



## REVISÕES A PARTIR DO CONCEITO DE FOTOGRAFIA EXPANDIDA

Pablo Petit Passos Sérvio

[Pablo.servio@ufma.br](mailto:Pablo.servio@ufma.br)

UFMA

### Resumo

Neste artigo, apresento o conceito de fotografia expandida com o objetivo de descrever seu potencial para avaliar usos da fotografia por artistas contemporâneos brasileiros e principalmente para inspirar abordagens pedagógicas de criação com fotografia que vão além da prática de registro documental. Inicialmente, para tanto, questiono a hegemonia de um conceito de fotografia direta/pura.

### Palavras-chave:

Fotografia expandida; arte contemporânea; ensino

### Abstract

In this article, I present the concept of expanded photography with the aim of describing its potential to evaluate uses of photography by contemporary Brazilian artists and mainly to inspire pedagogical approaches to creation with photography that go beyond the practice of documentary recording. Initially, to do so, I question the hegemony of a concept of direct/pure photography.

### Keywords:

expanded photography; contemporary art; education

Como professor de uma disciplina de fotografia em um curso de formação de professores de artes visuais e coordenador de uma extensão em processos fotográficos alternativos, venho há alguns anos refletindo sobre possibilidades pedagógicas com a fotografia. Nestes anos, percebi a importância de uma revisão de algumas pressuposições muitas vezes consolidadas sobre a razão de ser da linguagem fotográfica dentro do campo das artes visuais. Dentre elas, a ideia de que a fotografia se caracteriza pelo registro objetivo do real e que por isso sua função é a de documentar o real, o cotidiano.

Neste artigo, foco em uma revisão do próprio conceito de fotografia em busca de uma concepção mais ampla e que dá por isso maior margem de manobra no trabalho com esta linguagem. Para tanto, apresentarei o conceito de fotografia



expandida. Apontarei como se faz presente na produção de artistas contemporâneos brasileiros e, por fim, como vem inspirando minhas propostas pedagógicas.

Antes disso, inicialmente, acho importante ressaltar de onde veem estes pressupostos sobre a imagem fotográfica. Eles obviamente fazem parte de toda a história da fotografia. Seus criadores, como Talbot e Daguerre, propagandeavam-na alardeando a objetividade da máquina fotográfica (FABRIS, 1998). Críticos de arte do XIX, como Baudelaire, depreciavam a fotografia justamente por considerá-la mecânica demais, objetiva demais (DUBOIS, 2012). Contudo, um movimento que deixou muita influência sobre como pensamos a fotografia no campo das artes é o da chamada fotografia direta/pura.

Alguns critérios caracterizam o que se convencionou chamar de fotografia direta ou pura. O primeiro é a produção de imagens sem quaisquer intervenções no negativo ou em cópias. A palavra “direta” na expressão “fotografia direta” destaca a busca por uma imagem produzida na relação direta da máquina com a realidade pré-existente, sem intervenção do fotógrafo. Os fotógrafos que se filiaram a esta vertente opõem-se a qualquer forma de retoque ou montagem. Truques considerados não legítimos, pois seriam alheio à linguagem fotográfica em si. Daí serem identificados também pelo termo “fotografia pura”, pois seguindo valores modernistas, entendiam que a fotografia enquanto linguagem deveria explorar exclusivamente e ao máximo apenas aquilo que fosse próprio à fotografia, não sendo permitido qualquer interpelação com outras linguagens.

Preconizavam que a afirmação da fotografia como arte exigia o maior rigor técnico e busca de perfeição de clareza e definição na produção de negativos e tiragem. Mesmo que considerassem a presença da subjetividade individual do fotógrafo na escolha de temas, enquadramentos e composições definidas pelo fotógrafo, acreditavam na capacidade da câmera de registrar a verdade, a essência da realidade. Fatorelli (2006, p.22-23) explica:

o que está sendo considerado é invariavelmente o registro direto, obtido de modo imparcial, de uma realidade preexistente entendida



como o substrato do real. A produção legada por esta tendência do Modernismo gira invariavelmente em torno deste eixo ontológico, independentemente das variações de estilo e das inclinações de ordem pessoal dos seus artífices.

