



O Consumo Simbólico em uma Feira de Arte Fotográfica¹

Gilson Dias Pedroza²

PPGCOM ESPM/São Paulo

Resumo

Este artigo apresenta a feira fotográfica denominada “SP-ARTE/foto”, que ocorre na cidade de São Paulo, considerando este espaço como um lugar de memória, ainda que transitória, e também de consumo material e simbólico. O objetivo do trabalho é mostrar que a imagem fotográfica nestas exposições denotam seu caráter artístico e mercadológico. Para esta discussão propõe-se articular os trabalhos de Walter Benjamin, Rosalind Krauss, para tratar da fotografia como arte, com os conceitos de Pierre Nora e Maurice Halbwachs, no que tange à memória, Mary Douglas e Baron Isherwood além de Rose Rocha, para uma leitura do consumo no contexto da feira estudada. Espera-se demonstrar algumas conexões entre arte fotográfica, consumo e memória.

Palavras-chave: Comunicação; Consumo; Memória; Fotografia; SP-Arte/foto.

Introdução

Desde o final do séc. XIX, cerca de 50 anos após o seu surgimento³, a fotografia começou a ser exposta em museus, galerias e feiras de exposições internacionais (KRAUSS, 2002). Por ser julgada em seus primórdios como um *espelho do real* acabou trilhando, do ponto de vista dos críticos, um estigma de mera reprodutora da realidade, contribuindo, inclusive, para que a pintura se sentisse apta para observar o mundo de outras maneiras, fazendo com que artistas desenvolvessem escolas como o impressionismo, por exemplo (BAZIN, 1979, DUBOIS, 2004).

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho COMUNICAÇÃO, CONSUMO E MEMÓRIA: cenas culturais e midiáticas, do 5º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2015.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas do Consumo PPGCOM-ESPM, vinculado ao Grupo de Pesquisa MNEMON (Memória, Comunicação e Consumo). E-mail: gilsondias@gmail.com

³ Sabe-se que processo de registro fotográfico foi desenvolvido em muitos lugares quase que ao mesmo tempo inclusive no Brasil (KOSSOY, 2006), desenvolvida por Hércules Florence, em 1833 cerca de seis anos antes de seu “nascimento” oficial, em 1939.



Por volta de 1890 a imagem produzida fotograficamente já buscava seu espaço não apenas como suporte, mas também dentro de uma especificidade, procurando encontrar seu caminho ontológico:

“O discurso estético desenvolvido no século XIX organizou-se cada vez mais em torno daquilo que se poderia chamar de espaço de exposição. Quer se trate de museu, salão oficial, feira internacional ou exposição particular.” (KRAUSS, 2002, 41).

Houve um fotógrafo que se empenhou pela significação da fotografia nesta época enquanto produto artístico: Alfred Stieglitz. Como uma espécie de missionário da criação fotográfica (ROSENBLUM, 1997; KRAUSS, *op. cit.*), incomodado com o pouco espaço disponível nos Estados Unidos para a exposição de fotografias, além de ter sido editor da revista *American Amateur Photographer* e do jornal *Camera Notes*, criou uma publicação chamada *Camera Work*, de 1903 até 1917 que apoiava não somente a fotografia, mas outras manifestações das artes plásticas, como gravuras ou pinturas, e, uma galeria, denominada 291. O mais interessante é que Stieglitz apoiou e ajudou a financiar uma exposição de alguns pintores contemporâneos franceses em solo estadunidense pela primeira vez, como Matisse e Cézanne.

Este fotógrafo alemão, com tais atitudes, tentou valorizar o caráter ontológico da imagem fotográfica, reservando espaços de exposição artísticos para a fotografia, tais quais as galerias. Deste destino inicial até encontrar sua guarda nos museus de arte, algumas décadas se passaram.

Helouise Costa aponta que esse “processo de legitimação da fotografia pelos museus de arte” (2008, p. 133) acabou por se tornar um dos vetores da valorização da imagem fotográfica. Segundo a autora, três diferentes estratégias contribuíram para esse processo: a institucionalização do Departamento de Fotografia do MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Estados Unidos) em 1940, onde a foto, mesmo sendo reproduzível começou a ser tomada como “objeto de coleção, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico” (*op. cit.*, p. 133); no movimento dos anos 1960 e 1970 da *Pop Art*, e outras artes



conceituais que passaram a se valer do processo fotográfico como suporte para seus trabalhos.

