

SOBRE FOTOGRAFIAS, DOCUMENTOS E AUTOFICÇÕES

Alexandre Santos - UFRGS/ ANPAP

Resumo

Este texto pretende refletir sobre a obra de arte como documento, este compreendido em um sentido mais ampliado, tentando entender de que modo a arte contemporânea ligada à fotografia possibilita o acesso à História, através de “obras-documentos” que oscilam entre a verdade e a ficção. Partindo da obra de alguns artistas referenciais, interessa-me investigar o que pode ser a realidade e a ficção quando representadas via imagem fotográfica, assim como perceber os limites tênues entre estas duas instâncias na construção de micronarrativas autorreferenciais.

Palavras-chave: fotografia, arte contemporânea, micronarrativas

Abstract

This text intends to reflect upon the work of art as a document, thus comprehended in a wider sense, trying to understand in which ways contemporary art linked to photography makes possible the access to History through “document-works”, which oscillate between truth and fiction. Starting from the work of some referential artists, it is of my interest to investigate what could be reality and fiction when represented through photographic image, and also how to perceive the thin line between these two instances in the construction of self-referential micro-narratives.

Keywords: *photography, contemporary art, micro-narratives.*

Se culturalmente coube à fotografia uma função primordial de documentar o mundo real que registra, condição que lhe custou caro e à qual ela foi gradativamente renunciando em sua entrada mais efetiva no campo da arte, também é verdade que há no signo fotográfico forte potencialidade para a narrativa ficcional. Considerando a produção de alguns artistas contemporâneos ligados à imagem fotográfica, este estudo pretende trazer luz sobre o caráter ambíguo, e estimulante, do registro fotográfico em sua capacidade de documentar o universo autorreferencial dos discursos em primeira pessoa. Por outro lado, interessa-me pensar sobre a eficácia histórica desses microdiscursos, tentando compreendê-los como documentos de autoficção.

Para esta empreitada estou me valendo de referências teóricas de André Rouillé (2005) e Michel Poivert (2002), ambas ligadas ao pensamento

contemporâneo sobre fotografia. A primeira questiona a relação puramente documental ou puramente artística da fotografia. Para Rouillé, existem limites vagos entre uma coisa e a outra, o que nos leva ao fato de que a fotografia sempre oscilou entre o real e a ficção ou, se quisermos, entre o documento e a criação. A segunda, por sua vez, postula que a História está presente de modo mais efetivo no artista que hoje produz imagens fotográficas com uma intenção artística do que propriamente em imagens fotográficas produzidas para serem documentais. Estas ideias de Poivert reconhecem, em um mundo pulverizado pela imagem, a falência recente do foto-jornalismo humanista e de seu modelo universalizante, propagados pelas grandes agências de fotografia a partir dos anos 1930 e, sobretudo, a partir do segundo pós-guerra. Os dois autores compartilham noções muito próximas acerca da presença de *microdiscursos* veiculados pela fotografia na arte contemporânea como possibilidade de reescrita da História através das imagens.

Como primeira arte de massas implicada com a ciência e a representação fidedigna, a fotografia lida com a dimensão do público e do privado. Se analisarmos o retrato fotográfico, gênero que juntamente com a paisagem disputou com força os primeiros caminhos temáticos para os quais enveredou a fotografia, esta questão se torna evidente. Através do retrato, a fotografia se estabeleceu no cotidiano dos homens como uma imagem localizada entre o desejo de alcançar a coletividade e suas expectativas e a possibilidade de gerar um intervalo subjetivo que se estabelecesse como auto-representação. De todo modo, em qualquer dos casos, o retrato fotográfico envolveu sempre uma *mise-en-scène* que, para atender a necessidade coletiva, acabou por gerar representações contaminadas de ficcionalidade.

