

DIÁLOGOS ENTRE A FOTOGRAFIA E A PINTURA
DIALOGUES BETWEEN PHOTOGRAPHY AND PAINTING

Telma Cristina Damasceno Silva Fath / UFBA

RESUMO

Este artigo tem como finalidade analisar o movimento pictorialista na fotografia a partir de uma perspectiva atual, estabelecendo uma relação com a pintura hiper-realista e as práticas híbridas desenvolvidas tanto na fotografia do período quanto na pintura em questão. Tenciona ainda rever as tendências estéticas do movimento fotoclubista baiano e suas técnicas, bem como apresentar o movimento hiper-realista na pintura, estabelecendo suas aproximações com a fotografia e seus desdobramentos na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; pintura; hibridismo.

ABSTRACT

This article aims to analyze the pictorialist movement in photography from a current perspective, to establish a relationship with the hyperrealistic painting and the hybrid practices developed, both in the photography of the period and in the painting in question. Review the aesthetic trends of the Bahian photo club movement and its techniques. To present the hyperrealistic movement in painting establishing its approximations with photography and it's unfolding in contemporary art.

KEYWORDS: *photography; painting; hybridism.*

Refletindo sobre os dilemas relativos à fotografia e sua aceitação no campo das artes, não podemos deixar de observar, em certa medida, como o destino prega peças. Se nos reportarmos ao passado, lá no início do século XX, seria difícil imaginar que o rechaçado movimento pictorialista – com seu maneirismo, em que a fotografia tentava imitar a pintura para atribuir a si a natureza de arte – seria capaz de ser sucedido por um movimento contrário. Depois de tantas controvérsias sobre a fotografia imitar a pintura, na segunda metade do mesmo século, surge a pintura hiper-realista, que se quer passar por fotografia.

O elemento principal que interliga esses dois movimentos, certamente, é a noção de realidade: o primeiro, ofuscando a impressão do real, e o segundo, de certa maneira, exibindo-a em demasia.

O efeito de realidade, notável nas imagens fotográficas, foi e ainda continua sendo motivo de muitos questionamentos. O anúncio oficial sobre o descobrimento da técnica fotográfica, em 1849, provocou muitas mudanças, assim como todas as modificações tecnológicas do período. A arte buscou novas possibilidades de expressão, e a pintura desenvolvida até os meados do sec. XIX foi revista, principalmente em suas noções de espaço.

Os movimentos artísticos que surgiram na modernidade tiveram um papel importante na reformulação e inovação de técnicas. A ruptura das regras estabelecidas na arte acadêmica e no modelo real naturalista foram, essencialmente, antiperspectivos.

A figuração na pintura, a partir do início do século XX, passou por transformações e perdeu sua primazia, assim como as questões referentes à representação do espaço na obra de arte se tornaram objeto de revisão. Sobre o tema, Greenberg apontou, em seu ensaio *Pintura Moderna*:

A pintura moderna, em sua última fase, não abandonou, por princípio, a representação de objetos reconhecíveis. O que por princípio abandonou foi a representação do tipo de espaço que os objetos reconhecíveis podem ocupar (GREENBERG, 2001, p.103).

O que predominou no ambiente artístico oitocentista, sobretudo na Academia de Arte parisiense, foi a rejeição ao olho mecânico. A possibilidade de a obra de arte ser feita por um aparato mecânico, em substituição às formas tradicionais, produziu

incertezas e discussões no meio artístico da época, sendo esse um dos argumentos para não incluir a fotografia como uma possibilidade artística.

Entretanto, o efeito de uma imagem fidedigna do mundo, decorrente da própria construção do aparato mecânico e produto da câmara obscura – que, em sua essência, apresenta um sistema de representação plástica do espaço denominado como perspectiva –, foi também uma das principais características que contribuíram para a recusa da fotografia por parte dos artistas da época.

As primeiras referências feitas ao daguerreótipo, logo após sua apresentação pública, enalteciam seu poder de impressão de realidade. O escritor Jules Janin, em um artigo publicado na revista *L'Artiste*, em 1839, chegou a considerar o novo processo como “espelho do mundo” (MACHADO, 1984, p.11). Essa definição se estendeu em várias vertentes do conhecimento e teve uma aceitação pela Academia de Ciências de Paris, que apostou na nova descoberta desde seu início.

