

Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i3>

ISSN 2177-2940
(Online)

ISSN 1415-9945
(Impresso)

Fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1980)¹

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i3.48486>

 Charles Monteiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Brasil. E-mail: monteiro@pucrs.br

 Carolina Martins Etcheverry

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Brasil. E-mail: etchev@gmail.com

Palavras-chave: Fotografia; Ditadura; América Latina.	Fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1980) Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar o campo fotográfico que se formou entre os anos 1960 e 1980 na América Latina, em específico no Brasil, na Argentina e no Chile, no período em que esses países estavam mergulhados em seus respectivos governos militares, bem como realizar uma revisão crítica da literatura sobre o assunto. Procuramos, em um primeiro momento, tratar do que ficou conhecido como “plano condor da comunicação”, ou seja, procuramos entender como os governos se utilizaram das fotografias para ratificar suas ações e fortalecer sua imagem. Em seguida, abordaremos a oposição a essas políticas oficiais a partir de diversas estratégias elaboradas pelos fotógrafos, em especial a criação de agências de fotografia. Por fim, procuraremos analisar a questão do trauma representado pelos regimes de exceção em sua relação com a fotografia e a memória através da obra do artista chileno Elías Adasme.
Key words: Photography; Dictatorship; Latin America.	Photography and visual culture nas ditaduras latino-americanas (1960-1980) Abstract: This article aims to analyze the photographic field that formed between the 1960s and 1980s in Latin America, specifically in Brazil, Argentina and Chile, during the period in which these countries were immersed in their respective military governments, how to carry out a critical review of the literature on the subject. We first sought to deal with what was known as the "condor plan of communication," that is, we tried to understand how governments used photographs to ratify their actions and strengthen their image. Next, we will address the opposition to these official policies from various strategies developed by photographers, especially the creation of photography agencies. Finally, we will try to analyze the issue of the trauma represented by the exception regimes in their relation with photography and memory through the work of the Chilean artist Elias Adasme.
Palabras clave: Fotografía; Dictadura; América Latina.	Fotografía y cultura visual em las ditaduras latino-americanas (1960-1980) Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar el campo fotográfico formado entre los años 1960 y 1980 en América Latina, específicamente en Brasil, Argentina y Chile, período de gobierno militar en dichos países, así como realizar una revisión crítica de la literatura sobre el tema. Inicialmente, pretendemos abordar lo que se conoció como el "Plan cóndor de comunicación", es decir, buscamos comprender cómo los gobiernos usaron fotografías para ratificar sus acciones y fortalecer su imagen. A continuación, abordaremos la oposición a estas políticas oficiales a partir de diversas estrategias diseñadas por los fotógrafos, en particular la creación de agencias de fotografía. Finalmente, intentaremos analizar el tema del trauma, representado por los regímenes de excepción en su relación con la fotografía y la memoria, a través del trabajo del artista chileno Elías Adasme.

Artigo recebido em: 25/06/2019. **Aprovado em:** 12/10/2019.

¹ A pesquisa contou com o apoio de Bolsa PQ 2 CNPq para a sua realização. “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

Considerações iniciais

Este artigo tem por objetivo analisar o modo como o campo fotográfico se formou na América Latina dos anos 1960 e 1980, em especial nos países que passaram por golpes militares que instauraram regimes autoritários. Assim, trabalharemos os casos específicos do Brasil, da Argentina e do Chile, procurando compreender a relação entre fotografia e memória a partir dos variados papéis que a imagem assume. A fotografia pode funcionar como denúncia (Seligmann-Silva, 2010) ou como instrumento político (Gamarnik, 2013), sendo engajada socialmente, formando tanto um espaço público contrário à Ditadura como, quando operada por órgãos oficiais do governo, forjando uma imagem positiva deste ou servindo como dispositivo de vigilância.

Diversos autores se ocuparam dos estudos sobre a fotografia nos tempos de ditadura na América Latina, atualizando tanto os estudos sobre a imagem em sua relação com a cultura visual do período, como os estudos sobre fotografia e memória. No Brasil, alguns autores são importantes na reflexão sobre as intersecções entre fotografia e ditadura. Maria Beatriz Coelho (2012), em livro sobre as imagens da nação, aborda em um capítulo o período que vai do golpe militar à fundação do Instituto Nacional de Fotografia (1984), pensando desde a formação profissional do fotógrafo até a institucionalização da fotografia. Segundo a autora, a partir dos anos 1960 começa a surgir

uma nova geração de fotógrafos com formação universitária, que acaba por implementar uma nova dinâmica de mercado. Ao mesmo tempo, com a promulgação do AI-5 a fotografia passa para o campo de ação política, principalmente através da imprensa alternativa, da qual fotógrafos como Luis Humberto (n. 1934) e Orlando Brito (n. 1950) fazem parte, utilizando como estratégias o olhar irônico e ângulos e cortes originais. A autora enfatiza também a criação de agências que atuaram como cooperativas de fotógrafos, buscando a proteção e a valorização dos fotógrafos.

Maurício Lissovsky (2014, 2015) faz importantes reflexões sobre o que ele chama de novos investimentos do olhar que os fotógrafos mobilizam diante das características do regime autoritário – censura, violência, universalização do acesso à televisão. O autor aborda casos específicos de vigilância por parte da polícia política, revelando as condições de produção da imagem, baseadas no “medo dos comunistas” e na perseguição a subversivos. As diferentes modalidades de fotografia de vigilância geram um campo de tensão entre quem fotografa e quem é fotografado. De outro lado, Lissovsky pensa sobre a construção da memória da ditadura militar a partir da criação de monumentos – como o Monumento Tortura Nunca Mais, em Recife. Segundo o autor, a fragilidade do pacto de transição para a democracia cria uma versão de passado frágil, que muitas vezes não leva em conta diversos aspectos importantes, e julga correto pensar a

ditadura como uma interrupção, criando assim memórias deslocadas, mas não silenciadas.

Na Argentina, a pesquisadora Cora Gamarnik (2011, 2013) pensa a fotografia como uma forma de estabelecimento de uma campanha de ação psicológica, quando é usada pelos militares no poder, e como arma contra o poder, quando usada pelos fotógrafos que resistiam à ditadura, principalmente através do recurso do humor. A fotografia é vista, por ambos os lados, como um instrumento político, cujo uso estratégico depende dos recursos visuais utilizados. A estratégia comunicacional de que a política oficial de imagens fez uso, segundo a autora, utilizava grandes jornais em campanhas midiáticas que silenciavam e ocultavam a violência do que estava acontecendo em termos de política de estado, impondo assim uma visão positiva dos governos. O recurso baseado em pares dicotômicos, que opõe representações do caos e da ordem, é bastante usual. Por outro lado, Gamarnik pensa na ironia como um instrumento de crítica, por sua potencialidade de desnudar paradoxos.

No Chile, pesquisadores como Gonzalo Leiva Quijada (2008) e Ángeles Donoso Macaya (2012) procuram refletir sobre aspectos da visualidade do período ditatorial chileno, pensando sobre os espaços discursivos da fotografia. Ambos autores estão interessados em conhecer a formação do campo fotográfico chileno, desde o começo da fotografia, no século XIX, chegando, por fim, no papel da fotografia durante a ditadura e o

período de transição. Leiva (2008) acredita que a realidade político-social está em ebulição nas décadas de 1960 e 1970, engendrando aquilo que chamamos de “fotografia engajada”, em que os atores culturais (como podemos entender os fotógrafos) participam dos processos de mudança político-cultural. Ángeles Macaya (2012), por outro lado, identifica alguns momentos em que fatos ou marcos interferem no campo fotográfico, fazendo com que a fotografia, e também a visualidade, ganhem corpo e transitem do campo do fotojornalismo para o campo das artes visuais com a inauguração de galerias, de grandes exposições fotográficas retrospectivas e de publicações com imagens do período.

