

## DO CINEMA PARA A FOTOGRAFIA: UMA QUESTÃO EPISTEMOLÓGICA E DE MÉTODO · Catia Silva Herzog<sup>1</sup>

**Resumo:** Através da obra de fotógrafos, cineastas e artistas, como por exemplo, a série “Film Stills” de Cindy Sherman, procuramos investigar a assimilação de métodos e técnicas do cinema pela fotografia e vice-versa. A ideia de movimento é considerada, geralmente, a marca distintiva entre a fotografia e o cinema e toda uma tradição crítica elege conceitos como suspensão temporal e recorte espacial como fundadores da fotografia. O que se observa nas obras aqui tratadas é a subversão dos conceitos de espaço e tempo na fotografia e no cinema. Na medida em que as linguagens artísticas promovem mais trocas, assimilações, apropriações – aquilo que poderíamos chamar de “modo colagem”, multiplicam-se as teorias que escondem uma profunda crença na pureza da arte e suas linguagens: trata-se do enfrentamento entre os pesquisadores da história e teoria das artes com um universo que a cada momento, e de forma cada vez mais acelerada, desconcerta pelo deslocamento constante dos lugares tradicionalmente estabelecidos dos espectadores-autores, pela apropriação do espaço público como lugar da realização artística, pelo hibridismo entre linguagens. As ideias de Aby Warburg, como a de sobrevivência (*Nachleben*), serão abordadas no sentido de trilhar um caminho de compreensão da arte e, talvez, do pensamento em geral: a sobrevivência de fórmulas estéticas na arte traduz o espírito conciliatório, mais que disruptivo, das práticas artísticas contemporâneas.

**Palavras-chave:** cinema, fotografia, sobrevivência, movimento.

**Contacto:** herzogcatia@gmail.com

Nosso objetivo neste trabalho é investigar a assimilação de métodos e técnicas do cinema pela fotografia e vice-versa. Nesta investigação procuramos ressaltar como a fotografia também assimila modos e traços da linguagem cinematográfica. Assim, aparentemente, faria muito sentido começar por compreender a singularidade de cada linguagem para então estabelecer as diferenças entre ambas e o modo como se contagiam.

A ideia de movimento é tradicionalmente considerada como a marca distintiva entre a fotografia e o cinema, e toda uma tradição crítica elege conceitos como suspensão temporal e recorte espacial enquanto fundadores da fotografia. Buscar a singularidade de cada linguagem supõe, contudo, um grau de pureza destas e, o que se observa em propostas artísticas contemporâneas é precisamente a subversão dos conceitos de espaço e tempo na fotografia e no

---

<sup>1</sup> Catia Silva Herzog é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ e no Programa de Pós-Graduação em História da UERJ, no Rio de Janeiro, Brasil.

cinema tradicionais. Dentre as várias reflexões empreendidas no sentido de desvendar o lugar da fotografia na arte contemporânea, a ideia de expansão ou, em nosso caso, de fotografia expandida, inicialmente associada às mudanças tecnológicas no cinema, ganhou popularidade no caso das artes visuais, nos estudos de Rosalind Krauss.

Em seu texto *A escultura no campo ampliado*, propõe um esquema de expansão de linguagens artísticas que pode ser construído a partir de pares de oposição, como unicidade e reprodutibilidade, próprios da fotografia, mas que a autora trata no âmbito da escultura. As novas formas de escultura, surgidas a partir da modernidade subvertem a ideia de escultura tradicional como linguagem que se situava entre a paisagem e a arquitetura. Isso ocorre de tal maneira que hoje se poderia afirmar que a escultura encontra-se também entre a não-paisagem e a não-arquitetura, ao romper com preceitos clássicos de sua tradição, como o pedestal e o monumento comemorativo e, ao adotar forma como instalações e *site-specifics*. De tal maneira que, no entrecruzamento da arquitetura e da paisagem e seus opostos, residiriam novas possibilidades do fazer escultórico que, neste caso, ultrapassariam a noção tradicional de escultura. Da mesma forma, a fotografia entre a unicidade e reprodução, com seus pares opostos, pode adotar distintas formas, rompendo com seu caráter de reprodutibilidade ou expandindo-o. Aqui nos interessa o modo como Krauss ressalta a inadequação do termo escultura para designar as formas híbridas que o gênero adota na arte contemporânea.