Mesmo admitindo uma diversidade de estilos pessoas, ainda pressupunham o registro direto, imparcial, da realidade. É neste sentido que Honnef (2012, 625) afirma que seus representantes “não só queriam ver preservada a sua natureza documental [da fotografia], mas também as consideravam como o domínio real da estética da fotografia” e por isso viam com ceticismo aqueles que buscavam uma abordagem artística mais centrada na expressão do que no documento.

Fatorelli (2013) ressalta que a fotografia direta se tornou na história da fotografia o modelo hegemônico. Ele opta por usar o termo “forma fotografia” para referir-se a ela, pois tamanha é sua legitimação que por vezes parece mesmo nunca ter existido outra forma de se pensar e fazer fotografia. “A suposição que prevalece, ao final, é a de que existe apenas uma fotografia e que esse modelo universal comporta uma relação essencial com os efeitos de instantaneidade e de transparência da representação” (p.89).

#### *Abrindo a caixa preta do aparelho*

Um caminho possível utilizado para questionar o pressuposto da fotografia direta é refletir sobre os aspectos simbólicos na própria máquina. Dubois (2012) fala em três linhas teóricas que coincidem na defesa de que a fotografia, ao invés de ser representação transparente, direta, do real, pura objetividade mecânica, é sim antes simbólica. Logo, existe como um código, técnico, cultural, estético.

A primeira linha é a de autores ligados à psicologia da percepção, como Rudolf Arnheim. Para estes, não se pode dizer que uma imagem fotográfica represente o real pois uma fotografia necessariamente enquadra certas coisas e deixa de fora do enquadramento outras, em função de um ângulo de visão, a distância em relação aos objetos e a escolha do tipo de lente; uma fotografia sempre reduz um mundo tridimensional a uma bidimensionalidade; reduz o espaço tempo a um instante específico; e reduz uma diversidade de sensações (também táteis e olfativas) ao puramente visual. O argumento, embora simples, é que com tantas



exclusões, não é necessário alimentarmos a crença corrente de que a fotografia representa o real, instância muito mais complexa.

Para outro grupo, descrito como o da desconstrução ideológica por Dubois (2012), que inclui entre outros Bourdieu e Baudry, é preciso identificarmos ainda que se aceitamos essa associação entre fotografia e realismo é antes pois a nossa ideia de realismo é cultural, histórica, e remete às crenças quanto à perspectiva renascentista. Sendo assim, tanto a fotografia quanto a perspectiva, não são instrumentos a-históricos, neutros, são antes modos de interpretar o real. Ressaltam que uma fotografia é sempre resultado de escolhas arbitrárias, não só a escolha de uma cena, mas a fotografia como a conhecemos resulta da escolha pelos padrões estéticos da perspectiva renascentista.

Por último, aponta a crítica advinda da antropologia que lembra situação em que pessoas de outras culturas não ocidentais foram apresentadas a imagens fotográficas e que evidenciaram que a fotografia não se impôs como evidência por si só, pois não foram compreendidas até que alguém propusesse: veja, “isto é uma mensagem” e “isto está no lugar de algo”. Todas estas considerações iniciais são importantes para começarmos a refletir mais criticamente sobre nossa fé no realismo da imagem fotográfica.

Quando se apontou, por exemplo, para seu vínculo com noções culturais de realismo, como a crença no realismo da perspectiva renascentista percebemos que podemos refletirmos sobre: quais os valores, ideologias, embutidos na forma como a máquina fotográfica foi criada? Neste sentido, teóricos de extrema influência nas últimas décadas tem sido Vilém Flusser (2009) e Arlindo Machado. (2019). Machado lamenta que no geral, o pensamento sobre a fotografia mantenha-se nos termos da semiótica de Pierce fortemente pautado no conceito de índice. Lembremos que para Pierce existe três formas de signos. Ícones: aqueles que representam por semelhança. Índices: aqueles que representam por indício. Símbolos: aqueles que representam por convenção.



