

**DESLOCAMENTO, ENTROPIA E FOTOGRAFIA:
REFLEXÕES A CERCA DE “DISPONÍVEIS”**

**DISPLACEMENT, ENTROPY AND PHOTOGRAPHY:
REFLECTION UPON “AVAILABILITIES”**

Pedro Emmanuel Assis Lara Lacerda / UnB
Vicente Martínez Barrios / UnB

RESUMO

O presente texto apresenta reflexões a cerca do trabalho “Disponíveis”, um conjunto composto por fotografias e vídeo em que se vê uma sequência de outdoors obsoletos presentes ao longo de uma rodovia que liga as cidades de Brasília (DF), Alexânia (GO) e Anápolis (GO). A partir das ideias de deslocamento, estabelece-se um diálogo em torno da prática do flâneur enquanto um explorador urbano que se interessa pelo dejetivo, quanto também se considera as ideias de entropia de Robert Smithson. Pensando o registro a partir do noema da fotografia “Isso-foi”, estipulado por Roland Barthes, promove-se questões em torno de um referente, que, aqui, é visto a partir de uma intenção fotográfica. Estabelece-se, assim, demais considerações em torno de um processo criativo.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; entropia; deslocamento; flâneur.

ABSTRACT

The following text presents reflections upon the work "Disponíveis" (Availabilities), a series composed by pictures and video in which it is seen a sequence of obsolete billboards on a highway that connects Brasília (DF), Alexânia (GO) and Anápolis (GO). From ideas of displacement, a dialogue is established around the practice of being a "flâneur" as a urban explorer that is interested in the waste, and it is also taken for granted Robert Smithson's idea of entropy. Thinking the register from Roland Barthes' concept of "Has-been" (ça-a-été), questions around a reference, that, here, it is seen through a photographic intention, appear. It is set, therefore, more considerations around a creative process.

KEYWORDS: Photography; entropy; displacement; flâneur.

Este trabalho começa a partir de uma questão constante em minha produção artística: a decadência das coisas no mundo. Entendo esse interesse a partir do hábito de fotografar certas situações do cotidiano que estejam em estado de declínio quanto às suas aparências: os objetos usados e desgastados que encontro pelas ruas, os cupons fiscais que se dobram e rasgam quando esquecidos nos bolsos, os móveis de casa que cada dia somam uma marca de uso, as placas de trânsito que acumulam evidências acidentais, entre outros exemplos. Percebo que quanto maior a condição do que está ruindo, mais me interessa fotografar e ponderar sobre a ideia de descaso dessas tantas cenas e situações pelas quais transito cotidianamente. Me apoio em escritos de Robert Smithson a respeito da entropia que, aqui, é tida como um motor que me impulsiona ao registro fotográfico.

O ato de flunar, passear, explorar, se configura aqui como uma parte crucial para a vivência e respectiva coleta dessas cenas. Trata-se de uma necessidade em experimentar o inesperado, em estar disposto para os acidentes. As excursões, então, variam: vou aos lugares, me encontro neles e desenvolvo afetos ao mesmo tempo que os considero alheios. Me apoio principalmente nos escritos de Walter Benjamin a respeito de Charles Baudelaire e as ideias de *flânerie* enquanto prática exploradora da cidade e *flâneur* enquanto um detetive em busca dos encontros acidentais que o conduzem a um crime (BENJAMIN, 1989).

É no sentido de vestígio que me tenciono a perceber as relações que tais situações urbanas estabelecem diante da minha prática na fotografia. Se tais cenas são consideradas restos em determinados contextos, entendo o ato de fotografá-las como um agente que promove dicotomias entre ausência e presença, lembrança e esquecimento. Também penso nas relações criadas entre realidade e representação, entre o que eu vi e o que a câmera viu. Quais são essas possibilidades de diálogo a partir da minha prática e relação com a fotografia? Aqui, considera-se o noema “Isso-foi” de Roland Barthes (2015) quando se discute a presença do referente fotográfico diante de um dispositivo de registro, além das contribuições de autores como Susan Sontag, Charlotte Cotton e André Rouillé.

