

## O CONTATO COM O MUNDO: O VALOR DOCUMENTÁRIO DA FOTOGRAFIA NA ARTE

Luiz Cláudio da Costa / Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### RESUMO

O foco desta reflexão é abordar a formulação do simpósio “As cidades na cidade”, analisando *Hautes Surveillances* de Mathieu Pernot que aposta no valor de documento da fotografia na arte. A linhagem da *arte documentária* de August Sander à Walker Evans definiu-se nos anos trinta por uma visualidade vernacular neutra, opondo-se aos ideais modernistas. Nos anos sessenta e setenta, a arte conceitual necessitou da fotografia para apresentações de suas proposições, encarando contraditoriamente a crítica à primazia do visual e as funções mnemônicas da fotografia. A imagem tornava-se “documento impossível” e abria-se à arte de arquivo. Realizando séries fotográficas, incorporando documentos, inclusive textuais, utilizando a montagem, a arte de Pernot mantém-se em contato com o mundo embora suas significações sejam indeterminadas e abertas.

### PALAVRAS-CHAVE

arte e cidade; arte de arquivo; documento e arte.

### ABSTRACT

The focus of this paper is to address the formulation of the symposium "Cities in the city", analyzing *Hautes Surveillances* de Mathieu Pernot. What is at stake in this book is the value of document in art works. The documentary art lineage of August Sander to Walker Evans in the thirties was defined by a neutral vernacular visuality, opposing to modernist ideals. In the sixties and seventies, conceptual art photography needed photography to present their art propositions, contradictorily bringing together the criticism against the primacy of the visual and the mnemonic functions of photography. Thus the image becomes an "impossible document" and opens up to the art of archive. Conducting photographic series, incorporating documents, including text, using montage, Mathieu Pernot keeps contact with the world while meaning indeterminate and open.

### KEYWORDS

art and the cidade; arte de arquivo; documento e arte.

Como produzir uma imagem do espaço atual da cidade dividida entre os poderes hegemônicos da era da globalização dos mercados e os fluxos que deles escamparam? Quais as condições da arte para tratar da atualidade histórica, se seu espaço é antes o do imaginário que o do verdadeiro? Como construir o sentido do real por meio de imagens após a descrença do signo urdida pelas teorias de Jean Baudrillard e de Paul Virilio? É ainda possível apostar na obra e na imagem após o ataque ao aspecto morfológico e visual do objeto de arte realizado pelas proposições conceitualistas? Essas questões visam o legado da crítica à estética modernista com o objetivo de pensar novas respostas. O questionamento do objeto de arte e da primazia visual realizado pela arte conceitual, considerações derivadas dos minimalistas, compreendia uma ambiguidade fundamental. Desmaterializada a obra, muitas das proposições conceituais eram mediadas por documentações fotográficas.<sup>1</sup> Esse paradoxo termina por sugerir às gerações posteriores uma estética articulada pela contradição entre o valor do documento e o vigor da arte que desde os anos noventa renuncia a ironia pós-pop contra o signo e busca uma reforma da estética.

O foco das minhas reflexões é a obra *Hautes Surveillance* de Mathieu Pernot. Apresentada como livro e como instalação, *Hautes Surveillance* me permite abordar a formulação do simpósio “As cidades na cidade” organizado por Luciano Vinhosa Simão e Sheila Cabo Geraldo. Artista e fotógrafo francês cuja produção teve início na década de noventa, Mathieu Pernot investe no valor ambíguo da fotografia de registro como imagem da arte. Recuperando a forma da fotografia de arquivo, o trabalho de Pernot ativa a força ambivalente da experiência sensível, integrando na arte imagens de valor documental. Registrando dispositivos de poder, arquitetura moderna, pessoas comuns – marcas do sofrimento humano nas cidades globais contemporâneas – e organizando os signos em montagens que reinserem a inadequação entre o que vemos e o vazio que nos olha, Pernot investiga os sintomas das sociedades atuais. Grava-se a carne das coisas comuns para fazer aparecer o saber heterogêneo do sensível.