Assim, nesse artigo procuraremos abordar aspectos ligados à criação de um campo fotográfico relativo às ditaduras latino-americanas, a partir tanto das estratégias oficiais de criação e circulação de imagens quanto a partir das formas de resistências encontradas pelos fotojornalistas e artistas da época. Nesse sentido, a dimensão memorial entra em cena, na medida em que tais imagens remetem a uma memória traumática.

O Plano Condor da Comunicação – usos oficiais da fotografia

De acordo com a pesquisadora argentina Cora Gamarnik (s/d), a fotografia funcionou, nas ditaduras latino-americanas, como um instrumento político que contribuiu para a construção de políticas oficiais do

governo, positivando sua imagem. A autora chama de *Plano Condor da Comunicação*² a estratégia oficial conjunta dos governos militares, principalmente do Brasil, Argentina, Chile e Uruguai, de comunicação que, a partir de linguagem direta – formas simples, frases e ideias curtas e claras, bem como imagens simples e repetidas –, criasse uma nova ideia de país.

A circulação de imagens na imprensa, na televisão e no cinema fazia parte de uma ampla política oficial de imagens, e em muitos casos utilizava grandes jornais diários para o lançamento de campanhas midiáticas, buscando instaurar uma visão da história que justificasse a repressão desencadeada pelos respectivos golpes militares. Assim, os meios de comunicação estabelecem uma campanha de ação psicológica a partir de diretrizes de documentos secretos elaborados pelo governo (no Chile, o mais famoso documento chama-se *Documentos del Miedo*).

De acordo com Cora Gamarnik,

As instruções que emanavam de tais documentos eram associar a ideia de marxismo às de violência, escassez, escândalo, angústia e perigo de ‘morte’, enquanto que a junta militar seria associada a ‘ideias de fatos terapêutico, bem estar, solução dos problemas, progresso e pátria’. (...) se reitera o mesmo recurso sobre a base de pares dicotômicos se usam símbolos cujo significado está estendido e estabelecido socialmente: armas x pombas, escuridão x luz, soldados com rosto descoberto x civis encapuçados. (GAMARNIK, s/d, s/p).

² Em referência ao Plano Condor, política de aliança político-militar entre os vários regimes militares da América Latina (Brasil, Argentina, Chile, Uruguai, Bolívia e Paraguai).

As diretrizes desses documentos secretos pretendiam instituir uma “ação psicológica” a partir do uso de imagens e legendas que davam a ideia de caos nos governos anteriores, associada ao perigo comunista. Os governos militares seriam a solução para trazer a ordem almejada pela sociedade, ou seja, o marxismo representaria o perigo, a violência, a escassez, o escândalo, a angústia e o perigo; enquanto que a junta militar representaria o bem-estar, uma solução dos problemas, a angústia e o perigo de morte. Era uma oposição binária simples, como se usa até hoje, que, aplicada como estratégia comunicacional, acabava por criar uma visão positiva do governo.

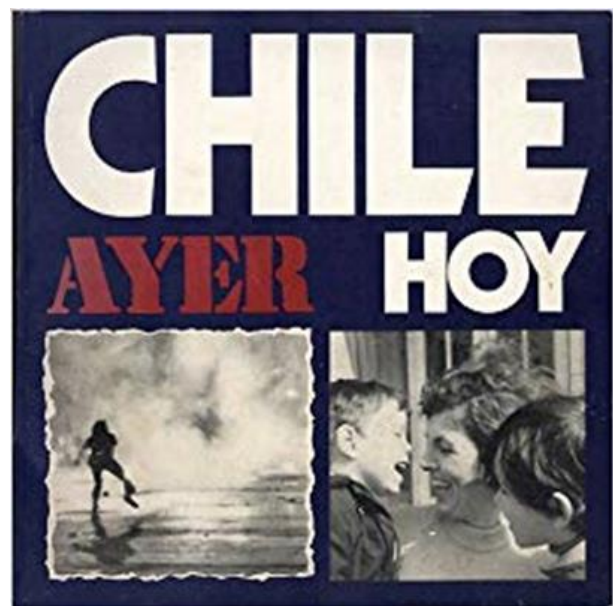


Figura 1 Chile: ayer y hoy. Capa do livro fotográfico produzido por uma editora expropriada pela ditadura de Pinochet. Fonte: GAMARNIK (s/d).

Havia também a produção de campanhas antinacionalistas, que visavam

melhorar a imagem das ditaduras e combater as denúncias de exilados no exterior – de onde havia, de fato, liberdade de expressão e para onde, então, eram enviadas muitas das fotografias de denúncia dos crimes cometidos contra os direitos humanos e a liberdade de expressão tiradas pelas agências fotográficas independentes. As assessorias de comunicação governamentais elaboravam matérias difundindo a “verdadeira” imagem do país, a serem distribuídos em várias línguas, com o propósito de criar uma propaganda positiva da Argentina, no caso analisado por Gamarnik (s/d), tentando engendrar mecanismos de identificação coletivos.

Por conta da censura estabelecida pelo governo militar, na Argentina (mas também no Brasil e no Chile), as imagens divulgadas pela imprensa eram de um país moderno, ordenado e sem conflitos, pois os jornalistas e fotojornalistas se dedicavam a cobrir especialmente atos militares, eventos esportivos ou artísticos (GAMARNIK, 2013). Eram fotografias de cotidiano, sem haver crítica ao governo, ou retratos dos presidentes para ilustrar as reportagens sobre algum feito governamental. Na Argentina, segundo Cora Gamarnik (2013) as imagens que podiam circular eram aquelas que coadunavam com o “espírito nacional”, ou seja, que mostravam uma visão positiva do governo e nunca imagens que não estivessem de acordo com o que os militares pensavam sobre diversos temas, como família, jovens, sexualidade, segurança, religião e sobre as próprias forças

armadas. Sobre o modo como a repressão se estabeleceu na Argentina, Luciano Alonso (2014, p. 136) afirma que “o governo constitucional foi estabelecendo uma lógica político-repressiva centrada na ideia de eliminação de um inimigo interno”, a partir de diretivas internas variadas, entre elas as de cunho informativo e cultural. A ampla noção de subversão “possibilitava a expansão ilimitada do universo perigoso” (ALONSO, 2014, p. 136). Assim compreende-se a necessidade de regulação da imprensa e da cultura de modo geral, a partir de mecanismos de censura, que garantissem a circulação apenas de ideias favoráveis ao governo.

