

# A FOTOGRAFIA E O ANACRONISMO NAS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS

Fernando do Nascimento Gonçalves  
fng@uerj.br  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

ISSN 2316-6479

## Resumo

O presente texto discute as condições de individuação da fotografia contemporânea a partir da noção de “anacronismo”, pela qual a construção da visualidade da fotografia contemporânea será percebida pelos traços nela persistentes de imagens e questões de outros tempos. Busca-se aqui investigar a condição “contemporânea” na fotografia e problematiza-la a partir da abordagem anacrônica de modo a por em perspectiva a produção, a circulação e legitimação das imagens nos séculos XIX e XXI, seus movimentos de continuidade e descontinuidade e suas lógicas de construção e de enunciação.

**Palavras-chave:** Fotografia, História, Anacronismo, Arte Contemporânea.

## Abstract

This paper discusses the conditions of individuation of contemporary photography based on the notion of “anachronism”, whereby the construction of visuality of contemporary photography will be perceived by the persistent traces of issues and of images from other historical times. So we seek to investigate the “contemporary” condition of photography and discusses it from the anachronistic approach in order to put into perspective the production, circulation and legitimization of the images both in the nineteenth and the twenty-first centuries, so as their movements of continuity and discontinuity and its logical of construction and of enunciation.

**Key-words:** Photography, History, Anachronism, Contemporary Art

## Introdução

O presente *paper* tem como objeto as condições de individuação da fotografia contemporânea a partir de uma noção que vem se tornando central nos estudos da imagem na história da arte (sobretudo em autores como Didi-Huberman, Michel Poivert e Daniel Arrasse): a noção de “anacronismo”.

O anacronismo implica a ideia de uma atualidade do passado e uma inatualidade do presente e que marca, no campo das imagens, aquilo que seria próprio da imagem em sua condição de objeto ao mesmo tempo epistemológico, artístico, social, técnico, histórico e comunicativo. A partir da noção de anacronismo, a construção da visualidade da fotografia será percebida pelos traços persistentes com imagens e questões de outros tempos históricos e que as inscreve num conjunto de tensões e relações de mediação que consideramos muito próximo do que Bruno Latour (2008) chamou de “redes” e do que Jacques Rancière (2009) chamou de “partilha do sensível”.

Com isto, o que se espera é por em perspectiva os modos de produção, circulação e legitimação das imagens atuais e seus movimentos de continuidade e descontinuidade com lógicas de construção e de enunciação com imagens e categorias de outros tempos. A questão se coloca a partir da constatação, na produção artística fotográfica atual, de que há uma recorrência de temas, categorias e abordagens que podem ser vistas pelo menos desde a pintura do século XVII e na própria fotografia do século XIX. Contudo, percebe-se, que, apesar disso, grande parte da produção contemporânea parece colocar outro gênero de questões e se inscrever em outras lógicas de produção e legitimação no campo das artes.

Estas observações preliminares nos levam, de partida, à necessidade de problematizar a própria condição “contemporânea” das imagens do presente como condição mesma de investigação de sua individuação na atualidade. A problematização desse “fazer imagem” hoje partirá de duas premissas: a primeira, apoiada na noção de “origem” em Walter Benjamin (1993), de que o tempo histórico não é algo linear ou único, mas processual e saturado de temporalidades; e a segunda, apoiada em Rancière, de que a construção das imagens no tempo se inscrevem em modos de fazer organizados por regimes enunciativos que constroem as condições de dar a ver o sensível e nossos modos de apreensão deste.

Dessa forma, o *paper* se interessará por discutir as condições de possibilidade da fotografia contemporânea a partir dos anacronismos que parecem participar da organização de seus modos de presença, produção e de circulação no presente como forma de pensar as questões colocadas hoje pela fotografia no campo da arte e da comunicação.