Na história da fotografia, os álbuns de retratos são exemplos típicos desta condição, justamente por trazerem configurações da intimidade, as quais correspondem, paradoxalmente, às primeiras tentativas de aproximar a câmera fotográfica da questão da ficção. Em primeiro lugar, por mimetizar o retrato pictórico, o qual vinha acompanhado de todo um sentido cerimonial – de pose, enquadramento, luz e aspectos cênicos – onde a representação de si estava sempre endereçada ao coletivo. E, num segundo desdobramento, por ser uma forma de gerar uma identidade visual ao indivíduo que, ao inscrever-se na eternidade através da imagem, carregava um compromisso subjacente tanto com a confirmação do

status quo visual reservado à corporalidade quanto com o lugar biográfico ocupado pelo indivíduo neste repertório de imagens culturalmente pré-concebidas.



Anônimo

Retrato de Pierre Bonnard nu na Banheira

c. 1908

Coleção particular

Por outro lado, existiram também zonas de escape desta situação cerimonial quando as câmeras fotográficas atingiram as casas de maneira mais agressiva. Entretanto, as imagens produzidas continuaram ambíguas em sua desconstrução da espontaneidade do homem comum, conjugado ao sentido cênico subjacente à pose fotográfica. Deste modo, desde os primórdios da fotografia, percebe-se que o reconhecimento das potencialidades reais e fictícias da nova forma de obtenção da imagem era vacilante. Ainda no século XIX, fotógrafos ou simpatizantes da fotografia, bem como os próprios fotografados, se colocaram diante desta problemática. No que concerne a esta última categoria, o caso da Condessa Castiglione (Virgínia Verasis – 1837-1899) é exemplar. Ao fazer-se fotografar por Pierre-Louis Pierson (1822-1913), em mais de 400 retratos, encarnando diversos personagens,¹ Castiglione pré-anuncia, ainda no século XIX, tendências ligadas à ficcionalidade narrativa explorada pela fotografia, ainda que em um contexto que apostava no caráter especular e documental da imagem fotográfica. Cabe ressaltar

¹ Os temas encarados por Castiglioni, em sua teatralização de si, eram bastante variados e muito provocativos, os títulos das imagens eram igualmente pitorescos. Entre os quais destacam-se: Jogo de Loucura, Rachel, Roses, Medo, Vingança, O Vestido Negro, Rainha dos Corações, Rainha da Etrúria e O Pé.

que as vanguardas artísticas e a arte contemporânea desenvolveriam posteriormente esta possibilidade.



Condessa Castiglione por Louis Pierson

Scherzo di Follia - c. 1855

Metropolitan Museum of Art – Nova York

Também podemos perceber estratégia semelhante na clássica imagem do fotógrafo sueco Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), que, em 1871, se fez fotografar de diferentes modos para compor uma mesma imagem, encarnando o ofício de pintor e o de soldado, através da sobreposição de negativos e dando a ver as trucagens possíveis da imagem-foto, bem como o seu escamoteamento do real em direção da teatralização da vida, aspecto que ilustra o caráter de criação artística potencial da fotografia, em contraposição ao seu estatuto de invento meramente ligado à documentação do real. Castiglione e Rejlander parecem ser os primeiros a terem consciência da ambiguidade do signo fotográfico, localizado entre o real e a ficção, ao utilizarem as suas peculiaridades discursivas como meio para desconstruir a noção de indivíduo puro em direção do indivíduo múltiplo, mesmo a reboque da modernidade positivista de sua época, que depositava no signo fotográfico relações inquestionáveis com a verdade. No Brasil da *Belle Époque*, provocação semelhante aparece no trabalho do fotógrafo Valério Vieira (1862-1941), sobretudo em seu auto-retrato múltiplo, profundamente irônico, intitulado *Os 30 Valérios*.