Não podemos esquecer que a imagem técnica foi inventada em um momento de desconfiança nos métodos artesanais. As descobertas científicas e tecnológicas promoveram mudanças nos métodos de produção do período, e, em decorrência, a pintura e o desenho também foram afetados, perdendo a função de registro e documento.

A fotografia foi um contraponto para a crise dos processos artesanais, alvos de questionamentos a respeito do mérito documental das imagens manuais, principalmente no meio científico, onde desenhos e gravuras começaram a ser rejeitados como provas documentais, como no famoso episódio do arqueólogo Félicien Caignard de Saulcy e o fotógrafo Auguste Salzmann¹.

Logo depois da primeira demonstração de Daguerre, o governo francês passou a exigir que toda correspondência consular vinda de suas colônias tivesse uma imagem fotográfica. Câmeras de daguerreotípiia foram rapidamente colocadas para aluguel e utilizadas em diversas áreas do saber.

Outro acontecimento importante foi à missão heliográfica, realizada em 1851 e organizada pela Comissão dos Monumentos Históricos da França, cujo objetivo foi fotografar o patrimônio arquitetônico de Paris. Nessa oportunidade, todo o Louvre foi

minuciosamente fotografado, e o serviço de identificação da Chefatura de Paris começou a usar a fotografia como um sistema científico de identificação. Todas essas iniciativas de arquivar o visível e de criar uma enciclopédia visual contribuíram para a crença de que a fotografia seria os olhos da memória, sinônimo da verdade absoluta.

O movimento pictorialista

Em um dado momento da história da fotografia, nos idos de 1890, o aspecto realístico das imagens se tornou, para alguns fotógrafos, um empecilho, principalmente no que tangia à sua inserção no campo das artes. Por conseguinte, nascia o movimento pictorialista na França.

Iniciativas com a finalidade de elevar a fotografia à categoria de arte já eram praticadas anteriormente, inclusive pela Sociedade Francesa de Fotografia (1854), que, paradoxalmente, antes era a Sociedade Heliográfica (1851), incentivadora da documentação fotográfica na França².

Já o pictorialismo apareceu como oposição ao cenário da época. A invenção de câmeras portáteis e do filme de rolo pela firma americana Kodak despertaram, em grande parte dos fotógrafos profissionais, muitas incertezas.

As novas máquinas, que apareceram no mercado em 1888, eram leves e de manuseio técnico simples. Seu uso dispensava conhecimentos prévios, como era dito no slogan: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. A partir desse panorama, a expansão do fotoamadorismo ganhou força.

Motivados em se diferenciar dessa grande massa de fotógrafos amadores e apresentar um trabalho “artístico”, surgiram vários clubes e associações na Europa e nos Estados Unidos.

O movimento era tão engajado que, mais tarde, se tornou internacional e dominou, durante meio século, o panorama da “arte fotográfica”. Fazia parte da atuação dos clubes a organização de uma agenda recheada de cursos, palestras, concursos e exposições nacionais e internacionais.

Os pictorialistas foram alvo de muitas críticas, particularmente por tentar imitar padrões da pintura do século XIX, e com certa razão, pois era fácil identificar

orientações seguidas pela corrente, que passa pelo Romantismo, Naturalismo e Realismo, até chegar ao Impressionismo. De forma conservadora e contrariando as tendências da pintura moderna, o movimento abraçou, inicialmente, os temas literários, principalmente os alegóricos. Enquanto isso, a pintura, ao longo da primeira metade do século XX, procurou eliminar todo conteúdo narrativo, simbólico e os temas compartilhados com a literatura (STEINBERG, 2008, p. 95).

O que a corrente não percebeu foi que a pintura, especialmente a impressionista, já havia assimilado o vocabulário fotográfico. A percepção do movimento foi alterada com a câmera fotográfica. Os enquadramentos de uma imagem fragmentada e instantânea, principalmente na obra de pintores como Gustave Caillebotte, Toulouse-Lautrec e Edgar Degas, eram visíveis. Contudo, Robert Demachy (1859-1936), fundador do *Photo Club* de Paris em 1888, persistia em adotar uma “fotografia impressionista” (Figura 1).



Figura 1: Dançarinas nos Bastidores.