### **A fotografia na arte como objeto epistemológico**

O uso da fotografia na arte vem sendo cada vez mais reconhecido na atualidade como forma de problematizar nossa condição contemporânea e de investigar os processos de produção subjetiva (Crary, 1992; Benjamin, 1993; Cotton, 2010; Rancière, 2010; Poivert, 2010). Ao lado do uso frequente de tecnologias digitais, antigas questões retornam, produzindo um diálogo profícuo com práticas e modelos de outros tempos: do retrato e da paisagem às naturezas-mortas, passando pelas próprias técnicas e os processos de registro e de construção da imagem fotográfica, é o valor e o sentido do documento enquanto representação e a própria experiência do fotográfico que se tornam objeto do interesse e da investigação dos artistas.

As práticas artísticas com fotografia como tema de investigação e objeto de pesquisa apontam, por isso mesmo, para um pensamento sobre a arte como

prática cultural e histórica que implica modos de organizar nossa experiência estética (Braga, 2010). A arte é um campo rico para o estudo dos fenômenos culturais e comunicativos exatamente por poder ser considerada um operador discursivo que atua em um campo de produção simbólica onde se forjam novas formas de ver e de estar no mundo, ao mesmo tempo em que se inscreve ela mesma nos regimes de enunciação que a tornam possível.

Não por acaso, muitas produções de arte evidenciam hoje um curioso aspecto relacional, onde, para além dos usos de diferentes suportes, importa perceber as operações que fazem dessas produções não apenas objetos ou processos para contemplação mas também um conjunto de relações: relações entre imagens, relações entre tempos e relações entre modelos de visão e de representação. Se por um lado podemos questionar se na fotografia contemporânea existiria efetivamente um novo estatuto para a imagem, ao menos é certo que na arte se observa o estabelecimento de um outro tipo de atitude: uma distância que trata a imagem como forma de pensamento sensível e não apenas como conteúdo ou informação visual.

Na esteira do pensamento de Benjamin, Didi-Huberman e Rancière, considera-se a imagem como montagem, cuja fatura torna visível conjuntos de relações diversas: entre tempos, entre outras imagens e também entre discursos e modelos de representação. Se há algo de particular na fotografia contemporânea parece ser exatamente esse lugar que a imagem assume enquanto figura ou objeto de pensamento e não simplesmente algo que nos informa ou que nos é dado para a contemplação.

Isto pode ser observado pelo interesse, sobretudo a partir dos anos 80, de muitos artistas em não mais produzir “representações” da vida social e do cotidiano, mas propriamente uma investigação sobre os modos como vemos e damos a ver o mundo, atualizando assim a discussão sobre as relações entre arte e sociedade, arte e vida, arte e suas instituições.

### **Fotografia e experiência estética**

Não por acaso, pesquisadores que estudam a fotografia numa perspectiva histórica, como Fabris (2011) e Lissovsky (2008), investigam a origem da fotografia moderna e as condições de possibilidade de sua individuação, quer dizer, os processos de diferenciação que a configuram e a tornam possíveis. Lissovsky, por exemplo, vai se interessar pelo estudo das condições do fazer fotográfico moderno como forma de pensar a fotografia como experiência estética e como forma de pensamento que se forja “diante da técnica” e não apenas por meio

dela (Lissovsky, 2008, p. 14). Ou seja, ele se interessa por estudar as condições da “fatura” da fotografia a partir de seus vestígios. Lissovsky desenvolve sua tese sobre a condição de visibilidade da fotografia moderna a partir da noção de imagem como construção, proposta pelo filósofo Patrick Maynard (1997).

Maynard afirma que ao olharmos uma imagem é possível não apenas atentar para seu aspecto indicial e de representação, mas para como “a imagem apresenta seu motivo e como esse motivo foi usado para fazer a imagem” (Maynard, 1997, p. 289). Elucidar esse aspecto seria, portanto, pensar a imagem como efeito ou tradução de um conjunto de ações e relações que a organizam e a tornam reconhecível em algum grau em um certo contexto por alguém. Para Maynard, perscrutar os traços da fatura de uma imagem seria possibilitar sua inscrição em certos modos de ver e de dar a ver, o que em última instância, para este autor, afetaria a experiência estética da imagem, ou seja, seus modos de percepção e recepção.