Assim, o presente texto discorre a partir do processo de criação do trabalho *Disponíveis*: trata-se de um conjunto composto por um vídeo e uma série de fotos

em que se vê uma sequência de outdoors inutilizados e deteriorados localizados à margem de uma rodovia entre o Distrito Federal e o estado de Goiás. Deste modo, o trabalho se apoia em torno de questões como deslocamento, *flânerie*, ruína, entropia e fotografia, a fim de construir um diálogo que estabeleça conexões entre tal produção artística e demais referências artísticas e bibliográficas pertinentes à pesquisa.

Testemunhar ruínas, viver (n)a estrada: outdoors na rodovia

Em seu conceito romântico, a ruína é tida como um resto de existência em processo de decadência. Uma camada de informações que se afere pelas coisas que estão perdendo suas funções, e que, por isso, estão quebradas, enrugadas, oxidadas, danificadas, estragadas, reveladas, despedaçadas, esquecidas ou rasgadas. Mas para Robert Smithson (1996), que tomou emprestado de Vladimir Nabokov a expressão que lhe era preciosa - o futuro nada mais é do que o passado em reverso – as ruínas que fotografava eram antagônicas: trata-se daquilo que nunca foi compreendido de maneira plena, possuindo, assim, uma natureza entrópica que desde seu início foi identificado como ruína - não causando uma nostalgia passada, mas sim de um passado nunca realizado.

Em *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*, Smithson (2003) explora questões em torno da viagem que faz de Nova Iorque à Passaic, sua cidade natal, onde encontra inúmeros espaços comerciais abandonados e deteriorados em meio ao subúrbio. “As devastações da entropia se medem nas paisagens pós-industriais de fábricas e de minas abandonadas”, noz diz André Rouillé ao tratar do trabalho de Smithson.

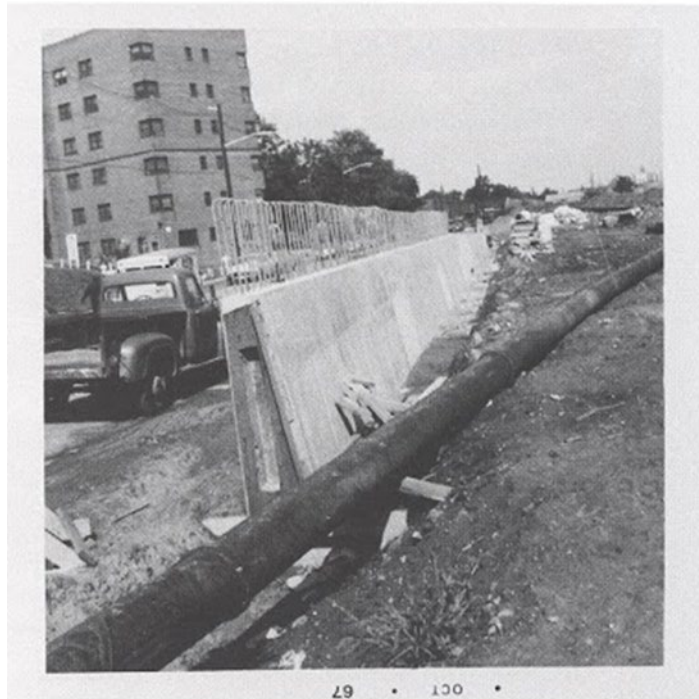


Figura 1: Foto da série *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, de Robert Smithson.

Registrando fotograficamente o passeio, coloca-se em questão o aumento da entropia no universo, ou seja, segundo Francesco Careri (2013), uma dispersão no espaço que mede a energia que se dissipa quando um estado se transforma em outro. Em vez de provocar a lembrança do passado, a entropia em Passaic faz esquecer o futuro (SMITHSON, 1966).

