

1

Kati Horna e Chim: um diálogo fotográfico a partir de imagens da Guerra Civil Espanhola

Erika Zerwes¹

Katalin Deutsch Blau, nome de solteira de Kati Horna, nasceu em 1912 em Szilasbalhási, na Hungria, e se mudou com a família ainda muito criança para Budapeste. Já no início da vida adulta, Kati aprendeu fotografia no estúdio de Josef Pécsi e fez parte do círculo vanguardista de artistas e intelectuais de esquerda liderado por Lajos Kassák, convivendo nestes espaços com seus amigos de infância, Emerico “Chiki” Weisz² e Endre Friedmann – que mais tarde mudaria seu nome para Robert Capa³. Os três, todos de ascendência judaica, deixaram Budapeste em 1930, emigrando para Berlim por questões políticas. Lá Kati travou amizade com Bertolt Brecht, além de seus compatriotas, os fotógrafos László Moholy-Nagy (1895-1946) e Simon Guttman (1891-1990). Este dirigia a agência berlinense Dephot, a mesma onde Robert Capa começou sua vida de fotógrafo em 1932⁴. Em 1933, como tantos

¹ Pós-Doutoranda no MAC-USP, com pesquisa financiada pela FAPESP. Doutora em História pelo IFCH-UNICAMP.

² Húngaro, Emerico Weisz (1911-2007), fotografou a Guerra Civil Espanhola na frente de batalha junto com Capa e David Seymour “Chim”. Trabalhou no escritório e laboratório que Robert Capa manteve em Paris entre 1936 e 1940. Quando a cidade estava para cair em mãos nazistas, Chiki fugiu com o conjunto de negativos que compõem a “Mala Mexicana” em uma bicicleta. Neste ano emigrou para o México, onde conviveu com Kati Horna, que lhe apresentou sua futura esposa, a pintora surrealista Leonora Carrington. *The Mexican Suitcase*. New York, Gottingen: International Center of Photography, Steidl, 2010, 2 vols., vol. 1 ; <http://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/emericoweisz-fotografo-marido-de-leonora-carrington-companero-de-robert-cap/20333/>

³ Robert Capa nasceu Endre Friedmann na Hungria em 1913. Deixou a Hungria para ir estudar na Alemanha em 1931, onde fez os primeiros trabalhos fotográficos. Em 1933 deixou Berlim para viver em Paris. Lá ele mudou seu nome, e construiu uma carreira de renome como fotojornalista de guerra, cobrindo a Guerra Civil Espanhola, a segunda Guerra Sino-Japonesa, a Segunda Guerra Mundial, a guerra entre Árabes e Israelenses em 1948 e a guerra na Indochina, onde foi morto em 1954. Em 1947 fundou a agência Magnum junto com Chim, George Rodger, Henri Cartier-Bresson e William Vandivert. LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *Robert Capa, The Paris years, 1933-1954*. New York: Abrams, 2012.

⁴ Sobre Guttman e a Dephot: “Filho de pai húngaro, Guttman buscava ajudar emigrados deste país, como foi o caso de Capa e de outros imigrantes, como André Kertész. Havia sido poeta e membro dos círculos expressionista alemão e dada suíço, mas, ligado ao partido