Fazendo um salto no tempo para chegar à nossa época, sob perspectivas diversas, o cruzamento proposto por Duchamp entre arte e vida se tornou uma

questão cara à arte contemporânea. Pelo seu caráter de arte pobre, vinculada às massas e, justamente por isso, acessível a todos, a fotografia em seu potencial de documento foi uma das linguagens que mais alicerçou esta exigência das novas vanguardas a partir dos anos 1960 em seu projeto de revisão da autonomia da arte, bem como do seu caráter erudito. Se para as correntes conceituais a fotografia teve um alargado uso na documentação das obras, o ato de pensá-la como signo peculiar também foi uma tarefa levada a cabo pelos artistas ligados aos vários desdobramentos desta tendência. É, entretanto, com o avanço de poéticas mais ligadas à exploração da intimidade e do simulacro, característica do uso da fotografia pelos artistas na década de 1980, que se verificam abordagens mais acentuadamente ligadas ao binômio documento *versus* ficção pelos artistas ligados à fotografia. Nesta perspectiva, dois artistas são referenciais: Christian Boltanski, que, através das suas coleções de imagens alheias revisa a memória, colocando a nu as ficções da intimidade e organizando a existência a partir do simulacro; e Sophie Calle, que, na criação de suas realidades forjadas e organizadas sob minuciosos arquivos documentais, coloca em questão a crise do real em um mundo cada vez mais operado por imagens.

Por outro lado, na cultura contemporânea mais recente, com o acesso à produção de imagens, assim como com o imbricamento entre diversas linguagens advindas dos meios de reprodutibilidade técnica, vivemos um momento oportuno para o embaralhamento dos referenciais de realidade e ficção. A explosão dos *reality shows* de todos os tipos na televisão, do mesmo modo que a frequência cotidiana aos mundos paralelos via internet, como o *Second Life*, ou as redes de relacionamento, como o *Facebook* e o *Twitter*, são sintomas de um desejo cultural que se direciona tanto para a ficcionalização quanto para a constituição de sujeitos históricos mais plurais.

Talvez seja justamente por isso que até mesmo no próprio cinema contemporâneo percebe-se um grande avanço na discussão das relações entre verdade e mentira. Questões que aparecem em produções catalogadas no território do documentário, cujos resultados se projetam, na verdade, como experimentos ensaísticos a respeito dos limites tênues entre o real e a ficção. É o caso do filme *Jogo de Cena* (2007), do brasileiro Eduardo Coutinho (1933), que nos conduz o tempo todo à desconstrução das nossas certezas, assim como à desconstrução do

próprio mundo das celebridades da televisão e teatro, provocando uma tensão constante entre o que pode ser a verdade e o que pode ser a ficção, principalmente se nos reportamos ao fato de que Coutinho é um cineasta cuja trajetória está ligada ao pensamento sobre a verdade no cinema documental.

Em outro patamar de criação, mais próximo da arte contemporânea e ligado a um hibridismo que se vincula à questão do vídeo, à fotografia e até mesmo ao cinema de artista, encontramos a produção *Tarnation* (2003), do jovem diretor norte-americano Jonathan Caouette (1973), que é o que poderíamos chamar de uma autobiografia ficcionalizada. No filme, realizado como uma espécie de *work in progress* de catalogação de imagens pelo artista ao longo de quase 20 anos, temos uma verdadeira colagem de documentos pessoais. Trata-se de fotografias de seu álbum de família, imagens de seriados de televisão, *talk shows*, clips de bandas dos anos 70 e 80 e também imagens de filmes domésticos de arquivos familiares que ele vem colecionando desde a infância.



Imagem do filme *Tarnation*, de Jonathan Caouette
EUA, 2003

Em muitos destes documentos de família o próprio Caouette aparece como um dos personagens que vai sendo descortinado aos poucos. A mãe, os avós e também os amigos mais próximos do artista não são poupados na demonstração de sua fragilidade humana nesta trama que converte a vida e seus percursos tortos no tema central da obra. Inclusive um dos pontos altos do referido filme é a cena em que o próprio Caouette interpreta como ator o personagem de uma dona de casa, vitimada pela violência física do marido queixando-se a um interlocutor imaginário.

Note-se que este filme caseiro em que ele interpreta uma mulher foi feito, com direção e atuação do próprio diretor, quando este tinha cerca de 12 anos de idade.