Nas imagens, vemos guindastes, estacionamentos, pontes, terrenos baldios, tubulações, entre tantas outras cenas que carecem de presença humana. Assim, a afirmação de Smithson quanto a esse processo de erosão, que tanto o espírito humano quanto a Terra se encontram, é visível por meio dos destroços que, de ambos, sobram.

Frequentemente se utiliza de palavras como fragmentação, decomposição, desintegração, desmoronamento, desordem e desabamento para definir as cenas, paisagens e objetos devastados pela ação do homem e do tempo. Trata, assim, da entropia como um processo irreversível de degradação de todo um sistema, situação impossível de fazer com que uma matéria retorne ao seu estado anterior – ou, como uma evolução em reverso (SMITHSON, 1966).

Quando se refere à entropia da cidade, Francesco Careri (2013) diz que “o suprimido, o resíduo, a ausência de controle, produziram um sistema de espaços vazios [...] que podem ser percorridos indo à deriva” (p. 30). É o que Robert Smithson chama de lugares remotos, repletos de “objetos estranhos de uma paisagem industrial de periferia” (CARERI, 2013, p. 138). Assim, em “Disponíveis”, me interesso no processo de deslocamento do centro de uma cidade em direção às margens que a cercam, como as rodovias e demais regiões menores.

Embora não se compreenda a estrada como um lugar para permanecer e sim transitar, impulsionando o homem para a frente e orientando-o a um destino a ser alcançado, como nos diz Otto Friedrich Bollnow (2008), a intenção do trabalho aqui desenvolvido é de viver a rodovia a partir de seu modo usual (deslocar entre localidades diferentes) em direção a um viés poético (um lugar de não-transição, mas sim permanência).

Deixo de ter um ponto central, uma referência. Me estabeleço na estrada sem objetivar um ponto final. O homem, então, não é mais ele próprio, e sim é tomado pelo movimento geral e pelo destino sempre inatingível (Bollnow, 2008):

É o que ocorre quando eu deixo a própria casa e me lanço numa estrada (ou de modo ainda mais claro, quando eu, dentro de um veículo, me lanço à estrada [...]): eu me ligo numa rede de estradas e caminhos que não mais é referida à minha casa como centro. (BOLLNOW, 2008, p.110)

Permanecer na estrada é flutuar entre cidades. Entre Brasília e Anápolis, poucos são os lugares facilmente identificados por placas ou nomes – muitas vezes, inclusive, os outdoors que se espalham pelas rodovias servem de referência a fim de designar um ponto específico.

Desse modo, a estrada é um espaço relativamente neutro, supra-individual, sem ponto central e que, mesmo assim, atrai o homem de maneira irresistível ao infinitamente distante (Bollnow, 2008). Não importa o retorno que possa ser tomado. Não há voltas, mas sim novas direções a um outro sentido, em outro tempo.

Situado neste cenário de desbravamento, o espaço exterior do lar se torna moradia para o *flâneur*, este que “está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o

burguês entre as suas quatro paredes” como nos diz Walter Benjamin (1989, p. 66). É entre as calçadas, vitrines e passagens que o *flâneur* se satisfaz em meio ao acidental e o inesperado. Se encanta pelo horrível, pelo dejetivo, pelo o que as pessoas rejeitam e a rua acata.

É neste sentido que a sedução visual provocada pelos outdoors presentes na rodovia que conecta as cidades Brasília (DF), Alexânia (GO) e Anápolis (GO) se faz presente: não se trata exatamente de uma sedução publicitária e o poder de convencimento de sua mensagem, mas sim de perceber uma contradição enquanto suporte de divulgação que, aqui, nada anuncia a não ser a sua própria disponibilidade por meio de suas ruínas e escombros.