Neutralizando as pretensões de autonomia da arte através da função documentária da fotografia, Mathieu Pernot aposta na indeterminação do sentido. A autonomia da obra e sua dependência relativa ao contato ausente exigem do espectador tanto a

passividade da contemplação como a atividade na construção da leitura. Assim o valor de documento não valida as considerações de objetividade da técnica fotográfica, tampouco alia-se à tendência auto-referencial que problematiza o meio como o trabalho de Jeff Wall. Menos ainda, o trabalho de Mathieu admite o idealismo da fotografia jornalística de pretensões artístico-simbólicas como a de Sebastião Salgado. Os trabalhos de Pernot sugerem antes a noção de imagem de contato, simultaneamente representação simbólica e marca impressa, vestígio e sintoma da experiência do mundo das coisas comuns.<sup>2</sup> A arte documentária no cinema e na fotografia fundou-se sobre o paradoxo das funções da estética e do arquivo. O que está implícito no trabalho de Mathieu Pernot é a aposta moderna da originalidade da fotografia no espaço da arte, sua capacidade de encarnar aquilo que resiste às categorias instituídas pelas belas artes. Como atesta Michel Poivert sobre a fotografia contemporânea: “À une époque où, depuis Marcel Duchamp, tout peut être art, la photographie aurait ainsi rempli la mission d’être ce que précisément l’art ne peut pas être ‘un Autre de l’art’.”<sup>3</sup>

Mathieu Pernot realiza sua primeira série fotográfica ainda durante o curso da Escola Nacional de Fotografia em Arles. Após ter descoberto famílias de ciganos vivendo nas proximidades da cidade, Pernot decidiu fotografar o grupo criando a série *Tsgane* (1995 e 1999), onde utilizou o preto e branco e o ponto de vista frontal. Inscrevendo a distância entre o fotógrafo e os sujeitos anônimos, bem como documentando suas casas, Pernot recuperava com a série *Tsigane* a forma impessoal do estilo documentário da fotografia de Walker Evans. A arte documentária de August Sander a Walker Evans portava contradições que ainda não estavam previstas na produção de Eugène Atget, para quem a fotografia envolvia a função pura de documentação. Vinculando a arte ao valor arquivístico, a linhagem estética que se constitui de August Sander à Walker Evans definiu a missão da *arte documentária* por meio da apropriação de práticas populares prosaicas no sentido de construir uma linguagem vernacular neutra para a imagem longe das ideais modernistas de expressão pessoal e originalidade.<sup>4</sup>



Capa do livro *Tsiganes*

Em *Tsigane*, Pernot fotografou a vida atual dos nômades que viviam em torno de Arles.<sup>5</sup> Para o trabalho seguinte, apropriou-se de documentos ao descobrir um fundo de arquivo sobre campos de internamento para ciganos durante os anos da II Guerra Mundial. *Un camp pour les Bohémiens* (1998/99) foi apresentada na forma de instalação em 2014 na exposição *La traversée* que o Jeu de Paume organizou para celebrar os 20 anos de trabalho do artista. Originalmente publicado no formato livro de fotografia em 2001, a instalação no Jeu de Paume justapunha quatro grupos de documentos: carteiras antropométricas encontradas nos arquivos de Bouches-du-Rhône, retratos fotográficos realizados pelo artista, registros sonoros de testemunhos dos detentos e desenhos cartográficos.



Vista da exposição *La traversée* que o Jeu de Paume, 2014

O interesse de Mathieu Pernot pelo sofrimento dos nômades na Europa fala de uma disponibilidade ético-afetiva em relação à história de esquecimento do outro.<sup>6</sup> Os temas da periferia e da violência da destruição dos imensos edifícios de classes operárias na França (*Implosions* e *Nuages*, 2011-2088) ou dos imigrantes afegãos no país (*Les migrants*, 2009) mostram esse movimento em direção ao sofrimento do outro engendrando e orientando a obra de Mathieu Pernot. Mas se a origem da obra de Mathieu Pernot pode encontrar-se na experiência sensível, o artista utiliza uma forma neutra para apresentar o saber aberto pelos movimentos afetivos. Não é a identificação com o outro nem a idealização do sofrimento o que aparece nas imagens de Mathieu Pernot, muito distantes da tendência icônica revisitada por certa fotografia jornalística contemporânea.