Se Caouette mistura ficção e realidade, em sua autobiografia escancarada no filme *Tarnation*, antes dele Cindy Sherman (1954) já havia brincado, ao longo dos anos 1980, com a fluidez identitária e a biografia, mostrando uma consciência bastante efetiva do sentido cênico subjacente à imagem fotográfica. Os personagens encenados pela artista em *Entitled Film Still* e *Entitled* (final da década de 1970 e década de 1980) são estereótipos femininos extraídos de filmes B do pós-guerra. Tal como a Condessa Castiglione, são muitas as *personas* de Sherman que cabem em seu mundo cênico particular: a *femme fatale*, a dona de casa tensa, a *pin up* sedutora, a assassina psicopata, a jovem deprimida. Se a provocação parte da discussão do sentido da imagem na construção estereotípica do feminino, de algum modo é sempre sobre si mesma que Cindy Sherman constrói seu discurso visual, conscientemente vinculado à não fixidez identitária. Do mesmo modo, é também da imagem no mundo contemporâneo e, ao mesmo tempo, de inquietações auto-referenciais que nos fala o artista japonês Yasumasa Morimura (1951), quando se auto-retrata interpretando personagens femininos do cinema. E até mesmo quando reproduz ironicamente os próprios personagens criados pelo repertório de imagens dos estereótipos femininos de Cindy Sherman.

Já em Nan Goldin (1953), ao contrário da consciência cênica dirigida que vemos em Sherman e Morimura, temos uma entrada profunda e radical na intimidade, expondo de maneira crua as verdades menos admitidas, sobretudo dentro do universo idealizado da fotografia. Em sua poética, tão profundamente envolvida com o avesso da representação socialmente palatável, a artista nos traz o “avesso” do retrato, o “avesso” dos momentos solenes e festivos da vida, tantas vezes celebrados pela fotografia que povoa os álbuns de família. Em sua ânsia por escancarar a verdade, a artista acaba, por vezes, constituindo autoficções que escapam ao seu controle. Se com a fotografia estamos navegando no território da imagem e se quando a vida passa do plano real para o bidimensional ela deixa de ser simplesmente o real vivido para embarcar no plano da representação, sem dúvida o trabalho pretensamente “real” de Goldin é também um exercício de ficção. Ao captar as cenas de maior intimidade pela sua lente, Nan Goldin constrói um

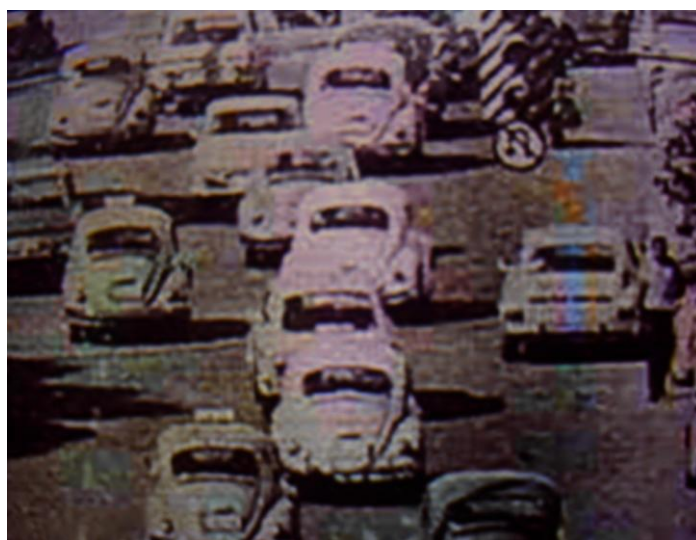
artifício cênico que já não corresponde mais à brutalidade da vida, ainda que suas intenções sejam a de captá-la.