Além disso, temos as feiras de arte que, de acordo com Daniela Stocco surgiram a partir de 1967, com o mercado de arte de Colonia (Art Cologne), na Alemanha, e foram ganhando importância com o passar do tempo (STOCCO, 2011). No Brasil, a SP Arte foi uma das pioneiras, em 2005 e a ArtRio em 2011 (*op. cit.*, 2011). Recentemente (2015), em Belo Horizonte foi inaugurada a primeira edição da ArtBH.

É a partir destes espaços de exposição de arte fotográfica, que iremos discutir as conexões entre fotografia, principalmente o conceito de aura, a partir de Walter Benjamin, Rosalind Krauss; o consumo, nas visões de Mary Douglas e Baron Isherwood além de Rose Rocha; e a memória à luz de Pierre Nora e Maurice Halbwachs. Com estes autores pretendemos chegar enfim a uma reflexão sobre a feira de arte voltada para o mercado fotográfico. Nosso ponto de vista é que este modo de exposição, nestes espaços de duração tão efêmera dão ao consumo das imagens amplos significados, tanto materiais quanto simbólicos.

A fotografia como produto artístico

Não iremos discutir de maneira exaustiva a relação entre fotografia e arte. Afinal, por ser um debate um tanto “caudaloso”, acabaria por ocupar praticamente todo o espaço disponível que temos aqui para tratar de nosso objeto de estudo, isto é, a SP-ARTE/foto. Mas por esse caráter ontológico ser um caminho para a nossa discussão não deixaremos de mencionar algumas questões sobre o ato fotográfico para mostrar de quais formas as imagens produzidas a partir de uma câmera acabam alcançando seu estatuto de objeto da arte. Neste artigo iremos tratar a fotografia como objeto que produz arte quando utilizada para este fim. Acreditamos que também seja pertinente tecer alguns comentários sobre a relação do artista com a sua obra.

A fotografia, ao surgir sob intensa fase de grandes descobertas no séc. XIX, teve já de partida sua função aplicada e reconhecida como objeto para auxiliar o



conhecimento, o que contribuiu para dificultar seu caminho como elemento produtor de arte:

“A imagem fotográfica ocupou, inicialmente, o lugar de uma ferramenta que permitiria a reprodutibilidade da imagem para, somente mais tarde, ocupar o lugar de um dispositivo específico que viria a inaugurar novos paradigmas para a arte moderna e contemporânea, uma vez que traria na sua lógica indiciária a noção de emanação do referente. (...) As habilidades de representação de um desenhista ou pintor foram paulatinamente substituídas por um recorte mecânico do real, que, muitas vezes, lhes servia de modelo. Este uso instrumental da fotografia na arte, mesclado à influência que o dispositivo teve no campo científico durante o século XIX, retarda o reconhecimento das potencialidades plásticas da imagem fotográfica.” (SANTOS e SANTOS, 2004, p. 8)

Em *A pequena história da fotografia* Walter Benjamin narra os primórdios do advento da fotografia a partir de um eixo histórico. É neste trabalho que lança as bases de seu conceito de *aura*, que continuará sendo desenvolvido em outros ensaios – sobretudo no texto em que discute a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Neste primeiro texto a concepção de *aura* é desconstruída em três fases: a exaltação, em seguida a simulação, e por fim a perda.

Durante a fase de exaltação da *aura*, fatores como as limitações técnicas provocariam um certo estranhamento, como a obrigatoriedade do longo tempo de exposição à luz para posar para uma fotografia. Benjamin cita a um autor chamado Orlik⁴, que percebe que a antiga fotografia exerce “sobre o espectador uma impressão mais penetrante e mais duradoura do que fotografias mais recentes”.⁵ (BENJAMIN, 1991, p. 223).

Ao chegar na fase de reprodutibilidade fotográfica⁶ a *aura* começa a entrar em declínio, com o surgimento do negativo, proporcionando inúmeras cópias da mesma

⁴ Sem referências da obra consultada.