Para realizar suas análises sobre as origens da fotografia moderna e suas condições de individuação e visibilidade, Lissovsky analisa uma série de imagens de fotógrafos como Atget, Walker Evans, Diane Arbus, August Sanders, Cartier Bresson, Sebastião Salgado, Alexander Rodtchenko, André Kertesz, em diálogo com as análises de autores como Benjamin, Sontag e Rosalind Krauss. O resultado é a fotografia pensada como “uma estrutura, um funcionamento, um campo de jogo” (Lissovsky, 2008, p. 12), não como forma de descrever o mundo, mas de pensa-lo.

A visualidade da fotografia como uma construção se assenta precisamente na premissa de que a imagem fotográfica não é apenas documento histórico, social ou artístico ou então uma forma de representação, mas uma prática social e comunicativa, um modo de fazer que se inscreve em campos diversos e simultâneos: técnico, histórico, cultural, comunicativo, subjetivo, artístico, econômico e político. Essa perspectiva implica pensar a fotografia como parte de uma experiência estética (Braga, 2010) e como prática social e comunicativa que articula elementos distintos para sua constituição.

Se a noção da fotografia como “fatura” vem de Lissovsky e Maynard, a de fotografia como prática social e histórica fundamenta-se em Rancière, particularmente em seu pensamento sobre o que ele chamou de “partilha do sensível”. Rancière define esta partilha como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas (...)” (Rancière, 2009, p. 15).

Para o autor, as formas e os produtos da arte implicam uma “estética”, entendida, segundo ele, de uma forma kantiana revisitada por Foucault, como “sistema de formas que determina a priori o que se dá a sentir” (Rancière, 2009, p.

17). Ao mesmo tempo, esses conjuntos de formas se organizam e são validados por práticas, que para ele seriam engendradas por regimes de visibilidade que determinam, no caso da arte, o lugar que suas práticas e discursos ocupam na partilha daquilo que elas dão a ver. Daí para Rancière, as práticas artísticas serem consideradas “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral dos princípios que definem o “fazer arte” e o “ser arte” e que regem sua visibilidade. Ou seja, as práticas estéticas são formas de partilha do sensível da qual participam as práticas artísticas e que as inscreve em formas que estruturam a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como “arte” e, ao mesmo tempo, estruturam os modos como as artes ganham um sentido e se tornam um “comum” a ser partilhado em sociedade.

Essa abordagem nos parece consistente para pensar a fotografia contemporânea, pois permite nos distanciar de um “espírito de época” que se sobreporia e impor a modos de ser e de fazer imagem como questão simplesmente temporal. O que estamos propondo aqui é pensar esses modos de ser dos objetos da arte, em particular a fotografia, a partir de um pensamento “de rede” proposto por Latour (2008). Para Latour os fenômenos sociais devem ser percebidos a partir dos conjuntos de relações que os configuram.

Considerada como prática social (Rancière, 2009), a arte também se produz a partir de um determinado conjunto de concepções e de relações que são ao mesmo tempo artísticas, históricas, discursivas, técnicas, políticas, econômicas, comunicativas etc. Com isso, interessa-nos evidenciar o aspecto relacional de sua fabricação e de sua circulação, de modo a nos ajudar a entender o modo como percebemos e vivemos o presente, pois esta fabricação e esta circulação se inscrevem elas mesmas em regimes onde os modos de percepção, produção e circulação correspondem a determinados modos de organização da experiência estética e social através das imagens, ou seja, dos modos de ver e de dar a ver em nossas sociedades.

### **Anacronismo e inatualidade na fotografia contemporânea**

Não é por outra razão que Dubois (1993) propôs pensar a fotografia como “imagem-ato”, na medida em que não seria possível pensa-la desvinculada de suas condições de surgimento e contemplação. Na mesma linha de raciocínio, Rouillé (2005) argumentou que a questão do registro e da representação, por exemplo, não poderiam ser tratadas da mesma forma, como se as imagens não estivessem inseridas em situações específicas e não fosse produzidas em certas condições, técnicas, culturais e históricas.

Se a fotografia constrói mundos e possíveis, cabe investigar não só como ela os produz mas também a que conjunto de condições e de questões essas construções remetem. Assim, contra um pensamento que considera a fotografia como documento puro e transparente que liga diretamente mundo e imagem, no que Rouillé chamou de uma “relação binária de aderência”, este autor vai defender que entre mundo e imagens existem uma série de “outras imagens, invisíveis mas operantes, que se constituem em ordem visual, prescrições icônicas, esquemas estéticos” (Rouillé, 2005, p.17).

Nas pistas deixadas por Rouillé, vai nos interessar estabelecer um olhar sobre o que acredito ser a persistência de determinadas formas pré-modernas e modernas na fotografia contemporânea. Esse interesse por esse “algo que persiste” fundamenta-se, em parte, na questão colocada por Aby Warburg (Mattos, 2007), da sobrevivência de formas de um tempo passado em outro, tese que desenvolveu e ganhou corpo em seu incompleto *Atlas Mnemosine*, uma espécie de mapa<sup>1</sup> de imagens da memória que estabelece “cadeias de transporte de imagens”, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos.

O que vai nos interessar aí é a percepção de que, como aponta Didi-Huberman (apud Mattos, 2007), Warburg desenvolveu nesse projeto “uma teoria da história calcada em temporalidade não linear, em que as imagens, portadoras de memória coletiva, romperiam com o *continuum* da história, traçando pontes entre o passado e o presente” (Mattos, 2007, p. 133).

Essa abordagem nos parece importante para pensar o processo de individuação da fotografia contemporânea e a construção de sua visualidade. Ela nos permitiria evidenciar as “pontes”, as regularidades e as discontinuidades de certos aspectos da visualidade das fotografias contemporâneas com relação aos regimes (sistemas de enunciação) que de alguma forma organizaram as imagens fotográficas do século XIX e da fotografia moderna, por exemplo. Ao mesmo tempo, é partir dessa abordagem de Warburg que podemos nos aproximar da noção de “anacronismo” para evidenciar esses traços que permanecem nas imagens fotográficas desses diferentes períodos e que podem conceitualmente fundamentar nossas análises das imagens do presente.

O termo “anacronismo” comumente é entendido como “erro” que supõe uma falta de alinhamento ou correspondência de pessoas, eventos, palavras, objetos, costumes, sentimentos, pensamentos que pertencem a uma

---

1 O “mapa” foi organizado visualmente em 63 pranchas contendo fotografias que contavam a história da permanência de determinados valores expressivos, que seriam transmitidos em forma de imagens, como um patrimônio sujeito a leis complexas de transformação e recepção. Segundo Mattos, de acordo com a concepção de Warburg, “as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto” (Mattos, 2007, p. 133).

determinada época com uma outra época. A tal noção de anacronismo podemos associar uma perspectiva historicista de tempo histórico, que pensa a história como tempo vazio e linear, contra a qual Walter Benjamin lutou veementemente (Benjamin, 1993).

Em suas teses sobre o conceito de História, Benjamin procurou romper com a crença no progresso e com a ideia de que a humanidade avança em um tempo linear e homogêneo. Ele propôs uma concepção onde uma ideia que, partindo do presente e promovendo descontinuidades, busca no passado momentos iluminadores: daí sua célebre noção de analisar a história “a contrapelo”. Para Benjamin, a “origem” não deve ser entendida como “gênese”. É importante para o autor descolar-se de uma perspectiva que entende a história como tempo “vazio” para pensa-la como “tempo saturado de agoras” (1993), e como constructo. Essa forma de considerar a História permite pensar a origem como acontecimento, algo que emerge de um processo de mudança e de destruição. É o que dá a Benjamin a oportunidade de “salvar” a “espessura” da história, a singularidade não do que “foi”, mas daquilo que persiste naquilo que “foi” e que “é” no presente.

Esse enfoque é importante na medida em que implica uma concepção do tempo que, partindo do presente, traz o passado à atualidade do presente, o guarda, lidando com o que ele denomina “memorização”. É graças a essa concepção que o termo “anacronismo” vai ser discutido por vários autores. Rancière, por exemplo, o pensa como uma “acronia” ou um “inatural”. Para ele, o anacronismo é um conceito poético do qual o historiador pode fazer uso positivo de acontecimentos, significados que abordam o tempo “a contrapelo”. Ele introduz o conceito de acronia que é

uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa fora de seu tempo, dotada ao mesmo tempo da capacidade de definir as orientações temporais inéditas, de assegurar o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade à outra. E é por essas guias, saltos é que existe a possibilidade de se fazer história. (Rancière, 1996, p. 53)

Para Benjamin, a questão da “origem” tem a ver com esta concepção de “história espessa” que se apresenta como imagem que não se fecha sobre si, mas que se desloca entre passado e presente, como algo sempre incompleto e inacabado. O que “foi” e o que “é” são anacronismos, tempos heterogêneos, “agoras”, que podem ser recuperados por uma operação de montagem, como afirma Didi-Huberman (2000), de tempos dentro de tempos. Continuemos, porém, no aprofundamento dessa noção, que aparece, como dissemos, em diversos autores, que tecem para o termo uma série de considerações que não se excluem mutuamente, antes, parecem se complementar.

Michel Poivert (2010), por exemplo, vê uma relação anacrônica que têm certas imagens contemporâneas, sobretudo as que tem como tema o retrato e autorretrato. Pensando no aspecto de construção e de ficcionalidade da pose, por exemplo, Poivert vai ver esta prática ou tematização como algo recorrente na fotografia desde seus primórdios (Poivert, 2010, p. 224). Contudo, o historiador de arte francês argumenta que a produção contemporânea se inscreve numa relação temporal que não se submete à ordem do progresso técnico ou de suas possibilidades, mas numa relação contemporânea com a teatralidade. Para o autor, a fotografia contemporânea não reproduziria em si o que já foi feito na primeira fotografia e na fotografia moderna, mas inventa com elas uma outra relação. Não mais uma revelação do mundo, mas a evidência do caráter artificial de sua construção: “ela traz em si, em sua própria impureza de artifício, a crítica na crença na imagem natural do registro” (Poivert, 2010, p. 225). Rejeitada pelo modernismo, a artificialidade da *mise-en-scène* seria retomada pela arte atual como mecanismo antimoderno que mostra as falsas evidências da representação fotográfica. Nem ficções nem simulacros, mas formas de uma experiência imaginativa que toma registros inatuais para se constituir. Um exemplo dessas formas inatuais seriam os *tableaux-vivants*, largamente utilizadas na pintura e na fotografia do século XIX e retomadas por Jeff Wall (Poivert, 2010).

Já em Daniel Arrasse (2007), o anacronismo assume uma caráter de “dispositivo” e é pensado como prática que pensa seu tempo recorrendo a outros tempos, não como alusão ou citação mas como forma de tensionar esses diferentes tempos. Graças a essas práticas, seria possível colocar em questão a “contemporaneidade” da arte contemporânea na medida em que evidencia o interesse por questões “antigas” da história da arte e que de certa forma revelam o funcionamento do pensamento criativo contemporâneo. Arrasse está interessado, em entender o jogo de relações que a obra de arte realiza, em como o artista nos faz ver a arte e o que ele nos faz ver quando o artista nos faz ver arte. Para ele, analisar uma imagem, seja pintura ou fotografia, trata não de posicionar a obra, a série de que faz parte ou o artista no contexto de sua produção. Antes, trata de ver na imagem ou em uma série, um conjunto de séries e relações de modo a permitir analisar o funcionamento e as questões presentes entre tipos diversos de relações (verossimilhança, diferença, apropriação, transformação, associação). Analisa, por exemplo, questão da representação do sujeito nos processos de identificação especular na tradição do autorretrato na história da arte, o que ele procura demonstrar realizando uma aproximação entre o pintor moderno alemão Max Beckman e a artista americana Cindy Sherman, conhecida nos anos 80 e 90 por seus *stills* fotográficos que a encenam em múltiplas identidades femininas.