outros fotógrafos judeus, fotógrafos simpatizantes da esquerda, ou ambos, Kati, Chiki e Capa fugiram do nazismo, em direção a Paris⁵. Ela faz portanto parte de uma geração importante de fotógrafos húngaros atuantes na imprensa francesa, que incluiu, além de seus dois amigos de infância, André Kértész (1894-1985), Martin Munkacsi (1896-1963), Brassai (1899-1984) e Eva Besnyö (1910-2002). Também como diversos outros fotógrafos da imprensa anti-fascista francesa, Kati foi em 1937 para a Espanha, fotografar a Guerra Civil que havia se iniciado no ano anterior, depois de um levante militar comandado pelo General Franco. Sua ida foi organizada pelo Comitê de Propaganda Exterior da CNT, a Confederação Nacional do Trabalho. Este partido anarco-sindicalista era ligado à Associação Internacional dos Trabalhadores e fazia parte da Frente Popular que governava a Espanha naquele momento. Entre 1937 e 1939 Kati Horna fotografou as frentes de Aragão, Valencia, Játiva, Gandía, Silla, Vélez Rubio, Alcazar de San Juan, Barcelona e Madrid. Suas fotografias foram publicadas em revistas de esquerda, a maioria anarquistas, como *Umbral*, *Terra y Libertad*, *Libre-Studio*, *Tiempos Nuevos* e *Mujeres Libres*. Durante este período conheceu o artista espanhol José Horna, com quem se casou em 1938. Quando os republicanos foram definitivamente derrotados em 1939, eles fugiram primeiro para Paris, e depois para o México, onde Kati continuou sua carreira de fotógrafa e José abriu uma gráfica. Kati conviveu neste país com um círculo de artistas imigrantes, entre eles Chiki e as pintoras surrealistas Remedios Varo (espanhola, 1908-1963) e Leonora Carrington (inglesa, 1917-1911). Morreu em

comunista, fez uma opção política pelos meios de comunicação de massas e abriu sua agência fotográfica em 1928. Esta era dirigida com um certo cunho socialista, dividindo com os fotógrafos os ganhos de cada imagem que era vendida, ao contrário da prática comum, de mantê-los com um salário fixo por mês. Da mesma forma, a Dephot já priorizava as seqüências fotográficas em detrimento de fotografias individuais, e também incentivava um envolvimento pessoal do fotógrafo”. ZERWES, Erika. *Op. cit.*, p. 177, vol. 1.

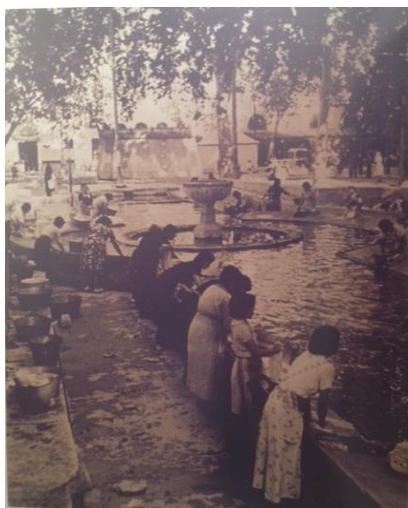
⁵ Além de Kati Horna e Robert Capa, podemos citar fotógrafos os poloneses David Seymour “Chim” (1911-1956) e Georg Reisner (1911-1940), e os alemães Hans Namuth (1915-1990) e Gerda Taro (1910-1937), entre outros, que deixaram a Alemanha de Hitler e fizeram parte das agências de fotografia parisienses durante a década de 1930, publicando suas reportagens politicamente engajadas em revistas como a *Regards*, pertencente ao Partido Comunista Francês, ou a *Die Volks-Illustrierte*, como passou a se chamar a mítica *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) publicada pelo Partido Comunista Alemão, quando esta foi fechada em seu país e obrigada a se mudar para Praga.

outubro de 2000 na Cidade do México⁶.

No conjunto de fotografias do conflito espanhol que sobreviveram vemos diversas questões fundamentais da fotografia dos anos de 1930. É visível o diálogo com um surrealismo fotográfico que no início daquela década podia ser visto nas fotografias mexicanas do francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e do mexicano Manuel Alvarez Bravo (1902-2002). Da mesma forma, uma linguagem modernista, associada à Bauhaus e ao construtivismo do entre-guerras europeu também pode ser identificada, em especial nas fotomontagens, como por exemplo a Imagem 1. No entanto, as imagens são inegavelmente de propaganda, e partilham de um léxico visual próprio aos cartazes de propaganda da República dentro e fora da Espanha (Img. 2), e às reportagens fotográficas publicadas na imprensa de esquerda europeia. Seu olhar nunca se afasta, portanto, de aspectos fundamentais do humanismo da década de 1930. Sua câmera é direcionada quase que exclusivamente para o cotidiano tanto de milicianos quanto de civis – mulheres e crianças – anônimos e das classes populares. Do mesmo modo, a destruição e o sofrimento da população civil afetada pela guerra, muitas vezes simbolizada por crianças (Img. 2), são retratados de modo a constituir uma grave denúncia das ações fascistas.