Desenvolvendo a ideia de fotografia expandida sugerida por Rosalind Krauss, Rubens Fernandes argumenta que

a eliminação das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo, torna cada vez mais difícil a tarefa de catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia. (Fernandes 2006, 10).

Como Krauss, Fernandes se ressentia do “quanto é difícil e impreciso articular uma nomenclatura para a produção contemporânea” (Fernandes 2006, 10), e retrazendo o trajeto do conceito de linguagens expandidas, o adota para designar a produção recente em fotografia:

Essa denominação, fotografia expandida, surgiu após muita discussão e reflexão em que buscava-se uma nomenclatura mais adequada. Na verdade, utilizava-se o termo “fotografia construída”, mas logo percebemos que essa denominação não dava conta do universo que pretendia contemplar. (Fernandes 2006, 11).

A ideia de fotografia expandida, para Fernandes, seria possível,

graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico. (Fernandes, 11, 2006).

Além de localizar historicamente a expansão da fotografia nas experimentações das vanguardas históricas, Fernandes associa aquilo que compreende como uma crise de representação visual ao desenvolvimento industrial e tecnológico. Ademais, diante de mudanças técnicas, subjaz uma tendência a ressuscitar técnicas anteriores, mais artesanais. Assim, agora “a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista” (Fernandes 2006, 11), seja utilizando tecnologia digital de ponta ou processos analógicos. Fernandes entende a “produção técnica contemporânea, mais esgarçada e limítrofe, que caminha em várias direções e se

deixa contaminar por outras mídias, aceitando dialogar com outras linguagens, como fotografia expandida” (Fernandes 2011). Para Fernandes, o “fotógrafo que produz a fotografia expandida, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo” (Fernandes 2006, 14).

Nestas narrativas deve-se de antemão observar a urgência e ansiedade que críticos e historiadores revelam em encontrar denominações para novas categorias da produção artística. Na medida em que as linguagens artísticas promovem mais trocas, intercâmbios, assimilações, apropriações – tudo aquilo que poderíamos chamar de “modo colagem”, multiplicam-se as teorias que escondem uma profunda crença na pureza da arte e suas linguagens. Trata-se de um enfrentamento entre os pesquisadores da história e teoria das artes com um universo que a cada momento, e de forma cada vez mais acelerada, desconcerta pelo deslocamento constante de lugares tradicionalmente estabelecidos, imposto pela arte contemporânea: espectadores-autores, a apropriação do espaço público como lugar da realização artística, o hibridismo entre linguagens. Tamanha oferta é desconcertante, seja pela sofisticação estética e banalidade tecnológica, seja pela sofisticação tecnológica e pela banalidade estética.

Laura González Flores, em seu livro *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?*, propõe a distinção do “processo tecnológico dos meios que o definem”, (Flores 2011, 8) afirmando que desta forma a pintura e a fotografia, por exemplo, não são dois meios diferentes: “ambas as disciplinas pertencem a um paradigma maior, de tipo ideológico-cultural, que não apenas as engloba, mas também determina suas características” (Flores 2011, 7). Assim, Flores defende a desconstrução de uma história da arte convencional que classifica “as disciplinas artísticas como meios” (Flores 2011, 7), uma vez que

o perigo em confundir gênero tecnológico com gênero artístico é dificultar a abordagem de questões tão simples e cotidianas como a classificação de imagens híbridas que apresentam características de ambos os meios, ou a compreensão da essência

de novos meios que manifestam propriedades heterogêneas.  
(Flores 2011, 9).

Segundo seu ponto de vista, a literatura disponível ainda não pode dar conta de “problemas relacionados à pintura e à fotografia em suas manifestações artísticas contemporâneas de tipo híbrido, eletrônico, industrial e/ou virtual” (Flores 2011, 8).

