

*A PESQUISA FOTOGRÁFICA NA FRANÇA  
(Notas antropológicas e bibliográficas)<sup>1</sup>*

Elleenne Samalín

*Mestrado em Múltiplos. UNICAMP*

A fotografia passa bem, muito bem até, se se considerar o volume, a qualidade e a intensidade dos trabalhos e das pesquisas que, em torno dela, se multiplicaram, na França, no decorrer deste último decênio.

Eis os seus 150 anos, instaurando não somente um modelo de realidade e uma forma de avaliação do mundo, mas ainda uma nova ordem de visualidade para os homens, uma visualidade mediatizada por um meio técnico ou -para melhor dizer- codificada através de um dispositivo singular: a máquina fotográfica. Visualidade, também, da instantaneidade, isto é, no caso, este corte no tempo e no espaço humano, quer eternizado e dado a ver nos limites de seu próprio quadro, quer transgredido e transfigurado nos mais diversos suportes de sua manipulação laboratorial ou de sua exposição museológica. Visualidade, ainda, da ambigüidade, na medida em que este instante arrancado, aprisionado para sempre, força-nos, cada vez que olhamos para uma fotografia, não somente a imaginar os contornos externos deste momento singular (o que antecedeu e o que lhe sucedeu), bem como nos lembra - suprema derisão da vida diante da morte - que ela é, que este "instante" de vida "já se foi" e somente se dará a renascer no impiedoso horizonte das lembranças e

<sup>1</sup> Este artigo retoma parcialmente os termos de uma comunicação feita em Salvador, em janeiro de 1993, a convite de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.



das recordações. Visualidade, enfim, da representação e da reprodutibilidade: a fotografia não é apenas o registro e a reprodução analógica de um real, a sua fixação e a sua inscrição; é, ainda, o espaço onde a própria imagem cessa de ser única, podendo ser multiplicada e reproduzida.

Proponho-me, nas páginas que se seguem, a traçar um panorama - embora parcial - das pesquisas sobre o fotográfico, realizadas na França no decorrer destes quinze últimos anos, apontando para as produções que julgo serem as mais relevantes e, sobretudo, as mais suscetíveis de uma retomada crítica futura nos debates acadêmicos. Mas antes disto - lembrando que o maquinário fotográfico representa apenas um meio de comunicação entre muitos outros de que dispõem os homens; que a imagem fotográfica, ela também, é apenas uma modalidade dentre um leque imagético moderno muito mais abrangente e cujas possibilidades até ignoramos ainda - não me parece supérfluo trilhar previamente alguns caminhos heurísticos e metodológicos que deverão, assim espero, ajudar nos a situar melhor essas contribuições.

### 1. Quando um antropólogo descobre a fotografia

Como antropólogo de formação, não sou, talvez, a pessoa, mais diretamente habilitada e indicada para discursar sobre a fotografia, mesmo se esta foi, desde a minha infância, hobby e objeto de fascinação.

Acrescentaria, aliás, que o meu interesse para entendê-la melhor, meu desejo de querer aprofundar a questão das especificidades da fotografia, de suas potencialidades e de seus limites, depende um pouco do acaso - o que, aliás, muitas vezes, ela é também - e se deu em torno dos idos de 84, quando fui convidado a integrar, com outros colegas, uma equipe interdisciplinar, encarregada de implantar, na Unicamp, um Curso de Pós-Graduação em Multimeios. Uma idéia um tanto desafiadora na época, na medida em que se propunha esses dois objetivos principais: de um lado, aprofundar a questão das linguagens contidas e embutidas nos modernos meios da comunicação audiovisual; de outro, ver como, a partir de uma utilização metódica desses recursos audiovisuais (som, fotografia, cinema, vídeo, computação gráfica), poder-se-ia alcançar novos campos da pesquisa em ciências humanas e em artes. Assim sendo, eu que, até então, havia mergulhado, principalmente, no mundo dos mitos, mitos de sociedades indígenas brasileiras de língua tupi (os Kamayurá do Alto Xingu, Mato Grosso e os Urubu-Kaapor das cabeceiras do rio Gurupi, Maranhão) - e, seja dito de passagem, esses mitos me fascinavam não somente por causa de sua alta sofisticação intelectual como me impressionavam pela densa carga imagética-visual<sup>2</sup>, neles contida- fui

conduzido a me interessar por essas novas linguagens audiovisuais, a fotografia em particular.

Com toda razão, poder-se-ia perguntar o porquê dessas considerações de cunho curricular no quadro de uma comunicação, cujo assunto é, afinal de contas, um início de reflexão sobre a fotografia. Para confundir um pouco mais o leitor, acrescentarei, desta maneira, um último detalhe biográfico. Nasci num país 270 vezes menor do que o Brasil, a Bélgica, o que não explicaria nada se não fosse o fato de ter crescido e de ter sido educado numa cultura predominantemente marcada pela escrita. Aprendi, assim, não somente a ler e a escrever mas a "comer" livros e livros: livros efetivamente lidos, outros apenas folheados e logo abandonados sobre o repositório da memória. Conseqüentemente, aprendi também a carregar bibliotecas, montá-las e desmontá-las como se suas ausências me privassem de algo fundamental; como se o meu pensamento, despojado desta memória de balcão e de estantes, se sentisse, repentinamente, fragilizado, inquieto e fútil.

Oriundo, então, de uma cultura predominantemente marcada pela escribalidade, chegava no Brasil em 1973, e me deparava com uma cultura, a meu ver, predominantemente marcada ainda pela fala, pela oralidade. O primeiro choque cultural revestia-se de uma experiência comunicacional sui generis, que mais vivenciava na época do que entendia realmente. Foi indo mais adiante e tendo tido a chance de viver no meio de sociedades ágrafas, isto é sem escrita e nelas estudando seus mitos, que descobri essa coisa simples, para não dizer óbvia, a saber que não é da mesma maneira que se "pensa" o mundo, que se "organiza" uma sociedade, que se "efetiva" a comunicação humana, quando se dispõe, ou da fala pura e simples, ou da escrita, ou dos modernos multimeios. Foi essa experiência vivida que começou a desencadear, dentro de mim, uma série de questionamentos relativos à natureza e à lógica das operações cognitivas (ex: organizar, listar, classificar, selecionar, simplificar, abstrair, analisar, sintetizar, complementar, combinar, memorizar) proporcionadas e empregadas por esses meios diferenciados da comunicação humana. Mas foi, sobretudo, esta experiência que me fez lembrar que, criança ainda, tinha primeiro avistado o mar; que foi muito mais tarde que consegui nomeá-lo e dele falar e que foi preciso muitos outros longos anos de adestramento escribal, de alfabetização, para que, enfim, pudesse

2 Ver o meu ensaio "Mito e Fotografia. As aventuras eróticas de Kamuka", in *Caderno de Textos. Antropologia Visual*, Rio de Janeiro, 1987, pp. 46-49



escrever o seu tão pequeno nome. Acabava de reencontrar a minha própria visão, essa visão originária. Não era mais cego. Tinha dois olhos que viam. Esses dois olhos que me tinham servido tanto a descobrir o mundo, a conhecê-lo e a pensá-lo...