Documentando a vida dos nômades em *Tsigane* ou incorporando arquivos em *Un camp pour les Bohémiens*, Pernot experimentava naquele momento inicial de sua produção nos anos noventa a potência da forma neutralizada por funções contraditórias da imagem. Na década de 2000, Mathieu Pernot continua a trabalhar as incongruências entre arte e documento na obra publicada em livro, *Les migrants* (2009/2010). Com *Les Migrants*, Pernot retorna aos procedimentos do “estilo documentário” para desenvolver sua reflexão visual sobre as fraturas da globalização, bem aparentes nas ruas da cidade de Paris. Como valor de testemunho das vidas precárias, *Les Migrants* não aposta na monumentalização do instante fotográfico que capta o homem das ruas.<sup>7</sup> Às duas séries de fotografias do livro justapõem-se a dois outros documentos que registram a escrita grafada de dois afegãos. O título da primeira série, *La jungle*, refere-se a uma floresta em Calais, cidade do nordeste da França onde se instalam migrantes que desejam chegar clandestinamente à Inglaterra. As imagens mostram a floresta contendo barracas, vestimentas, sacos de dormir, “os estigmas dessa ocupação como uma paisagem marcada pela história”. A outra série que dá título ao livro, *Les migrants* (2009), mostra corpos enrolados nas ruas de Paris. A série foi realizada em Paris, perto da praça Villemin onde se instalavam os afegãos no anos de 2009. Sobre essa série Mathieu Pernot ma: « Invisibles, silencieux et anonymes, réduits à l'état de simple forme, les individus se reposent et semblent se caser, comme s'ils voulaient s'isoler d'un



monde qui ne veut plus les voir. À la fois présent et absent, ils nous rappellent les corps des champs de bataille d'une guerre que nous ne voyons plus ».



Imagem da série *Les Migrants*

A fratura social tematizada em *Les Migrants* havia surgido no final dos anos noventa em *Hautes Surveillance* por meio do questionamento do sistema de vigilância da era moderna. Embora o sistema de controle na atualidade tenha integrado dispositivos eletrônicos concebendo a liberdade vigiada, o aparelho de poder das prisões que herdamos da modernidade ainda se conserva dominando os corpos e as subjetividades.<sup>8</sup> Construindo uma memória do sofrimento nas sociedades contemporâneas, a obra de Mathieu Pernot articula acontecimentos traumáticos e os sistemas de poder que desintegram as comunidades e os indivíduos sem voyeurismo miserabilista nem indiferença.

*Hautes Surveillance* é um livro de fotografias que superpõe quatro séries diferentes: *Promenades*, *Panoptiques*, *Portes* e *Les hurleurs*. À análise severa dos dispositivos de encarceramento das três primeiras contrapõe-se à única série de retratos. Por um lado, os poderes assegurando o controle social através da padronização dos desejos, por outro, as potências móveis dos fluxos e das linhas de fuga que passam pelas pessoas em busca de comunicação. Realizadas entre os anos de 2001 e 2002, as três primeiras séries figuram as casas de detenção em preto e branco com simplicidade e clareza de detalhes. Em *Les Hurleurs* (2001 e 2004) o gesto e a corporalidade parecem ser o assunto das fotografias coloridas. Sem apostar na dramatização, *Hautes Surveillance* produz certo saber indeterminado à partir de sintomas gravados na superfície carnal das cidades atuais. O trabalho indica a ordem do saber

como estrutura de poder, mas cria uma rede dinâmica entre diferentes personagens pela repetição do gesto da comunicação em que todos se engajam. Seja no preto e branco das três primeiras séries ou na cor da última série, a visualidade de *Hautes Surveillance* parece banal e corriqueira, embora a montagem produza os sintomas da fratura por meio de um discurso visual rigoroso.

Através do uso da montagem de três séries distintas, o espaço do sistema carcerário parece fazer vizinhança com o exterior onde se encontram aqueles que tentam comunicar-se. Nada garante, contudo, a continuidade dos espaços. Na exposição *La traversée* do Jeu de Paume, as imagens de *Hautes Surveillance* foram posicionadas em paredes perpendiculares. De um lado, oito fotografias figuravam o sistema de controle da prisão; de outro, seis imagens articulavam o gesto da comunicação que resiste à fronteira imposta pela ordem carcerária. A contraposição física das paredes da exposição manifestava um antagonismo simbólico já presente no formato livro, publicado em 2004.