Na ideia de hibridismo entre as linguagens e fotografia expandida, assim como na consideração de qualquer produção artística, deve-se observar a convivência entre estilos ou práticas artísticas de períodos históricos diferentes. Esta convivência aponta para a ideia de sobrevivência de fórmulas estéticas, da fotografia, do cinema, da escultura ou da literatura, na produção artística contemporânea. Tradicionalmente, a história e a crítica de arte procuram dispor os fatos e os eventos em uma ordem cronológica linear, sem contar a interpenetração ou convivência entre estilos e movimentos artísticos.

A convivência entre estilos colabora com a necessidade de encontrar denominações que possam abarcar ou “nomear” as práticas artísticas contemporâneas, no caso brasileiro, também pode ser um reflexo do nosso modernismo e sua modernidade, profundamente influenciados pelo romantismo do século XIX e seu projeto de construção da identidade da nação. A questão que subjaz à discussão sobre os hibridismos na arte contemporânea, suas apropriações e contaminações, talvez se torne muito eloquente para estudiosos da fotografia mais por um ímpeto, ainda moderno, de classificação, arquivamento, compartimentalização, do que pela necessidade de delimitar, aprofundar e complexificar o conhecimento sobre seu objeto de estudos.

Esta angústia classificatória de parte da crítica, encontra seu contraponto na ciência sem nome, de Aby Warburg. Em outros termos, mas talvez convergindo para o mesmo ponto, Aby Warburg procurava “investigar a complementação recíproca de documentos pictóricos e literários, entre artista e comitente, o entrelaçamento entre obra de arte e ambiente social e sua finalidade prática como objeto individual” (Bing 2013, XLI). Em seu prefácio ao livro *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do*

*Renascimento europeu*, Gertrud Bing afirma que: “Ele já não inclui mais em sua análise somente os produtos da grande arte, mas também documentos pictóricos mais remotos e esteticamente irrelevantes” (Bing 2013, XLI).

Importante neste momento é ressaltar a singularidade do pensamento warburgiano, que na criação de sua ciência sem nome, não escapa da obsessão pela classificação arquivística, mas a realiza em termos muito distintos dos que eram feitos na tradição da história da arte. Já no título do seu principal trabalho, *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, pode-se inferir que Warburg trata da permanência ou sobrevivência de fórmulas pagãs no Renascimento. O que indica que outras fórmulas surgidas ou criadas em distintos contextos, no movimento apontado por Warburg, também podem, potencialmente, sobreviver.

A questão técnica, apesar do seu devido peso, não deve ser encarada como único elemento propulsor do hibridismo entre linguagens, característico da arte contemporânea. As fórmulas estéticas observadas por Warburg apontam para uma qualidade que não é apenas própria da arte, mas talvez do pensamento em geral: a colagem. Como linguagem artística, a colagem revela uma característica intrínseca à arte: a apropriação, seja de outras linguagens, seja de elementos da realidade, seja de novas tecnologias, seja do sistema político-econômico vigente.

No prefácio de *Fotografia Contemporânea: desafios e tendências*, os organizadores do livro observam que a “condição transicional” (Fatorelli, Carvalho e Pimentel 2013, 8) da fotografia, atua em “duas vertentes cardeais da produção fotográfica contemporânea: uma voltada para as sobreposições entre a fotografia, o vídeo, o cinema e as novas mídias (...); e outra orientada, direcionada à revisitação de gêneros e processos históricos” (Fatorelli, Carvalho e Pimentel 2013, 8).

Em outros termos, Arlindo Machado acentua a assimilação que a arte sempre realizou das novas tecnologias, observando que

mesmo os aplicativos explicitamente destinados à criação artística (ou, pelo menos, àquilo que a indústria entende por criação), como os de autoria em computação gráfica, hipermídia

e vídeo digital, apenas formalizam um conjunto de procedimentos conhecidos, herdados de uma história da arte já assimilada e consagrada. (Machado 2002, 22).

Assim, para Machado, não há uma mudança estética definitiva propiciada pela emergência das novas tecnologias. O que continua existindo são trabalhos de arte bons e ruins, seja qual for a tecnologia escolhida pelo artista. Ainda assim, a questão sobre a construção de uma linguagem artística, segundo ou contrária às demandas mercadológico-industriais não deve ser obliterada em uma reflexão estética sobre a fotografia, ainda mais no caso do tema investigado: o de uma expansão da linguagem fotográfica que não se dá apenas através do seu desenvolvimento técnico e hibridização com as novas mídias, mas que busca uma fotografia fora do dispositivo industrial em que necessariamente foi desenvolvida.

É neste sentido, na reação ao desenvolvimento tecnológico e ao empobrecimento da mensagem estética da imagem fotográfica, que o pictorialismo<sup>2</sup>, por exemplo, flerta com a fotografia contemporânea: a tecnologia que utiliza, remete ao caminho oposto ao da evolução tecnológica e procura subverter os enquadramentos e restrições impostos pela indústria e pelo receituário operacional do dispositivo.

Em uma breve aproximação do pictorialismo com a linguagem cinematográfica, vale ressaltar a intensa utilização do *flou* (e os debates em torno disso) para romper com a fixidez própria da imagem fotográfica talvez já influenciado pela recente invenção do cinematógrafo.

Vilém Flusser, em sua *Filosofia da caixa preta*, delinea o conceito de aparelho, que aqui aproximamos do conceito de dispositivo<sup>3</sup> e sugere que o “bom” fotógrafo é aquele que desafiando as regras do aparelho, transfigura e

---

<sup>2</sup> Movimento estético na fotografia que se expandiu por vários países europeus e americanos, de finais do século XIX até a Primeira Guerra Mundial.

<sup>3</sup> Giorgio Agamben (2009, 32) toma de Foucault a ideia de dispositivo, concebendo-a como um conceito que dá conta da “relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam relações de poder”<sup>3</sup>.

apresenta uma realidade potencial que apenas o próprio dispositivo pode oferecer. Novamente, Arlindo Machado coloca a questão em outros termos:

o que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou programa de que ele se utiliza, é manejá-los no sentido contrário de sua produtividade programada. (Machado 2002, 23).

Vilém Flusser, ao utilizar o aparelho fotográfico como modelo de outros aparelhos, insere o dispositivo fotográfico dentro de outros dispositivos, que produzem e são produzidos por novos dispositivos. Assim o aparelho fotográfico, enquanto concretude mecânica produz imagens e a produção de imagens implica na concretude mecânica.

Naquilo que Machado chama de “artemídia”, entendemos a ideia de fotografia expandida que, para além do seu desenvolvimento tecnológico e sua proximidade das ciências exatas, também se expande em movimento oposto, isto é, no sentido do artesanato, característico da produção de imagens através de câmeras *pinhole*, do uso de suportes e substâncias fotossensíveis feitas de forma “caseira”.

Victa de Carvalho e Antonio Fatorelli destacam a produção contemporânea voltada para o uso da câmera escura no Brasil (Carvalho e Fatorelli 2014, 47). Questionando-se sobre o sentido da emergência das técnicas pré-industriais da fotografia na produção contemporânea, Carvalho e Fatorelli assinalam “a sobrevivência do código naturalista” (Carvalho e Fatorelli 2014, 47) ao lado da ideia de reação ou sintoma, ligados às mudanças cognitivas operadas pela massificação do uso dos dispositivos tecnológicos de produção de imagens. O trabalho de artistas como Paula Troppe, Regina Alvarez, do Coletivo Filé de Peixe e outros, atestam essa tendência ao trabalho com a fotografia analógica.

Tal como Machado, Antonio Fatorelli em *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*, afirma este “momento notável de expansão das fronteiras da fotografia e do cinema” (Fatorelli 2013), sem, contudo, observar



uma ruptura definitiva com os esquemas tradicionais de percepção artística. Seu intuito é, tal como o nosso, “destacar nos movimentos históricos da fotografia e do cinema, as linhas de continuidade, mais do que as supostas relações de ruptura com as formas analógicas precedentes” (Fatorelli 2013). Da produção artística contemporânea, Fatorelli ressalta a transgressão das noções usuais de tempo e espaço através de dispositivos técnicos utilizados na fabricação de “narrativas não lineares” (Fatorelli 2013), assim como entende o hibridismo entre as linguagens artísticas como manifestações contrárias ao purismo essencialista da arte moderna. Desta forma, Fatorelli contorna os limites impostos por definições estanques das linguagens artísticas, onde os produtos híbridos da arte contemporânea não podem mais se encaixar.

No cinema, desde as experimentações de Man Ray, Marcel Duchamp, Moholy-Nagy, observa-se o flerte entre a fotografia e o cinema. No surrealismo, em filmes como *Um cão andaluz* (1929) e *A idade do ouro* (1930), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, esta afinidade se torna ainda mais evidente: aqui o caráter documental da fotografia não é abandonado em nome de uma incoerência narrativa. Ao contrário, a fotografia ressalta a fragmentação da narrativa e seu naturalismo pode ser até mais desconcertante que experimentações de caráter abstrato.

O filme de Chris Marker, *La jetée* (1962), se tornou um marco desta transposição dos limites entre a fotografia e o cinema. Neste sentido, gostaríamos de contrapor a série de instalações de Hélio Oiticica e Neville de Almeida, *Bloco-experiência in cosmococa – program in progress*, ao modo como o filme de Marker transita para a fotografia, partindo da linguagem cinematográfica. Muito conhecidas desde 2005, quando foram expostas reunidas pela primeira vez, no Rio de Janeiro, as *Cosmococas* formam uma série de nove instalações (Fatorelli 2013)<sup>4</sup>, em que em cada uma delas, o espectador, deitado em redes, colchões, cadeiras, é convidado a assistir projeções de *slides* em uma sequência acompanhada de trilha sonora. O interessante desta série de trabalhos é que procuram demolir todo o dispositivo cinema, enquanto narrativa linear,

---

<sup>4</sup> Fatorelli (2013, 76) menciona nove sequências, enquanto Buchmann e Cruz (2013, 8) tratam de cinco sequências ou cosmococas. Katia Maciel descreve cinco destas instalações.

enquanto espaço de exibição, enquanto temporalidade de ambas as linguagens: a fotografia e o cinema. Estas instalações consistem em ambientes onde redes são espalhadas e o espectador, agora “participador”, recostado ou deitado, interage com a música e imagens projetadas em *slides*.

Neste ponto deve-se colocar uma questão: em *La jetée*, Chris Marker rompe com a linguagem cinematográfica dentro da própria linguagem cinematográfica, enquanto Oiticica, ao “implodir” o dispositivo cinema, transforma-o em outra coisa, nem cinema, nem fotografia, nem artes visuais, mas sim experiência sensorial da obra de arte concretizada por diferentes linguagens e uma nova forma de interação entre público e obra de arte, característica de sua produção desde os *Parangolés* (1964) e *Penetráveis* (1960). Ambos os trabalhos são notáveis, tanto *Cosmococa* quanto *La Jetée*, cada um a seu modo, na desconstrução da linguagem e do dispositivo cinematográfico.

O trabalho de Oiticica também difere do trânsito entre fotografia e cinema realizados por Cindy Sherman. Em seu trabalho *Untitled Film Stills* (1977-1980), a artista se autorretrata em situações que nos remetem imediatamente a fotogramas de filme. Como uma única imagem pode sugerir tal continuidade e movimentos próprios do cinema? A habilidade da artista nos leva a procurar o antes e o depois daquelas imagens. Elas introduzem um dado de expectativa no público semelhante a necessidade de continuidade que sentimos ao assistir um filme ou ao ouvirmos qualquer narrativa. Além de apontar para questões como a representação autobiográfica, Sherman joga com estereótipos como o da feminilidade, construído na indústria cinematográfica.

De forma mais conceitual, artistas como Michael Wesely ou Sam Taylor-Wood, também atuam nesta distensão espaço-temporal que parece consolidar uma tendência da arte contemporânea. Michael Wesely instala câmeras com o obturador aberto, por vezes durante anos e neste registro traduz o movimento das mudanças urbanas arquitetônicas e culturais de determinado lugar.

Sam Taylor-Wood, em *The Last Century* (2005), surpreende o espectador com uma imagem aparentemente fixa, absolutamente corrente (ao ponto de parecer ilustrativa de alguma reportagem ou publicidade) que, no entanto, à partir de sua observação atenta, se mostra em “micromovimentos”, como um

organismo que à nossa vista está parado, mas que à uma observação atenta revela minúsculos movimentos latejantes.

Muitos destes trabalhos, que requerem uma espécie de decodificação por parte do público, correm o risco de cair na aridez conceitualista, extrapolando com a experiência estética-perceptiva tradicionalmente proporcionadas pela obra de arte. É talvez o risco do hibridismo crescente não apenas entre linguagens artísticas, mas como entre arte e ciência. Este risco pode levar a apreciação da obra a partir de uma leitura racional das condições em que foram realizadas, uma valorização da técnica como parâmetro da crítica estética antes que pelo arrebatamento artístico.

Assim, no universo da arte contemporânea sobressaem obras que não apenas apontam, mas buscam o trânsito entre diferentes linguagens, de forma acelerada quando comparada a outras mudanças estéticas ocorridas ao longo da história da arte. Se esta busca não chega a romper completamente com padrões outrora estabelecidos na arte, é porque esta, ao menos desde a Antiguidade mais remota, é algo híbrido que sempre, de algum modo, escapa a classificações definitivas que, contudo, ainda representam uma via de acesso fundamental para melhor compreensão e leitura de seus produtos e processos.

Finalmente, na sobreposição de técnicas e na extrapolação das denominações tradicionalmente adotadas no universo da arte, podemos perceber a inadequação de qualquer metodologia que desconsidere a prática e reflexão artísticas em sua singularidade.

A metodologia sugerida por Warburg é, em si, uma epistemologia da arte e assim deve ser compreendida: como vetor que nos permite uma aproximação mais estreita e eficaz do universo das imagens e da representação.

Cabe, por fim, acrescentar que o movimento em si é invisível. Muitas tentativas de registro do movimento redundam em seu oposto, ou seja, no congelamento do movimento. Tal como os “fantasmas” (sobrevivências) de Warburg são invisíveis – visíveis apenas através de sintomas. Deste modo podemos pensar na relação entre foto e cinema hoje: como movimentos em que estilos e linguagens se entrecruzam. A análise – que procura separar os elementos da composição, se mostra talvez inadequada, uma vez que, tal como

as fotografias de Marey e Muybridge, congelam o movimento para supostamente recompô-lo depois.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. 2009. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- Bing, G. in: Warburg, A. 2013. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Contraponto.
- Buchmann, S. e Cruz, M. J. H. 2013. *Hélio Oiticica & Neville D'Almeida*. Cosmococa.
- Carvalho, V. e Fatorelli, A. 2014. "A câmera escura na fotografia brasileira contemporânea". In: Costa, A. A. (Org.). *Possibilidades da Câmera Obscura: da fotografia pinhole às câmeras digitais*. Projeto Subsolo.
- Fatorelli, A. 2013. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. SENAC.
- Fernandes Jr, R. 2006. *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. In: FACOM, N°16, Disponível em: [http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf). Acesso em 03/10/2014.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Geração 00*. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/geracao-00/> Acesso em 17/04/2016.
- Flores, L. G. 2011. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* Editora WMF Martins Fontes.
- Flusser, V. 2011. *Filosofia da caixa preta*. Annablume.
- Krauss, R. *A escultura em campo ampliado*. In: *Arte & Ensaios*, N° 17. Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf). Acesso em: 10/09/2014.
- Machado, A. 2002. *Arte e Mídia: aproximações e distinções*. In: *Revista Galáxia*, n°4. Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1289>. Acesso em 17/07/2016.

Pimentel, L., Fatorelli, A. e Carvalho, V. (orgs). 2016. *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Mauad X.

#### **FILMOGRAFIA**

Buñuel, Luis e Dalí, Salvador. 1928. *Um Cão Andaluz*.

\_\_\_\_\_ . 1930. *A Idade do Ouro*.

Marker, Chris. 1962. *La Jetée*.