Um olhar feminino pode também ser identificado em suas imagens, não apenas estas de crianças, já mencionadas, mas também por exemplo na fotografia que mostra mulheres lavando roupas na fonte de um parque (Img. 3). Kati nos lembra que ela está inscrita em uma geração de mulheres que, como as de suas fotografias, são fortes e parte integrante da luta e da história. Neste sentido, ela também está em diálogo próximo com suas colegas fotógrafas como Gerda Taro, e a italiana radicada no México Tina Modotti (1896-1942) – para citar duas fotógrafas que participaram da guerra na Espanha, Taro como fotógrafa e Modotti trabalhando para o *Secours Rouge*, organização humanitária ligada à Internacional Comunista.

⁶ Para todo o parágrafo, sobre a biografia de Kati Horna, ver BADOS CIRIA, Concepción. *La Cámara de Kati Horna: Fotografías de la Guerra Civil de España*. Letras Peninsulares. 1998, vol. 11, n°1, pp. 67-88; BERTHIER, Nancy, RODRÍGUES TRANCHE, Rafael, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)*. Iberical – revue d'études ibériques et ibero-américaines. Sorbonne Université. Numéro 1, printemps 2012. RODRÍGUEZ, José Antonio, et. al. *Kati Horna*. México, DF; Barcelona: Editorial RM, 2013.



Img. 1. Kati Horna. *Fotomontagem*. Espanha, 1937.

Img. 2. Kati Horna. *Fotomontagem*. Espanha, 1937.

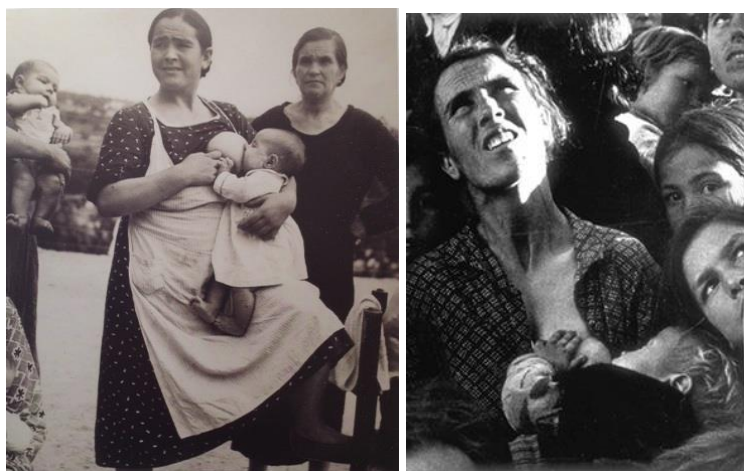
Img. 3. Kati Horna. *Barcelona*. Espanha, 1937.

A Imagem 4 apresenta claramente esta noção de mulher forte. Nela uma mulher amamenta de pé um bebê, em meio a outras pessoas, no que podemos inferir que é a retaguarda da guerra civil. Esta imagem está em diálogo próximo com uma das imagens ícone da fotografia documental, assim como do humanismo na fotografia: o retrato de uma mãe que amamenta seu filho no meio da multidão em Estremadura, realizada por David Seymour “Chim” em 1936⁷. Enquanto que a mãe na imagem de Horna é retratada de frente, de uma forma que acentua sua pose ereta, e assim sua altivez, a fotografia de Chim compõe uma cena mais idealizada, que remete ao sofrimento da Madona cristã. Não obstante, são duas mães republicanas que nutrem de alimento e de participação política o futuro de seu país, ou seja, são dois modos diferentes de tratar um mesmo tema, que era recorrente na propaganda

⁷ Sobre esta imagem, sua condição de ícone e sua associação com o humanismo, ver o capítulo 2 de ZERWES, Erika. *op. cit.*