Ao mesmo tempo, remete a prática de ambos às questões que mobilizaram na história da pintura renascentista (sua especialidade no campo da história da arte) a questão da representação.

Finalmente, mas não menos importante, a noção de anacronismo em Didi-Huberman é vista como método que permite cartografar isso que persiste na imagem: lampejo, resquício, espessura, montagem. Para este autor, a imagem “não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas” (Didi-Huberman, 2000, p. 114). O anacronismo seria para ele uma forma de pensar esse intervalo, essa fratura que a imagem é. Esse entretempos, entre-coisas. Através da noção de anacronismo pode ser possível compreender como se articula na fotografia contemporânea o presente constituído como nós temporais heterogêneos, sempre incompletos e inacabados e em processo contínuo de transformação.

Esses anacronismos ou inatuais podem ser entendidos como fragmentos, lampejos, que podem ser revisitados e recuperados e que podem nos ajudar a estabelecer uma outra forma de pensar a ecologia das imagens contemporâneas. Não a partir de uma hermenêutica, nem de um historicismo produtor de novos símbolos e representações, mas da espessura própria das imagens e de sua ecologia. Fotografias contemporâneas como fragmentos de histórias não propriamente de um presente, mas de temporalidades heterogêneas. Pensamento anacrônico sobre a fotografia contemporânea a partir de seus indícios, vestígios e permanências com elementos de outros tempos. Se o passado é saturado de “agoras”, como afirma Benjamin, assim também o é o presente: uma construção de multitemporalidades heterogêneas. É o que persiste no presente enquanto anacronismo que marca a imagem contemporânea e seus paradoxos: seu “agora” pode ser tão plural quanto o foi no século XIX e no século XX.

Curiosamente, muitas das fotografias produzidas e apresentadas no circuito da arte contemporânea no Brasil e no exterior trazem traços e características que parecem encontrar ressonâncias na chamada “primeira fotografia” e na fotografia moderna. Observando trabalhos de artistas como Cindy Sherman, Jeff Wall, Fontcuberta, Nam Goldin, Rineke Dijskstra, Andreas Gursky, Hans-Peter Feldman, Wolfgang Tillmans, Miguel Rio Branco, dentre tantos outros, é possível verificar não só a recorrência de temas (retrato e autorretrato, paisagem, nu, cotidiano) e de questões (teatralidade, identidade, produção de espaços e tempos, corpo), mas também um fazer imagem que parece reler outras maneiras de fazer imagem, o que pode ser um pista para tentar apreender a condição “contemporânea” da fotografia e a seu processo de individuação na atualidade.

## Referências

- ARRASSE, Daniel. *Anachroniques*. Paris: Gallimard, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas, vol.1. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRAGA, J. L. Experiência estética e mediatização. In LEAL, B. et al (Org.) *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 73-87.
- COTTON, Charlotte. *A Fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: On vision and Modernity of the 19th century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronismes des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- FABRIS, A. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, vol 1. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- KRAUSS, R. *O Fotográfico*. Amadora, Portugal: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- LISSOVSKY, M. *Máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- MATTOS, Claudia. Arquivos de memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro: UERJ, IARTES. Ano 8, volume 2, número 11, dezembro de 2007. p.133-141.
- MAYNARD, Patrick. *The Engine of Visualization*. Ithaca: Cornell UP, 1997.
- POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- RANCIERE, J. A. *A partilha do sensível*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.
- \_\_\_\_\_. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel*, n° 6, p.53-68, automne, 1996.
- ROUILLÉ, A. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

---

## Minicurrículo

Fernando do Nascimento Gonçalves – Mestre e Doutor em Comunicação pela UFRJ (1996 e 2003). Realizou pesquisa de Pós-Doutorado em Sociologia do Cotidiano na Universidade Paris

V- Sorbonne (2008) com apoio da Capes. Em 2002 foi pesquisador visitante na Tisch School of the Arts (New York University) com apoio do CNPq. É professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e pesquisador do CNPq. É artista visual, fotógrafo e líder do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Redes Sociotécnicas (CNPq).

ISSN 2316-6479