Vista de *Hautes Surveillance* na exposição *La traversée*

No livro, as três primeiras séries – *Promenades*, *Panoptiques*, *Portes* – mostramos espaços internos e externos do sistema prisional quase sempre de modo frontal. Desocupados, os espaços são esvaziados dos prisioneiros que normalmente os ocupam. Na série *Promenades*, vemos os caminhos e passeios ao ar livre bloqueados por muros. Na última imagem, um policial coloca-se de pé na soleira de uma porta aberta em posição de vigilância à espionar a partir daquela passagem. Essa ima-

gem efetua a transição para o início da segunda série. *Panoptiques* apresenta visualmente elementos da arquitetura prisional projetada por Jeremy Bentham: a circularidade das celas, os longos corredores, a perspectiva de profundidade, as grades, as conexões por escadas. No espaço de observação transparente próprio ao Panóptico, cada célula pode ser observada de um determinado ponto de vista, a torre central, sem que os detentos possam perceber o ato de vigilância que os controla. Nas imagens dessa série, a vigilância em é mostrada duas vezes. Na última imagem, um soldado se coloca atrás da porta de uma cela em gesto de vigilância. A imagem serve de transição para a terceira série. *Portes* mostra as passagens fechadas e indicam a impossibilidade embora cada porta apresente um olho mágico adequado para a observação e vigilância. É interessante notar que essa série sinaliza a recuperação da tradição do “estilo documentário” pela linguagem visual do trabalho de Mathieu Pernot. Ao documentar a arquitetura, muitos dos fotógrafos ligados à vertente documentária nos Estados Unidos nos anos trinta registraram portas de casas americanas que se tornaram notáveis na história do gênero.<sup>9</sup>



Imagem da série *Portes de Hautes Surveillance*



Em *Les hurleurs*, vê-se somente pessoas, todas fixadas pela fotografia no instante em que se põem à bradar. De algum modo, essas imagens fazem referência e homenageiam o instante decisivo de Cartier Bresson que marcou a *Street Photography*.<sup>10</sup> O que importa, contudo, em *Les Hurleurs* não é a beleza do instante inusitado estancado pela fotografia, mas a repetição de um único e mesmo ato. A série *Les Hurleurs* se afirma em *Hautes Surveillance* pelo contraste com as outras séries. São retratos que repetem o gesto de vociferar buscando uma comunicação. Aqui ninguém vigia, mas todos resistem a fronteira e o impedimento impostos pelo sistema carcerário. Sente-se o sol nos corpos que estão ao ar livre. As fotografias são coloridas em contraste com o preto e branco das outras séries, sugerindo uma vitalidade que contrasta com o cinza das outras séries.<sup>11</sup> A energia dos personagens, o vigor das cores e a sensação de liberdade não vetam a sugestão de que essas mesmas pessoas estão igualmente presas à ordem carcerária que dita horários, comportamentos, humores. Como afirma Philippe Artières, historiador que escreve a introdução do livro de Mathieu Pernot, “a prisão não isola apenas os detentos, ela funciona para além dos muros”.<sup>12</sup> Embora isolados cada um em sua própria imagem enquadrada pela câmera fotográfica, a repetição pode sugerir o cruzamento, a rede dinâmica de uma trama que une todas essas figuras.



Imagem da série *Les Hurleurs de Hautes Surveillances*

Embora o artifício da repetição seja inerente ao formato da série fotográfica, a iteração em *Les Hurleurs* torna-se significativa. Um a um, os corpos se juntam e formam uma rede. O ato de vociferar mostra o esforço físico e emocional que pode vencer o isolamento imposto pelo sistema carcerário. Alguma comunicação com os internos pode ocorrer fora das determinações e horários da ordem carcerária. Há, portanto, uma luta, um investimento, uma vontade, uma resistência. Formando uma espécie de circuito dinâmico, essas figuras infiltram seus gritos, seus desejos, nas redes de poder, comunicando uma contrariedade à violência daquele sistema. Esse aspecto não escapa às elaborações do artista realizadas na entrevista dada à Mellany Robinson inserida ao final do livro.<sup>13</sup>

Em *Hautes Surveillance*, um policial se põe em posição de vigilância, mas ele é também observado pela câmera. As três primeiras séries tratam dos espaços de vigilância como partes de um sistema orgânico e impessoal onde o preso, coisificado, é tornado invisível. Sempre vazios, porém, esses espaços apresentam uma negatividade, uma contradição. A ordem carcerária com seu olho de observação em *Hautes Surveillances* pode servir de metáfora para o sistema ótico da câmera fotográfica. Não é à toa que as celas são vistas em perspectiva, sistema de representação historicamente ligado à descrição fotográfica. A metáfora é, entretanto, ambígua. As três imagens em que os guardas estão em posição de vigilância, não parecem perceber a câmera que os observa e os fotografa. Essas imagens parecem afirmar que os dispositivos podem ser utilizados para a resistir a ordem que eles mesmos impõem. Enquanto “câmera-prisão”, o dispositivo identifica e fixa o indivíduo na identidade de criminoso. Enquanto câmera obscura, ele é instrumento que ordena o espaço pela perspectiva. Enquanto câmera fotográfica, ele imprime o rastro de um contato com o mundo. O mesmo dispositivo que controla, fabrica a trilha de um olhar que se transforma e se emancipa. Longe da proposição otimista da Nova Visão que acreditou no dispositivo fotográfico como olho mecânico liberado das amarras do corpo humano, Mathieu Pernot parece indicar a ambiguidade da fotografia. A fotografia serviu a identificação dos criminosos no arquivo criado por Alphonse Bertillon. Ela identificou também os nômades nas carteiras antropométricas do período da II