Em contramão às paisagens que previsivelmente se espera encontrar nas estradas, os outdoors se situam como uma interferência visual, um desvio para a atenção que é tido como um respingo do urbano em meio ao horizonte rural. Penso, aqui, na cena: um outdoor que se insere (ou provoca uma interrupção) no cenário composto longas montanhas compostas por campos de plantação, árvores e plantas (figura 2). Benjamin (1989) diz que o *flâneur* não se sente movido a acompanhar o espetáculo da natureza, pois “a sua experiência da multidão trazia os rastros da ‘iniquidade e dos mil repelões’ que o transeunte sofre no burburinho de uma cidade grande” (p. 87). Não se trata, portanto, de perceber a paisagem, mas sim no que nela intercepta.

Observar os outdoors nas rodovias faz parte de um processo de testemunhar mudanças, passagens e transformações daquilo que se fixa em um lugar onde ninguém permanece. Enquanto transeuntes competem um movimento retilíneo em direção ao porvir, os outdoors estagnados se desgastam sem sequer mover. Lentamente são danificados pelo tempo, pela ação do homem ou por qualquer outra condição que dificilmente se testemunhe. Para os nossos olhos, caminham “em fuga em direção a um futuro de autodestruição” (CARRERI, 2013, p. 140), em que se corrobora uma decadência de causa oculta - em muitos casos, não é perceptível a circunstância a qual tenha provocado tal estado de declínio ou obsolescência. Assim como os monumentos de Smithson, apenas são brandos e vazios.



Figura 2: frame do vídeo *Disponíveis*. Acervo particular do autor.

Estes mobiliários urbanos publicitários se encontram parados, fixados, inertes, ao passo que assistem o deslocar dos outros que por eles passam em motos, carros, ônibus, bicicletas ou até mesmo caminhando. Somam, dia após dia, rugas de suas existências em meio a seu processo entrópico. Aos poucos, deixam de cumprir com o seu ideal mercadológico de interferência visual e, muitas vezes, passam a fazer parte de um campo de visão que logo se acostuma às suas existências em meio a

escombros, carcaças e resíduos. Ao assisti-los, testemunha-se o lento processo de decadência de sua forma e significância. Ao registrá-los, munido de uma câmera, me reconheço na função de detetive que vê abrir vastos campos à sensibilidade e especulação, pois qualquer que seja o rastro a seguir, cada um deles há de conduzi-lo a um crime (BENJAMIN, 1989). Os outdoors se constituem, então, como presenças mortas dissolvidas em um espaço vivo.

O tempo é tido, assim, como uma matéria prima que provoca o esquecimento e uma decadência não só visual. Tanto a mensagem (anúncio) quanto o meio (outdoor) se tornam obsoletos. A entropia invade as estruturas ao promover a dispersão energética: uma renúncia à eternidade e uma ode ao falimento.



Figura 3: frame do vídeo *Disponíveis*. Acervo particular do autor.

Realidade e representação: cruzamentos em meio a um tema comum

Da mesma forma que assisto aos outdoors, a câmera assiste seu referente. Considero a fotografia como um meio de pensar a ação irredutível do tempo como um propositor de vestígios. Ora, se também compreendo a fotografia como um gesto

promotor de perseverança e persistência frente a um instante efêmero, ao fotografar produz um material que, ao mesmo tempo, se refere ao passado, produzido em um determinado presente, cujo futuro o consumirá.

“Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro [...]”. (BARTHES, 2015). Não desvencilho forma e conteúdo: penso o modo que fotografo a partir da relação que crio com o referente fotográfico. Em meio a afetos e alheamentos que me interessa registrar, o meu trato fotográfico vai ao encontro à forma que percebo e me relaciono com tal cena a ser fotografada. Se encontram aqui características que transitam desde o apreço até o descaso, da atenção à indiferença.