No Brasil, como apontam Maurício Lissovsky e Teresa Bastos (2013), a polícia tinha como prática, desde o Estado Novo, a vigilância de personagens considerados “subversivos”. Assim, imagens de vigilância e espionagem, assim como retratos de identidade policial, eram produzidas por agentes do Estado responsáveis pelo Seção Técnica da Polícia Política. A partir da análise das fotografias é possível depreender não apenas as técnicas de infiltração, mas também os principais alvos vigiados – sindicatos, partidos políticos, associações culturais e beneficentes, movimentos sociais (feminino e estudantil), anarquistas, integralistas, comunistas, entre outros grupos. Os autores analisam dois conjuntos de fotografias de vigilância feitas durante a Ditadura Militar: o “baile da esquerda festiva”, em 1967, e a sequência de fotografias do sindicalista Anaxílio Evangelista

Barbosa, acompanhado durante pelo menos doze anos de sua vida – a data da primeira entrada nas fichas da polícia é de 1965 e a última de 1977. Esse caso é particularmente interessante, pois demonstra um interesse contínuo dos agentes do governo na figura deste sindicalista, que tem seus passos seguidos e fotografados por espões. As fotografias que resultam dessas ações são tecnicamente ruins – falta nitidez, foco e as composições são ruins. Segundo Maurício Lissovsky e Teresa Bastos (2013, p. 241), “suas fotografias em geral são produzidas na rua, em sua maioria a partir do interior de veículos cujas janelas ajudam não apenas a moldar o foco de interesse da vigilância, mas também a marcar seu caráter secreto”. Ferroviário membro do PCB, Anaxílio entra o radar dos militares pois, em sua ficha na polícia de São Paulo, consta como “oportunista, ativo e politiqueiro”, e, no Rio de Janeiro, era um criador de confusões. Assim, acaba sendo observado em inúmeras ações cotidianas, como em conversa com amigos na estação Central do Brasil. Segundo os autores, “cada fotografia é uma oportunidade para que o fotógrafo-vigilante se construa a si mesmo como este que se oculta e se mostra, deixando na imagem traços de sua eleição” (LISSOVSKY, BASTOS, 2013, p. 245). Nas fotografias há as marcas da vigilância, do olhar furtivo, do escondido. A presença de tais imagens nos arquivos públicos mostra, uma vez mais, a atuação cerceadora das forças do governo.

De acordo com Gonzalo Leiva Quijada (2008), no Chile, a partir de 1973, o consagrado Editorial Quimantú passa a se chamar Editorial Gabriela Mistral, mudando também o pessoal e a orientação editorial, passando a assumir “uma clara visão de imagem-país que as Forças Armadas queriam dar à opinião pública: Chile país livre e soberano, unido e alheio à política” (QUIJADA, 2008, p. 52). A partir de aspectos histórico-nacionalistas e geográficos, o governo passou a difundir uma nova política de regionalização e de identidade nacional. A série *Nosotros los Chilenos*, a partir de diversos temas, como atos presidenciais, exibição de símbolos pátrios e comemoração de efemérides nacionais, constrói uma ideia de pátria e de nacionalismo que era pertinente à manutenção do regime militar, que então se instaurava à força no país. Revisar as diretrizes educacionais também era muito importante, assim surgem periódicos como a *Revista de Educación*, cujo objetivo era propagar os ideais educativos do novo governo chileno.

No início de 1980, a União de Fotojornalistas mantinha uma ligação estreita com a imprensa oficial, principalmente porque a Comunicação Social Nacional (DINACOS), impedia a divulgação de fotografias “não oficiais” nos meios de comunicação. Neste contexto surgiu a Associação de Fotógrafos Independentes (AFI), em Santiago do Chile, com o objetivo de defender o direito de trabalho e a integridade física dos fotógrafos que estava ameaçada devido à censura e à

repressão da ditadura militar. A AFI respondeu à necessidade de reunir fotógrafos que trabalhavam de forma independente, sem qualquer apoio institucional, e que tinham uma posição crítica frente à União de Fotojornalistas submetida às políticas de comunicação governamentais (QUIJADA, 2008). As fotografias destes autores foram divulgadas através dos meios de comunicação internacionais, de exposições locais, dos anuários publicados pela AFI a partir de 1981 e, posteriormente, da imprensa nacional.

Estratégias de resistência dos fotógrafos – as agências de fotografia

Em oposição ao *Plano Condor da Comunicação*, os fotógrafos politicamente engajados desenvolveram uma série de estratégias de resistência, de modo a continuar a produção de fotografias críticas aos regimes militares. A fotografia como arma de contrapoder, como chama Gamarnik, passa pela criação de associações e agências de fotografia, como a Associação de Fotógrafos Independentes (AFI), no Chile, o Grupo de Repórteres Fotográficos (GRG), na Argentina, a *Camaratres*, no Uruguai e agências como a F4, no Brasil e pela utilização do recurso do humor e da ironia como forma de burlar a censura.

Os fotógrafos passam a usar suas câmeras como estratégia de defesa, uma vez que passa a haver uma repressão pública a eles dirigida, que toma a forma de agressões e

roubo de câmeras e negativos. Os fotógrafos de imprensa que passam a registrar as cenas de repressão ocorridas nas ruas precisam andar em grupos e com credenciais que os habilitam a registrar as ações em prol da informação. A criação de agências como a AFI (Chile) torna possível a emissão de credenciais aos fotógrafos *freelancers*, facilitando sua atuação diária. Além disso, há, com a criação destes coletivos, um rompimento do isolamento e do individualismo da fotografia de imprensa, segundo Gamarnik (s/d). Ainda segundo a autora, os fotojornalistas assim organizados contribuíram para formar um espaço público contrário ao regime militar, buscando enfraquecer o consenso, mostrando o terror cotidiano.

No Brasil, foram criadas cooperativas e agências de fotógrafos, que eram tanto espaços de trabalho alternativos à grande imprensa, quando de organização política e de luta pela valorização do trabalho dos fotógrafos como a F4 (São Paulo, 1979), Ponto de Vista (Porto Alegre, 1979), Casa da Foto Agência (RJ, 1979) e Ágil Fotojornalismo (Brasília, 1980) e Agência Angular de Fotojornalismo (SP, 1985) entre outras. As agências de fotógrafos propuseram novas pautas e uma nova visualidade da sociedade brasileira e latino-americana, ao invés de valorizar a teatralização do poder pelos regimes militares e seus parcos sucessos econômicos, elas passaram a cobrir os movimentos sociais, a violência policial, a marginalização dos grupos indígenas e dos negros, a falta de moradia, o crescimento das

favelas, o empobrecimento das classes trabalhadoras, a diversidade religiosa e a riqueza da cultura popular. De acordo com Ana Maria Mauad, Silvana Louzada e Luciano Gomes de Souza Júnior (2014),

O panorama da fotografia brasileira no anos 1980 pode ser delineado por três movimentos complementares: as agências de fotografia como iniciativa independente no âmbito da profissionalização dos fotojornalistas, o engajamento dos fotógrafos na criação e na recuperação de sindicatos e associações de classe e a elaboração pela FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) de uma política nacional em prol da fotografia, encampada pelo então Ministério da Educação e Cultura (MEC). Surgia, naquele momento, uma nova atitude em relação à prática fotográfica que se valeria da criação de uma estrutura de apoio e difusão de dimensões nacionais, levando à elaboração de trabalhos de memória e de uma fotografia pública engajada às causas sociais que redefiniriam a experiência fotográfica propriamente brasileira. (MAUAD et alii, 2014, p. 186)

A reivindicação do estatuto de autor pelos fotógrafos brasileiros foi uma grande bandeira profissional da categoria nos anos 1970 e 80. Frente à crescente homogeneização e massificação do fotojornalismo, os fotógrafos procuravam afirmar um espaço de liberdade e de criação, que se traduziu em uma reivindicação autoral. É um movimento que pode ser observado tanto no Brasil quanto na América Latina. Uma série de projetos de leis foram propostos para a regulamentação da profissão, resultando, em alguma medida, na Lei 5988/73, que previa direitos patrimoniais e morais aos fotógrafos. Segundo Mauad, Louzada e Souza Júnior (2014) a lei era pouco respeitada pelas empresas jornalísticas, “e a prática corrente no mercado, observada

também pelos fóruns das representações profissionais, era a ausência de créditos, republicação das fotos sem pagamento, venda de imagens de arquivo sem consulta e devida remuneração ao autor” (MAUAD et alii, 2014, p. 189). A fotografia documental compartilhava com o fotojornalismo o compromisso com a realidade, porém diferencia-se desse ao abordar preferencialmente os fenômenos estruturais ao invés da conjuntura noticiosa, distanciando-se desta forma dos prazos de produção mais curtos da imprensa diária. Assim, abre-se também a circuitos mais variados de distribuição como a galeria, o museu e o livro para a expressão da subjetividade, da criatividade e da poética visual do fotógrafo.