Dubois (2012) ressalta a natureza indicial da fotografia. Argumenta que não é a semelhança com o real o que faz de uma fotografia uma fotografia, mas o fato de que indicia algo do mundo. Como uma pegada na areia, a fotografia seria um índice, atesta uma conexão física com algo que existiu.

Para Rouillé (2009), apesar do valor de conceito de índice para pensar a fotografia, esta abordagem tem entre seus problemas “relacionar as imagens à existência prévia das coisas, cujas marcas elas passivamente, apenas registram” (p.17) e assim “negligencia totalmente as formas fotográficas” (p.18). Para ele é importante observar como a fotografia, pelo contrário, produz o real: “O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro” (idem).

Machado (2019) defende no lugar da teoria do índice uma reflexão sistemática sobre a fotografia com símbolo. Para este último, a única voz dissonante, e que representa essa mesma proposta a que quer se dedicar é Vilém Flusser, para quem a fotografia “mais do que simplesmente registrar impressões do mundo físico, na verdade traduzia teorias científicas em imagens” (MACHADO, 2019, p.6). Quero então revisar os argumentos destes dois autores.

Machado denuncia que a ideia da fotografia como “vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela” (p.10) é, a seu ver, uma aberração teórica desde que a rigor a luz deixa vestígios em absolutamente tudo. Por exemplo: uma pele fica bronzada, uma madeira fica amarelada, um disco LP fica empenado. Mas o resultado desses processos não pode ser descrito como fotografia. Assim, alerta que esta forma de conceber o fotográfico desconsidera “um número extraordinariamente elevado de mediações técnicas” (p.10) que faz de uma fotografia uma fotografia.

A fotografia por isso é muito mais complexa do que a lógica indicial de uma pegada. Uma pegada é uma pegada, independente do tipo de solo, mas uma fotografia “só será fotografia se todas as condições técnicas forem cumpridas com o rigor exigido pelos dispositivos mecânico, óptico, químico” (p.11). Não é



possível, portanto, fechar os olhos para o fato de que a fotografia é “aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo” (p.12).

Mas ao passo que pensamos sobre a técnica investida no aparelho, Machado acredita que podemos compreender que:

A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas interpretá-lo cientificamente. Isso quer dizer que o traço fotográfico, quando existe, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico. (p.12)

Sendo uma interpretação técnica, uma forma de codificação, que parte de certos saberes, pode-se concluir que a fotografia é um signo predominantemente simbólico, “ainda que um certo grau de indicialidade esteja presente na maioria dos casos” (p.12). Logo, aquele que não tiver a chave de interpretação da convenção fotográfica, portanto, não poderá compreendê-la. Recorde que como afirmei antes, foi isso que antropólogos identificaram quando mostravam fotografias a culturas não ocidentais. Mas lembre de um exemplo também mais próximo: a fotografia funciona como as imagens médicas ou astronômicas em que “o especialista detém o gabarito, a chave interpretativa, a convenção padrão” (p.13). Nós que não temos essa chave de interpretação olhamos para estas imagens e simplesmente não as compreendemos.

Para reforçar o seu argumento de que a fotografia resulta fundamentalmente do instrumento técnico e não exclusivamente de um traço do real, aponta para uma diversidade de elementos que podemos encontrar em uma imagem fotográfica, mas que não são do mundo:

a mancha deixada por um corpo em deslocamento rápido; o “tremido” da câmera; a decomposição em forma de arco-íris dos raios de luz que entram na lente diretamente da fonte; o afunilamento e diminuição do tamanho dos objetos que se distanciam da câmera (efeito de perspectiva renascentista); o ponto de fuga; o desfocado; o recorte ou moldura do quadro (retangular na maioria dos casos, circular no caso das lentes “olho-de-peixe”); a exclusão do que está fora do quadro; a



# XXXI CONFAEB

O invisível não é irreal: é o real não percebido.  
Por uma Arte/Educação sensível



Juiz de Fora  
Secretaria de Educação



alteração da escala; a granulação, saturação, homogeneidade e contraste da emulsão de registro; a inversão de tons e cores produzida pelo negativo; a deformação óptica produzida por certas lentes como a grande-angular e a teleobjetiva; o preto e branco; o ponto de vista da câmera; o movimento congelado; a bidimensionalidade do suporte de registro; o sistema de zonas (Ansel Adams); a deformação lateral (nas câmeras pinhole); a anamorfose das figuras planas; a anamorfose produzida por obturadores de plano focal; a filtragem dos reflexos por polarização; o brilho ou opacidade do papel de reprodução e assim por diante, para ficar apenas nos aspectos visuais do enunciado.

A fotografia como uma imagem técnica surge, como observamos já acima, com a promessa de que seria uma imagem objetiva, que se encontraria no mesmo nível do real, e esperou-se que não necessitaria de decodificação pois seria como janelas abertas para o real. Porém, Flusser (2009) alerta que a imagem técnica menos registra o real e mais programa nossa relação como o mundo. Assim como Machado, trata da importância de pensarmos a técnica. Para Flusser, apenas compreendendo o que ocorre dentro das caixas-pretas dos aparelhos, podemos entender de fato a fotografia.

Por mais que atentemos para as escolhas do fotógrafo, toda imagem técnica, como a fotografia, é produzida por meio de aparelhos. Ocorre que aparelhos produzem as formas simbólicas para as quais estão programados. As escolhas do fotógrafo são limitadas assim pelo número de categorias permitidas antes pelo aparelho. Ou seja, apesar de terem um grande potencial, tem um limite do tipo de imagem que podem produzir. Flusser alerta, por isso, no geral, os compradores de máquinas fotográficas não entendem o aparelho e a ele se submetem como funcionários. Por fim, interroga a ideia do homem livre na sua relação com o aparelho fotográfico.

Por outro lado, Flusser argumenta que é nos próprios fotografos experimentais que podemos encontrar as saídas para esta encruzilhada. É nestes que podemos perceber a liberdade sendo praticada. Liberdade que só se afirmaria ao brincar contra, jogar contra, o aparelho, explorar ludicamente os limites deste aparelho. Trata-se aqui de uma postura bem distinta daquela defendida pela fotografia direta, desde que esta defendia em última instância uma submissão ao programa, uma submissão a um uso “correto” da máquina.



Machado (2019) é explícito ao afirmar que aquela teoria fotográfica excessivamente focada na noção de índice, ao passo em que apagava reflexões sobre a natureza simbólica da interpretação tecnológica necessária para o surgimento de uma imagem fotográfica, teve como consequência limitar abordagens e usos da fotografia:

A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema significante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do “momento decisivo”. (p.15)

Toda essa discussão nos afasta, neste passo, ainda mais da ideia da fotografia como instrumento de representação do real, como assumia a fotografia direta. Para Flusser, a fotografia é, por fim, da ordem do simbólico, da cultura. Sendo um instrumento de produção de mensagens e de realidades (não de um registro objetivo), deve ser apropriada de forma consciente (não alienada) para garantir que o fotógrafo seja livre (não um funcionário do aparelho). Com esta postura, a relação com a fotografia se dá em novos termos.