No entanto, surpreendia-me de novo e por outros motivos.

Eis, com efeito, que, após milênios, posso agora fotografar o mar, filmar as ondas do mar, gravar simultaneamente o canto que elas fazem; videografá-las, captar, através desses novos maquinários, o alcance e a extensão do olhar humano. Mais ainda: eis que posso hoje, longe do mar, criar o mar, representar o mar; um mar, desta vez, gerado pelo próprio programa do maquinário informático; eis que a realidade do mar chega a ser dissecada, reconstruída, recortada, transformada pelo meu próprio imaginário e que as imagens de síntese, geradas pelos múltiplos possíveis de um programa, produzem e me oferecem um outro "real". Em outras palavras, o real não está mais e somente ao meu lado, objeto da minha contemplação e do meu pensamento; existe e está embutido dentro da própria máquina informática, no potencial de "realidade", de "ficção", de "sonhos", em breve de "imaginário" que me proporciona.

A fotografia nasceu, há apenas cento e cinquenta anos, o que representa, é verdade, um instante na história da comunicação humana. Mas o que dela sabemos até agora e por quê? Nós vemos milhares de fotografias por ano, belas e menos belas; e nós, que tanto gostamos de falar, repetimos até que "uma fotografia vale por mil palavras". Mas o que, concretamente, sabemos delas em termos não apenas técnicos, e sim de essência, de realidade comunicacional, de forma e de expressão do pensamento visual humano? É verdade que os próprios fotógrafos falam pouco de sua arte, das condições de elaboração desta arte. É verdade ainda que, aqui, no Brasil, somos -assim penso- discretos demais (apesar de todo um potencial) no que diz respeito a uma reflexão mais organizada e mais aguçada de sua realidade. E por quê? Talvez -e entre outras razões- porque não nos demos suficientemente conta ainda do fato de que o advento da fotografia marca e representa um momento decisivo e privilegiado de análise da ruptura ocorrida, há cento e cinquenta anos, entre uma civilização regida pela escrita e uma civilização onde reaparece, com força total, a visualidade. Não mais e apenas esta visualidade originária, e sim esta visualidade revisitada e mediatizada por novas tecnologias, tecnologias verbo-visuais e informáticas de que não podemos plenamente mensurar todas as potencialidades futuras, mas que, por certo, deverão definir novos modos de pensar e de expressar o mundo e de nele viver, como definir novos parâmetros de se organizar socialmente.

## 2. Abordagens do fotográfico

Como encarar então esta reflexão sobre o visual fotográfico e a arte fotográfica no contexto onde imaginei ter que situá-los até agora? De um triplice ângulo perspectivo, penso: levando em conta, de um lado, os meios de comunicação (oralidade e escrita) que antecederam à emergência do fotográfico, bem como avistando, de outro lado, os futuros desdobramentos tecnológicos aos quais deu origem e aos quais, seguramente, continuará se vinculando.

### *No passado da fotografia*

Parece-me que não podemos dizer algo de significativo sobre a fotografia se não tomamos o cuidado de situar o fotográfico, este visual tecnologicado, na perspectiva e no traçado de uma visualidade, original e natural, que teve que atravessar, ao longo de milênios, esses outros meios de comunicação que são a oralidade e a escrita, antes de se constituir fotografia. O que procuro dizer seria provavelmente mais claro, se se acrescentar que, com relação à fotografia - de fato uma inscrição -, fala-se, muito frequentemente e não por acaso, de "linguagem" fotográfica, de "escrita" fotográfica, de "discurso" fotográfico, e que se fale mais difícil e simplesmente de "mensagem" fotográfica, o que Roland Barthes teve a intuição de sugerir. Em outras palavras, não sabendo ainda o que dizer da fotografia, costumamos aparentá-la ou à "fala" ou à "escrita", sem conseguir nos aproximarmos suficientemente daquilo que ela é mais essencialmente, tanto por ter perpassado a fala e a escrita, como por ter emergido delas. De uma maneira um tanto lapidar, diria que o fotográfico representa nossa visualidade original que, submersa, moldada durante séculos nas águas da oralidade e da escrita, remonta à superfície, tal um submarino, dando-nos a ver o mundo através de uma mediação técnica suplementar: o próprio dispositivo fotográfico.

### *No futuro da fotografia*

Parece-me que não podemos ainda dizer, hoje, algo de substancial sobre a fotografia se não a situamos, daqui para a frente, perante os novos meios de comunicação audiovisuais que, desde a sua aparição, multiplicaram-se e deverão, por certo, ampliar-se consideravelmente num futuro próximo. Novos suportes e mediações tecnológicas de nossa visualidade humana, que não somente a propulsionarão em novas direções cognitivas e artísticas, como proporcionarão e definirão novos tipos de imagens visuais e



mentais. No tocante a esta vertente, penso muito esclarecedor poder me apoiar naquilo que escreve Philippe Dubois sobre a questão do "maquinico" imagético, num recente artigo<sup>3</sup>.

Se as máquinas de imagem são tão antigas quanto as máquinas da linguagem, resta que, com a aparição da fotografia, inaugurou-se todo um processo que, desde então, foi se ampliando e se sofisticando. Assim veremos.

- A câmara escura já era uma "máquina" - até uma verdadeira maquinação - mas uma máquina anterior à imagem, uma máquina puramente ótica de pré-visão e não uma máquina de produção de imagem no sentido estrito da palavra. A câmara escura era uma espécie de prótese do olhar e não ainda um operador de inscrição. Desempenhava seu papel antes da realização de um desenho ou de uma pintura, os quais continuavam sendo traçados através das inscrições manuais, individuais, subjetivas do artista.