O recurso à apresentação destas imagens através de *slide shows*, acompanhados de músicas cuidadosamente escolhidas pela artista – como em *The Ballad of Sexual Dependency*, recentemente mostrada em versão atualizada na Bienal de São Paulo de 2010 –, é outra forma de gerar ficção através da captação do real. Ainda assim, temos em Goldin, ao mesmo tempo, um profundo testemunho documental sobre a juventude dos anos 1980 e 1990, às voltas com os seus percalços existenciais.

Em outro patamar de interesse na intersecção entre a realidade e a ficção, o artista gaúcho Alexandre Moreira (1976) vem desenvolvendo, desde o início dos anos 2000, poéticas em que mistura, através da imagem fotográfica, elementos autobiográficos com situações de maior amplitude coletiva. Moreira provoca, através destes atos, o apagamento das fronteiras existentes entre a sua história pessoal e a história em um patamar coletivo mais amplo, no qual o universo da micronarrativa se expande e se funde em direção à macronarrativa. No projeto *Apócrifo* – palavra que se refere a obra ou fato sem autenticidade, ou cuja autenticidade não se provou –, desenvolvido entre 2001 e 2003, percebe-se o que André Rouillé chama de construção da história dos homens ordinários através da fotografia na arte contemporânea. Ao inserir na paisagem urbana a imagem de pessoas que são parte de seu universo pessoal – seu pai, sua mãe, sua namorada e seus amigos – como se fossem retratos de documentos, ou seja, fotos 3 X 4 ampliadas, o artista provoca um ruído entre o privado e o público, entre o mundo da comunicação e o mundo dos personagens invisíveis, tornando-os poeticamente figuras públicas, como se fossem “anti-celebridades” que oferecem uma tensão interessante ao território público da paisagem urbana onde estão instaurados como imagem.

Em sua poética silenciosa, Moreira busca atender a prerrogativas que se concentram no choque tênue entre a sua autobiografia e a História. No vídeo fotográfico *Quimera*, que ele vem desenvolvendo desde 2005, os dias de sua vida vão se enganchando com imagens fotográficas extraídas de jornais de época correspondentes a este cronograma pessoal, no qual esses acontecimentos passam para o estatuto fragmentário e acumulativo de imagens sem legenda.

Acontecimentos ocultos captados em sua condição parcial de imagem são deslocados de seu sentido original e tornam-se, como o nome do trabalho indica, verdadeiras quimeras imagéticas. Elas tanto podem estar ligadas à busca de um sentido, que se sustenta na construção de uma fábula sobre si mesmo, quanto na ideia de algo relacionado à imaginação, à fantasia, à utopia e ao sonho. Talvez a construção de ligações nunca possíveis de se estabelecer entre um cotidiano impresso e um cotidiano invisível do homem comum, sustentado pela necessidade de registrar imagens que se referem à sua vida sem tê-las efetivamente vivido. A fotografia, diga-se de passagem, é um signo capaz de gerar ligações metafóricas entre os homens, aproximando-os e gerando relações de pertencimento à História. Mas é ambígua esta torrente de imagens que nos traz Moreira, pois nos leva também à incoerência e ao absurdo. Das imagens fotográficas extraídas do jornal temos apenas a insistência fragmentária e a sobreposição, elementos que nos jogam para a reflexão sobre o seu sentido opaco. Como pano de fundo deste vídeo, Moreira utiliza a música eletrônica e mostra o trabalho em festas *rave*. A musicalidade é outro elemento, também presente em Goldin, que enseja a dimensão narrativa ficcional do trabalho.



Alexandre Moreira

Imagem fotográfica do vídeo *Quimera*

Desde 2005

Em sua ficcionalidade, de algum modo Moreira conversa com Alair Gomes (1921-1992), especialmente no trabalho deste intitulado *The no story of a driver – A não história de um chofer*, realizado entre 1977 e 1980. Assim como no vídeo de

Moreira, a montagem das 50 imagens que fazem parte do trabalho é aleatória e está marcada pela repetição e não por um discurso que compreende uma estrutura de início, meio e fim, como acontece em outros trabalhos do artista fluminense. Ainda assim, há evidentes aspectos ficcionais nesta obra de Gomes, evidenciados a partir do próprio título escolhido pelo autor, o qual nos conduz à construção de uma micronarrativa. *A não-história de um chofer* trata do banal cotidiano. A mesma banalidade que está nas imagens de jornal coletadas com outro sentido por Moreira em *Quimera*.



