOCH, Benjamin; GRASSKAMP, Walter. 21 de junho – 3 setembro de 1995. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies de Barcelona.
- CORTÉS, José Miguel G. (Comissário). *Gilbert & George (1986-1997). Catálogo monográfico da exposição*. Textos de CORTÉS, José Miguel G.; FOIX, Vicente Molina; JAHN, Wolf. Trad.: Manuel Tarancón Fandos. 30 junho a 29 de agosto de 1999. Valencia: Generalitat Valenciana, Consorci de Museos de La Comunitat Valenciana, Ajuntament de Valencia con el patrocinio de The British Council.
- FABRIS, Annateresa. *Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos*. Rev. Estudos Feministas, v. 11, n. 1, Florianópolis jan./jun. 2003.
- LEBRERO STALS, José. *Cámaras indiscretas. Catálogo de exposición*. Textos de José Stals Lebrero e Ian Wallace. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1992.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Trad.: Antonio Fernández Lera. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- RIBALTA, Jorge (ed.); WATNEY, Simon [et.all]. *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre fotografía*. Trad.: Elena Llorens Pujol. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004.