⁵ É preciso sempre ter em conta que Benjamin está falando dos primórdios da fotografia (séc. XIX) desenvolvendo seu texto nos anos 1930. Nessa época, os retratos fotográficos já tinham um tempo de exposição fixado em frações de segundo. E que no início de sua história, as poses duravam entre 2 a 5 minutos! (ROSEMBLUM, 1997).

⁶ A possibilidade de reprodução de uma imagem gerada a partir de um equipamento fotográfico só foi surgir cerca de dez anos depois de sua descoberta, por volta de 1850. (ROSEMBLUM, 1997)



imagem, juntamente com o desenvolvimento da ótica, provocando imagens como se estivessem “diante de um espelho”. Nesta período, segundo Benjamin, alguns fotógrafos tentaram com as fotos posadas criar um clima *aurático* nos retratos. Anteriormente,

“o fotógrafo se deparava em cada cliente com um membro de uma classe em processo de ascensão, com uma aura que tinha de se aninhar até nas dobras do redingote burguês ou da *lavallière*. (...) Na época posterior a 1880, os fotógrafos viam, no entanto, a sua tarefa muito mais em simular a aura – aura que, por sua natureza, com a eliminação do escuro através de objetivas mais sensíveis à luz, foi suprimida tão rigorosamente quanto a crescente degeneração da burguesia imperialista a havia suprimido da realidade. (...) utilizando-se para isso de todos os artifícios do retoque” (BENJAMIN, op. cit., p.226)

Para Benjamin quem ajudou a “desinfetar a sufocante atmosfera que o *portrait* difundira” foi Eugène Atget com suas fotos da paisagem urbana de Paris. Suas imagens não eram registros das “grandes vistas” e dos “marcos característicos”, libertando o objeto de sua *aura* buscava o que estava relegado a um significado menor:

“O que realmente é aura? Uma peculiar fantasia de espaço e tempo: a aparição única de algo distante, por mais próximo que possa estar. Em uma tarde de verão, ficar contemplando uma cordilheira no horizonte ou um ramo que lancem a sua sombra sobre quem olha – isto significa respirar a aura desses montes, desse ramo. Agora se trata de “trazer as coisas para perto de si”, ou melhor, das massas, uma tendência hodierna tão virulenta quanto a supressão do que é único em cada situação mediante sua reprodução multiplicadora” (BENJAMIN, p.228)

À ideia de destruir a aura trespassa também a ideia de libertação. Pois há um caminho para a transcendência, através de “um novo modo de olhar” percebido em Atget. Ao notar que o aparato técnico não é fator limitador da sensibilidade de um fotógrafo, Benjamin irá lançar seus primeiros olhares sobre a cultura de massas, incomodando-se inicialmente com a “tendência hodierna” da imagem multiplicada:

“... incontestavelmente, a cópia diferencia-se da imagem, como o demonstram jornais e revistas ilustradas. Na imagem, caráter único e durabilidade estão



imbricados tão intimamente quanto fugacidade e reprodutibilidade o estão na cópia. Despojar o objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a marca registrada de uma percepção cujo senso para tudo o que é idêntico e equiparável no mundo cresceu tanto que, por meio da reprodução, também consegue arrancar isto daquilo que é único.” (p.228).

Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* Benjamin trará um outro olhar sobre o conceito de *aura*. Apesar de comentar que a experiência religiosa conferida à obra de arte poderia ser maculada pela própria possibilidade de multiplicação (BENJAMIN, 1996), tinha uma visão ainda positiva sobre as obras de arte reprodutíveis. Armand e Michelle Mattelart notam que, para este autor, algumas artes como o cinema, “só tem sua razão de existir no estágio da reprodução.

No ensaio citado acima Benjamin irá pensar a relação da obra de arte partindo de três conceitos: aura, valor de culto e autenticidade. Como atesta Luiz Costa Lima:

“a relação de arte dependia da instauração de três elementos: aura, valor cultural (sic) e autenticidade. A cada um deles o texto definirá. Note-se apenas o seu funcionamento interno. A aura – o ser tomado como distante por maior que fosse a proximidade física em que estivesse quanto ao sujeito – determina tanto o valor cultural quanto o critério de autenticidade. Sobre este ademais incide a unicidade, *i.e.*, a impossibilidade de reprodução da obra a não ser por sua falsificação. Esses três elementos, conjugados, eram geradores da ideia de “beleza”, em toda a estética clássica repousava.” (LIMA, 2010, p. 217)

Partiremos agora em busca de aportes mais recentes que partem desta visada “aurática” benjaminiana para continuar a discussão sobre a produção artística fotográfica.

A fotografia também é um modo de produção artístico.

Este percurso da fotografia tem sido respaldado ou contestado por críticos de arte, colecionadores e os próprios artistas (DAMISH, 2002). Hubert Damisch comenta uma certa desconfiança sobre este tipo de *aura*:

“A *aura* algo suspeita que lhe confere hoje seu ingresso no museu, o verdadeiro culto de que os *vintage prints* são objetos doravante são como a paródia inversa do processo de dessacralização da obra de arte que teria



chegado ao seu término com invenção da fotografia: o valor de exposição leva vantagem sobre a função de documentar.” (DAMISCH, 2002, p. 11-12).

O caminho que indicamos está relacionado a este modo um tanto peculiar que a fotografia confere para sacralizar a produção artística, que tem refletido ao longo da história da arte, com dificuldades de assimilar esta característica *aurática* da imagem fotográfica. Rosalind Krauss (2002) afirma que a imagem produzida fotograficamente ainda não criou uma tradição, como a arte. Inclusive ao nascer junto com o modernismo, carrega consigo uma certa impostura, pois sempre procurou firmar-se em constante estado de transformação. Afinal ao nascer neste mundo moderno, continuando seu percurso nesta contemporaneidade voluptuosamente mutante ela acaba sendo um dos meios e fins naturais para a atividade criadora.

Huchet (2004) e Raucher (2004) entram em consonância com este ponto de vista de Kraus valendo-se da observação de Benjamin sobre essa questão: “O que Walter Benjamin formulou fica válido: a arte moderna já é *a arte tornada fotografia*, o que deixa acessória a questão de saber se a fotografia é arte ou não.” (HUCHET, *op. cit.*, p. 19).

“Walter Benjamin, em seu texto “Pequena história da fotografia”, diz que “as ênfases mudam completamente se abandonarmos a fotografia como arte e nos concentrarmos na arte como fotografia” (BENJAMIN *apud* RAUCHER, *op. cit.*, p.271). A arte contemporânea é uma constatação do pensamento benjaminiano neste sentido. Está presente nas mais diferentes propostas da arte do século XX: da fragmentação na colagem e fotomontagem do Dadaísmo e Surrealismo à apropriação e banalização da imagens técnicas pós-modernas.” (RAUCHER, *idem, ibidem*)

O que notamos aqui, ao mencionarmos os *processos artísticos*, é que o poder transformador parte do artista. E existe uma relação intrínseca deste com o seu período de produção e seu modo de vida. Carrascoza comenta sobre esta fruição da consciência contextual(2014):

“O artista, para fazer a transmutação da existência em um produto para o mundo sensível, vale-se de suas próprias experiências, suas memórias, seu engenho – em suma, de tudo que está à sua mão. Essa “visceralidade” com seu espaço (ou a sua falta), com o tempo vivido e o presente, com a matéria



da qual são feitos o seus sonhos e a sua realidade, dão ao artista e à sua obra a marca diferenciadora, a seiva singular que não se encontra em outra parte.” (CARRASCOZA, *op. cit.*, p. 153).

O artista que utiliza a fotografia como produto criador geralmente tem consciência que seu trabalho poderá tornar-se mais conhecido e respaldado pelo universo da arte quando o mesmo acaba sendo exposto, impresso em livros, colocado nas paredes de museus, galerias ou nas feiras de arte fotográfica. Para Rosalind Krauss, (*op. cit.*) há um lugar, um espaço discursivo que contribui para conferir tal estatuto de arte para a imagem fotográfica:

“E a fotografia, em que espaço discursivo opera? O discurso estético desenvolvido no século XIX organizou-se cada vez mais em torno daquilo que se poderia chamar de espaço de exposição. Quer se trate de museu, salão oficial, feira internacional ou exposição particular (...) tudo o que é excluído do espaço de exposição acaba sendo marginalizado no plano do estatuto artístico. (...) a parede da galeria tornou-se o significante de inclusão e pode, portanto, ser *per se* uma representação do que poderíamos chamar de “exposividade” (KRAUSS, *op. cit.*, p. 41-42)

O simbólico no consumo de arte (fotográfica)

Quando falamos em consumidor de obras artísticas procuramos desvelar inúmeros tipos de consumo material e sobretudo simbólico. O que pode estar em jogo aqui, principalmente quando estamos discutindo feiras voltadas para a arte, é que este viés simbólico pode ser mais sutil: ao contemplar uma obra de arte, o consumidor *alimenta-se* do desejo de ver, de consumir com o olhar:

“Associa-se, portanto, a mecanismos sócio-culturais partilhados que conferem, a determinadas imagens visuais, a qualidade de participes de sistemas de crença e leitura visual reconhecíveis e reconhecidos como rastros e/ou registros de fatos dotados de relevância societal. (...) visualidade de que, via jogo societal e estratégias comunicacionais, é reconhecida como dotada de valor de troca simbólico e de relevância comunicativa. Visualidade, finalmente, apenas se realiza e se consoma no momento do consumo, da



recepção, da codificação, da interpretação e da tradução.” (ROCHA, 2009 p.273)

Com o desejo de possuir determinado produto artístico, acaba ressemantizando seu universo “inteligível com os bens que escolhe” (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013, p. 110), mesmo que não o adquira. Através dessa fruição transcende à vida:

“Antes a novidade estava em nossas sepulturas e nas pinturas mais originais, residindo, enfim, na capacidade de estruturar complexos imaginários de negociação de finitude, levando-nos a um plano de transmortalidade” (ROCHA, 2014, p. 209)

O que permanece (pensando na memória) num lugar transitório?

Propomos aqui apenas iniciar um debate sobre estes espaços de exposição transitórios, como as feiras de arte. Há uma relação ambígua, pois existe a necessidade de se ritualizar, pois o rito protege e aconchega, algo que não tem lugar, um lugar *sem lugar*, porque não tem uma relação de permanência. De um mundo desritualizado (NORA, 1993) à busca de um ritual momentâneo, transitório:

“É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece. constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando. por natureza. mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado.” (NORA, *op. cit.*, p. 13)

A SP-Arte é um evento que reúne mais de 100 galerias de 9 estados brasileiros e outros 16 países⁷. A SP-Arte/foto surgiu em 2007 como uma extensão da SP-Arte, devido à relevância do mercado da arte voltado para a produção artística fotográfica. De acordo com o site, o número de galerias dobrou⁸ desde o seu surgimento até ano passado. Além das imagens expostas nas mais variadas formas, há palestras, lançamentos de livros, etc. Desde a sua primeira edição ela tem ocorrido dentro de

⁷ Fonte: www.sp-arte.com

⁸ Em 2007, contou com cerca de quinze galerias. Em 2014, trinta (SP-ARTE).



shopping centers, inicialmente no Shopping Iguatemi, na Zona Oeste da cidade de São Paulo e mais recentemente transferiu para o Shopping JK Iguatemi, na mesma região e próximo ao primeiro. Atualmente (2015) está em sua 9ª edição.

Ir a uma feira de arte pode indiciar um ritual religioso: desde o momento em que se acorda até a preparação para a chegada ao local, apropriando-se das imagens das mais variadas maneiras, a ideia de *posse* sendo ramificada em vários níveis de significados e intensidades, como a partir de sua posição, seu capital cultural, seu modo de vida, buscando sua similitude através do consumo, indo à caça do “espectro simbólico dos objetos”:

“O consumo demarca o espaço social e configura o espectro simbólico dos objetos que nos cercam. Aqueles que temos e aqueles que desejamos ter. Aqueles que hoje nos acompanham e aqueles que ocupam nossa memória. Objetos que, a partir da apropriação que lhes damos, tornam-se dotados de sentido, comunicando vestígios e anunciando prospecções de nossa existência.” (OROFINO e NUNES, 2014, p. 287)

Sinais de reconhecimento e pertencimento a um grupo num espaço de nostalgia que transcende e transfigura por conta de sua curta permanência:

“São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo (...)” (NORA, *op. cit.* p.13)

Notadamente existe este aspecto religioso nas relações de consumo de arte. Benjamin comenta sobre a experiência religiosa que seria conferido à obra de arte (BENJAMIN, 1996). Podemos aqui recuperar Halbwachs (2013) ao se referir às sociedades religiosas, dentro da ideia de permanência num lugar, de continuidade e reconstituição dos lugares:

“os lugares participam da estabilidade das coisas materiais e é fixando-se neles, encerrando-se em seus limites e sujeitando nossa atitude à sua disposição que o pensamento coletivo do grupo dos crentes tem maior oportunidade de se imobilizar e durar. Esta é realmente a condição da memória.” (HALBWACHS, *op. cit.*, 187)



Conclusão

O que pretendíamos aqui era provocar uma discussão sobre este espaço tão peculiar, devido ao caráter transitório na relação tempo (quatro a cinco dias) e espaço (seu local pode ser alterado a cada edição) de exposição de produção fotográfica artística. Resolvemos trilhar um percurso que partisse da fotografia como objeto e não uma ferramenta da arte, dando ênfase ao conceito de *aura* a partir Walter Benjamin em diálogo com críticos contemporâneos do ato e da imagem fotográfica, dando suporte às análises que se seguiram relacionando a arte fotográfica exposta dentro de uma feira de arte.

Procuramos dentro deste breve espaço fornecer uma visão holística sobre este lugar de exposição tão peculiar, uma feira de arte voltada para vendas e exposição de fotografias, um espaço que é fruto desse cotidiano volátil, onde o que é paradoxalmente constante é o efêmero. E a isto imbrica-se este modelo de consumo da arte, tão fluido de significados e intensidades, que “instiga-nos a pensar em uma memória que possa durar em seus frágeis contornos e em fluxos, apagamentos, em objetos trocados e descartados que deixam somente pistas”. (OROFINO e NUNES, 2014, p. 288).

Referências

BAZIN, André. **The Ontology of the Photographic Image**. In: PETRUCK, Peninah R. *The Camera Viewed Writings on Twentieth-Century Photography*. New York: Dutton, 1979.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**.

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. Walter Benjamin: sociologia. São Paulo: Ática, 1991. (Grandes Cientistas Sociais, n.50).

CARRASCOZA, João Anzanello. **O consumo de arte: luz, perspectiva e sfumato**. In: JORDÃO, Gisele; ALLUCCI, Renata Rendelucci (orgs.). *Panorama setorial da cultura brasileira 2013-2014*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2014.



- COSTA, Helouise. **Da fotografia como arte à arte como fotografia**: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970 *in*: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008.
- DAMISCH, Hubert. **Prefácio**. In: KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- DOUGLAS, Mary; BARON, Isherwood. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papirus Editora.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUCHET, Stéphane. **Tal qual, a fotografia**. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOSSOY, Boris. **Hercules Florence**: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2006
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- LIMA, Luis Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.
- OROFINO, Maria Isabel e NUNES, Mônica Rebecca Ferrari Nunes. **Posfácio**: memória, comunicação e consumo: vestígios e prospecções. In: ROCHA, Rose de Melo e NETO, Luiz Perez (orgs.)
- RAUCHER, Beatriz. **Cortes**: a fotografia em relação ao espaço que se apresenta. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- ROCHA, Rose de Melo. **É a partir de imagens que falamos de consumo**: reflexões sobre fluxos visuais e comunicação midiática. In: CASTRO, Gisela Grangeiro da Silva; BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). Comunicação e consumo nas culturas locais e global. São Paulo: ESPM, 2009. p. 268-293.



ROCHA, Rose de Melo. **Núpcias de sangue, luz e volúpia**: relações entre imagens e objetos nas culturas de consumo. In: ROCHA, Rose de Melo e OROFINO, Isabel (Orgs.). Comunicação, consumo e ação reflexiva: caminhos para a educação do futuro. Porto Alegre: Sulina, 2014.

ROSEMBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. Nova Iorque: Abbeville Press, 1997.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos. Apresentação In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

STOCCO, Daniela. **SP Arte e ArtRio**: duas feiras de arte no Brasil, dois perfis. Barcelona: Arte e Sociedad – Revista Investigación. Número 0, Setembro, 2011.

Referência na Internet

SP-ARTE/FOTO. Disponível em: <http://www.sp-arte.com/foto/> . Acesso em 26 jul. 2015.