Autor: Robert Demachy

Fonte: <https://www.pinterest.com>

Eles se colocaram na contramão do mundo moderno, enquanto a mecanização passava a ser símbolo de rapidez e eficiência. Essa corrente negava os atributos que a máquina poderia propor ou representar.

O pictorialismo na Bahia

No Brasil, o primeiro fotoclube foi o Photo Club do Rio de Janeiro, fundado em 1910 (MELLO, 1998). Se formos estabelecer um paralelo com a história do fotoclubismo na Bahia, percebemos que foi preciso esperar 47 anos para o surgimento do primeiro clube efetivamente organizado: a Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia (AFAB).

A AFAB defendia os fundamentos do pictorialismo, embora, na Europa, esses conceitos já estivessem em decadência. O médico Gilberto França Gomes, sócio fundador e presidente da agremiação baiana, continuou acreditando na sobrevivência do movimento (FATH, 2009, p. 89).

Os princípios do pictorialismo, com todo arcabouço teórico, recomendações estéticas e entrevistas, eram propagados por revistas e boletins editados pelos clubes. A AFAB não tinha publicação própria, mas era sempre evidenciada no material informativo de outros clubes e no magazine *Fotoarte*, referência para a comunidade fotoclubista nacional.

A estética pictorialista consistia na prática de retoques e artifícios na cópia, com o uso variado de pinceis, esponjas, borrachas, escovas e até com processos químicos mais sofisticados como, o bromóleo³ e a goma bicromatada⁴. Outra variante era o *floou*, efeito leve de desfoque, que poderia ser produzido simplesmente espalhando vaselina em um vidro e colocando-o na frente da lente na hora de fotografar. Essa espécie de filtro oferecia uma imagem turvada ou esfumaçada do motivo, como se estivéssemos vendo uma tela. Esses procedimentos clássicos, que definiam o movimento pictorialista no começo de sua existência, não foram praticados no fotoclube baiano.

Talvez possamos nos aventurar em falar de duas gerações de fotoclubistas no Brasil. A primeira geração foi constituída das agremiações pioneiras, que surgiram nas primeiras décadas do século XX e utilizaram os dogmas pictorialistas. Já os clubes, que surgiram a partir da década de 1940, tiveram diferentes influências estéticas.

Os métodos e predomínios formais em relação ao cuidado com a composição como equilíbrio, as tomadas que disfarçavam a sensação de tridimensionalidade, a

manipulação e o retoque nas superfícies da cópia ou do negativo ainda prevaleceram na segunda geração. Também as cópias eram trabalhadas manualmente para produzir efeitos particulares, desconsiderando-se a potencialidade da reprodutibilidade do negativo.

Entretanto novas técnicas foram incorporadas como resultado de experimentações desenvolvidas no seio das vanguardas artísticas e da escola Bauhaus, as quais desencadearam os movimentos fotográficos Nova Visão⁵ e Nova Objetividade⁶. Esses últimos se opuseram aos princípios pictorialistas. Já as vanguardas artísticas sempre utilizaram a fotografia apenas como uma ferramenta.

Na AFAB, mesmo que seus integrantes se identificassem com a estética pictorialista, podemos perceber que as técnicas manuais praticadas na origem do movimento já não eram mais aplicadas. Em substituição, métodos de iluminação, como *highkey*⁷, *lowkey*⁸ e intervenções feitas no laboratório ganharam espaço (Figura 2), como também solarização, separação de tons através de filtros e fotomontagens. Curiosamente encontramos, em anotações do presidente do clube baiano, relatos sobre suas fotografias feitas sem negativo, apenas com recursos de luz sobre o papel fotográfico. Isso indica que a associação, embora tivesse uma retórica pictorialista, contraditoriamente, na prática, estava mais perto dos experimentos fotográficos das vanguardas europeias e da Nova Visão.



Figura 2: Coqueiral.
Autor: Gilberto França Gomes
Fonte: Acervo da Família Gomes

Complementando, o efeito produzido pelas proposições estéticas pictorialistas enfatizava a estrutura da imagem, o pigmento, a utilização de texturas para camuflar o caráter mimético do assunto e, de certa maneira, evidenciava a planaridade do tema. Nesse ponto, podemos observar que o pictorialismo convergiu com a pintura modernista, tal como pressupõe Steinberg, que, ao comentar as reflexões de Greenberg em relação ao tema, chama a atenção sobre o aplanamento crescente da cena pictural desde Manet (STEINBERG, 2008, p. 96).

Hiper-realismo e desdobramentos

É difícil desconsiderar a aliança que a fotografia estabeleceu com a pintura realista, desde os meados do século XIX e com a arte moderna em geral. Essa ligação exerceu dupla função: inicialmente, motivou os pintores a se tornarem menos realistas, a enxergarem a fotografia como rival e se afastarem; e, mais tarde, deu-lhes as condições de se tornarem mais realistas.

A retomada do realismo, com o termo Novo Realismo, ocorreu inicialmente nos Estados Unidos, nos idos de 1960. O vocábulo “novo” foi empregado com o sentido de diferenciar essa tendência artística do realismo granulado da década de 1930 (MALPAS, 2001, p. 69).

O reconhecimento do público do Novo Realismo, na América, aconteceu com algumas exposições apresentadas à época, destacando-se as intituladas “O pintor e o Fotógrafo”, na Universidade de Novo México, Albuquerque, em 1964, e “22 Realistas”, em Nova York, no *Whitney Museum*, em 1970. Já na Europa, a nova vertente foi rebatizada como hiper-realismo e teve sua estreia na Alemanha, com exibição na *Documenta 5*.

Ainda podemos encontrar referências à linha como fotorrealismo, e Malbas define ser esse o rótulo mais apropriado para essa tendência artística, que possui uma extrema dependência da imagem fotográfica. Entretanto o artista americano Denis Peterson separa o hiper-realismo do fotorrealismo, destacando que o primeiro é uma imagem mais realista do que sua própria fonte fotográfica, enquanto o fotorrealismo simula a fotografia.

Na *Documenta*, o hiper-realismo foi duramente avaliado pela crítica especializada. De certa maneira, a volta da figuração já não era novidade, mas a forma singular

como o hiper-realismo aproximou a precisão dos detalhes em seus temas e sua relação com a imagem mecânica seguramente despertaram preconceitos antigos. O que é fácil notar nos comentários do historiador de arte e curador italiano Germano Celant sobre o hiper-realismo: “uma manifestação da doutrina nacional e burguesa do conceito de arte, o produto macroscópico de uma tendência reacionária para a volta à tradição figurativa na pintura e da escultura, como reproduzidas do real e do natural.” (FABRES, 2013, p. 238).

Para muitos críticos da *Documenta*, o hiper-realismo era uma regressão à pintura realista oitocentista. Prevalencia a ideia de passividade na elaboração dos trabalhos, como algo transferido e copiado em seus detalhes cromáticos, um reflexo automático.

A produção das pinturas hiper-realistas parte da visualização da imagem fotográfica. A pintura pode ser meramente esboçada a partir de uma pequena fotografia, ou copiada na tela, como menciona Dubois:

O artista projeta o slide numa tela de um formato enorme e nela pinta a imagem projetada, desmesuradamente aumentada, forçando seus parâmetros e os códigos de representação – o flou, o grão a luz – até fazer surgir o excedente do real desta. Podemos dizer que o hiper-realismo cria o original com base em uma reprodução, ou ainda, se quisermos, que o hiper-realismo representa na história das relações entre foto e arte o movimento exatamente inverso do pictorialismo: aqui a pintura se esforça para tornar-se mais fotografia que a própria foto. O excesso de que se trata é o excesso da fotografia na pintura. (DUBOIS, 1993, p. 274)

As temáticas dizem respeito às coisas do mundo, à aparência e à superficialidade dos objetos: cenas urbanas, enfatizando arquitetura dos arranha-céus, lugares públicos, como estações e vagões do metrô, supermercados, lanchonetes, os quais, geralmente, estão sempre cheios de pessoas, mas aparecem vazios. Neles, às vezes, podemos encontrar alguém de costas ou distante, anônimo, como nos trabalhos pioneiros de Richard Estes.



Figura 3: Mark.
Autor: Chuck Close
Fonte: <https://sites.google.com>

Já os retratos de Chuck Close (Figura 3) são impessoais, com um ar de neutralidade, lembrando a fotografia contemporânea na vertente inexpressiva⁹, particularmente, os *Portraits* do alemão Thomas Ruff (Figura 4). Ainda constatamos, nos temas hiper-realistas, uma predileção por os objetos de consumo como carros, motocicletas, *fast food*, etc.



Figura 4: A Folkmann.
Autor: Thomas Ruff
Fonte: A Fotografia como arte Contemporânea

A superfície brilhante, vidros, vitrines e estruturas metálicas refletem um jogo ilusório de linhas em toda a cena. O cenário é limpo, organizado, nada destoia, demonstrando um ambiente esterilizado. Fica evidente o cuidado com cada parte do quadro, pois tudo é tratado como se cada pedaço tivesse uma grande relevância. Talvez esse excesso de importância, ao expressar todos os detalhes como singulares, atribua certa banalidade ao tema. A tinta na tela não deixa marcas de texturas e empastes: é uma superfície lisa. Para obter esse efeito, alguns pintores utilizam o aerógrafo, que, de forma homogênea, anula o rastro gestual do pincel.

O enquadramento dado às imagens é outro aspecto merecedor de comentários. A aproximação do objeto, no hiper-realismo, equivale ao efeito de uma lente macro, um *close up* do assunto, produzindo uma ilusão de proximidade e desnudamento, produto de uma aparência de realidade idealizada. Para FABRIS (1975), o olho do pintor hiper-realista não lida com a realidade, mas com imagens da realidade, trocando o conhecimento sensorial por um mediatizado, essencialmente visual, uma captação do mundo feita exclusivamente por dois olhos e uma câmera.

Defendendo os interesses da pintura, o hiper-realismo utiliza alguns atributos da fotografia em benefício do meio pictórico, como o ilusionismo. Entretanto descarta o poder de reprodutibilidade, elemento potencial das imagens fotográficas, que se torna incompatível e anula os valores pictóricos como a unicidade da imagem (FOSTER, 2014, p.140).

Na década de 1970, o julgamento negativo feito pela crítica ao hiper-realismo, quando comparado à pintura modernista, imputava um retrocesso à arte contemporânea. A historiadora norte americana Linda Nochlin foi, entre poucos, quem conseguiu enxergar o que estava por trás dessa estética que, mesmo parecendo superficial e vazia, possuía um apelo no sentido de uma análise sobre questões referentes ao consumo, ao anonimato, ao homem contemporâneo.

No Brasil, de acordo com FABRIS (1975), não podemos falar da existência de um movimento hiper-realista, mas ela aponta rastros da nova estética nos trabalhos dos artistas Gregório e Armando Sendin.

As múltiplas articulações expressivas que a técnica possibilita favorecem a liberdade da arte contemporânea. No novo contexto da pintura realista contemporânea,

surgem nomes como o do artista baiano Fabio Magalhães, que define sua obra como aberta e não se reconhece como hiper-realista¹⁰.

Magalhães pensa a fotografia como um caminho, uma ponte para chegar à pintura. Declara: “...eu gosto da ideia de uma pintura que, ao primeiro olhar, parece uma foto, mas que, em segundos, isso se desfaz e a pintura se revela”¹¹.

Na série “O Grande Corpo” (Figura 5), o artista usa a própria imagem, mas, em outras séries, a exemplo: “Retratos Íntimos” e “Fronteiras do Devoluto”, ele fotografa seus motivos. O efeito realista produzido pelo plástico em muitos de seus trabalhos, envolvendo, por vezes, partes do corpo do artista ou vísceras de animais, podem nos lembrar dos reflexos das vitrines da fase inicial hiper-realista. Entretanto, o conteúdo intimista, na obra de Magalhães, ultrapassa a superficialidade, o impacto da aparência, e nos remete a imaginar estados psíquicos, medos, angustias, ou seja, emoções humanas.



Figura 5: Invólucro I
Autor: Fábio Magalhães
Fonte: Catálogo do 15º Salão da Bahia, MAM

A fotografia contemporânea, mesmo sendo uma “ponte” para a pintura, como declara Magalhães¹², ocupa hoje um lugar de segura influência no universo das artes. Quanto ao experimentalismo vivido no pictorialismo, sugerindo a possibilidade híbrida para a fotografia, ele não deve ser desprezado, como também o papel da fotografia no hiper-realismo, propondo-se uma possibilidade híbrida para a pintura.

Portanto, a manufatura mecanizada do hiper-realismo está vinculada a uma conquista histórica no panorama das artes. A corrente ofereceu outras possibilidades à arte contemporânea de se expressar com o realismo. Quanto à fotografia, ela deixou de ser uma mera ferramenta utilizada por pintores, como no período oitocentista e início do século XX, e passou a desempenhar um papel de destaque na arte contemporânea.

Notas

¹ O arqueólogo Félicien Saulcy apresentou, na Academia de Ciências de Paris, desenhos e mapas de um sítio arqueológico em Jerusalém. A veracidade do conteúdo foi questionada, e a polêmica só foi encerrada depois de o fotógrafo Auguste Salzmann fotografar o local e constatar que os desenhos confirmavam a teoria do arqueólogo (ROUILLÉ, 2005 p. 52).

² Um vice-presidente da Sociedade Heliográfica, Paul Périer, criticou a recusa do júri da Exposição Universal de 1855, de colocar a fotografia no pavilhão das artes (ROUILLÉ, 2009, p. 249).

³ Bromóleo é um processo apresentado em 1907, que consistia em branquear as zonas sombrias do papel fotográfico (à base de brometo) e, em seguida, pintar com pigmentos oleosos (MELLO, 1998).

⁴ A goma bicromatada foi utilizada por Robert Demachy, um dos fundadores do Photo Club de Paris, em 1894. O papel fotográfico é coberto por uma camada de goma arábica misturada com dicromato de potássio e, após a exposição, o papel é lavado com água, removendo-se as áreas não expostas. Esse processo possibilita o uso da cor (MELLO, 1998).

⁵ Nova Visão é um conceito elaborado na década de 1920 para definir novas possibilidades de percepção da realidade através da técnica fotográfica. Teve início com os experimentos do artista e professor da Escola da Bauhaus, László Moholy-Nagy (1895 -1946), que produziu outra qualidade de imagem fotográfica, o fotograma, em 1922. Através dessas descobertas, foi possível fotografar sem câmera, iniciando-se, assim, uma nova estética visual (ROUILLÉ, 2009, p. 261).

⁶ A Nova Objetividade surgiu na Alemanha, na década de 1929. Era antipictorialista e reivindicava intensamente a especificidade mecânica da fotografia, pois só através desses atributos poderiam surgir novas visibilidades. Tinha como principais características objetividade e realismo (ROUILLÉ, 2009, p. 262).

⁷ Fotografia com uma iluminação clara, com assuntos claros, mas sem superexposição, mantendo detalhes e textura. HEDGECOE, John. *Fotografie für Könnner*. Stuttgart: Unipart – Verlag, 1989.

⁸ Fotografia com iluminação em fundo escurecido, desenhando o assunto com recorte de luz dura (HEDGECOE, 1989).

⁹ Fotografia inexpressiva é um tipo de fotografia “fria”, distanciada, aguda e cortante, produto do aparente distanciamento emocional e autocontrole dos fotógrafos. Essa estética se tornou popular na década de 1990. (COTTON, 2010).

¹⁰ Informações retiradas de: www.fabiomagalhaes.com.br/portifolio.pdf. Acesso em: 20 de janeiro 2018.

¹¹ Ibidem.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=xmDS54i5TY8>

Referências

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução Maria Silvia Morão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução: Maria Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FABRIS, Anteresia. Hiper-realismo ou a estratégia do olhar in: *Discurso*, n. 16, ano V, 1975, pp. 201-204.

_____. O debate crítico sobre o hiper-realismo. *Art Cultura*, Revista do Instituto de História da Universidade de Uberlândia 15, n. 27, 2013, pp.234 -244.

FATH, Telma Cristina Damasceno Silva. *A Fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte*. 2009.179f. (Dissertação de Mestrado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.

-
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do sec. XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- GREENBERG, Clement. *O debate crítico*. Organização: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim de Mello, Tradução: Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- HEDGECOE, John. *Fotografie für Könner*. Stuttgart: Unipart – Verlag, 1989.
- MALBA, James. *Realismo*. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- MELLO, Maria Teresa Vilella Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constância Egrejas. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2008.

Telma Fath

Doutoranda no programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFBA; Mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, em 2009; Especialista em Ótica e Fotografia Técnica. Staatliche Fachschule für Optik und Fototechnik Berlim, SFOFB, Alemanha em 1993; Professora Assistente II da Escola de Belas Artes da UFBA.