5

republicana. Segundo Berthier, Rodríguez Tranche e Sánchez-Biosca, o trabalho de Horna na guerra da Espanha distingue-se de outros repórteres fotográficos que ganharam notoriedade registrando o conflito, como Capa, Taro, Chim ou o espanhol Agustí Centelles (1909-1985). A distinção estaria em suas diferentes temporalidades: o flagrante fotográfico, que ao mesmo tempo registra e cria um evento, que congela um instante pleno de simbologia, estaria mais próximo da estética destes do que da fotógrafa húngara⁸.



Img. 4. Kati Horna. *Vélez Rubio, província de Almeria, Andaluzia*. Espanha, 1937.

Img. 5. David Seymour “Chim”. *Mulher em reunião sobre divisão de terras nos arredores de Estremadura*. Espanha, 1936.

A imagem da mãe feita por Chim a fixa no momento exato em que olha para cima, com uma expressão alterada. A narrativa que se constrói então parte deste corte temporal, realizado pelo obturador que é disparado no instante único em que todos os elementos – a mãe, a criança, as pessoas em volta, a luz, etc. – se encaixam. Já as fotografias de Kati Horna não apresentariam essa urgência do instante, temporal. Ela foi para a Espanha quando o levante militar já não era mais a manchete do momento. Seu olhar buscaria um registro mais contínuo, não apenas do momento do horror, mas

⁸ Segundo os autores, “[L]as fotos de Robert Capa, Gerda Taro, Agustí Centelles o David Seymour son rotundas, precisas, oportunas. Parecen (conscientemente) destinadas a forjar una aureola mítica, a crear un imaginario bélico saturado de héroes comprometidos, de luchadores surgidos del pueblo, de milicianas que encarnan una nueva mujer. Al tiempo, el sufrimiento de la población brota ardiente de entre las ruinas, clama entre la devastación para erigirse en denuncia de portada”. BERTHIER, Nancy, RODRÍGUES TRANCHE, Rafael, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Op. cit.*, s/p.

6

o da dignidade humana dos que sofrem e perseveram⁹. Das 272 fotografias que fez durante a guerra, apenas três mostram soldados em ação na frente de batalha¹⁰, não obstante, o lado humano, o drama humano e humanitário que se desenrolava na Espanha, é tão presente aqui quanto nas fotografias de seus colegas fotógrafos de guerra mais famosos. Assim, acreditamos que a análise das características estéticas específicas das fotografias que Horna fez na Espanha em guerra, bem como dos diálogos que este conjunto de imagens estabelece com outras produções fotográficas dos anos de 1930, forneçam uma perspectiva privilegiada para acompanharmos o nascimento do humanismo fotográfico nesta década.

David Seymour (1911-1956), nascido Dawid Szymin e conhecido por todos como Chim, era filho de um grande editor de livros em iídiche e hebraico, e teve uma sólida formação cultural. Durante a Primeira Guerra Mundial a família deixou o país, fugindo primeiro para Minsk e depois para Odessa. Com o fim da guerra e o retorno para a Polônia, os negócios do pai de Chim retomaram seu impulso e ganharam ainda mais fôlego. Ele o mandou então para Leipzig para estudar impressão e artes gráficas em 1929, pois esta cidade era então um importante centro nestas áreas. No entanto, como o resto da Alemanha, Leipzig sofria com a depressão econômica e com as ondas de anti-semitismo, e ao se formar, em 1931, Chim deixou o país. Não permaneceu na Polônia, que também tinha a economia e política instáveis, seguindo para Paris para continuar os estudos, agora em química e física, de 1932 a 1935. Durante este período, porém, seu pai, devido à perseguição anti-semita em seu país natal, teve seu negócio prejudicado e começou ter dificuldades em arcar com os gastos de seu estudo. Assim, em 1933 Chim procurou emprego com um conhecido da família em Paris, David Rappaport, que possuía uma agência de fotografia, a Rap-Phot. Tendo um dia pedido uma câmera emprestada, começou a fotografar e logo pôde vender suas fotografias para serem publicadas. O fotojornalismo foi, assim, a possibilidade de