Em exposições desses novos fotojornalistas na Galeria de Fotografia da Funarte no Rio de Janeiro (em 1979 e 1980), nas fotos das Mostras do Reporteros Gráficos em Buenos Aires (em 1981 a 1984), nas mostras da Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) no Chile nos anos 1980 entre outras iniciativas da época. Por toda a América Latina fotógrafos engajados nos movimentos sociais e no processo de abertura política problematizaram os regimes ditatoriais e a visualidade oficial. Essa brecha foi utilizada pelos fotógrafos das agências independentes e por fotógrafos que, mesmo trabalhando como assalariados em grandes jornais diários conseguiram, pela combinação de formas de enquadramentos, de sentido e de abertura da lente valorizar os movimentos do corpo

coletivo nas manifestações sociais e questionar o poder instituído.

É importante destacar o papel dos fotógrafos na instauração de uma visualidade dos regimes militares. A reação dos fotógrafos ao usar suas câmeras como instrumentos de defesa acaba por engendrar novas linguagens visuais que, por sua dimensão atemporal e simbólica, eram capazes de denunciar a repressão e mostrar a mobilização e a luta nas ruas.

De acordo com Gamarnik (2013),

(...) alguns fotógrafos procuraram uma forma de fazer fotografias por fora das diretivas das empresas para as quais trabalhavam. Realizaram um trabalho comprometido politicamente e inovador do ponto de vista estético, ainda que sob essas circunstâncias [de censura e repressão]. Buscavam fotografias desafiadoras, transgressoras e irônicas esquivando-se da censura e da repressão que imperavam. A imagem, especialmente pela ambiguidade de leitura e pela capacidade metafórica que caracteriza sua linguagem visual, constituiu-se então em um dos mecanismos de representação que permitia fazer referência a temas ausentes do textos escritos. (GAMARNIK, 2013, p. 178).

O peso cultural que a fotografia terá nos regimes de exceção que se instauram nos países latino-americanos pode ser exemplificada pela história, contada por Gonzalo L. Quijada (2008), da última fotografia de Salvador Allende, tirada por Luis Orlando Lagos Vásquez. Segundo o autor,

O testemunho visual realizado pelo profissional Luis Orlando Lagos permanece como parte substancial da história da fotografia chilena e do que aconteceu com sua produção fotográfica, destruída, ocultada e manipulada, simboliza o peso cultural que a fotografia terá no momento em que se impõe

um governo autoritário no país. (QUIJADA, 2008, p. 35).



Figura 2 Luis Orlando Lagos

Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1974/37055/1/1974-Orlando-Lagos-WY>

A potência dessa imagem, a última de Salvador Allende com vida, reside justamente na memória projetada da tensão dos acontecimentos políticos do dia 11 de setembro de 1973. Os seguranças, nas laterais, estão armados e olham para cima, com espanto, assim como Allende, que sai também armado e de capacete. É uma imagem que mostra o movimento de derrota das políticas sociais propostas pelo governo socialista e prenuncia a violência do governo vindouro.

No Brasil, há uma série de fotógrafos, entre eles Juca Martins e Evandro Teixeira, que registraram com suas lentes acontecimentos importantes do país. Evandro Teixeira³ é um fotojornalista brasileiro que trabalhou em diversos veículos de comunicação. Em 1968 trabalhava para o Jornal do Brasil, para o qual cobriu diversas pautas importantes, entre elas o assassinato e o velório do estudante Edson

³ Sobre Evandro Teixeira há um conjunto de teses produzidas, além de entrevistas. Conferir BONI (2012) e ALVES (2017).

Luís, bem como todas as manifestações estudantis que se seguiram. A página do jornal que podemos ver abaixo traz como manchete “Luta domina Rio e estudantes vão continuar”. A reportagem é acompanhada de uma série de fotografias de Evandro Teixeira, entre elas a do estudante apanhando dos policiais (terceira de cima para baixo). Segundo depoimento do fotógrafo, “fotografar durante os anos de chumbo era muito difícil, estávamos sempre sob pressão. O Dops era o terror da imprensa, pois os agentes além de espancar, ainda destruíam os equipamentos” (BRITO apud FÁVARO, 2011, p. 8). Na composição da página podemos ver uma narrativa dos eventos envolvendo as manifestações dos estudantes nas ruas do Rio de Janeiro.



Figura 3 Facsímile da página do Jornal do Brasil, 22/06/1968.

Fonte: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>



Figura 3 Juca Martins. *Manifestação contra o Custo de Vida, 1978. Coleção Pirelli Masp.*



Figura 4 Juca Martins. *Manifestação contra o Custo de Vida, 1978. Coleção Pirelli Masp*

Juca Martins (1949) é um dos fotógrafos fundadores da agência F4, tendo muitas de suas fotografias divulgadas em exposições e também em livros didáticos. É autor de muitas séries fotográficas, entre elas dos trabalhadores da Serra Pelada, dos meninos infratores e do ABC paulista. Em setembro de 1978 aconteceu em São Paulo uma manifestação contra o custo de vida (também

chamada de manifestação contra a carestia), na frente da Catedral da Sé. Tinha por objetivo a reivindicação por melhores condições de vida para as populações da periferia da cidade. A revista Isto é publicou reportagem sobre a tensão envolvendo o evento, inclusive com fotografia de capa mostrando um policial e um cão olhando a massa de manifestantes à sua frente. A fotografia acima faz parte da reportagem, em que podemos ver quatro policiais com seus cachorros em primeiro plano, olhando para os manifestantes. Depois de um vazio, no último plano temos mais uma linha de policiais, manifestantes e, finalmente, em último plano, a Catedral da Sé. Como nos aponta Caio Proença (2015), essas fotografias fazem parte de um ensaio maior, que pode ser visto no acervo do fotógrafo, e que tentam reconstituir a manifestação a partir de diferentes ângulos e posições.

Essas fotografias mostram as diferentes formas com as quais os fotógrafos podiam atuar, tanto como fotógrafos *freelancers* quanto trabalhando para revistas ou em agências fotográficas. O tom crítico é enfatizado a partir dos temas e ângulos escolhidos.

Fotografia e memórias traumáticas

A ligação da fotografia com a passagem do tempo e, portanto, com a memória, é estabelecida por diversos autores que procuram compreender a maneira como a memória é acionada e alterada pela existência

de imagens. A fotografia é a presentificação de um ausente, um signo do desaparecimento, mas também da presença em determinado tempo e espaço de algo que foi capturado pelas lentes da câmera. De acordo com Márcio Seligmann-Silva,

Na ditadura as fotos têm papel de denúncia. São um testemunho no sentido jurídico de *testis*: o fotógrafo (e o público que contempla as imagens) são como que o ‘terceiro’ dentro de uma contenda entre dois partidos. Evidentemente esta modalidade jurídica do uso fotográfico se estende depois das ditaduras, tanto nos processos jurídicos como também em trabalhos historiográficos. Já a apropriação destas imagens depois das ditaduras está subordinada a um trabalho – sempre conflitivo, político – de memória (Seligmann_Silva, 2010, p. 12).

O autor pontua que a proibição de fotografias em público, bem como sua publicação em revistas, enfatiza o papel da fotografia como “agente da oposição”. Fotógrafas e fotógrafos chilenos como Kena Lorenzini, entre outros, têm um importante papel de crítica, na medida em que documentam tanto as esferas do poder quando da vida cotidiana.

O trabalho de Kena Lorenzini abre uma perspectiva importante para pensar a memória coletiva e cultural do Chile entre os anos 1980 e 1990. As fotografias de mulheres em atos políticos contra a ditadura são especialmente importantes para refletir sobre as tensões e os dramas que marcam este período. Mães querendo saber onde o governo levou seus filhos. Irmãs, que descobrem que seus irmãos foram mortos. Mulheres cujos maridos foram espancados e presos. E principalmente, as

mulheres em ação, protestando, sendo vítimas de violência policial e presas. Várias facetas da violência de Estado foram capturadas em suas fotografias, não só as injustiças, a violência e a brutalidade policial, mas também o sofrimento lento de famílias que viviam continuamente o medo e a angústia da busca por seus familiares desaparecidos (MONTEIRO, 2018).

As obras de Adasme, como veremos, remetem, de alguma forma, à fotografia de Vladimir Herzog, jornalista morto na prisão, no Destacamento de Operação de Informação-Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) de São Paulo em 25 de outubro de 1975, devido à tortura. O corpo ganha destaque na fotografia. Sua morte foi, em um primeiro momento, anunciada como suicídio, e a fotografia feita para documentá-lo comprova justamente o contrário. Seria impossível suicidar-se dessa maneira, como aponta o autor da famosa fotografia, Silvaldo Leung Vieira. Ex-fotógrafo da Polícia Civil de São Paulo, Vieira conta que foi chamado, ainda estudante de fotografia, para fazer o registro “um encontro de cadáver”. De acordo com ele era impossível não se sentir diante de uma farsa: “O que me chamou mais a atenção foi que o Herzog estava com os dois pés no chão” (FARAH, 2013). A fotografia de Herzog é de ampla circulação atualmente, principalmente em livros didáticos, fazendo parte da memória sobre a Ditadura brasileira.

Assim como Adasme, no Brasil, artistas conceituais como Artur Barrio e

Antonio Manuel fazem críticas às arbitrariedades e às violências infringidas pela ditadura militar a partir da ideia de corpo político. A memória dos horrores da ditadura é trabalhada de modo crítico por esses artistas. Na série de trouxas ensanguentadas, Artur Barrio espalha pacotes que parecem conter corpos de pessoas mortas sob tortura por diversos espaços públicos, sem, no entanto, identificá-los, provocando nos transeuntes medo e espanto. A polícia muitas vezes foi chamada para averiguar os achados. Em uma época de medo e de desaparecimentos de pessoas, a ação de Barrio era bastante problematizadora e crítica. Do mesmo modo, Antonio Manuel, em *O corpo é a obra*, utiliza o corpo para marcar a tortura e a violência perpetrados pelo Estado. Seu corpo nu remete exposto como obra de arte em espaço institucionalizado – galeria e museu – dialoga com a fotografia de Herzog – em nada artística –, pela horizontalidade do corpo, e com as obras de Adasme, que utilizam o corpo do próprio artista como forma de protesto.

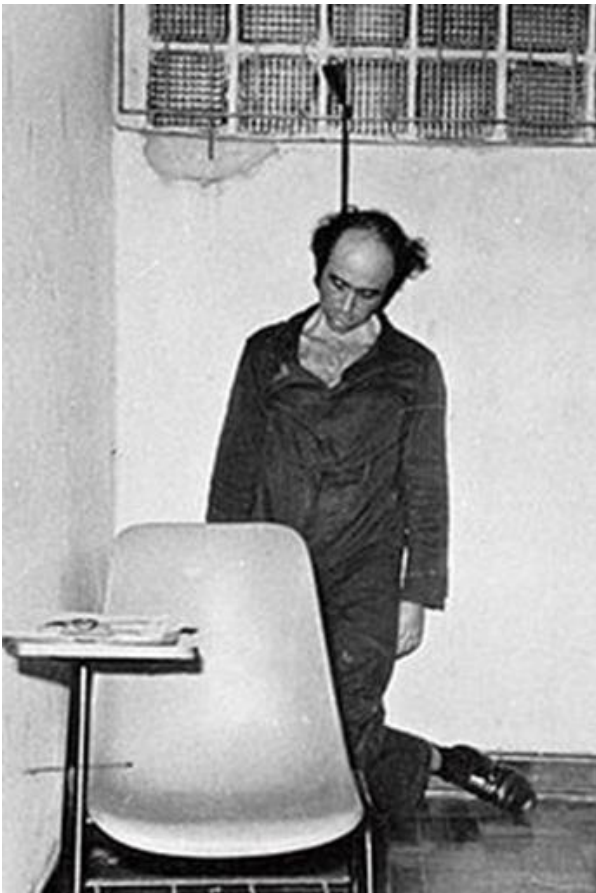


Figura 5 Silvaldo Leung Vieira. Fotografia do relatório de encontro de cadáver do DOI-CODI/SP.



Figura 6 Artur Barrio. Trouxas ensanguentadas, 1969. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43358/trouxa-de-sangue>

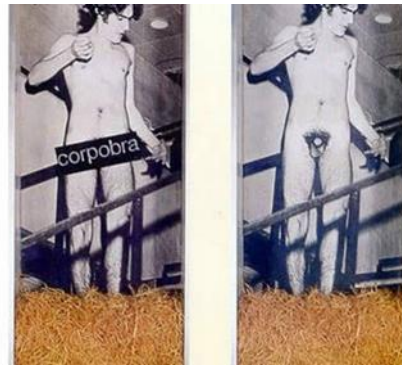


Figura 7 Antonio Manuel. Corpobra (ação/proposição), 1970. Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/>

Na última parte deste artigo, escolhemos comentar a obra “A Chile” de Elías Adasme, que usa a fotografia como registro de suas ações no espaço público no contexto da apropriação desta linguagem pelas artes visuais nos anos 1960-80, pela sua potência e capacidade de provocar a reflexão sobre a situação política, social e cultural da América Latina vivida entre os anos 1960-80 sob regimes de exceção ou ditaduras militares.

A Chile – 1979-1980 de Elías Adasme

A obra desmaterializada *A Chile – 1979-1980*, de Elías Adasme, dialoga com a arte conceitual, pois se trata de performances que sobrevivem apenas pelo registro fotográfico das ações realizadas pelo artista no espaço público. Ao invés de produzir objetos para a contemplação e para a exibição em museus ou galerias (WOOD, 2002) são ações que exigiam uma reflexão e uma participação crítica ativa do público. A arte conceitual no contexto latino-americano foi de engajamento

social e politização, que se deu através de intervenções no espaço público como subversão dos códigos artístico e de conduta oficiais, como as de Antonio Manuel, Hélio Oiticica e Artur Barrio entre outros no Brasil. Era uma arte de guerrilha, como definiu Frederico Moraes em seu manifesto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” de 1970. É também nesse sentido que podemos compreender a obra de Adasme.

Elías Adasme nasceu em Illapel, no Chile, em 1955. Na adolescência participou do coletivo *Aquelarre* de artes visuais, literatura e teatro. Artista visual, designer gráfico e professor desde os anos 70, desenvolveu uma produção artística conceitual que se materializou em ações realizadas em espaços públicos, mas também em gráficos digitais, poesia visual e arte postal. Estudou Artes Plásticas na Universidade do Chile, de onde foi expulso em 1979 por seu trabalho *Situaciones*.

Pertence ao grupo de artistas chilenos agrupados sob o nome de "Escena de Avanzada", que promoveu uma série de ações artísticas questionadoras em espaços não oficiais de arte durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Esses artistas desenvolveram estratégias de ativismo artístico através de performances e intervenções em espaços públicos. Após várias prisões e ameaças de morte pelo regime de Pinochet, Adasme partiu para o exílio em 1983, fixando-se em Porto Rico.

A obra *Chile (1979-1980)* é uma das peças mais representativas da carreira artística de Elías Adasme, sendo exibida primeiramente na Bienal de Paris de 1982. A obra é um políptico formado por cinco painéis que mostram as ações do artista entre dezembro de 1979 e dezembro de 1980. São intervenções corpóreas realizadas em espaços públicos e privados de Santiago do Chile durante a ditadura.



Figura 8 *A Chile (1979-1980)*. Impressão digital sobre papel de algodão. Técnica: Registro de Ação de Arte formada por cinco fotografias. Dimensões: 175 x 113 cm (c/u). Fotografia, Ação. Museu da Solidariedade Salvador Allende, Santiago do Chile.

O primeiro módulo fotográfico registra uma ação realizada no espaço privado (o estúdio do artista), na qual o artista despe parte da roupa e pendura o corpo pelos pés de ponta-cabeça. Trata-se de uma mutação do corpo individual e privado que entra em simbiose com o mapa do Chile, tornando-se corpo coletivo e território público de intervenção. A ação apela tanto para a relação corpo e pátria,

um território político em disputa, quanto uma alusão às técnicas de interrogatório e de tortura das polícias políticas das ditaduras latino-americanas. No enquadramento da foto veem-se livros e um cartaz com a frase “recriar a Goya”. Os livros e biblioteca são uma metonímia da cultura, de um patrimônio cultural acumulado neste território e criado por esse corpo social coletivo: o Chile. O cartaz é uma referência à História da Arte, a Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor romântico espanhol que em suas obras denunciava as atrocidades da guerra e do regime de exceção com seus fuzilamentos sumários e outros atos cruéis perpetrados contra a população civil. Cabe lembrar que depois do golpe de 11 de setembro de 1973, os militares prenderam centenas de pessoas no Estádio Nacional do Chile para interrogatórios. Muitas delas foram torturadas, outras foram assassinadas e seus corpos nunca foram encontrados, figurando na lista de desaparecidos políticos até hoje (QUIJADA, 2008).

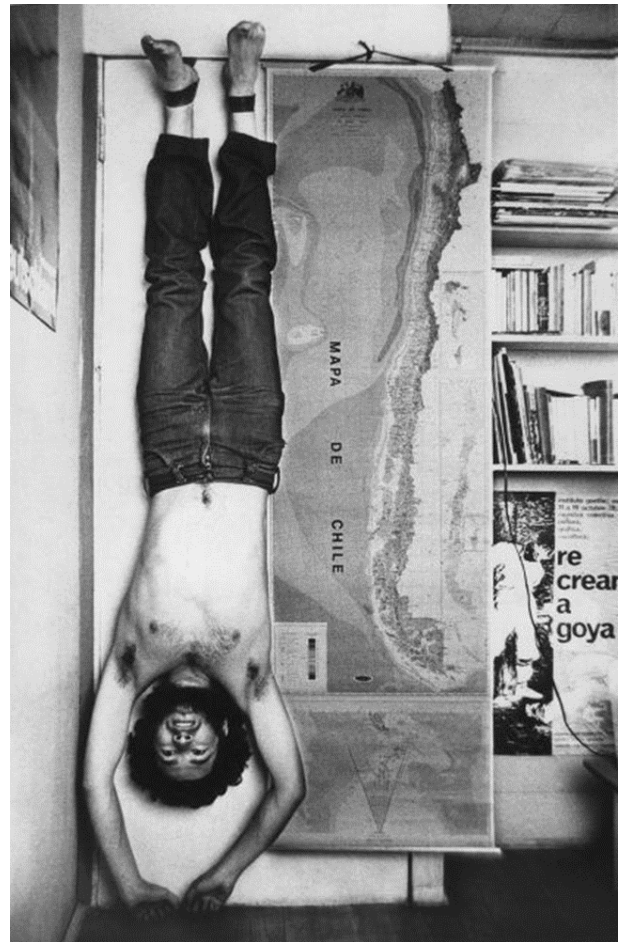


Figura 9 Elías Adasme (1955), *A Chile* (1979-1980), *Intervenção corporal de um espaço privado*. Cortesia do artista

Em 1980, o governo de Pinochet realizou um referendo e conseguiu apoio político para reformar a constituição visando realizar profundas reformas neoliberais lideradas por uma equipe econômica formada na Universidade de Chicago (EUA). O Chile tornou-se um exemplo de liberdade de comércio, mas também a ditadura mais sangrenta da América Latina na época, com execuções no Estádio Nacional e campos de “concentração” no deserto de Atacama (ERRÁZURIZ; QUIJADA, 2012).

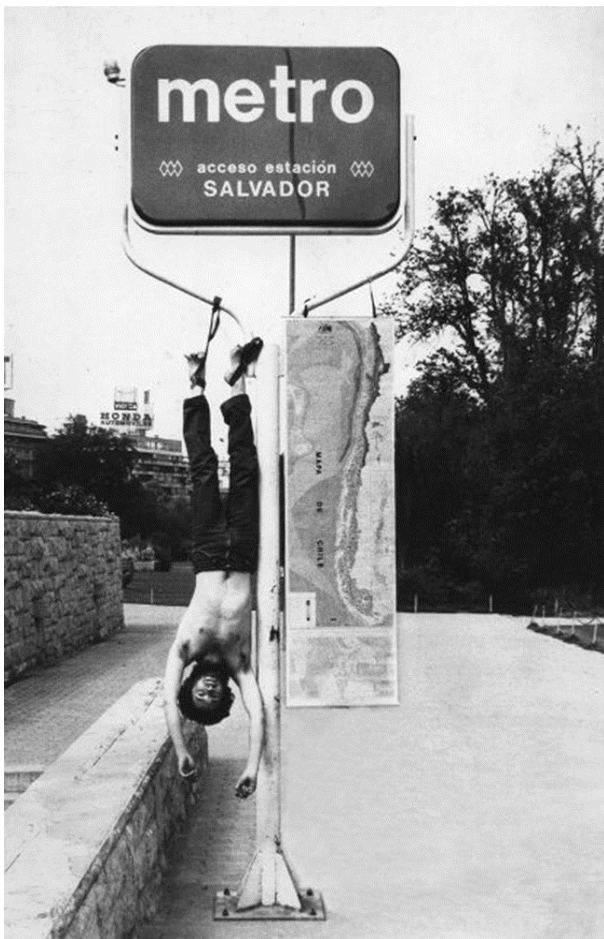


Figura 10 Elías Adasme (1955), *A Chile* (1979-1980), *Intervenção corporal de um espaço público*. Cortesia do artista

Na segunda imagem, Adasme é fotografado no espaço público pendurado de ponta-cabeça pelos pés em uma placa de sinalização da Estação “Salvador” do metrô de Santiago do Chile. A ação ganha as ruas e torna-se uma intervenção política no cotidiano da cidade. De um lado da placa a mapa do Chile e de outro o corpo do artista, novamente enfatiza-se a equivalência entre o corpo individual do artista e o corpo da nação como território em disputa e de intervenção política. O nome da estação evoca o governo socialista democraticamente eleito do Presidente Salvador Allende (1970-1973), suas políticas

sociais e culturais democráticas e inclusivas das populações indígenas e trabalhadora do Chile. Também não é difícil de associar a imagem da ação com a iconografia cristã, a placa com forma de uma cruz, que evocaria o martírio de Jesus ou a crucificação de São Pedro de cabeça para baixo.

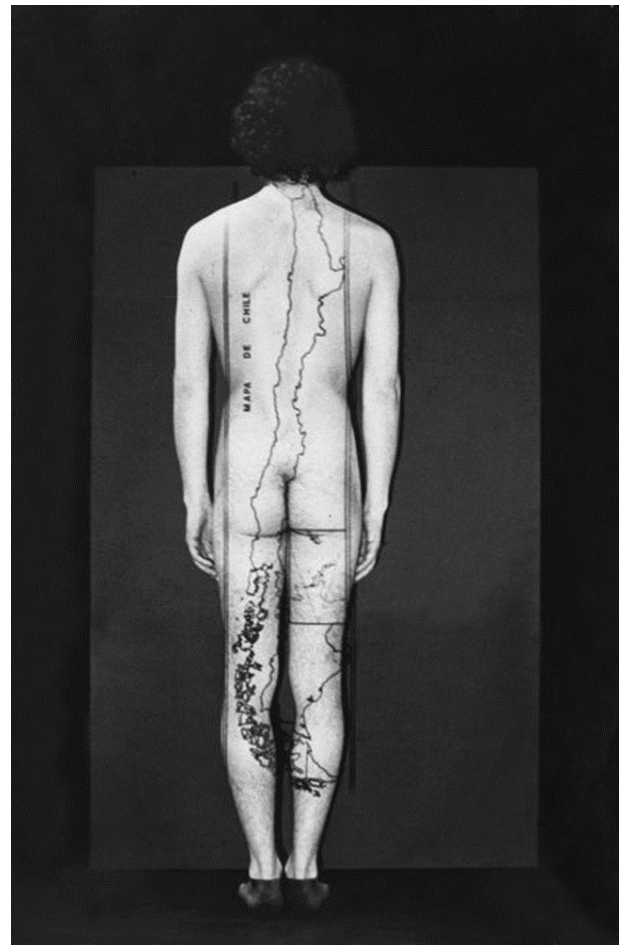


Figura 11 Elías Adasme (1955), *A Chile* (1979-1980), *Intervenção corporal de um espaço íntimo*. Cortesia do artista

No terceiro módulo, observa-se a imagem do corpo nu do artista de costas e um mapa do Chile projetado sobre ele. Aqui ocorre a fusão entre corpo e território. Sua pele como um papel fotossensível é perfurada pelo raio de luz e seu corpo recebe a deposição do

território, incorporando o mapa, contendo-o. O corpo nu pode ser lido como um corpo violado, torturado ou assediado. Adasme recebe o território flagelado em seu próprio corpo vulnerável.

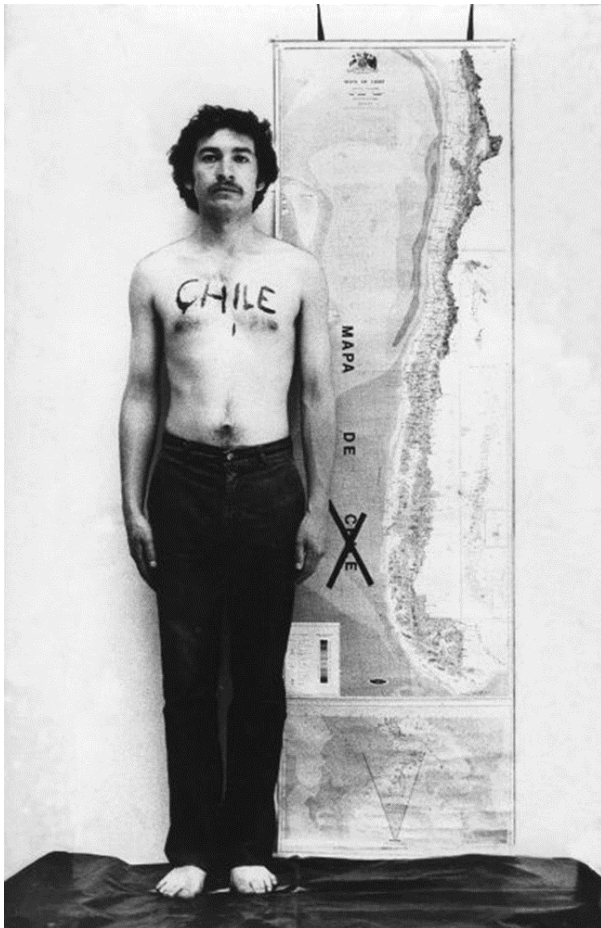


Figura 12 Elías Adasme (1955), *A Chile* (1979-1980), *Intervención corporal por una esperanza*, Cortesía del artista

No quarto módulo, tem-se a imagem do fotografo de frente e ao lado do mapa do Chile, com a palavra “Chile” escrita em seu peito por meio de um gesto manual, como se fosse um *graffiti* e riscada no mapa. Completa-se a associação entre o território do país “Chile” e corpo do artista de forma agora literal. Aqui o artista se coloca de pé na luta

pela pátria, com um olhar que encara a objetiva da máquina fotográfica. Olha para o futuro e coloca-se de pé para a luta na esperança de um momento futuro marcado pela volta da democracia, dos direitos civis, da justiça social, de plena liberdade de expressão e de criação artística. De qualquer forma a pátria é um combate, um território político em disputa.

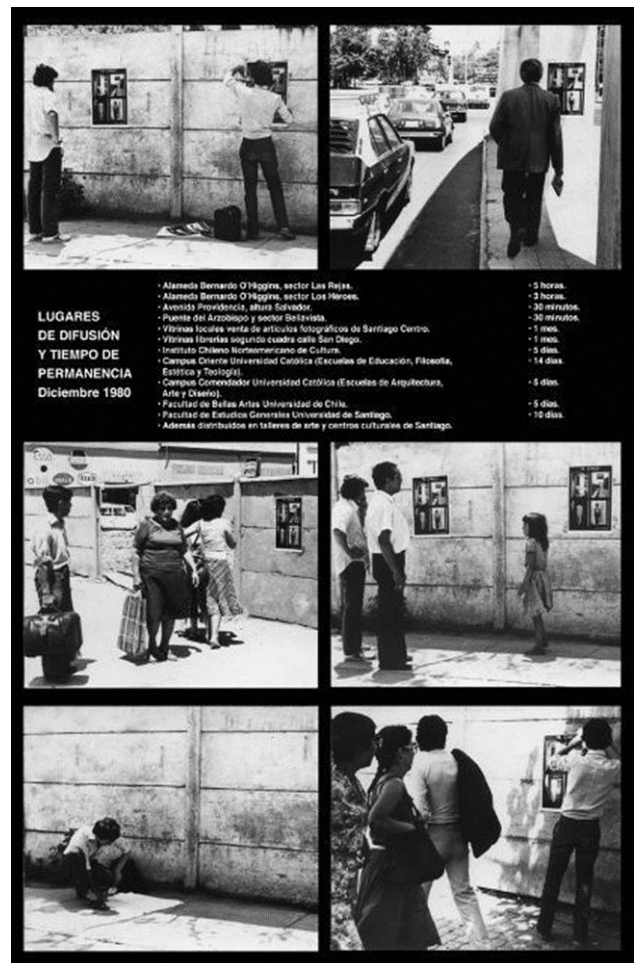


Figura 13 Elías Adasme (1955), *A Chile* (1979-1980), *Lugares de difusión y tiempo de permanencia*. Cortesía del artista

No quinto e último módulo, vêem-se seis fotografias de lugares públicos de Santiago do Chile onde o artista pendurou cartazes com as suas foto-performances. O artista dividiu a

cidade em diferentes setores sociais, o bairro da alta burguesia (Providencia), no centro, nas vitrines de lojas fotográficas, na universidade e nos centros culturais. Em algumas ruas de Santiago, nos bairros ricos, que obviamente apoiavam o regime militar, o cartaz durou apenas alguns minutos. Em outros, recebeu insultos e ameaças. O registro da duração do cartaz também acontece antes que a polícia ou os transeuntes os retirassem do espaço público.

O conjunto da obra elabora uma cartografia da dor, representada pelo corpo seminu do artista, em pé ou pendurado de cabeça para baixo, ao lado do mapa longitudinal do Chile, usado como metáfora das violações ao corpo coletivo, confrontando-o com o espaço construído socialmente como privado-público. A presença do corpo violado do artista refere-se à tortura e à sujeição disciplinar imposta pelo regime de Pinochet a todos os corpos, a subjetivação/internalização da censura e do medo.

Na nova engenharia social do Estado neoliberal instalada pela ditadura, a cidadania é atomizada e as pessoas se tornam um indivíduo com domicílio, sem a possibilidade de coletivizar suas experiências.

Considerações finais

Da fotografia-documento passa-se à fotografia-expressão, na qual a intencionalidade e a subjetividade criadora do fotógrafo trabalham na interpretação do real.

O que também termina por aproximar a fotografia documental da fotografia-arte (ROUILLÉ, 2009). As fotografias trabalhadas nesse artigo inserem-se nessas perspectivas, uma vez que feitas por artistas que pensavam a fotografia como forma de expressão, mas também por fotojornalistas buscando trabalhar intencionalmente e criticamente acontecimentos – no caso, acontecimentos políticos referentes ao regime de exceção, marcado pela arbitrariedade e pela violência aos corpos e às liberdades.

Os corpos se retiram do espaço público para o espaço privado. A organização social é precária, a sociedade é desarmada. Assim, atuar no espaço público é transformá-lo e inverter essa lógica perversa e ameaçadora na tentativa de libertar os corpos políticos ou ao menos denunciar as políticas de estado para a sua submissão.

A fotografia dá a ver, reencena e perpetua a memória daquilo que de outra maneira tender-se-ia a esquecer, plasmando uma imagem no tempo infinito do devir. Evidencia um presente, hoje passado que parece não passar, para o qual muitos não desejam olhar. Um olhar crítico sobre o passado, para que a história da conquista violenta da América Latina pela exploração da terra, pela escravização de indígenas e de negros, bem como pelos regimes de censura, de repressão, de medo e de desaparecimento de opositores políticos não se repita mais em uma espiral incessante na qual estaríamos fadados.

Referências

- ALVES, Fabiana Aline. *Fotojornalismo à força: ângulos e planos dos agentes políticos no regime militar brasileiro (1966-1975)*. Tese de Doutorado (2017). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (Unesp), 217p, 2017.
- BONI, Paulo César. *A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil*. In: *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 8, n. 12, p. 217-252, jan./jul. 2012.
- CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- COELHO, Maria Beatriz V. *Do golpe militar ao Instituto Nacional de Fotografia*. In: COELHO, Maria Beatriz V. *IMAGENS DA NAÇÃO: Brasileiros na Fotodocumentação de 1940 até o Final do Século XX*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- ERRÁZURIZ, Luis Hernán; QUIJADA, Gonzalo Leiva. *El golpe estético: dictadura militar en Chile (1973-1989)*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2012. P. 13-43.
- ERRÁZURIZ, Luis Hernán; QUITADA, Gonzalo Leiva. *Instalación militar e control cultural*. In: ERRÁZURIZ, Luis Hernán; QUITADA, Gonzalo Leiva. *El golpe estético: dictadura militar en Chile (1973-1989)*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2012. P. 13-43.
- FARAH, Tatiana. *Autor da foto do 'suicídio' de Herzog tenta reconhecer local onde jornalista foi morto*. O Globo, 27 de maio de 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/autor-da-foto-do-suicidio-de-herzog-tenta-reconhecer-local-onde-jornalista-foi-morto-8511402>> Acesso em 10/06/2019.
- FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN. *América Latina 1960-2013: Photographies*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; 2014.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.
- GAMARNIK, Cora. *Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina*. In: https://www.academia.edu/5312536/Fotograf%C3%ADa_y_Dictaduras_estrategias_comparadas_entre_Chile_Uruguay_y_Argentina
- GAMARNIK, Cora. *Imágenes contra la ditadura: la historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino*. In: BLEJMAR, Jordana et alii. *Instantáneas de la memoria: fotografía y ditadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.
- GAMARNIK, Cora. *La fotografía irónica durante la ditadura militar argentina: un arma contra el poder*. In: *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 9, n. 14, p. 173-197, jan/jun 2013.
- GAMARNIK, Cora. *Imágenes de la ditadura militar: la fotografía de prensa antes, durante y despues del golpe de Estado en Argentina*. In: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF, 2011.
- GAMARNIK, Cora. *Imágenes de la ditadura militar: la fotografía de prensa antes, durante y despues del golpe de Estado en Argentina*. In: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF, 2011. Link: <http://areadefoto.sociales.uba.ar/imagenes-de-la-dictadura-militar-la-fotografia-de-prensa-antes-durante-y-despues-del-golpe-de-estado-de-1976-en-argentina->
- GARCÍA, Luis Ignacio, LONGONI, Ana. *Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos*. In: BLEJMAR, Jordana et alii. *Instantáneas de la memoria: fotografía y ditadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.
- LISSOVSKY, Maurício. *Vigilantes y vigiados*. In: BLEJMAR, Jordana et alii. *Instantáneas de la memoria: fotografía y ditadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.
- LOSSOVSKY, Maurício. *The Brazilian dictatorship and the battle of images*. In:

Memory Studies. Vol. 8 (I), 2015, p. 22-37.

MACAYA, Ángeles Donoso. *Arte, documento e fotografia: prolegómenos para una reformulación del campo fotográfico en Chile (1977-1998)*. In: *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*. Nº 52 (2012): 9-30. P. 407-424.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MAUAD, Ana Maria, LOUZADA, Silvana, SOUZA JÚNIOR, Luciano G. de. *Anos 1980, afirmação de uma fotografia brasileira*. In: QUADRAT, Samantha Viz (org). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 186-209.

MONTEIRO, Charles. El campo de la fotografía y las imágenes del Brasil en los años 1970-80: entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. In: *Artelogie* [Online], 7 | 2015, Link: URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1086> ; DOI : 10.4000/artelogie.1086. Acesso: 6/5/2019.

MONTEIRO, Charles. *Imagens do Chile: a fotografia documental entre a denúncia social e a expressão autoral*. In: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 44, n. 3, p. 528-535, set.-dez. 2018. Link: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/31742/17497> Acesso: 6/5/2019.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes* (Rio de Janeiro, Brasil), vol.1, no. 64 (January/February 1970): 45- 59.

QUIJADA, Gonzalo Leiva. *Multitudes en sombra*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008.

RAMÍREZ, Cláudio F. P. et alii (org) *Chile 1973-1990: la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM ediciones, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras da América Latina*. In: *Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo*. 2010. Link: http://www.forumfoto.org.br/wp-content/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.