#### *A fotografia expandida*

Para Fernandes Filho (2006), Flusser sintetiza as razões que impulsionam a chamada Fotografia Expandida. Isso pois “O fotógrafo que produz a fotografia expandida, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa” (p.14). Mas não só Flusser. Não à toa este conceito também é abordado por Machado (2019) como conclusão de suas reflexões. Para este, agora que compreendemos que a fotografia é feita de muito do que ocorre antes do clic, assim como de muito que ocorre depois, “podemos dizer que a fotografia vive um momento de expansão, tanto no que diz respeito ao incremento de suas possibilidades expressivas, como no que diz respeito às mudanças em sua conceitualização teórica” (p.16). Ele afirma:

Não é mais suficiente apenas a preocupação com a aparente perda da referência fotográfica e de sua autoridade como documento testemunhal. A nova produção imagética deixa de ter relações com o



XXXI CONFAEB

O invisível não é irreal: é o real não percebido.  
Por uma Arte/Educação sensível

FACB

UFJF

Juiz de Fora

Secretaria de Educação



mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas. (FERNANDES FILHO, 2006, p.17)

Mas o que isso significa na prática? Fernandes Filho (2006, p.16) diz: “Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica”. Para ele, a fotografia expandida vem se materializando por meio de intervenções: no objeto/cena, no aparelho e na imagem.

Machado soma a essas possibilidades de intervenção na produção, às intervenções no plano da circulação e consumo social.

A primeira intervenção (no objeto ou cena) orienta uma disposição completamente diferente daquela entendida pela fotografia direta, ou seja, do fotógrafo testemunha distanciada que apenas espera o momento decisivo. Aqui há, pelo contrário, uma deliberada interferência no mundo visível, seja produzindo cenários (miniaturas, naturezas mortas, etc) seja dirigindo encenações (com atores ou auto-retratos, performances fotográficas). Em outras palavras, assume novas posturas, de “diretor, construtor, dramaturgo, desenhista de cenários, ator, entre outros” (2006, p.17).

É o caso, por exemplo, das fotoperformances COMUNHÃO (2006) de Rodrigo Braga e da série FIRED (2013) de Cris Bierrenbach. Na primeira, o artista cria cenas em que interage com o corpo de um bode. Na segunda, a artista veste-se com vários uniformes de trabalhadores. A intervenção na cena é também o caso também da série DESMEDIDA / DESMESURABLE (2009) de Rochelle Costi que cria cenas em uma casa de madeira em miniatura.

A segunda intervenção (no aparelho) se dá diretamente na subversão da lógica das máquinas, seja na subversão do modo como se pensa que devem ser utilizadas (movimento da câmera durante o registro para gerar imagem trêmula, uso de filtros sem função usual, uso do desfoque, a câmera cega) ou mesmo



trabalhando com câmeras consideradas impróprias (amadoras, de foco fixo com lentes baratas) ou até construindo artesanalmente (como as pinhole) máquinas autorais.

Entre artistas brasileiros que trabalham com esta abordagem podemos destacar o trabalho BITÁCORA (2011-2012) de Letícia Ramos a partir da criação de câmeras artesanais. Em *O JARDIM* (2014), Daniel Malva trabalha com lentes e reveladores criados por ele mesmo. Na série CASA DO DÚ (1996-1997), Paula Trope trabalha com câmeras pinhole artesanais. Na série PLURACIDADES (2006-2010), Guilherme Maranhão cria imagens com uma câmera que constrói a partir de um sensor de scanner quebrado.

A terceira forma de intervenção elencada (na imagem) trabalha no nível da interferência na fotografia que pode ocorrer com as mais diversos meios de edição (solarização, fotomontagens, superposições...) ou reprodução, seja por meios digitais (manipulação com o uso de aplicativos de edição diversos) ou por métodos fotográficos alternativos (reprodução por processos antigos como o cianótipo, Van Dyke, goma bicromatada ou a revelação forçada e alterações de processos químicos), pode ser combinada com outras mídias ou transferida para novos suportes, pode ser conectando-a com outras linguagens como a escultura.

Artistas brasileiros como Kenji Ota e Eustaquio Neves, por exemplo, exploram ao limite as possibilidades de processos fotográficos alternativos. Nas séries FOLHA e LIBÉLULA (1996), Ota trabalha com cianotipia e papel salgado. Na série OBJETIVAÇÃO DO CORPO 1, Neves produz composições a partir da manipulação de negativo. Na série NEUTRINO (2009), Feco Hamburger intervém na imagem exibindo-a projetada em bolhas em sabão. Em EXPERIÊNCIA DE CINEMA (2004), Rosangela Rennó projeta imagens sobre uma cortina de fumaça. Em MEMÓRIA FOTOGRÁFICA (2014), Lucia Mindlin Loeb transforma imagens bidimensionais em volumes ao criar livros com centenas de reproduções recortadas das formas mais inusitadas.



É aqui fundamental ressaltar o papel do hibridismo, das conexões entre meios e linguagens, que marca a arte contemporânea e também a fotografia expandida. “Pode-se criar, desta forma, uma perspectiva de diálogos entre a fotografia e a escultura, a instalação, a pintura, o cinema, a linguagem digital e recursos tecnológicos mais diversos” (ALESSANDRI, 2011, p.8-9).

Há ainda a possibilidade de intervir a partir do circuito de consumo. Nesta dimensão, revela-se o caminho da “interferência no refugo”, ou seja, “de se reciclar ou de se revitalizar uma informação, no caso em particular a imagem fotográfica, reintegrando-a, ou dando-lhe novo sentido no ciclo da comunicação” (ALESSANDRI, 2011, p.8).

Estas posturas de intervenção marcam as obras de muitos artistas contemporâneos demarcando a possibilidade de apropriações de diversas fotografias. É o caso, por exemplo, da série de Odiros Mlászho MESTRES AÇOUGUEIROS E SEUS APRENDIZES (2005-2010) na qual combina uma série de recortes de imagens de corpos nus de homens brancos. Em EDUCAÇÃO PARA ADULTOS (2010), Jonathas de Andrade apropria-se de imagens antigas feitas como instrumento de alfabetização.

Por tudo, a fotografia expandida defende uma nova compreensão da temporalidade da imagem fotográfica. Se, na lógica do “instante decisivo”, é o momento do clic que importa, seguido do momento da ampliação; na lógica expandida, a imagem fotográfica pode sempre ingressar em novos procedimentos que a transformam.

Todas essas reflexões sobre a fotografia expandida vêm nos últimos anos me modificando como professor de fotografia. Sem ignorar o papel da fotografia documental, passei a estimular mais a prática da fotoperformance, da produção de cenas ficcionais, passei a trabalhar com processos fotográficos alternativos como a cianotipia em que damos novas vidas nos mais diversos papeis a imagens antes que os alunos apreciavam unicamente na tela. Ressalto que este conceito também tem me auxiliado a mediar exposições que visito com meus



alunos. Isso porque vários artistas contemporâneos Maranhenses como Dinho Araújo, Tom Bezerra, Gê Viana, atravessam estas reflexões. Mas há certamente muito ainda a aprender e a explorar com todas as possibilidades abertas pela fotografia expandida. E isso certamente é extremamente estimulante.

---

#### BIBLIOGRAFIA

ALESSANDRI, Patrícia C. A.. A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea. In Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista, v. 2 n. 1, mai. 2011.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 2012.

FATORELLI, Antônio. Entre o analógico e o digital. In: FATORELLI, Antônio; BRUNO, Fernando (Orgs.). Limiares da imagem: tecnologia e estética da cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. P.19-38.

FATORELLI, A. Mutações da imagem. Visualidades, [S. l.], v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/28185>. Acesso em: 30 dez. 2021.

FABRIS, Annateresa. A fotografia e o sistema das artes. In: Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998. p.173-198.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia. Facom – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, São Paulo, n. 16, p. 10-19, jul./dez. 2006.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumarã, 2009.

HONNEF, Klaus. Fotografia. In: WALTHER, Ingo F. (org.). Arte do Século XX. Berlim: Taschen, 2012.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. Studium, [S. l.], n. 2, p. 5–23, 2019.

ROUILLÉ, André. Entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

---

#### MINI-CURRÍCULO

Autor do texto é doutor e mestre em Arte e Cultura Visual pela UFG, professor do Departamento de Artes Visuais da UFMA onde atua como professor da Licenciatura em Artes Visuais.