⁹ Segundo os mesmos autores, “Ciertamente, la guerra planea sobre muchas de sus imágenes, en algunas de forma palpable, en otras de modo alusivo. Sin embargo, la habilidad de Horna es encuadrarla en un paisaje más vasto y complejo, en una dimensión más profunda”. *Idem, ibidem.*

¹⁰ PELIZZON, Lisa. *Op. cit.*, p. 38.

sustento que ele encontrou, quase por acaso¹¹. Ainda neste ano, em Paris, Chim se tornou amigo de Henri Cartier-Bresson, e de Robert Capa, colegas fotógrafos com quem viria a fundar a Agência Magnum, em 1947¹².

Desde 1933 Chim vinha vendendo suas imagens para a revista *Regards*, ligada à esquerda e favorável à Frente Popular, e quando ela cresceu e se tornou semanal, em 1934, ele passou a ser fotógrafo contratado da revista¹³. Em 1936, com a vitória da Frente Popular nas eleições francesas, e com o início da Guerra Civil Espanhola – duas causas muito presentes na revista, que apoiava os republicanos – Chim recomendou aos editores a contratação também de Capa. Este foi com Gerda Taro, sua namorada, encontrá-lo na Espanha, pois Chim havia sido um dos primeiros fotojornalistas a chegar até os conflitos. Após este reencontro, ele parece ter deixado com Capa a tarefa de fazer fotografias nas frentes de batalha, pois suas imagens mostram mais o cotidiano e as ocupações e sofrimentos tanto dos civis que apoiavam os republicanos quanto daqueles que lutavam pelo lado republicano¹⁴. Com a derrota final para o lado apoiado pela Alemanha nazista e pela Itália fascista, Chim acompanhou um navio que levou parte dos refugiados para o México. Lá ele passou alguns meses fotografando o país, em especial os avanços que ele entendia que o governo socialista de Cárdenas havia construído. Em meados de 1939 ele deixou o México e seguiu para os Estados Unidos, quando a notícia do início da Segunda Guerra Mundial o alcançou em Nova York. Tentando então estabelecer-se lá, ele montou um negócio de finalização de fotografias, fazendo ampliações de boa qualidade para fotojornalistas. Em 1942 conseguiu a cidadania norte-americana

¹¹ Ver MILLER, Russel. *Magnum, Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press, 1997, pp. 21-27; BECK, Tom. *David Seymour (Chim)*. London: Phaidon Press, 2005, s/p.

¹² BECK, Tom. *Op. cit.*, s/p.

¹³ Segundo Beck, a “*Regards* gave birth to humanist photography in France, and Chim deserves significant credit for the magazine’s photographic accomplishments”. BECK, Tom. *Op. cit.*, s/p.

¹⁴ Miller destaca a originalidade deste tipo de abordagem jornalística a um evento: “(...) Chim turned his camera on the luckless victims of war – the refugees, women and children suffering ever more savage bombardments from German and Italian pilots fighting on Franco’s side. His moving photo-essay depicting the people of Barcelona under aerial bombardment documented their anguish and their courage and won Chim worldwide recognition as a photo-journalist. Pictures of civilians under fire would become routine in a few years’ time after the outbreak of the Second World War, but then they were a shocking journalistic novelty and attracted considerable attention.” MILLER, Russel. *Op. cit.*, pp. 29-30.

durante seus treinamentos no exército e mudou seu nome com medo de represálias a sua família. Entre outubro de 1942 e dezembro de 1945, Chim esteve no exército norte-americano, trabalhando como encarregado da leitura de fotografias aéreas em Londres¹⁵. Ao fim da guerra, Chim retomou a atividade de fotógrafo e andou pelos países mais afetados, para documentar os efeitos sobre as cidades e a população civil.

Como foi visto, Kati Horna e Chim fizeram parte da geração dos fotógrafos mencionados acima, e tiveram um aprendizado político e iniciação fotográfica em boa medida partilhados com Robert Capa¹⁶. Eles fez parte do mesmo círculo de artistas e intelectuais de esquerda, trabalhando para a imprensa francesa de esquerda. É perceptível em suas fotografias da década de 1930 a mesma temática e estética de cunho político identificada com o humanismo. Tanto Horna quanto Chim desenvolveram seu olhar e sua prática fotográfica na mesma época que o humanismo da década de 1930 estava ganhando maior evidência. No entanto, a trajetória profissional de Horna começou a diferir da dos repórteres fotográficos baseados na França ainda durante a Guerra Civil Espanhola. Depois de abraçar a causa anarquista, se filiando à CNT (Confederación Nacional del Trabajo), ela optou por trabalhar apenas para a imprensa espanhola e as revistas onde publicou suas fotografias – *Libre Studio*, *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos*, *Mujeres Libres* e *Umbral* – eram todas simpáticas ao anarquismo¹⁷. A *Umbral*, revista valenciana dirigida por Fernández Escobés, foi a principal revista para a qual trabalhou, tendo suas reportagens publicadas com frequência, e se tornando também redatora. Segundo a pesquisadora espanhola Estrella de Diego, o *design* gráfico desta revista “daba mucha importancia a cuestiones como el *collage* fotográfico”¹⁸.

¹⁵ Ver BECK, Tom. *Op. cit.*, s/p.

¹⁶ Ver BONET, Juan Manuel. *Kati Horna en Su Paisaje Cultural y Vital*. In RODRÍGUEZ, José Antonio (org). *Kati Horna*. México, DF; Barcelona: Editorial RM, 2013, p. 130.

¹⁷ BADOS CIRIA, Concepción. *La Cámara de Kati Horna: Fotografías de la Guerra Civil de Espana*. Letras Peninsulares. 1998, vol. 11, n° 1, p. 69.

¹⁸ DE DIEGO, Estrella. *La Foto-Reportera como Etnógrafa*. In RODRÍGUEZ, José Antonio (org). *op. cit.*, p. 68.

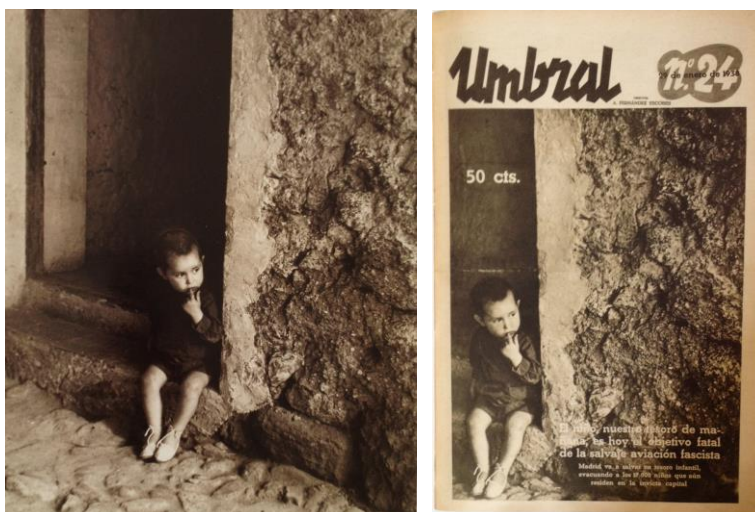


Imagem 6. Kati Horna. *Nino de Vicién*, Guerra Civil Espanhola. Espanha, 1937.

Imagem 7. Capa da revista *Umbral* número 24, de 29 de janeiro de 1938.

Ao mesmo tempo em que desenvolveu um trabalho documental de reportagem fotográfica bastante próximo ao de seus colegas da imprensa francesa, Horna também produziu muitas fotomontagens. Durante o conflito espanhol, muitas destas fotomontagens foram publicadas em *Umbral*¹⁹.