Guerra Mundial. Mas como arquivo dinâmico, ela pode imprimir imagens, deslocá-las, articulando rastros diferenciados do seu contato com o mundo.

Segundo André Rouillé, a modernidade entra no universo da crença do visível por meio da fotografia (ROUILLÉ, 2009). O inventário fotográfico moderno do mundo visível foi realizado por arqueólogos, engenheiros, arquitetos, zoólogos, médicos, jornalistas. Na contemporaneidade, a relação entre arte e fotografia leva artistas a incorporarem procedimentos do arquivo fotográfico e da montagem moderna sem conduzir o sentido a uma visibilidade totalizadora. Os artistas nos anos sessenta e setenta fizeram conviver as técnicas de deslocamento próprias ao *readymade* com as funções mnemônicas da fotografia abordando uma arte de arquivo (Buchloh, Procedimentos alegóricos, arte e ensaio, 2000). Apropriação e montagem na arte contemporânea levaram diversos artistas ao arquivo, mas foram as contradições entre arte e documento no contexto da arte que permitiram novas leituras da imagem. Rejeitando a imagem em prol da análise conceitual, os artistas conceituais contraditoriamente valorizaram a fotografia em seu uso vernacular e amador. A imagem tornava-se “documento impossível”, na expressão de John Roberts, ao encarnar na arte aquilo que resiste às categorias estéticas instituídas pelas belas artes.<sup>14</sup>

Na entrevista realizada por Etienne Hatt, Mathieu Pernot mostra certa reserva a compreender seu trabalho na relação com o arquivo, seja por meio de protocolos de classificação, de procedimentos conceituais ou dos chamados arquivos imaginários. Ele afirma: « J’ai du mal à me définir précisément par rapport à ces démarches et il me semble que certains de mes projets pourraient se trouver dans des catégories différentes ». Realizando montagens com imagens, sobrepondo palavras testemunhos escritos ou gravados, o que é importante para o artista, segundo suas próprias palavras, é “manter-se em contato com o mundo”. Sendo importante obter marcas do mundo para articulá-las na montagem, Pernot não busca a representação nem a semelhança ótica da imagem com seu referente, mas um sentido indeterminado do mundo por relações intrínsecas entre o tátil e do ótico.<sup>15</sup> Preenchendo a função contraditória de ser documento e ser arte, a imagem fotográfica não desempenha nem o papel de puro ícone nem a função de simples prova descritiva do evento artístico temporário. Ela mostra um acontecimento passado aberto às inferências do espec-

tador. A reforma do moderno, tal como a percebe Michel Poivert na fotografia moderna, cultiva a requalificação do campo da estética à partir da contradição entre documento e arte. A partir dos anos noventa, a aposta da arte de arquivo repousa sobre a reciprocidade contraditória entre as práticas da documentação e a dimensão estética. O contato com o mundo molda a semelhança na imagem fotográfica, articulando o referente às significações abertas produzidas com a montagem que introduz as ambiguidades entre o valor de documento e a forma artística.

## Notas

<sup>1</sup>Diversos autores discutem a problemática do documento fotográfico na arte conceitual e a ambiguidade de sua função. FABRIS, Annateresa, 2008. [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A\\_Fabris.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Fabris.pdf). Ver também: VERHAGEN, Erik, 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/1008>. Ver, ainda: Roberts, John, 1997.

<sup>2</sup>Vários autores atualmente pensam a fotografia, mesmo a digital, como marca impressa, rastro ou índice, seguindo a abordagem de Roland Barthes e Rosalind Krauss, o que não significa objetividade nem transparência. Allan Sekula já havia afirmado em 1978: "The only 'objective' truth that photographs offer is the assertion that somebody or something – in this case, an automated camera – was somewhere and took a picture". SEKULA, Alan, 1978, pp. 859-883. Published by: [The Massachusetts Review, Inc.](http://www.jstor.org/stable/25088914) Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25088914>. Daniel Bounoux considera o poder de testemunha da fotografia não como verdade objetiva, mas como "significação indicial (que) mantém-se aberta como o real". BOUGNOUX, Daniel, 2014. Ver também: GUNTHER, André, 2007. <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>.

<sup>3</sup>POIVERT, Michel, 2010. P. 12.

<sup>4</sup>Sobre a obra de Walker Evans, ver: LUGGON, Olivier, 2011. Pp. 333-334. Para a definição do espaço discursivo da fotografia como arquivo, ver: KRAUS, Rosalind, 2002. Pp. 40-59.

<sup>5</sup>A história dos ciganos é tema raro entre os historiadores na França, com exceção de Henriette Asséo que vem estudando a comunidade. Ver, ASSÉO, Henriette, 1994.

<sup>6</sup>A disponibilidade para o outro, o desejo do outro, o movimento para o outro, são expressões que orientam o pensamento ético de Lévinas. Ver: LÉVINAS, Emmanuel, 2012.

<sup>7</sup>As ideias de Cartier Bresson tiveram continuidade na vertente da *street photography* notabilizada por Garry Winogrand. Sobre a *street photography*, ver: SCOTT, Clive, 2013.

<sup>8</sup>DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as sociedade de Controle". In: Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

<sup>9</sup>Portes sinalizou para mim a recuperação da tradição do "estilo documentário" na linguagem que constrói Mathieu Pernot. Ao documentar a arquitetura, muitos dos fotógrafos ligados à vertente documentária nos Estados Unidos nos anos trinta registraram portas de casas americanas. Ver LUGGON, op. cit. p. 38-39.

<sup>10</sup>SCOTT, op. cit.

<sup>11</sup>Sobre o cinza nas fotografia de Mathieu Pernot, ver o texto do catálogo da exposição La traversée, carta escrita à Mathieu Pernot por George Didi-Huberman, Sortir du gris. Catálogo *La traversée*. Mathieu Pernot. Jeu de Paume.

<sup>12</sup>Artière. In: Pernot. Hautes Surveillances. p. 8.

---

<sup>13</sup> Pernot: “Eles gritam para falar com seus parentes, mas também de maneira simbólica, para resistir à violência do encarceramento de que eles são também vítimas”. P. 74

<sup>14</sup> John Roberts, *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*.

<sup>15</sup> Com ref. DIDI-HUBERMAN, George. *La ressemblance par contact: archeology, Anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Minuit, 2008.

## Referências

ASSÉO, Henriette. *Les Tiganes, une destinee européenne*. Paris: Gallimard, 1994.

BOUGNOUX, Daniel. *L’Image entre le spectre et la trace*. Bry-sur-Marne: INA éditions, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum sobre as sociedade de Controle*. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, George. *La ressemblance par contact: archeology, Anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Minuit, 2008.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso critico-historiográfico. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan-jun. 2008

GUNTHER, André. L’empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l’ère numérique. Blog de André Gunther, 2007.

KRAUS, Rosalind. O espaço discursivo da fotografia. In: *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. *O humanismo do outro homem*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

LUGGON, Olivier. *Le Style documentaires d’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2011.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

ROBERTS, John. *The impossible document: Photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: *Camera Work*, 1997.

SCOTT, Clive. *Street photography. From Atget to Cartier-Bresson*. London, New York: Ibtauris, 2013.

SEKULA, Alan. Dismantling Modernism, reinventing documentary (Notes on the politics of representation)”. In: *The Massachusetts Review*. Vol. 19, No. 4, Photography (Winter, 1978).

VERHAGEN, Erik. *La photographie conceptuelle. Paradoxe, contradictions, impossibilités. Etudes Photographiques*, n. 22, set. 2008.



**Luiz Cláudio da Costa**

Graduado nos Estados Unidos, mestre e doutor pela UFRJ, com estágio sanduiche na New York University (1998) e estágio Pós-Doutoral na Université de Paris 1 (Sorbonne) em 2014. É atualmente professor do Instituto de Artes da UERJ. Foi coordenador do PPGARTES entre 2010–2013 e vice-presidente da ANPAP no biênio 2011–2012. Curador de exposições, publicou livros e artigos em diversas revistas especializadas