Alair Gomes

Fragmento da composição The no story of a driver

A não história de um chofer

1977-c. 1980

Coleção Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

A não história do chofer é uma poética da passagem, assim como a quimera de Moreira. Ambas tratam de momentos desprezíveis, que passam em branco e são importantes somente ao olhar atento dos artistas. Em Alair, é de momentos comuns e de homens comuns que trata esta composição: dois homens de classe média, nada extraordinários, um chofer e um fotógrafo. O interessante desta sucessão de imagens é a sua flagrante aproximação da literatura, pois o artista quer nos contar uma *não-história* na qual até mesmo a sua caligrafia é apresentada como quem deseja, desde a apresentação do nome do trabalho, ancorar-se em uma atitude literária. No título em inglês aparece a palavra *story*, que quer dizer história, mas num sentido próximo da fábula, do conto ou do romance. Ao incluir no título esta palavra, o artista sabe que está jogando no campo da ficção e que está construindo, portanto, uma espécie de *love story* fracassada, a qual se dá pela evidente atração

erótica que permeia o discurso visual em direção ao corpo do chofer. Ele sabe que sua composição é fábula em contrapartida à verdade.

Ao propor uma narrativa em imagens cujo título em português busca a expressão *não-história*, Alair talvez quisesse propor ambigualmente a própria ideia de História: não-história significa o seu contrário, ou seja, uma fabulação, mas também remete à ideia de uma História extra-oficial. História pequena e, portanto, micro-história de um homem que olha outro homem, constituindo com essa atitude uma narração que confunde realidade e mentira. Estratégia parecida com a de Moreira quando coleta fatos “importantes” noticiados pelo jornal, através de imagens que os comprovam, como a buscar uma conexão invisível entre a História contada pelas mídias e a história vivida por ele, ainda que entre estas duas camadas discursivas exista apenas o tempo sincrônico da criação artística.

Mariane Rotter (1975), por sua vez, também constitui com seu trabalho uma micro-história em direção a um ponto de vista muito particular sobre o mundo, onde a obra funciona como um documento de si. O trabalho *Meu ponto de vista*, que a artista gaúcha vem desenvolvendo há alguns anos, narra a desestruturação do ponto de vista ortogonal renascentista, herdado pela fotografia e seguido à risca na longa duração histórica, até mesmo em nossas prosaicas fotografias de férias, por uma programação do aparelho, o qual não apenas remete ao enquadramento pictórico clássico, mas também induz à captação fotográfica relacionada a um repertório imaginário de imagens construído historicamente. Por outro lado, Mariane não figura apenas a diferença, mas a encarna, propondo uma poética que se distancia do ideal disciplinar e equalizador da fotografia. A inversão da lógica normativa que se fez tradição muito forte através do signo fotográfico – propondo uma universalidade e padronização dos corpos – é um dos pontos altos do trabalho da artista ao questionar sutilmente tanto as formas padronizadas de ver quanto as de produzir imagens, remetendo de modo sutil à sua própria estatura corporal.

Quando Rotter desorganiza nossa visão ortogonal, ela conversa com aspectos importantes da fotografia de vanguarda, em especial com as imagens *en plongé* da chamada Nova Visão Alemã que, durante a década de 1920, queria justamente estabelecer uma fotografia nova e distanciada da “funcionalização” da imagem fotográfica na sociedade, principalmente através dos meios de comunicação

de massa, como os jornais, as revistas e a publicidade. Assim, era fundamental para os adeptos da Nova Visão fugir das regras compositivas tradicionais, concentrando-se nas especificidades do meio.

A Nova Visão é caracterizada pelo historiador da arte alemão Franz Roh como a busca de *novos planos que nos fazem sentir verdadeiramente a estrutura interior de uma coisa, uma vez que o desvio em direção do todo ou em direção dos objetos vizinhos é, através desta nova possibilidade de visão, totalmente excluído* (apud FRIZOT, 2001, p. 459). Nesta perspectiva, era possível então redescobrir o cotidiano através de recortes e planos inusitados. Tratava-se da descoberta de uma dualidade essencial: de um lado, o gozo da realidade, do mais exato reconhecimento possível de uma fatia do real; e de outro, o desfrute sutil do que há de estranho e de fechado ou invisível neste mesmo universo ambiental.



Mariane Rotter,
Banheiro rosa, 2007
Backlight

Para Mariane Rotter é importante não separar as suas imagens da experiência vivida, ou seja, a produção de imagens está intrinsecamente ligada ao seu mundo interior, como se a artista quisesse constituir um autorretrato no qual as diferentes estratégias do discurso em primeira pessoa navegam pelo espaço cotidiano, como uma aventura fragmentária, mas intensa. As imagens de *Meu ponto de vista* nos incitam a rever as certezas mais absolutas e por nós acumuladas de forma automática, diante do dispositivo fotográfico e suas relações invisíveis de

poder discursivo, apontadas por Michel Foucault e, de certo modo, presentes no discurso visual dos retratos fotográficos.

Se o retrato fotográfico está entre as mais consolidadas ficções da história da fotografia, dado o seu potencial de idealização e o seu forte vínculo com as representações individuais, de algum modo é dele que estou falando ao trazer todos estes artistas aqui mostrados, os quais constituem poéticas ligadas à representação social de si através da arte e, por isso, enganchadas na microdiscursividade. Mas quem poderá dizer, efetivamente, que esses fragmentos de *documentos de si* não se abrem também para a emergência de histórias subterrâneas que ultrapassam o silêncio da historiografia oficial, conforme indicam os estudos de André Rouillé e Michel Poivert? Quem poderia afirmar que, mesmo a despeito de seu caráter de ficção, não exista valor documental e histórico nestas imagens eloqüentes aqui mostradas, sobretudo se consideramos o seu desejo intrínseco de discutir as memórias autorreferenciais? E, por outro lado, o que é um documento, senão uma representação parcial do mundo?

Uma fotografia, por mais que seja evidente a parcela de real que nela opera, é sempre uma forma de ficcionalizar o mundo, de teatralizá-lo, a partir dos limites estreitos da imagem em sua espessura bidimensional, bem como nos tipos de figuração específica que é capaz de engendrar (COLEMAN, 2004). Ao reconhecer esta noção como princípio inevitável da fotografia, podemos operar com referenciais teóricos menos rígidos sobre o sentido destas obras-documentos que aqui foram tratadas. Entretanto, não podemos deixar de reconhecer a sua importância para a abertura de discussões necessárias sobre a imagem no mundo contemporâneo, bem como sobre as suas ligações com o ato de olhar e o campo social a ele interligado. O que, mais uma vez, nos faz perceber a fotografia como signo que oscila entre real e ficção e relaciona-se profundamente com as suas respectivas atribuições culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLEMAN, A. D. *El método dirigido. Notas para una definición*. In: RIBALTA, Jorge (Ed.) **Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

FRIZOT, Michel & HAUSS, Andreas. *Figures de style: Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie*. In: FRIZOT, Michel (Ed.) **Nouvelle Histoire de la photographie**. Paris: Adam Biro/Larousse, 2001.

GUASCH, Anna María. *Doce reglas para una Nueva Academia: la «Nueva Historia del Arte y los Estudios Audiovisuales»*. In: BREA, José Luis (Ed.). **Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

Alexandre Santos

É docente de História da Arte no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Concentra suas pesquisas no estudo da fotografia e suas relações com a produção artística. É doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, com a tese *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*.