Entendo essa relação que crio entre realidade e fotografia a partir do compromisso que a mesma tem com o real. Roland Barthes (2015) nos diz que “o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação” (p. 67), pois ela não inventa, não mente quanto ao sentido da coisa, mas sim autentica sua existência. Da mesma forma, Susan Sontag (2004) diz que a fotografia parece ter “uma relação mais inocente, e portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos.” (p.16).

O noema da Fotografia, “Isso-foi”, proferido por Barthes, diz sobre uma dupla posição conjunta: realidade e passado. “Isso que eu vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito; ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; [...]” (BARTHES, 2015, p.68). Como uma emanção do referente, a fotografia certifica uma presença:

A fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca. É o advento da Fotografia que partilha a história do mundo. [...] Os realistas [...] não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real – mas como uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte. [...] Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação. (BARTHES, 2015, p. 73 e 74)

É a partir da ideia de pose (o pensamento de um instante, a imobilidade da foto) que Barthes (2015) difere a fotografia do cinema, pois na foto alguma coisa se põs “diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre [...]”; mas no cinema alguma coisa passou diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens [...]” (p. 69).

Com duração de 5 minutos, o vídeo *Disponíveis* apresenta a sequência de outdoors. Em um processo de filmagem que transita entre o turbulento e o cauteloso, a prática consiste em uma espécie de jogo de enquadramento e composição a partir dos elementos que compõem a cena: montanhas, plantações, carros, carcaças, céu, e os próprios outdoors.

O vídeo é produzido a partir de uma intenção fotográfica: como se o visor de uma câmera estivesse gravando as escolhas composicionais do fotógrafo. Enquanto os ângulos variam, os planos fotográficos são constantes.

Charlotte Cotton (2010) nos diz que, dentre as temáticas da fotografia de rua, a arquitetura tende a ser fotografada a partir de deteriorações ou sobrevivências em oposição aos propósitos originais. Temos imagens que trazem algo de anticlimático e inacabado, mas ainda assim vibrante. Assim, autora vai ao encontro de Sontag, quando esta diz que “ao trazer o exótico para perto, ao tornar exóticos o familiar e o doméstico, as fotos tornam disponível o mundo inteiro como um objeto de apreciação” (SONTAG, 2004, p. 126).

O registro do vídeo se deu por uma câmera filmadora de baixo custo, um equipamento que não se encontra mais em linha de produção já que o mercado possui outros tantos mais desenvolvidos. Estamos tratando de uma condição técnica que desperta uma poética não só atrelada ao conteúdo da imagem, mas também quanto ao dispositivo utilizado para a captação.

A filmagem, então, é desprovida de nitidez, muitas vezes inclusive beira o turvo, desfocado, embaçado. Não possui cores vivas ou atrativas. A baixa saturação nos remete a defeitos da imagem, como uma televisão de sinal analógico que carece de uma boa transmissão. A própria dimensão do quadro, no formato 3:2 (relativo à proporção dos filmes 35mm e à dimensão de antigos aparelhos televisores) é

potente em seu espírito saudosista. A possibilidade de defeito, aqui, é considerada como um efeito para o registro.

Busco nesse apreço ao dispositivo arcaico uma possibilidade de diálogo entre o assunto que compõe a cena e o modo que me deparo com ele. Se os outdoors refletem os estragos da vida urbana a partir da desesperança impregnada em sua forma e função, porque haveria eu de produzir registros que também não dialogassem com a obsolescência?

Cotton (2010) diz que, a par dos trabalhos de muitos fotógrafos contemporâneos em se orientarem pela ideia de criar arte a partir da vida cotidiana, “artistas e fotógrafos vêm pesquisando a criação de obras das quais estão ausentes os sinais mais gritantes de habilidade técnica” (p. 116). Susan Sontag (2004) discute a partir de uma atração pelo passado da fotografia por meio de equipamentos em desuso:

[...] à medida que as câmeras se tornam cada vez mais sofisticadas, mais automatizadas, mais acuradas, alguns fotógrafos sentem-se tentados a desarmar-se ou a sugerir que não estão de fato armados, e preferem submeter-se aos limites impostos por uma tecnologia de câmera pré-moderna – acredita-se que um mecanismo mais tosco, menos poderoso, produza resultados mais interessantes ou expressivos, deixe mais espaço para o acidente criativo. (SONTAG, 2004, p. 140).