Com a fotografia, entramos numa segunda fase da produção da imagem. Desta vez, é a inscrição imagética ela mesma, que se dá e se concretiza diretamente, pela mediação e através de processos fotoquímicos embutidos na própria máquina, no próprio medium.

Com a aparição do cinema, no final do século XIX, uma etapa suplementar foi alcançada. Desta vez, é a terceira fase do dispositivo que se torna maquinal: a fase de recepção final do produto. Aqui, somente se pode ver as imagens (de cinema) por intermediação da máquina, isto é, exclusivamente através e mediante o dispositivo de projeção. Esta questão da imagem projetada, aliás, vai servir de ponto de partida a uma importante modificação, a uma espécie de revolução no que diz respeito ao processo de imaterialização progressiva da imagem. Com efeito, a imagem filmica - com relação à imagem fotográfica - não é apenas uma imagem em movimento com relação a uma imagem fixa; não apenas uma imagem em trânsito com relação a uma imagem parada, congelada, cristalizada. Além de tudo disto, a imagem filmica - com relação à fotográfica - não é mais dotada do mesmo peso objetual. Quero dizer o seguinte: a fotografia é um objeto concreto, material, palpável; a imagem projetada de um filme é, pelo contrário e apesar de se originar em fotografias, singularmente

3 Philippe DUBOIS, "Les métissages de l'image (photographie, vidéo, cinéma)", in *La Recherche Photographique*, n. 13 (Outono de 1992), pp. 24-35 (aqui, pp. 24-25). O autor nos remete, ele mesmo, a várias publicações sobre este assunto, em particular ao livro de Paul VIRILIO, *La Machine de vision*, Paris (Galilée), 1988, ao de Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer*, on *Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991 e ao estudo que ele ofereceu à revista *Trois*, Montréal, 1992 sob o título "L'État-Image"

abstrata, intocável e inacessível. Ela é duplamente imaterial: ela é refletida e ela é projetada. Podemos não gostar de um filme, podemos nos atacar e até rasgar a tela; nunca, no entanto, conseguir-se-á atingir a própria imagem filmica.

Assim sendo, na alvorada do século XX foi toda a cadeia da produção das imagens (a pré-visão; a inscrição; a pós-contemplação) que se tornou maquinal. E sabemos que o processo não pára aí.

Com a aparição da televisão, do vídeo e das tecnologias da imagem eletrônica, uma espécie de quarta camada vem se sobrepor às demais: desta vez a camada da transmissão das imagens. Uma transmissão à distância, ao vivo, direta. Vivendo aqui no Brasil, posso ver o que está acontecendo, agora, no Japão... com alguns segundos de defasagem. Estamos desta maneira bem longe do objeto da fotografia e entende-se, até por que as salas de cinema vão se esvaziando... As imagens eletrônicas, no que lhes diz respeito, viajam, circulam, espalham-se... O que elas são, todavia? Um rastreamento executado em alta velocidade sobre uma tela fosforescente por um feixe de elétrons. Rastreamento este que faz surgir na tela do monitor uma aparência de imagem, pois sabemos que esta imagem não existe a não ser sob a forma de pontos que se sucedem e se revezam numa trama, em alta velocidade. Assim, enquanto o cinema possui, como elemento básico, o fotograma, a imagem-vídeo não pode sequer nos oferecer uma unidade mínima inteligível. Ela é uma imagem fantasma e fantasmagórica. Ela é uma pura operação técnica, totalmente desprovida de realidade concreta, boa apenas para ser transmitida.

Enfim, com a chegada das imagens informáticas, as chamadas imagens de síntese, o processo de maquinização da imagem salta mais adiante e chega a um ponto-limite. Desta vez é o "próprio real" que se faz maquinal. Em outras palavras: o objeto a ser representado faz parte da ordem das máquinas e fica gerado, constituído pelos programas nelas embutidos. É a máquina que, agora, torna-se capaz de produzir seu "real", um "real virtual", desvinculado eventualmente de toda realidade, resultante ou mero acidente de um "conjunto de possíveis", procriados nas entranhas do programa. A imagem de síntese é uma imagem do possível, uma imagem ontologicamente latente, sempre pré-vista de um programa. Ela é a provável revolução do imaginário humano.

### *No presente da fotografia*

Sem ter que retomar aqui a questão da existência de um pensamento visual propriamente dito<sup>4</sup>, gostaria de insistir sobre alguns outros critérios



que, melhor definidos, permitir-nos-iam entrar com maior segurança no campo extenso do estudo da fotografia.

Os discursos sobre a fotografia são dos mais diversos: discurso histórico, discurso estético, literário; não fotográfico, filosófico, psicanalítico, semiótico e semiológico, sociológico e antropológico, tecnológico; discursos ainda dos teóricos da Arte e dos próprios fotógrafos. Parece-me fundamental, desta maneira, saber de onde falamos da fotografia ou, pelos menos, o que procuramos dizer dela. Sem esses cuidados preliminares devemos pelo menos reconhecer que, inexoravelmente, acabaremos falando um pouco de tudo e muito de nada.

Aliás, esta confusão entre os gêneros decorre, penso, muito menos da qualidade daqueles que falam da fotografia (fotógrafos, teóricos, estetas, cientistas) do que dos valores que, inconscientemente, atribuem-lhe ou dos quais querem vê-la investida. Existem globalmente duas maneiras de encarar a fotografia: ou concebê-la como um auxiliar (meio) das Ciências e das Artes (investindo-a de valores práticos) [é o caso dos historiadores, dos antropólogos para os quais a fotografia é um registro-testemunho, antes de mais nada "útil"]; ou concebê-la como uma arte em si (um fim), investindo-a de valores idealistas [é o caso dos "artistas" para os quais a fotografia é, antes de mais nada, uma "obra"]. Creio, todavia, que, ao lado dessas duas maneiras de encarar a fotografia, não deveríamos deixar de lado todos aqueles para quem a fotografia é um puro e simples lazer [todos os chamados "amadores", que investem a fotografia de valores lúdicos], bem como todos aqueles para quem a fotografia representa um lugar privilegiados de "bricolage" técnico, um ateliê de experimentações críticas sobre as técnicas fotográficas. Eis um quadro<sup>5</sup> que poderia nos ajudar a apreciar melhor o que chamaria de "territórios" do fotográfico.

### 3. A pesquisa fotográfica na França

Em 1980, dois meses antes de sua morte acidental, ocorrida quando saía do Collège de France, Roland Barthes publicava seu último livro *La*

4 Quadro que retoma à introdução esclarecedora de Jean-Marie FLOCH, *Brandi. Cartier-Bresson. Doisneau. Stieglitz. Strand. Les Formes de l'Empreinte* [As Formas da Marca], Périgueux (Pierre Fanlac), 1986. Felizmente reeditado, pelo mesmo editor, em 1993.

5 Tentei delinear, numa perspectiva de cunho antropológico, alguns aspectos desta problemática num artigo "Oralidade, escrita, visualidade. Meios e modos de construção dos indivíduos e das sociedades" a ser publicado in *Perturbador Mundo Novo. 1492-1900-1992*. (Atas do I. Encontro da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, 25-27 de setembro de 1992) (no prelo).

*Chambre claire*. Note sur la Photographie, Paris (Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil)<sup>6</sup>. Um livro que, segundo ele próprio, era apenas uma "nota" (nem mesmo um ensaio, menos ainda uma teoria) acrescida no concerto de suas instigantes fugas e pesquisas sobre o signo<sup>7</sup>. Obra paradoxal, escrita em apenas 48 dias, essas meditações sobre a procura da "evidência" da fotografia - ora intimistas, subjetivas e hedonistas, ora fenomenológicas, ora ontológicas e preocupadas em questionar, na própria fotografia, a relação que se dá entre a vida e a morte - fizeram fortuna no mundo fotográfico e deram lugar também a alguns abusos e equívocos. Era previsível. Dito isto, nós somos acostumados, desde então, não apenas a este olhar e a este modo de leitura "branca" que Barthes lançava sobre as fotografias da *Câmara Clara*, mas também a alguns conceitos por ele cunhados, tais como *Studium* e *Punctum* (permitindo-nos comparar e diferenciar significação e significância, isto é, tanto esta máscara cultural que envolve a forma da fotografia como, de outro lado, o puro prazer ou o indizível sofrimento que se situam não mais neste óbvio mas no obtuso desta forma); *Operator/Spectrum/Spectator* (isto é o fotógrafo, o fotografado, o sujeito olhando); e ainda, o famoso "ça-a-été" (este dramático e irreversível "Isto foi") como definidor metafísico do *eidós* [natureza ou noema] de toda fotografia.

Pode-se imaginar, desta maneira, que o décimo aniversário de sua morte não devia, nos meios parisienses, passar despercebido. Entre as homenagens que lhe foram feitas, na ocasião, destaco a do Colóquio (organizado por André Rouillé e o Laboratório de pesquisa "*Image et Photographie*" da Universidade de Paris-VIII), realizado nos dias 16 e 17 de novembro de 1990, em Paris, junto à torre Eiffel, intitulado "Roland Barthes, uma aventura com a Fotografia", cujos atos e trabalhos foram reunidos no número 12 (Junho de 1992) de *La recherche photographique*, inteiramente consagrado à Roland Barthes. Paralelamente, *Les Cahiers de la Photographie* (sob a direção de Claude Nori e Gilles Moura) publicavam, no mesmo ano de 1990, uma outra coletânea de textos sob o título *Roland*

6 Trad. port.: Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1984.

7 No tocante ao signo fotográfico, que se lembre que Barthes tinha publicado antes, - fora os artigos "O ator de Harcourt", "O escritor de férias", "Fotos-choques" e "A grande família dos homens", todos in *Mythologies*, Paris (Seuil), 1957 - dois outros importantes artigos: "Le message photographique", in *Communications*, n. 1, Paris (Seuil), 1961 e "Rhétorique de l'image", in *Communications*, n. 4, Paris (Seuil), 1964, esses artigos retomados em *L'obvio et l'obtus. Essais critiques III*, Paris (Seuil), 1982 [Versão port.: O óbvio e o obtuso, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1990]. No primeiro artigo, Barthes procurava elaborar um sistema de análise da fotografia de imprensa; no segundo, interessava-se nelas pelos usos sociais que a publicidade fazia da fotografia, definindo dois níveis de leitura da imagem: o da denotação e o da conotação.



*Barthes et la Photo: Le Pire des Signes* [Roland Barthes e a Foto: O Pior dos Signos].

Nem servilismo, nem impiedade, nem culto à personalidade de Barthes, nesses vinte e nove artigos a ele consagrados nestas duas revistas<sup>8</sup>. E sim, um balanço crítico feito por pessoas que, com amizade e fair-play (jogo franco e leal), situam os seus aportes, no campo da fotografia (em particular os conceitos de studium e de punctum, aqui ricamente aprofundados), no horizonte de uma "aventura", de um "divertimento", de uma "compulsão" do coração que Barthes sempre teve com relação à fotografia, "lugar crucial de uma interrogação comovida sobre o sentido da vida e de uma aplicação exigente de seu espírito no que parecia dever se tomar uma moral do simbólico"<sup>9</sup>. Barthes tinha nascido nos deleites do "texto" que, sempre, interrogava e procurava. A fotografia, que amava fortemente, permanecia, porém, um "pré-texto", necessário, no entanto. Barthes soube, desta maneira, ignorar por completo a existência e a figura do fotógrafo no ato fotográfico. Amante dela, apegava-se aos puros signos que lhe oferecia no íntimo e no imaginário dele. Vejamos bem: se Barthes é, assim, muito menos um teórico da fotografia do que um dos seus maiores provocadores; se, ainda, sabe -e como- contemplá-la na pura subjetividade de sua leitura, resta que, sem provavelmente o saber, remeteu-nos a essa simples ternura para com o fotográfico e, paradoxalmente, despertou uma série de novos estudos teóricos.

Pois, como se faz para que uma "arte sem materiais" -não fosse, para constitui-la, esse fluxo de fótons provindo de um objeto, passando pelas lentes da objetiva, tocando, à distância, a superfície de uma camada de cristais de halogeneto de prata e deixando uma "marca", uma "impressão", um "rastro", um "vestígio", o "indício" de que algo, pelo menos, foi, existiu, deixou-se refletir e marcar- consiga nos atingir duplamente: tocando-nos, primeiro, e nos fazendo refletir a respeito do que ela é, também?

8 Assinalo outros trabalhos anteriores sobre a reflexão fotográfica de Barthes: Jean DELORD, *Roland Barthes et la photographie*, Paris (Créatis), 1981, reorganizado e republicado, em 1986, sob o título *Le Temps de Photographier*, Paris (Ed. Osiris) e o interessante artigo de Daniel GROJNOWSKI, "Le Mystère de la Chambre claire", in *Textuel*, 1984, n. 15, pp. 91-96

9 Jean ARROUYE, "Narrativités Photographiques ou l'animadversion de Barthes", in *Roland Barthes et la Photo: Le Pire des Signes*, p. 40-47, aqui p. 47.

### *Estudos teóricos sobre a fotografia*<sup>10</sup>

Eis os quase cinquenta anos já em que André Bazin, num artigo premonitório<sup>11</sup>, apontava nesta direção, declarando que aquilo que, na sua essência, caracterizava a imagem fotográfica devia ser procurado "não no resultado, mas na gênese", neste evento-efeito físico-químico singular que a constituía.

Resta que foi necessário esperar a década de 80, Barthes -e a melhor exploração que se tinha feito pouco antes, na França, da obra complexa de Charles Sanders Peirce (1839-1914) -, para ver publicados, quase que sucessivamente, três importantes trabalhos sobre a fotografia: a *Filosofia da Fotografia* [1981] de Henri Van Lier<sup>12</sup>; *O Ato Fotográfico*, de Philippe Dubois [1983]<sup>13</sup> e *A Imagem Precária.. Do dispositivo fotográfico*, de Jean-Marie Schaeffer [1987]<sup>14</sup>. Três livros, entre muitos outros<sup>15</sup>, que os estudiosos da fotografia não poderão mais dispensar, daqui para frente, se quiserem aprofundar não somente a questão da natureza da imagem fotográfica mas também do ato icônico, isto é, das condutas humanas que tanto acompanham a produção desta imagem sui generis como participam de sua recepção e contemplação. Três livros ainda que, ao se complementarem, partem e tomam apoio sobre o fato de que o estatuto material, primeiro e fundamental da fotografia é o de ser uma pura marca física de um real, o "índice" da tríade peirciana (ícone|índice|símbolo),

10 Retomo, nesta parte, o que escrevi, num artigo complementar: "A Fotografia Tentacular. Subsídios críticos para uma arte de ver e pensar" a ser publicado in *A Fotografia Brasileira* (Org. Joaquim Paiva) [no prelo].

11 André BAZIN, "Ontologia da imagem fotográfica" [1945], in *A Experiência do Cinema. Antologia* (Org. Ismail Xavier), Rio de Janeiro (Ed. Graal-Embrafilme), 1983, p. 124

12 Henri VAN LIER., *Philosophie de la photographie* (texto datilografado pré-publicado pelas Jeunesses et Arts Plastiques", Bruxelas (Palais des Beaux-Arts), novembro de 1981; publicado, depois (1983), nos *Les Cahiers de la Photographie* (Hors Série), Paris, 1983, 143 p.

13 Philippe DUBOIS, *L'Acte Photographique*, 1a. ed., Bruxelles (Nathan/Labor) 1983; 2a. ed., Paris (Ed Labor) 1988; [Trad. cast. El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona (Ediciones Paidós Ibérica S.A.), 1987]. Nova edição aumentada: *L'Acte Photographique et autres essais*, Paris (Nathan), 1990.

14 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris (Seuil), 1987 [Trad. cast. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid (Ediciones Cátedra), 1989]. Do mesmo autor, ver também "Empreinte photographique et esthétique de la Darstellung", in *Recherches poétiques III: La Présentation*, Paris (Clancier-Guénaut), 1985.

15 Como por exemplo Vilém FLUSSER, *Für eine Philosophie der Fotografie* [1983], traduzido para o português: *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo (Ilucitec), 1985; Jacques MEURIS, "La photographie et ses modèles" in *Revue de L'Université de Bruxelles*, 1983/3-4; Alain LE GRAND, *L'Écriture photographique. Ses images*, Quimper (Calligrammes), 1981; Antonio ARCARI, *A Fotografia. As formas, os objetos, o homem*, São Paulo (Livraria Martins Fontes), 1983.



isto é, "este signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de estar realmente em conexão com ele", o que comenta Philippe Dubois, ao escrever:

"Seguramente, não é um dos menores méritos de Ch. S. Peirce, o de ter conseguido assim analisar, desde 1895, o estatuto teórico do signo fotográfico ultrapassando a concepção primária e cega da fotografia enquanto mimese, isto é, rompendo este verdadeiro obstáculo epistemológico da semelhança entre a imagem e seu referente. E se ele conseguiu romper este obstáculo é porque tomou em consideração não somente a mensagem como tal, mas também e sobretudo o exato modo de produção do signo. Com Peirce, percebe-se que não se pode definir o signo fotográfico fora de suas 'circunstâncias': não se pode pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial e de sua eficácia pragmática"<sup>16</sup>.

Essa proposição principal (a natureza indicial da fotografia), levada a sério pelos três autores aos quais acabei de me referir, permitiu -assim penso- redirecionar os estudos sobre a fotografia em dois outros níveis estratégicos.

1. Permitiu, de um lado, visitar alguns dos "santuários" e lugares clássicos de debates sobre a fotografia, como por exemplo, a questão da "objetividade", do "realismo e do valor documentário da imagem fotográfica". Questões essas que Philippe Dubois (p.17-53), com muita fineza, retrabalha, mostrando que se a fotografia foi vista, nos seus começos, como sendo "espelho do real" (o ícone de Peirce), ela foi, também, no século XX, concebida como sendo "uma interpretação-transformação do real, uma colocação em forma arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada" (o símbolo de Peirce), antes de ser redescoberta como sendo, ainda e originariamente, um índice. "A fotografia -resume ele- é primeiramente um índice. É somente depois que ela pode se tornar semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo)" (p.50). Permitiu ainda repensar a questão da imagem fotográfica na sua relação com o espaço e o tempo, o que Dubois ainda caracteriza como sendo o "golpe de um corte" (p.151-202): a imagem fotográfica não é apenas uma marca luminosa mas, ao mesmo tempo,

"uma marca trabalhada por um gesto radical, o gesto do corte, que faz cair seus golpes tanto sobre o fio da sua ação, como no continuum da extensão. Temporalmente... a imagem-ato fotográfico interrompe, pára, fixa, imobiliza, destaca, descola a duração, apoderando-se de

16 Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique*, Bruxelles (Labor), 1988, p. 64 [Os grifos são do autor].

um único instante. Especialmente... ela fraciona, tira, extrai, isola, capta, recorta uma porção de extensão... Pode-se dizer que o fotógrafo, ao extremo oposto do pintor, trabalha sempre com uma faca, passando... o mundo que o circunda pelo fio de sua navalha".

2. Por outro lado, a insistência e a prioridade dada por esses autores à materialidade indicial constitutiva do signo fotográfico não devem nos fazer crer, todavia -como certos críticos queriam sugerir-lo<sup>17</sup>- , que pretendem, assim, desinvestir a fotografia de toda intencionalidade humana, de toda "atitude" concreta e ativa nos processos de produção e de contemplação, hipostasiando, de certo modo, na alquimia semiótica, uma imagem que se tornaria o único lugar de todas as suas significações. Não é, evidentemente, nesta direção que temos que ir, como não são, também, os exatos rumos que esses autores nos propõem hoje, ao falar de "ato fotográfico", de "imagem-ato" ou, mais humildemente ainda, de "imagem precária". Tendo seguramente situado o princípio indicial de toda imagem fotográfica, conseguiram, sim, resituar e remapear um conjunto de outras questões referentes à imagem-tout-court enquanto ela é e será sempre uma imagem dada para ser vista, contemplada e pensada. Com isto, reabilitou-se a imagem fotográfica na sua dupla funcionalidade: a de ser e a de existir para alguém, o que J. M. Schaeffer expressa, logo no início de seu livro (p.9), ao escrever:

"Parto da idéia de que a imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção. Sustento assim que é impossível entendê-la plenamente no quadro de uma semiologia que define o signo a nível de sua emissão".

Significa ainda que, ao impedirem de reduzi-la a um modelo significativamente semiótico, os autores de que falamos foram sensíveis ao explorar o que Dubois qualifica como ato icônico, isto é, este conjunto de condutas humanas, de normas mas também de determinismos, que tanto acompanham a produção desta imagem sui generis como participam de sua decodificação. Van Lier e Schaeffer foram particularmente atentos a essas dimensões, o primeiro situando-se mais no montante da fotografia, o segundo na vazante, examinando, respectivamente, este ato icônico nos momentos distintos da produção e da recepção da imagem fotográfica. Henri Van Lier, após ter explorado minuciosamente ao longo das sessenta primeiras páginas de seu livro, a "textura e estrutura da

17 Jean-Paul MONTIER, "La notion d'acte photographique: quelques remarques sur sa validité théorique", in *Pour la Photographie. La vision non photographique*, tomo III (sob a direção de Ciro Bruni), Sammeron (Germes), 1990, p. 154-167.



fotografia" (o seu caráter indicial em especial), passa às questões das "Iniciativas fotográficas" (p.66-92), entendidas como iniciações, determinismos e determinações [Iniciativas da Técnica Industrial; Iniciativa da Natureza; Iniciativa do Espetáculo; Iniciativa, enfim, do Fotógrafo enquanto outro *Medium*, isto é "intermediário entre o mundo dos homens e o mundo dos espíritos", a única iniciativa que seja facultativa] bem como às das "condutas fotográficas" (p. 93-134) [pragmáticas, artísticas; científica/documental e testemunhal]. Jean-Marie Schaeffer, mais contundente ainda, lembra que "a imagem fotográfica está colocada a serviço de estratégias de comunicação das mais diversas". Estratégias essas que dizem respeito ao modo de recepção da imagem enquanto "marca, rastro" e que dão lugar ao que ele propõe chamar de "normas comunicacionais", capazes de "infiltrar profundamente o estatuto semiótico da imagem fotográfica": o que o autor explora longamente no brilhante capítulo dedicado à "Imagem normatizada" (p. 105-156).

### A Historiografia Fotográfica

O campo da historiografia fotográfica - pode-se imaginar- não devia ser o menos explorado nesta década de remoçamento do estudo da fotografia, na França. Não que os autores sejam numerosos. Sabem, sim, agrupar-se e, sobremancira, trabalhar. Dois mestres de obra merecem particular atenção: Jean-Claude Lemagny, conservador chefe do departamento das Estampas da Biblioteca Nacional em Paris, e André Rouillé, mestre de conferência na Universidade de Paris VII e redator-chefe da revista *La recherche photographique*.

É sob a direção deles que foi publicada, em 1986, uma *História da Fotografia*<sup>18</sup>, cuja originalidade das abordagens decorre do fato de que quinze especialistas (de oito nacionalidades) participaram deste empreendimento, responsabilizando-se por setores específicos de uma história que, por ser cada vez mais abrangente, exige qualificação, discernimento e abertura crítica. Se Lemagny -além dos artigos que, regularmente, publica em revistas especializadas- é o autor do livro *A fotografia criativa*<sup>19</sup> -que, também, recomendo-, devemos a Rouillé uma série de outras iniciativas.

18 (Sob a direção de Jean-Claude LEMAGNY e André ROUILLÉ), *Histoire de la Photographie*, Paris (Bordas), 1986.

19 Jean-Claude LEMAGNY, *La photographie créative*, Paris (Contrejour), 1984.

Este último se fez conhecer em 1982, quando publicou uma pesquisa original sobre *O Império da Fotografia. Fotografia e poder burguês 1839-1870*<sup>20</sup>. Um estudo onde procura relacionar os traços formais da fotografia com suas funções econômicas, sociais e ideológicas, na sociedade do século XIX. Devemos-lhe, desde então, uma monografia temática sobre *Le Corps et son Image. Photographies du Dix-Neuvième Siècle*<sup>21</sup> e, sobremancira, sua magistral antologia de textos e controvérsias, cobrindo o período de 1816-1871, publicada em 1989 sob o título *A Fotografia na França*<sup>22</sup>. Bíblia dos começos da fotografia, esta obra de umas 550 páginas é, sobretudo, um instrumento de trabalho. Ao apresentar cerca de duzentos textos, sempre situados nos seus respectivos contextos, Rouillé oferece ainda uma série de sólidos anexos (glossário dos principais processos técnicos; cronologia detalhada dos acontecimentos fotográficos; bibliografia [cerca de 400 títulos] de obras e álbuns da época; índice dos nomes; índice analítico das noções) que fazem deste livro uma obra de referência indispensável.

Se Rouillé prepara atualmente a edição crítica da *Correspondência de Nadar* (4 volumes), ele se tornou, entretanto, Diretor tanto da Coleção "Rayon Photo" nas Edições Jacqueline Chambon (Nimes, França) como da Coleção "História e Teoria da Fotografia" nas Edições Macula (Paris), de onde saíram ou estão anunciados outros trabalhos de peso<sup>23</sup>

### Um novo gênero: a crítica fotográfica

Outro gênero que conhece uma florescência, hoje, na França é, por certo, o da crítica das produções fotográficas, expostas nas galerias privadas ou

20 André ROUILLÉ, *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, Paris (Le Sycomore), 1982.

21 André ROUILLÉ (com a colaboração de Bernard Marbot), *Le Corps et son Image. Photographies du Dix-Neuvième Siècle*, Paris (Contrejour), 1985

22 André ROUILLÉ, *La photographie en France. Textes et Controverses: Une Anthologie. 1816-1871*, Paris (Macula), 1989.

23 Macula publicou uma importantíssima coletânea (quinze artigos) de Rosalind Krauss, figura marcante da história e da crítica da arte moderna nos Estados Unidos, sob o título *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, 1990. As Edições Jacqueline Chambon: François ROBICHON e André ROUILLÉ, Jean-Charles LANGLOIS, *La Photographie, la Peinture, la Guerre. Correspondence inédite de Crimée (1855-1856)*, Nimes, 1992; Lászlo MOHOLY-NAGY, *Peinture. Photographie. Film et Autres Écrits sur la Photographie*, Nimes, 1992; André GUNTHER e Denis BERNARD, *L'instant rêvé*. Albert Londe, Nimes, 1992; Dominique BAQUET, *Les Documents de la Modernité. La Photographie en France. Une Anthologie, 1919-1939*, Nimes [previsão de publicação: agosto de 1993]; Alain BUISINE, *Eugène Atget ou la Mélancolie en photographie*, Nimes [previsão de publicação: janeiro de 1994].



nas instituições permanentes, bem como o da apreciação das grandes manifestações locais, nacionais ou internacionais que se realizam em Paris, em províncias ou no exterior. No centro desta barometria da atualidade fotográfica dos últimos dez anos, uma figura merece destaque: Patrick Roegiers. Cronista do Jornal *Le Monde*, autor de vários ensaios (Lewis Carroll, Diane Arbus e Bill Brandt<sup>24</sup>), ele acaba de nos presentear, seguidamente, com três coletâneas de artigos -ora entrevistas, ora "portraits" de fotógrafos, ora críticas fotográficas- todos escritos para o *Le Monde*, entre os anos de 1985 a 1992: *L'oeil Vivant* [O Olho Vivo]; *Écoutez Voir* [Escutem Ver], nove entrevistas com fotógrafos e *L'oeil Multiple* [O Olho Múltiplo]<sup>25</sup>. Este último livro, de 540 páginas, reúne 170 artigos distribuídos em torno das seguintes seções: "Os Mestres do século XIX"; "Os clássicos do século XX"; "Instituições, Bienais e Festivais, Exposições coletivas e conjuntos temáticos"; "Mercado e Edição"; "A criação contemporânea ou a complementaridade dos contrários". Sempre bem informado, preciso e conciso, Roegiers tem o talento de saber oferecer, sem pedantismo e sem chaticce, um panorama crítico-conceitual e histórico-estético da fotografia, no seu passado, no seu presente e no seu devir promissor.

Ao lado deste autor, convém ainda mencionar os trabalhos de um outro crítico de arte fotográfica, Régis Durand, colaborador da revista *Art Press* e autor de dois livros recentes. No *Le Regard Pensif. Lieux et Objets de la Photographie* [O Olhar Pensativo. Lugares e Objetos da Fotografia]<sup>26</sup>, Durand, enquanto frequentador de fotógrafos e de suas obras, interroga-se e propõe submeter-se a uma espécie de inventário crítico e a um exame dos processos e dos valores em jogo no olhar fotográfico: "O que se passa no olhar, no pensamento, quando olhamos para fotografias? O que aconteceu quando um fotógrafo, após ter olhado, deixou a marca de seu olhar sobre um objeto do mundo?". Num outro livro, intitulado *La Part de l'Ombre. Essais sur l'expérience photographique* [A Parte da Sombra. Ensaio sobre a experiência fotográfica]<sup>27</sup>, Régis Durand, ao reunir 33

24 Patrick ROEGIERS, *Le visage regardé ou Lewis Carroll, dessinateur et photographe* [O rosto olhado ou Lewis Carroll, desenhista e fotógrafo], Paris (Créatis), 1982; *Diane Arbus ou le rêve du naufrage* [Diane Arbus ou o Sonho do naufrágio], Paris (Ed. du Chêne), 1985 e Bill Brandt, Paris (Belfond/Paris-Audiovisuel, Col.: "Les Grands Photographes"), 1990.

25 Patrick ROEGIERS, *L'oeil Vivant*, in *Cahiers de la Photographie*, n. 21, 1988; *Écoutez voir*, Paris (Paris-Audiovisuel), 1989; *L'oeil Multiple*, Paris (Ed. La Manufacture), 1992

26 Régis DURAND, *Le Regard Pensif. Lieux et Objets de la Photographie*, Paris (Ed. de la Différence), 1988.

27 Régis DURAND, *La Part de l'Ombre. Essais sur l'expérience photographique*, Paris (Ed. de la Différence), 1990.

de seus artigos escritos entre 1987 e 1990, convida-nos, de certa maneira, a entrar no seu ateliê de crítico para nos confiar alguns elementos da lógica que norteia "seus interesses e suas posições". Merece atenção a parte central desta obra onde o autor aproxima, em torno de temáticas tais como "A sombra"; "O corpo feminino"; "O espaço"... as variações refletidas e cruzadas que fotógrafos contemporâneos realizam sobre um objeto ou problemática que eles têm em comum.

Merece, enfim, destaque especial, o último livro de Henri Van Lier, *Histoire Photographique de la Photographie*<sup>28</sup>, onde seu autor, doutor em Filosofia e autor de numerosas obras para uma sistemática das ciências humanas, propõe-nos, tendo elegido obras de cinquenta mestres da fotografia mundial, uma história de "assuntos fotográficos" de fotógrafos, isto é, de "explorações sistemáticas de certos efeitos de campo perceptivos", por eles desenvolvidos em consonância com os momentos históricos que os tornaram possíveis.

#### *Algumas introduções úteis e duas revistas necessárias*

*Approches de la photographie* [Em torno da Fotografia] de Gabriel Bauret acabou de ser publicado na Coleção "Image 128" da Nathan-Université. Pequeno livro que não ultrapassa as 128 páginas do programa editorial, destina-se prioritariamente aos estudantes do primeiro ciclo universitário e apresenta-se como uma obra de iniciação às questões postas pela fotografia. Entre elas: a diversidade do mundo da fotografia, suas práticas e suas leituras. E também tentativas de pôr em relevo as peculiaridades da fotografia, a especificidade de sua linguagem com relação à pintura e à literatura, conjugando várias abordagens: estética, semiológica e sociológica. Seu autor é redator-chefe da revista *Caméra International*, o que -com segurança- permite-lhe nos remeter, ao longo de um assunto que domina, a mais de uma centena de grandes fotógrafos que fizeram sua história, além de nos dar um quadro cronológico sinótico (Fotografia; Técnica fotográfica; Artes e Literatura) e uma bibliografia brevemente comentada de alguns dos principais estudos de caráter histórico e teórico sobre a fotografia. Trabalho sintético sem ser telegráfico, claro e objetivo, agradável de se ler, esclarecedor em termos de uma apreensão didática dos assuntos, este livro representa, -ao lado de dois ensaios iniciáticos menos recentes que recomendo: os de Jean-A.

28 Henri VAN LIER, *Histoire Photographique de la Photographie*, Paris (Les Cahiers de la Photographie), 1992.



Keim. *Histoire de la photographie*<sup>29</sup> [síntese das grandes etapas da história da fotografia e de seus principais representantes] e de Édouard Boubat. *La Photographie*<sup>30</sup> [processos, técnicas e profissão de fê do grande e poético artista] - uma síntese que não se pode dispensar.

No rol das revistas que, evidentemente, não faltam - muitas vezes, com a carga apelativa que parece requerer o mercado- , destaco duas que deveriam fazer parte de todo acervo universitário: *Les Cahiers de la Photographie et La recherche photographique*.

A primeira nasceu em 1980 sob o comando de Claude Nori, seu diretor, e de Gilles Mora, seu redator chefe, o qual fazia, no "Editorial" do primeiro número, intitulado "Abordagens críticas da Ato Fotográfico", a seguinte declaração:

"Sem querer enegrecer ao extremo o estágio atual da reflexão relativa aos problemas postos pela fotografia, é bom dizer muito claramente que existe lá um domínio no qual reina -e se refugia- o obscurantismo intelectual, muitos fotógrafos sendo eles mesmos os primeiros responsáveis deste estado de fato, pela ocultação sistemática que fazem das condições de produção de seu trabalho, como se fotografar fosse um ato em seu todo evidente... [e acrescentava, não sem razão]... sabemos, no entanto, que, na França, vias foram abertas, mais ricas, mais inovadoras: os trabalhos de Bourdieu<sup>31</sup> em sociologia, os de Barthes em semiologia, dão o exemplo de uma abordagem diferente e frutuosa, embora embrionária demais ainda, dos problemas postos pela fotografia... [para concluir, nesses termos]... Uma das tarefas urgentes a que a crítica fotográfica deveria se dar seria a descrição dos discursos sobre a fotografia... (a fim) de promover a crítica fotográfica na sua dimensão interdisciplinar"

É a tal programa que se manteve fiel, até hoje, esta revista que, entremontes, publicou vinte e cinco outros cadernos sobre assuntos temáticos tais como: "Filosofia da Fotografia" (Hors Série); "Do estilo" (n. 5); "Os espaços fotográficos" (n. 6 e n. 7); "O ato fotográfico" (n. 8); "Os contactos" (n.10); "A Fotobiografia" (n. 13); "O Território" (n. 14); "O Zona-Sistema" (n. 16); "A obra fotográfica (Colóquio da Sorbonne)" (n.

29 Jean KEIM, *Histoire de la photographie*, Paris (Presses Universitaires de France. Col. "Que sais-je?", n. 1417), 1970 [Versão castelhana: *Historia de la Fotografia*, Barcelona (Oikos-Tau), 1971]. Do mesmo autor, ver ainda: *La Photographie et l'Homme*, Paris (Casterman), 1971.

30 Edouard BOUBAT, *La Photographie*, Paris (Librairie générale française. Col. "Le Livre de Poche Pratique", n. 3626), 1974.

31 Pierre BOURDIEU e outros., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris (Les Éditions de minuit: Col.: "Le Sens Commun"), 2a. ed., 1965.

15); "A imagem acusadora" (n. 17), dedicando outros números às obras de "Robert Frank" (n. 11 e n. 12); de "Henri Cartier-Bresson" (n. 18); de "Ralph Gibson" (n. 22); de "Denis Roche" (n. 23).

Outra publicação de alto nível: *La recherche photographique* (sob a direção de Jean-Luc Monterosso e tendo André Rouillé, como redator-chefe) que vem tratando, desde sua primeira publicação, em 1986, de temas como "O corpo" (n. 1); "Os anos 30" (n. 2); "A fotografia, o cinema" (n. 3); "Obras contemporâneas" (n. 4); "O crotismo" (n. 5); "A guerra" (n. 6); "Atos do Colóquio 'O Mundo das imagens. Os territórios da Fotografia. Instituto de França, Nov. de 1988". (n. 7); "A família" (n. 8); "Japão" (n. 9); "Coleção, Série" (n. 10); "A sombra" (n. 11); "Atos do Colóquio 'Roland Barthes, uma aventura com a fotografia' "(n. 12); "Europe 1970-1990" (n. 13, Outono de 1992). Publicação esta que, a partir de seu número 14, terá sua versão inglesa e deverá nos oferecer comentários bibliográficos críticos de trabalhos publicados sobre o assunto em pauta

A fotografia, acredito, apenas nasceu...

Campinas, Abril de 1993

O AUTOR: Etienne Samain é Doutor em Antropologia