Podemos ver nas Imagens 8 e 9 que, embora a prática da fotomontagem não tenha sido abraçada por estes seus colegas fotógrafos, as imagens que Kati Horna produziu possuem uma clara proximidade com um léxico visual próprio ao humanismo. A temática e a estética desta fotomontagem em particular, mas de muitas outras fotografias do período da guerra espanhola, dialogam com fotografias que Chim viria a fazer no pós-Segunda Guerra, durante seu trabalho de documentação dos efeitos deste conflito para as crianças europeias, patrocinado pela recém-fundada UNESCO.

¹⁹ Segundo Juan Manuel Bonet, ela era “Práctica del fotomontaje, poética del objeto encontrado y de la máscara en la nieve de la “muñeca del miedo” – ámbito este último muy arraigado en *Mitteleuropa* (...) –, reporterismo bélico en sintonía con sus amigos Robert Capa y Gerda Taro, así como con el de otros fotógrafos centroeuropeos, entre los cuales destacaré a futuros mexicanos de adopción como los hermanos Mayo, Walter Reuter o un Hans Gutmann, quien cambió su nombre por el de Juan Guzmán, así como a Hans Namuth, David Seymour [Chim] y la menos conocida Margaret Michaelis, la fotógrafa, anarquista como Kati Horna, del GATEPAC y de los funerales de Durruti (...)”. BONET, Juan Manuel. *op. cit.* In RODRÍGUEZ, José Antonio (org). *op. cit.*, pp. 130-131.



Imagem 8. Kati Horna. *Sem título*. Da série *Muñecas del Miedo*. Fotomontagem a partir de fotografias da Guerra Civil Espanhola. França, 1939.

Imagem 9. David Seymour “Chim”. *Dois meninas sentadas em um prédio bombardeado de Nápoles*. Da série comissionada pela UNESCO. Itália, 1948.

Da mesma forma, sua proximidade com um olhar surrealista a coloca lado a lado não apenas com a produção fotográfica mexicana de nomes como Manuel Alvarez Bravo, mas também com pilares da fotografia humanista europeia do pós-Segunda Guerra²⁰. Assim como Horna, Cartier-Bresson e Robert Doisneau também adotaram um jogo de proximidade e distância com o surrealismo nas décadas de 1940 e 1950, flertando com aspectos de sua visualidade, mas defendendo a liberdade propiciada pelo título de repórter fotográfico²¹.

²⁰ Peter Hamilton identifica três fundadores da fotografia humanista do pós-Segunda Guerra: Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson e Willy Ronis. Ver HAMILTON, Peter. *op. cit.* In HALL, Stuart (ed). *op. cit.*, pp. 90-95; BEAUMONT-MAILLET, Laure, DENOYELLE, Françoise (eds). *op. cit.*, p. 13.

²¹ Cartier-Bresson afirmou, por pelo menos oito vezes em entrevistas, que foi Robert Capa quem o aconselhou a abandonar o rótulo de fotógrafo surrealista e a adotar o de repórter fotográfico para manter a liberdade criativa. “Capa me dit : « Evite l’étiquette de photographe surréaliste. Fais du photojournalisme. Sinon, tu tomberas dans le maniérisme. Garde le surréalisme au fond de ton petit cœur, mon cher. N’hésite pas. Bouge ! » Ce conseil élargit mon champ de vision”. *Apud* RITCHIN, Fred. *Magnum photos*. Collection photo poche n° 69. Paris: Nathan, 1997, s/p; “It was Robert Capa, when I had my exhibition in 1948 at the MoMA, who told me to be very careful about any label which is attached to anybody’s work, and on such occasions he warned me: ‘If the label “Surrealism” is attached to you’ (...) ‘you will have an exhibition once in a while and your work will become precious and confidential. Keep on doing what you want, but use the name “photojournalism”, which will put you in direct contact with what is going on in the world”. *Apud* COOKMAN, Claude. *Henri Cartier-Bresson Reinterprets his Career*. History of Photography, vol. 32, n° 1, spring 2008, p. 66.

Acreditamos, portanto, que problematizar a produção fotográfica de Kati Horna e Chim à luz das práticas e concepções que pautaram o humanismo na fotografia nas décadas de 1930 e 1945-50 seja fundamental – não apenas para compreender melhor o acervo pouco explorado desta fotógrafa que foi retratar a guerra e fez parte de uma geração aclamada de fotógrafos documentais; mas também para que esta problematização ajude a melhor compreender uma das vertentes fotográficas de mais abrangência e apelo junto ao público, que foi a fotografia humanista em seus deslocamentos temporais e espaciais.

Bibliografia

- ALBERS, Patricia. *Shadows, Fire, Snow. The Life of Tina Modotti*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BADOS CIRIA, Concepción. *La Cámara de Kati Horna: Fotografías de la Guerra Civil de Espana*. Letras Peninsulares. 1998, vol. 11, n°1, pp. 67-88.
- BECK, Tom. *David Seymour (Chim)*. London: Phaidon Press, 2005, s/p. Brasiliense, 1996.
- BERTHIER, Nancy, RODRÍGUES TRANCHE, Rafael, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)*. Iberical – revue d'études ibériques et ibero-américaines. Sorbonne Université. Numéro 1, printemps 2012.
- CAPA, Cornell (ed). *The Concerned Photographer. The photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour, Andre Kertesz, Leonard Freed, Dan Weiner*. New York: Grossman Publishers, 1968.
- David Seymour Chim. *Children of Europe*. Paris: UNESCO, 1949.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografía Como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (ed). *Kati Horna, recuento de una obra*. México D.F.: CENIDIAP-INBA, 1995.
- GLASSBERG, David. *Public History and the Study of Memory. The Public Historian*, vol. 18, n. 2 (spring, 1996).
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos, O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006, p. 106.
- LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *Robert Capa, The Paris years, 1933-1954*. New York: Abrams, 2012.
- MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica*. Revista Brasileira de História da Mídia, vol.2, n.2, jul/2013 - dez/2013.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico*. Tempo n° 14, jan.-jun. 2003, pp.131-151.

- _____. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, no 45, 2003, pp. 11-36.
- MILLER, Russel. *Magnum, Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press, 1997.
- MOREL, Gaëlle. *La modernité des couvertures du magazine communiste Regards (1932-1936): La photographie de propagande antifasciste*. Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université Paris I, 1999, pp. 18-19.
- MORRIS, John G. *Get The Picture, A personal history of photojournalism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002.
- PELIZZON, Lisa. *Más Allá de la Foto: La mirada de Kati Horna*. Tesi di dottorato. Università Ca'Foscari, 2011.
- RIBALTA, Jorge. *Public Photographic Spaces: Exhibitions of propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-1965*. Barcelona: MacBa, 2009.
- RODRÍGUEZ, José Antonio, et. al. *Kati Horna*. México, DF; Barcelona: Editorial RM, 2013.
- SCHABER, Irme. *Gerda Taro, Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Monaco: Éditions du Rocher, 2006.
- SCHABER, Irme, WHELAN, Richard, LUBBEN, Kristen (eds). *Gerda Taro*. Göttingen: Steidl, 2009.
- SERRANO, Carlos. *L'Enjeu Espagnol. PCF et guerre d'Espagne*. Paris: Messidor, 1987.
- TARTAKOWSKY, Danielle. *Le Front Populaire. La vie est à nous*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *The Bulletin of The Museum of Modern Art* 5-6, vol. IX, June 1942.
- YOUNG, Cynthia (ed). *The Mexican Suitcase*. New York, Gotingen: International Center of Photography, Steidl, 2010, 2 vols.
- _____. *We Went Back. Photographs from Europe 1933-1956 by Chim*. New York: ICP/Prestel, 2013.
- W. J. T. Mitchell. *Showing seeing: a critique of visual culture*. Journal of visual culture, 2002, Vol 1(2), pp. 165-181.
- ZERWES, Erika. *Tempo de Guerra – Cultura Visual e Cultura Política nas Fotografias de Guerra dos Fundadores da Agência Magnum, 1936-1947*. Tese de Doutorado em História. Defendida em 2013, IFCH-Unicamp.