Ocorre, então, o que André Rouillé (2009) chama de “encontro”: um ponto comum entre a fotografia e a coisa. Para o autor, é precisamente o acontecimento desse encontro que constitui o processo fotográfico: “Não é uma coisa em si [...] que é fotografada, mas uma coisa engajada em um processo fotográfico singular, cuja singularidade define as condições do contato, [...] as próprias formas das imagens” (ROUILLÉ, 2009, p. 73). Uma visão de mundo atrelada à visão da fotografia.

Enquanto Robert Smithson se utiliza de uma câmera compacta, Kodak Instamatic, para registrar o passeio por Passaic, acontece o que podemos chamar de estética da entropia, “marcada por uma forte consciência do tempo e da obsolescência, por uma viva sensação do inexorável processo de desintegração das estruturas, de decomposição das formas, do deslocamento dos lugares” (ROUILLÉ, 2009, p. 324).

Da estética “ultrapassada” surge a intenção de criar uma visão fotográfica impessoal. Nas imagens, os outdoors são apresentados sob um ponto de vista que não difere do senso comum de quem pelas rodovias está passando. Assim, a escolha por filmar e não fotografar também é entendida a partir da praticidade que me era exigida no momento o qual por lá transitara. “As câmeras implementam a visão instrumental da realidade por reunir informações que nos habilitam a reagir de modo mais acurado e muito mais rápido a tudo o que estiver acontecendo.” (SONTAG, 2004, p. 193).

A prática de gravação se configura aqui como um processo mais fluído, contínuo e espontâneo em comparação com a fotografia. Filmo pois me mantenho constante pela estrada, não fotografo pois me seriam necessárias constantes pausas. “As câmeras implementam a visão instrumental da realidade por reunir informações que nos habilitam a reagir de modo mais acurado e muito mais rápido a tudo o que estiver acontecendo.” (SONTAG, 2004, p. 193). Assim, ao me deslizar em frente ao referente, crio um movimento que impulsiona o outro, como uma perseguição a uma infinitude: depois de um outdoor, haverá mais um, e depois deste, um outro surgirá. “Como o mundo real, o mundo fílmico é sustentado pela presunção de ‘que a experiência continuará constantemente a fluir no mesmo estilo constitutivo’[...]”. (BARTHES, 2015, p. 77).

Benjamin (1989), ao pensar os processos de identificação na sociedade, diz que a invenção da fotografia, em contrapartida à assinatura manual, representa um passo que “possibilita reter claramente e a longo prazo os rastros de um ser humano. A história de detetive surge no instante em que se assegura essa conquista, a mais decisiva de todas, sobre o anonimato do homem” (BENJAMIN, 1989, p. 76). Assim, a constante saga pelos outdoors, evidenciada pelo deslocar no trajeto da rodovia, é entendida não como uma caça a estes suportes publicitários, mas sim ao tempo. O registro desses vestígios impregnados pela estrada não nos direciona a lugar algum.

No vídeo, o deslocamento é apresentado de forma aleatória e desordenada, pois, embora tenha-se percorrido o trajeto em seu sentido linear, ao transitar pelas 3 cidades em direção de ida e volta, no vídeo os outdoors não evidenciam nem esse deslocar de maneira lógica (a sequência de gravação está embaralhada), nem

exatamente deixam claro a cidade em que se encontram. Um dos únicos elementos capazes de identificar a localidade se dá pelo número de discagem direta à distância (DDD) que alguns outdoors contêm em seus restos de anúncios: enquanto uns carregam o código 61, referente ao Distrito Federal, outros possuem 62, referente ao estado de Goiás.

“Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem* [...]” (BARTHES, 2015, p. 53). Assim, da ideia de pensar uma suspensão do futuro, as fotos que compõem a série fotográfica *Disponíveis* provêm das filmagens gravadas: são frames captados a partir do vídeo, um “congelamento” da imagem em movimento.

Com este trabalho, me interessa discutir a procedência de uma imagem fotográfica e seu estado enquanto cena inerte, parada, cansada – da mesma forma que os outdoors se encontram quando, por eles, o viajante da estrada passa. A imobilidade é “como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo [...]” como nos diz Barthes (2015, p. 69).

Assim, penso a relação que passo a criar não mais com a realidade (outdoors), mas com sua representação (fotos e vídeo). Susan Sontag (2004) observa a respeito de nossa era, em que se prefere “a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” (p. 169). Quem, pelo trabalho, vier a transitar, se desloca em direção a um futuro da mesma forma que corrobora com a estagnação dos outdoors.

Considerações finais

Partindo de considerações que tendem a aproximar o trabalho *Disponíveis* às ideias de deslocamento, entropia e fotografia, percebe-se a constante presença de uma intenção em criar reflexões a partir de espaços, lugares e objetos que nos remeta a um vazio de sentidos. O papel da fotografia, aqui, se estabelece como um mecanismo de registro que considera o seu referente como uma presa a ser caçada na infinitude imobilidade da imagem. Dessa forma, as conexões com a imagem em movimento, vídeo, se dão a partir da intenção de pensar o curso de deslocamento

por entre a rodovia que apresenta uma sequência de outdoors, da mesma forma que estabelece questões em torno do dispositivo e da produção de fotografia na contemporaneidade.

O apreço pela ideia de contemplar a existência dos outdoors, a partir de sua forma e função decadentes, coloca em debate o lugar que essas cenas ocupam em um mundo que cada vez mais produz resíduos. Para isso, as contribuições a partir das ideias de entropia, caos, desesperança e perda de energia se tornam fundamentais, da mesma forma que as intenções do *flâneur* em torno dos acidental e imprevisto a partir das explorações que derivam da cidade faz aparecer o que está abaixo do homem: suas sobras e dejetos.

Referências

- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 106 p.
- BENJAMIN, Walter: Paris do Segundo Império. In: Obras escolhidas. Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989
- BOLLNOW, Otto Friedrich. O homem e o espaço. Curitiba: editora UFPR, 2008. 327 p.
- CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. Barcelona: Editora G. Gili, 2013. 188p.
- COTTON, Charlotte. A Fotografia como Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, 248 p.
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. 483 p.
- SMITHSON, Robert. The collected writings. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.
- _____. Entropy And The New Monuments. 1966 In: FLAM, J. (ed.) The Collected Writings. Berkeley: University of California Press. 1996, p. 10-23
- _____. Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey. 1967. Trad. Agnaldo Farias In: Espaço & Debates v. 23, São Paulo, NERU, 2003. p. 121-129.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 p.

Pedro Emmanuel Assis Lara Lacerda

Formado na licenciatura e bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (2016 e 2017), é também graduado em Comunicação Social pelo Centro Universitário de Brasília (2014). Atualmente cursa Mestrado em Poéticas Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, participa de exposições e desenvolve pesquisas e trabalhos artísticos a partir da fotografia.

Vicente Martínez Barrios

Prof. Associado no Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da UnB. Atua na linha de pesquisa em Poéticas Contemporâneas do Programa de Pós-Graduação em Arte. Master in Fine Arts na Pratt Institute, Nova Iorque/U.S.A. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Pós-Doutorado na SciencesPo/CNRS, Paris-França. Professor visitante na Universidade Simón Bolívar, Colômbia (2018). Como artista tem realizado exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior.