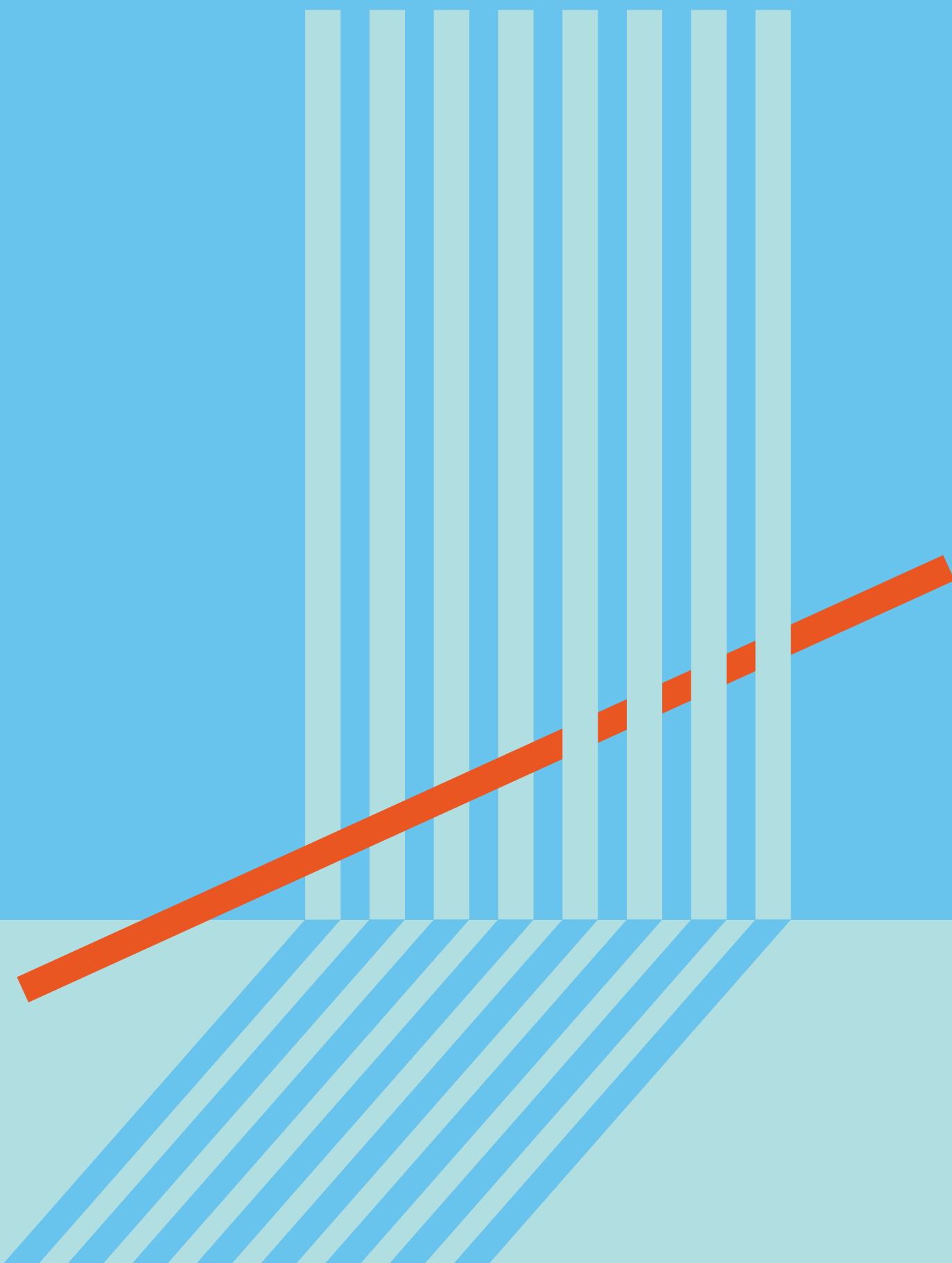


2º SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE  
ARTE ALÉM DA ARTE  
ANAIS





Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte

- organização –  
**Maria Amélia Bulhões**  
**Bruna Fetter**  
**Nei Vargas da Rosa**

2ª edição

Porto Alegre  
UFRGS  
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

S612a      Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte (2 : 2019 :  
                 São Paulo, SP)  
                 Arte além da arte : Anais do 2º Simpósio Internacional de  
                 Relações Sistêmicas da Arte [recurso eletrônico] / Maria Amélia  
                 Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa (Orgs.). – Porto Alegre :  
                 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

604 p.

Formato pdf e epub

ISBN 978-85-69802-10-5 (E-book)

1. Sistema da arte. 2. Curadoria de arte. 3. Processos artísticos.  
I. Bulhões, Maria Amélia. II. Fetter, Bruna. III. Rosa, Nei Vargas  
da. IV. Título.

CDU

7.075:061.3

---

Bibliotecária responsável  
Catherine da Silva Cunha  
CRB 10/1961

# Imagens que não se parecem com arte: estética do neutro na fotografia contemporânea

**RESUMO:** Este trabalho investiga a presença de uma estética do neutro na fotografia contemporânea, considerando seus antecedentes históricos e suas implicações artísticas e políticas. Em meio a profundas transformações nos modos de produção e circulação de imagens observadas nas últimas décadas, ganharam destaque práticas fotográficas que operam entre os campos da arte, do documentário e do fotojornalismo. Se o caráter mecânico da imagem fotográfica por muito tempo foi um obstáculo para seu reconhecimento artístico, observa-se, atualmente, uma renegociação de valores entre arte e documento que parece privilegiar visualidades uma vez consideradas alheias à esfera artística. A partir da análise de obras de Luc Delahaye e do coletivo Trêma, esta pesquisa investiga o desenvolvimento de uma gramática visual calcada na ideia de neutralidade descritiva, problematizada por teóricos como Olivier Lugon, Michel Poivert, Gaëlle Morel e Erina Duganne.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte contemporânea, fotografia, documento, neutro.

**ABSTRACT:** This work investigates the presence of a neutral aesthetics in contemporary photography, considering its historical background as well as its artistic and political implications. Amidst the great changes in the modes of producing and circulating images that took place over the last decades, photography practices that operate between the fields of art, documentary and photojournalism have gained greater attention. The mechanical character of the photographic image was, for a long time, an obstacle for its recognition by the art field. Nowadays, however, it is possible to observe a renegotiation between the concepts of art and document which gives space to visualities once considered strange to the art sphere. Through the analysis of works by Luc Delahaye and Trêma, this research investigates the development of a visual grammar based on the idea of descriptive neutrality, studied by theorists like Olivier Lugon, Michel Poivert, Gaëlle Morel and Erina Duganne.

**KEYWORDS:** Contemporary art, photography, document, neutral.

## Camila Monteiro Schenkel

Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde desenvolve a pesquisa Práticas documentárias na arte contemporânea: modos de narrar e engendrar o real. Possui doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS com estágio na Universidade de Bolonha.

camila.schenkel@ufrgs.br.

Em meados do século XIX, quando entraram em circulação diferentes maneiras de fixar as imagens geradas pelo princípio óptico da câmera obscura, a fotografia causou reações apaixonadas por oferecer um tipo de imagem abertamente em conflito com o pensamento estético dominante. A máquina fotográfica apresentava uma maneira de gerar descrições precisas e objetivas do mundo, sem a mediação direta da mão do artista. Um aparelho eminentemente moderno, que atendia à fé positivista na ciência e na racionalidade, mas que ao mesmo tempo desafiava uma sensibilidade ainda romântica. De modo geral, a fotografia foi considerada um documento da realidade visível, um tipo de imagem “sem autor, sem matéria, sem estética: puros vetores de informação, ou puras categorias metafísicas” (ROUILLÉ, 2009, p. 276).

Ao longo da história do meio, no entanto, diferentes estratégias foram empregadas para conferir à fotografia o estatuto de arte, tanto da parte de fotógrafos com ambições artísticas quanto da parte de artistas que passaram a explorar o meio. Na maioria das vezes, essas operações procuraram afirmar o valor estético da imagem fotográfica ao diferenciá-la da visualidade da fotografia comercial ou vernacular. Nesse processo de legitimação, destaca-se o pioneirismo do pictorialismo, na virada do século XIX, assim como as experimentações formais de movimentos de vanguarda no início do século XX, a fotografia subjetiva da década de 1950 ou, mais recentemente, a fotografia encenada dos anos 1980 e a fotografia *tableau* dos anos 1990.

Por outro lado, pode-se pensar também em um tipo de fotografia que alcançou o estatuto de arte justamente ao assumir suas qualidades mecânicas e objetivas, aproximando-se, às avessas, da ideia de especificidade e depuração dos dogmas modernistas. Uma fotografia que abraçou seu potencial de documentação e que desempenhou, em diferentes momentos, o papel de contraponto da arte. Trata-se de imagens que se apresentam mais como algo que emana da própria realidade do que como o resultado do trabalho do artista, e que, portanto, desafiam a autonomia do campo e seus valores consolidados de autoria.

Nesse sentido, cabe ressaltar que a combinação aparentemente irreconciliável das categorias de arte e de documento só foi possível depois que o pictorialismo, primeira prática fotográfica deliberadamente artística, conquistou visibilidade. A partir desse momento, o documental deixou de ser visto como uma característica intrínseca da fotografia para se apresentar como um atributo relacionado a um tipo específico de imagem. Ao longo do século XIX, dificilmente uma imagem fotográfica seria classificada como “documental”, já que todas as fotografias estavam inevitavelmente associadas à ideia de evidências visuais objetivas (LUGON, 2009).

Foi somente a partir da década de 1920 que começou a se desenhar a possibilidade de uma história da fotografia na arte calcada nos aspectos documentais do meio, cujos principais precursores foram August Sander e Walker Evans. Evans, que adotou o termo *estilo documental* para definir sua própria produção, pode ser visto como o exemplo mais paradigmático de uma prática fotográfica que reivindicou as características de precisão e neutralidade do meio como forma de acessar o campo artístico. Por ocasião da retrospectiva do fotógrafo no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1971, John Szarkowski resumiu essa operação da seguinte forma:

Foi na obra de Walker Evans em que esse enfoque da fotografia se definiu com maior clareza. Seu trabalho parecia quase a antítese da arte; era austeramente parca, precisamente medida, frontal, desprovida de emoção, seca em sua textura, intensamente ligada aos acontecimentos, características que pareciam mais apropriadas para um livro de contabilidade do que para a arte (Apud LUGON, 2010, p. 19).<sup>1</sup>

Ora acolhidas, ora marginalizadas, as repetidas aparições de formas documentárias no campo da arte frequentemente estão associadas a momentos de crise. Como observou Lugon ao analisar o impulso alcançado pelo gênero durante o período da depressão dos Estados Unidos: “a corrente documental significa um retorno do real, uma espécie de chamado das ruas sob a pressão dos acontecimentos sociais e políticos que afetam o período”. (LUGON, 2010, p. 37). Tais práticas revelam a combinação contraditória de um desejo de deixar que o assunto da fotografia fale por si próprio, com o menor grau de interferência possível, e, ao mesmo tempo, a vontade de transformá-lo em algo esteticamente único (LIND; STEYERL, 2008).

Desde o final do século XX, observa-se um interesse renovado por projetos artísticos de viés documental, como demonstram uma série de exposições recentes.<sup>2</sup> Esse tipo de produção também ganhou espaço em meio aos debates teóricos da área, tendo sido analisado por autores como Michel Poivert (2002), Dominique Baqué (2004), Alfredo Cramerotti (2009), Maria Lind e Hito Steyerl (2008), Julian Stalabrass (2013) Sophie Berrebi (2014). É importante ressaltar que esse impulso documentário pode ser observado não apenas no campo da arte, mas também em outros meios como o cinema e a televisão – é perceptível, por exemplo, na longevidade de *reality shows* como *Big Brother* (BATE, 2010). Constitui-se, assim, uma estética de retorno à realidade, fomentada pela mídia, pelo entretenimento e também pela arte.

Entre as razões para a ascensão atual de práticas documentárias no campo da arte estão a complexidade e os desafios da esfera pública contemporânea, que conclamam uma produção artística movida, cada vez mais, por questões sociais e políticas. Há uma urgência em lidar com determinados aspectos da realidade atual e, ao mesmo tempo, a consciência da dificuldade de fazê-lo e dos limites das formas que possuímos para registrá-los e narrá-los. Essa nova produção documentária já toma como ponto de partida o caráter fragmentário e parcial de qualquer tentativa de apreender a realidade – cada vez mais se produzem relatos a partir de situações factuais, mas esses relatos reconhecem e exploram sua própria falibilidade.

Por um lado, as imagens documentárias são mais poderosas do que nunca. Por outro, temos cada vez menos confiança em representações documentárias. E isso acontece em um momento em que o material visual documentário é parte das economias afetivas contemporâneas, alimentando tudo, desde a ajuda humanitária à manutenção da política do medo (LIND; STEYERL, 2008, p. 11)

Contribuem com essa dificuldade em acessar o real as mudanças radicais nos modos de produção, compartilhamento e armazenamento de imagens observadas nas últimas décadas. Com a facilidade de registro fotográfico e audiovisual proporcionada pelo desenvolvimento digital, o modo como as imagens circulam na mídia transformou-se radicalmente. Se antes elas eram criadas por especialistas que garantiam sua autenticidade e qualidade visual, hoje são produzidas por seus próprios consumidores, cada vez mais rápido e em maior quantidade, por vezes em situações precárias, resultando muitas vezes em imagens borradas, mal iluminadas, cortadas e cheias de ruído. Não apenas qualquer testemunha pode se tornar um eventual repórter, mas os próprios protagonistas das ações e acontecimentos são capazes de assumir a tarefa de divulgá-los, em uma dinâmica na qual ocorrência, registro e compartilhamento são processos simultâneos.

2 Entre os eventos apontados por Alfredo Cramerotti e Sophie Berrebi como evidência da crescente importância da questão documental nas práticas artísticas contemporâneas estão as exposições *True Stories* (Rotterdam, 2002), *Documenta 11 – Platform 5* (Kassel, 2002), *Ficciones Documentales* (Barcelona, 2003), *Aufden Spurenden Realen: Kunst und Dokumentarismus* (Vienna, 2003), *Experiments with Thruth* (Philadelphia, 2004-5), *Do You Believe in Reality* (Taipei Biennial, 2004), *The Need to Document* (Basel e Lüneburg, 2005), e *Reprocessing Reality* (Château de Nyon, 2005). Ver CRAMEROTTI (2009); BERREBI (2014).

Entre as muitas formas que se apresentam para os artistas contemporâneos lidarem com informações factuais, um número significativo de fotógrafos se destaca por revisar a estética e também alguns ideais da fotografia documentária da primeira metade do século XX. Em uma recusa à imediatez da fotografia de imprensa, buscam financiamentos e organizações não governamentais para desenvolver projetos pessoais de longa duração que privilegiam séries em detrimento da imagem única. Recorrendo muitas vezes às câmeras de grande formato, adotam protocolos visuais rigorosos que prezam por uma ideia de clareza descritiva, usualmente conquistada com enquadramentos frontais, iluminação homogênea e todos os planos em foco. Esses fotógrafos priorizam uma abordagem mais comedida dos assuntos enfocados, renunciando à imprevisibilidade e à dramaticidade da fotografia de reportagem em prol de uma construção imagética lenta e calculada. Em busca de alternativas ao ritmo da economia global de informação e em meio a um ambiente de trabalho cada vez mais precário, procuram desacelerar sua produção e “apontá-la em direção a novos horizontes: aquele da arte e das galerias de arte, universo no qual suas imagens reencontram os valores mais tradicionais de raridade, lentidão ou mesmo atemporalidade” (ROUILLÉ, 2011, p. 1).

Trata-se de uma fotografia que adota a “perspectiva mais distanciada e menos envolvida do ‘depois’” (DUGANNE, 2015, p. 273), ou de uma *fotografia tardia*, como denomina David Company (2007). Um tipo de imagem de aparência estática e distante, mais próxima da fotografia forense do que do fotojornalismo, que é utilizada não para mostrar, mas para revisar os acontecimentos (CAMPANY, 2007). Seu estilo pretensamente neutro se apresenta como uma alternativa à eloquência e à abundância das imagens que circulam atualmente na mídia, que costumam explorar formas e cores de forte impacto dramático.

Há fotógrafos que chegam até mesmo a operar com duas linguagens distintas, reservando para sua prática comercial uma abordagem que atende às expectativas dos meios de comunicação e outra para seus projetos pessoais, nos quais o estilo neutro da fotografia documental é utilizado (MOREL, 2008). Enquanto oferecem para a imprensa imagens cheias de marcas subjetivas, para instituições de arte ou livros de fotografia adotam uma postura de neutralidade e distanciamento, aproximando-se, em certo sentido, de uma concepção moderna do meio.

Entre os exemplos desse tipo de dicotomia, Gaëlle Morel destaca o trabalho realizado por Luc Delahaye no Afeganistão em novembro de 2001, quando o fotógrafo cobriu os combates entre a Aliança do Norte e os Talibãs. Suas fotografias foram publicadas na edição de 26 de novembro da revista Newsweek e a seguir no jornal Le Monde, no dia 2 de dezembro. A imagem de abertura da matéria na Newsweek apresenta uma cena dinâmica registrada de perto, na qual soldados correm em direção à câmera (Figura 1). O enquadramento indeterminado e os efeitos de luz e movimento “limitam voluntariamente a clareza documental a fim de conferir à imagem o registro da sensação e da emoção”, como destaca Morel (2008, p. 110), enfatizando a impressão de caos e de violência.



Luc Delahaye, *Newsweek*, 26 nov. 2001. Fonte: [aqui](#).

Outras imagens produzidas por Delahaye durante a mesma viagem, no entanto, foram pautadas por uma escolha formal bastante diferente. Com uma câmera panorâmica e iluminação homogênea, Delahaye registrou paisagens e pessoas, tanto vivas quanto mortas, com extrema precisão em enquadramentos amplos, estáveis e equilibrados (Figura 2). O destino de tais fotografias foi um livro<sup>3</sup> publicado em 2003,

com tiragem de cem exemplares, e uma exposição em 2005 na Maison Rouge, em Paris.

3 DELAHAYE, Luc; PARRY, Eugenia. *History*. London: Chris Boot, 2003.



Figura 2 – Luc Delahaye, *US Bombing on Taliban Positions*, c.2001. Da série *History*. C-print, 117,3 x 244,1 cm. Fonte: [aqui](#).

No entanto, mesmo fazendo essa diferenciação entre o material produzido para os meios de comunicação e seu trabalho pessoal, Delahaye ainda recebeu, como aponta Morel, as críticas de espetacularização e estetização que costumam ser feitas aos fotógrafos que se dedicam a registrar as guerras e as mazelas humanas. Tal postura revela, como identifica a autora, a dificuldade do campo artístico em aceitar a legitimidade de imagens que apresentam os mesmos assuntos ou temas que o noticiário, remontando ao problema histórico do reconhecimento da fotografia como arte. “Seja qual for o estilo adotado, expressionista ou documentário, os críticos parecem sobretudo recusar a legitimação artística ou cultural de fotografias cujo assunto é tradicionalmente destinado à imprensa” (MOREL, 2008, p. 110).

Esse tipo de diferenciação reforça, ainda, uma oposição simplista entre fotografia de arte e fotografia de imprensa, baseada em velhas hierarquias e clichês. Por trás de tal lógica está a ideia de que, enquanto o fotojornalista tem a missão de capturar impulsivamente as coisas no instante em que elas acontecem, o artista, de sua posição privilegiada, pode se dar ao luxo de uma abordagem mais reflexiva, analítica e consciente (DUGANNE, 2015). Paradoxalmente, é em seu trabalho pessoal – ou autoral, para usar uma expressão recorrente entre fotógrafos – que Delahaye tenta estar o menos presente possível:

O “estilo” que elaborei devia ser imperceptível; eu procuro uma forma de ausência, uma forma de indiferença, meu único meio de estar conectado ao real. O estilo é a singularidade, e eu tento me dissolver no mundo, esquecer de mim. [...] A fotografia é simples, é a arte de estar no mundo (DELAHAYE apud POIVERT, 2002, p. 62).

Na produção brasileira recente, a combinação dessa urgência em dar conta de aspectos da realidade com um desejo de reserva e exatidão pode ser percebida em trabalhos premiados em editais e festivais de fotografia que começam a ganhar espaço também no circuito artístico. É visível, por exemplo, em *Mulheres Centrais* (2010-2012), do coletivo Garapa, na série *Rastros, traços e vestígios* (2014 –), de André Penteado, e em alguns trabalhos de Bárbara Wagner, como *À procura do 5º elemento* (2017).

Essas características marcam, também, a produção do Trêma, coletivo



formado em São Paulo em 2013 por Filipe Redondo, Gabo Morales, Leonardo Soares e Rodrigo Capote. O grupo, que se apresenta um esforço coletivo dedicado à fotografia documental e editorial,<sup>4</sup> desenvolve trabalhos voltados para a discussão de temas da sociedade brasileira, em especial questões de identidade e território. A tentativa de apagar as marcas pessoais do fotógrafo para dar a maior visibilidade possível aos assuntos retratados é visível em todos os trabalhos do grupo, mas é em *A Tropa de Elite* (2014) que a diferenciação entre o fotojornalismo e as características da fotografia documental se torna mais proeminente. Na obra, o coletivo retoma um acontecimento noticiado pela imprensa dois anos antes, o processo de reintegração de posse da comunidade do Pinheirinho, na zona sul de São José dos Campos, a fim de investigar seus desdobramentos e construir outra forma de representar o acontecimento.

Em 22 de janeiro de 2012 cerca de dois mil policiais militares e guardas municipais, com o apoio de 220 veículos, um carro blindado, dois helicópteros, cem cavalos e quarenta cães, chegaram à área onde residiam cerca de seis mil pessoas para cumprir uma liminar que determinava a reintegração de posse imediata do terreno (JAKITAS, 2012). A violência empregada respondia, em certa medida, às notícias que circularam na mídia alguns dias antes, que relatavam a organização de uma tropa comunitária, com armamentos e barricadas improvisadas, para defender a ocupação (Figura 3).



Figura 3 – Nilton Cardin/AE/AE, *Reintegração de posse em São José dos Campos*, 18/01/2012. Fonte: [aqui](#).

A proposta do grupo girava em torno de contatar alguns ex-moradores que participaram do movimento de resistência com a intenção resgatar algumas das memórias do grupo e dar visibilidade às mulheres e aos homens por baixo daquelas armaduras (SACHETTA, 2015). Para abordar essas experiências de maneira individualizada, o coletivo optou por fotografar as pessoas encontradas em duas situações: posando com uma reconstrução das armas e equipamentos de proteção utilizados na época e com roupas utilizadas em seu dia a dia.

A Trêma conseguiu localizar seis pessoas interessadas em participar do projeto: Wilson Louriano da Cruz, que ainda possuía os apetrechos do exército, pois costumava guardá-los fora da ocupação, na casa de sua namorada, Cícero de Andrade Santos, Adailton Rodrigues, Gina Maria de Souza Lima, Juarez Silva dos Reis e Francinaldo Pereira da Silva. Após a coleta de seus depoimentos, os retratos foram realizados em um estúdio montado na casa de um dos ex-moradores, diante de um fundo neutro.

A intenção era apresentar a história dessas pessoas a partir de dois pontos de vista opostos, o do invasor e a do ocupador. Conforme classifica Gabo Morales:

O ocupador, para uma parcela da sociedade, está ocupando, por direito dele, um território que está sendo mal-usado socialmente. O invasor, para outra parcela da sociedade, está indo de encontro a contratos e leis que falam que o dono daquela terra não é ele, está querendo se dar bem. Quando você mostra o cara nas duas situações, como uma pessoa normal, com a sacolinha do supermercado na mão, com o rosto neutro, e depois essa mesma pessoa com uma balaclava, um escudo, um facão na mão... E é a mesma pessoa, eles realmente fizeram isso, montaram um exército que tinha coquetel molotov, facão, cachorro pitbull, escudo, lança – uma pequena quebra do contrato do monopólio da força pelo Estado.<sup>5</sup>

O efeito de comparação é favorecido pela repetição de um mesmo protocolo em todas as imagens. Os seis ex-moradores são fotografados nas duas posições de forma similar: de pé contra um fundo claro, encarando a câmera, iluminados por uma luz artificial homogênea (Figura 4). Para o coletivo, exibir as duas versões de cada morador em imagens semelhantes, com o mínimo de elementos possível, é um convite para que ambas sejam examinadas com o mesmo cuidado e atenção. Por meio da adoção de uma linguagem pretensamente neutra, a Trêma procura dar visibilidade à história dessas pessoas sem tachá-las imediatamente como vítimas ou como heróis.



Figura 4 – Trêma, *A tropa de elite* (Wilson Louriano da Cruz), 2014.

Fonte: [aqui](#).

A ideia de neutralidade e de uma postura mais “recatada” do autor em prol do assunto fotografado que sustenta a fotografia documental, no entanto, também constitui um estilo: “Sua extrema simplicidade formal, longe de ser uma “não forma”, pode ser estudada como uma soma de opções de ordem estética” (LUGON, 2010, p. 125).

Por mais que se tente desconstruí-lo,

o primado do autor não apenas resiste, mas sua importância simbólica e econômica não fez senão que crescer no campo fotográfico, no qual a própria ideia de misturar diferentes fotógrafos em uma mesma parede parece se tornar incômoda. Pico do paradoxo, foi precisamente através dos trabalhos que pretendiam apagar toda marca pessoal que, de Walker Evans a Bernd e Hilla Becher ou aos ‘novos

topógrafos' como Robert Adams e Lewis Baltz, que a fotografia acabou por ganhar seus títulos de nobreza e consagrar figuras de autor dignas daquelas conhecidas na pintura ou na literatura (LUGON, 2006, p.11).

Tanto no caso de Delahaye quanto no caso da Trêma, estamos diante de uma distância refletida, cuidadosamente engendrada, que se insere em uma tradição de imagens já reconhecidas pelo campo da arte, por mais que pareçam divergir dos valores de sua tradição. O anonimato, a neutralidade e a clareza da fotografia documentária são uma construção eminentemente estética, e resta-nos testar o poder que ela ainda tem de desacomodar tanto a ideia de arte quanto nossos hábitos visuais.

## Referências

- BAQUÉ, Dominique. *Pour un Nouvel Art Politique: de l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.
- BATE, David. The Real Aesthetic: Documentary Noise. *Portfolio Contemporary Photography*, London, n 51, May 2010.
- BERREBI, Sophie. *The Shape of Evidence: contemporary art and the document*. Amsterdam: Valiz, 2014.
- CAMPANY, David. Seguridad en la Parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía". In: GREEN, David. (Ed.). *Qué Ha Sido de la Fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- CRAMEROTTI, Alfredo. *Aesthetic journalism: how to inform without informing*. Bristol: Intellect, 2009.
- DUGANNE, Erina. Uneasy Witness: Broomberg, Chanarin, and Photojournalism's Expanded Field. In: HILL, Jason; SCHWARTZ, Vanessa (Ed.). *Getting the Picture: the visual culture of the news*. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- JAKITAS, Renato. PM termina remoção de pessoas de área em São José dos Campos. *G1*, Rio de Janeiro, 22/01/2012. Disponível [aqui](#). Acesso em: 01/05/2016.
- LUGON, Olivier. *El estilo documental: de August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.
- \_\_\_\_\_. La estética del documento: la realidad em todas sus formas. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundberg, 2009, p. 358-421.
- \_\_\_\_\_. L'anonymat d'auteur. In: MURACCIOLE, Marie (Ed.). *Le statut d'auteur dans l'Image documentaire: signature du neutre*. Paris: Jeu de Paume, 2006, p. 6-14.
- MOREL, Gaëlle (Ed.). *Photojournalisme et art contemporain: les derniers tableaux*. Paris: Maison Rouge, 2008.
- TRÊMA. Cinco perguntas para o coletivo Trêma. *Site da Revista ZUM*, São Paulo, 20/05/2015. Disponível [aqui](#). Acesso em: 01/03/2018.
- POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- \_\_\_\_\_. Le Crépuscule du Photojournalisme. *Paris Art*, Paris, n. 371, 19 nov. 2011. Disponível [aqui](#). Acesso em 14 mar. 2016.
- SACHETTA, Paula. Resistência: entrevista com Gabo Morales e Filipe Redondo. *Estadão*. São Paulo, 25/04/2015. Disponível [aqui](#). Acesso em 02/05/2016.
- STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2013.