

FOTOGRAFIA E CIDADE: CORPOS QUE SE ENTRECruzAM NAS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS URBANAS

Ana Rita Vidica Fernandes
anavidica@gmail.com
Faculdade de História – UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Esta comunicação apresenta reflexões sobre a utilização da fotografia artística em projetos de intervenção urbana, a partir do exemplo das obras de cinco artistas, Alex Flemming, Lenora Barros, Alexandre Vogler, Clarissa Borges e JR. Pretende-se, então, discutir as relações entre fotografia e cidade, fotografia e recepção/produção, fotografia e tempo e, assim, refletir sobre a cidade como um espaço de intervenção, apropriação e reinvenção.

Palavras-chave: Fotografia, Cidade, Intervenção Urbana

Abstract

This paper presents reflections on the use of photography in artistic projects of urban intervention, from the example of the works of five artists, Alex Flemming, Lenora Barros, Alexandre Vogler, Clarissa Borges and JR. It is intended, then discuss the relationship between photography and city photography and reception / production, photography and time and thus reflect on the city as a space of intervention, appropriation and reinvention.

Key words: Photography, City, Urban Intervention

Os primeiros registros fotográficos surgem das ruas. A rua, a cidade, suas construções (in)acabadas, as pessoas que por ela passam cotidianamente, oferecem elementos às produções fotográficas, a fim “de evidenciar as estruturas com objetividade” (LIMA;CARVALHO, 1997, p. 99).

Assim, a fotografia de cidade é o objeto privilegiado desde sua invenção, cujo registro fidedigno gera a nomeação “espelho do real”, dada por Phillipe Dubois (1993, p.26), devido à semelhança existente entre a foto e o seu referente, considerada icônica por essência. André Rouillé considera esta “primeira forma de registro fotográfico” como “fotografia-documento”, que seriam as fotografias feitas pelos fotógrafos, cujos valores estão baseados na “estantaneidade, a objetividade e a racionalidade” (ROUILLÉ, 1998, p. 303) com a tarefa histórica de fotografar o mundo.

Já no século XX, a partir de discussões sobre a possibilidade artística da fotografia e a sua afirmação definitiva nos anos 70 e 80, Rouillé vê a perspectiva da “Fotografia-expressão”, que seria a “fotografia dos fotógrafos-artistas”, cuja busca está no domínio autônomo da fotografia, a legitimação através de um gesto particular e contrário à ideia de reprodutibilidade com um elogio e estímulo

à criação pelo olhar pessoal e a intervenção no fazer, se libertando da mimese, experimentando o seu caráter indiciário e também a desconstrução do real. Desta forma “(...) a fotografia artística busca uma estética no sentido contrário da ética documentária” (ROUILLÉ, 1998, p. 307).

A ruptura com a tradição documentária e também com a arte dos fotógrafos se dá ao que Rouillé denomina de “Fotografia-matéria” ou “fotografia dos artistas”, cuja produção não está mais no domínio técnico, mas na sua apropriação conceitual e, por isso na sua dimensão simbólica, conforme expõe Arlindo Machado, percebidas nas experimentações da arte contemporânea. Assim, a “fotografia-matéria é o espaço onde são inventadas novas soluções, atitudes inéditas, formas extraordinárias que abrem tanto à arte quanto à fotografia um campo de possíveis” (*Ibidem*, p. 308).

Dentro desta invenção de novas soluções nesta linha de “fotografia-matéria” é que a cidade deixa de ser objeto de documentação ou experimentação e passa a ser sujeito de ações inscritas em seu próprio corpo com as intervenções urbanas e conseqüentes transformações de suas paisagens, pela inserção de imagens fotográficas, na cidade, de caráter artístico, cujo olhar não termina com o olhar do artista, mas continua com o olhar de quem habita as ruas. A cidade deixa, então, de ser um mero enunciado na fotografia e passa a ser o enunciador de novas formas de olhar, andar e se relacionar, propiciando misturas entre os corpos do transeunte, da cidade e da fotografia.

Dessa forma, a intervenção urbana, pela fotografia artística, propiciaria uma nova dinamicidade das ruas e da própria fotografia? A inserção das obras dos artistas, mesmo que de forma transitória, influenciariam no ver, ouvir e sentir as veias pulsantes da cidade e de outros modos de concepção do fazer fotográfico? Assim, fotografia artística e cidade se entrecruzariam nas intervenções urbanas, possibilitando diálogos e reflexões sobre o espaço urbano e o estar de cada um no mundo?

Estas questões propiciam pensar as imagens, fotografias das obras dos artistas apresentados na introdução, não pelo que elas expressam, mas pelo que provocam, ou seja, novas formas de se relacionar e comunicar com a cidade, consigo mesmo e com o mundo.

Assim, as obras, de Alex Flemming (1998), Lenora Barros (2001), Alexandre Vogler (2004), Clarissa Borges (2008) e JR (2008), inseridas na cidade, propiciam a transfiguração da paisagem urbana, uma nova apropriação da cidade e outras significações por aquelas pessoas que passam pelos locais e se lançam na aventura de flunar, se convertendo em um *flâneur* que, segundo Peixoto, “é esse novo observador” (2004, p. 99) que vagueia pela cidade com seu passo lento e atento.

Assim, o descobrir da cidade se entrelaça com o fotográfico que passa a ser, também, um descobrir de si mesmo, na medida em que o andar leva a um outro olhar e o olhar leva a um outro andar, gerando, assim, um indeterminado, “o que escapa e o que não tem medida” (PEIXOTO, 2002, p.12). Desse modo, o andar do pedestre define um “espaço de enunciação” que para Michel de Certeau (1998) é um “lugar praticado” em que se joga com espaços que não se vêem.

Alex Flemming (Figura 1) propõe um jogo com retratos anônimos fotografados frontalmente, como nos passaportes, nas carteiras de identidade, ampliados em alto contraste e mescladas com poemas e gravados sobre vidros do metrô de São Paulo na Estação Sumaré, em 1998.



Figura 1 - Obra de Alex Flemming (1998) – Intervenção Metrô Sumaré em São Paulo-SP

Lenora Barros (Figura 2), com a obra “Procu-ro-me”, cola cartazes feitos em papel jornal contendo fotografias dela mesma com cabelos diferentes com o texto “Procu-ro-me”, colados por ela, em ruas das cidades do Rio de Janeiro e Curitiba.



Figura 2 - Obra “Procu-ro-me” de Lenora Barros (2001) – Intervenção no Rio de Janeiro-RJ e Curitiba-PR

Alexandre Vogler (Figura 3), na obra “Quatro graus”, também utilizando esta linguagem dos cartazes publicitários afixados em paredes da cidade. Ele coloca quatro cartazes contendo fotografias de nádegas com celulite em quatro diferentes graus, laudo médico e indicações de como enfrentar o problema colocados em tapumes e muros em 180 pontos do Rio de Janeiro.



Figura 3 - Obra “Quatro Graus” de Alexandre Vogler (2004) – Intervenção no Rio de Janeiro-RJ

Clarissa Borges (Figura 4), com o Projeto “Diálogos geográficos: um encontro com o parque Sabiá”, em Brasília-DF, coloca fotografias soltas do chão da grama do Parque Sabiá no próprio chão do lugar.



Figura 4 - Obra “Diálogos Geográficos” de Clarissa Borges (2008) – Intervenção Parque Sabiá – Brasília-DF

E o fotógrafo e artista plástico JR, parte do projeto “Mulheres são heroínas” (Figura 5), expõe fotografias gigantes de olhos e rostos de mulheres moradoras da favela do Morro da Providência, no Rio de Janeiro-RJ, nas paredes das casas e nas escadarias da própria favela.



Figura 5 - Obra de JR (2008) – Projeto “Mulheres são heroínas”
Intervenção no Morro da Providência – Rio de Janeiro-RJ

Com as obras destes artistas, o espaço urbano não é mais apenas um lugar de passagem com funções pré-determinadas, mas uma espacialidade temporalizada, antropológica, histórica, corporal, capaz de suscitar questões, como: a inserção das fotografias artísticas, nos diferentes materiais citados, seria percebida e motivaria que as pessoas parassem para ver o que é? Seriam as imagens de algumas das obras percebidas como pertencentes àquele espaço ou cidade? Quais sensações as obras suscitariam em cada um? Surgiriam outras percepções da cidade diferentes daquelas instituídas?

Nesse sentido, os artistas das intervenções buscam lançar “no corpo da cidade interrogações subjetivas para compreender um mundo contemporâneo também ele subjetivo e complexo. E da cidade como signo – ou resposta – passa-se à cidade como suporte – ou pergunta”. (SANTOS, 2004, p. 58).

Pergunta esta que se torna plausível na medida em que se pensam as manifestações artísticas e as imagens componentes do ambiente urbano como participantes que constituem, constroem e transformam as paisagens urbanas. E, conseqüentemente inserem-se no cotidiano da cidade, possibilitando uma nova formação da identidade dos contextos urbanos, do imaginário das pessoas que transitam nos mesmos e a reintrodução dos usos modernos e pós-modernos da história (CANCLINI, 2006).

Com isso, a arte passa aos domínios da cidade, que se transforma em grande espaço de exposição, sendo cunhada de “arte pública” ou “arte urbana”. Ambas as denominações partem do pressuposto de caracterizar e nomear os trabalhos de arte produzidos e colocados em espaços públicos da cidade.

Esta publicização da arte está vinculada ao regime estético que destaca a questão “da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2005, p. 43) e por isso, agrega à intervenção significados

culturais, sociais e comunicacionais, tornando possível a problematização do próprio ambiente urbano. Conforme expõe Pedro de Andrade (2010, p.44):

(...) a coincidência da arte com a vida quotidiana urbana constata-se no contacto entre, de um lado, a arte no metropolitano e, de outro lado, o modo de circulação rotineiro do cidadão em direcção ao emprego, ou o modo de circulação excepcional do turista cultural em férias, ou o modo de circulação misto realizado pelas alteridades culturais.

Como Pedro de Andrade (2010), Vera Pallamin (2000), a partir da expressão “arte urbana”, também percebe a sua relação com a prática sócio-cultural, uma vez que há a possibilidade de apropriação de espaço urbano, ligados aos propósitos estéticos em diálogo com os significados sociais, políticos e culturais.

Nessa perspectiva, a arte pública ou arte urbana trazem um impacto para o social e o cultural, confirmando ou desafiando a hegemonia ou trazendo à tona algo novo. Isto porque as intervenções urbanas percebidas enquanto práticas culturais, são “mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação” (CANCLINI, 2006, p. 350).

Dessa forma, Canclini propõe pensar estas intervenções urbanas, grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais políticas, monumentos e a fotografia artística como linguagens que representam “as principais forças que atuam na cidade” (*ibidem*, p. 301). Para Canclini, os cartazes comerciais buscam sincronizar a vida cotidiana com os interesses econômicos. Os grafites, cartazes e atos políticos da oposição, colocam a crítica popular à ordem imposta. E a fotografia artística? O que ela propõe? Em que sentido se diferencia das demais linguagens de intervenção urbana?

A fotografia artística intervindo no espaço urbano, de um primeiro ponto de vista, opera na fronteira, entre o transitório e o permanente, entre a imagem fixa e a imagem do movimento da cidade, entre o político e o artístico, entre o objetivo e o subjetivo. Propondo, então, uma superação destas oposições, que seria, primeiramente, uma superação das oposições arte-cidade. Para Pallamin (2000, p.48-49) isto caminha “na compreensão de que a arte é social em primeira instância e sua significação social, é dada pelo trabalho da obra entendido como sua historicidade, sua recepção, seus modos de presença / ausência, visibilidade / invisibilidade em público”.

Esta questão da invisibilidade, apontada pela autora, ganha sentido, no tocante à grande profusão de imagens que permeia a urbe, gerando uma espécie de anestesia visual, como aponta Brissac:

A metrópole é o paradigma da saturação. Contemplá-la leva à cegueira. Um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela sua superfície, submerso em seus despojos. Visão sem olhar, tátil, ocupada com os materiais, debatendo-se com o peso e a inércia das coisas. Olhos que não vêem. (2004, p. 175)

Devido a esta possibilidade de apagamento visual, que Canclini (2006, p. 303-304) atribui à diminuição da eficácia da leitura da cidade, em decorrência da hibridação que constitui a trama visual urbana, não há a garantia da existência de um público para a arte colocada na rua. Contudo, a intenção destas intervenções, citadas no texto, se propõem a discutir o próprio espaço e a relação que se estabelece com as imagens que compõem o espaço urbano e com as pessoas. Com isso, correr o risco, inclusive, da invisibilidade, uma vez que o não perceptível é também uma resposta à obra, à cidade e uma apreensão sobre o tipo de relação que se estabelece com as duas.

A paisagem urbana é colocada, portanto, em discussão - suas construções, seus fluxos em trânsito permanente e a relação que trava com os indivíduos que por ela passam. Isso ocasiona pensar os lugares escolhidos pelos artistas em questão como “heterotopias”, que são:

“(...) espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-lugares, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade.”

A partir deste conceito, Foucault denomina de heterotopologia, que parte de uma contestação do espaço que vivemos, simultaneamente mítico e real, ele percebe princípios que regem estes espaços heterotópicos.

Dentre os cinco princípios propostos pelo autor, destaco três deles que se relacionam com as intervenções urbanas que se utilizam de fotografias artística. As heterotopias: conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários espaços que por si só seriam incompatíveis; estão associadas a pequenos momentos do tempo (heterocronias), na sua vertente fugaz, transitória, passageira; pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis.

Este conceito “heterotopias” se encaixa aos espaços das cidades utilizados pelos artistas citados uma vez que os transformam em espaços de exposição, de maneira transitória. Abre-se, então, a possibilidade de intensificar a percepção dos espaços urbanos, trazer à tona significados ocultos ou esquecidos, apontar

novas possibilidades e usos, redimensionar sua organização estrutural, sugerir novas e inusitadas configurações.

Logo, esta paisagem urbana é transfigurada com o intuito de gerar uma reflexão sobre a sua própria configuração. Além de criar um diálogo com a população em um espaço aberto, transforma a cidade em uma galeria aberta. Assim, a cidade passa a ser um local de exibição, a cidade se torna um grande museu. E a rua, o parque, o muro agora convertidos em espaços de exposição, deixam de ser somente espaços de passagem para ser também, espaços de contemplação, promotores de socializações e deflagradores de processos de subjetivação.

E o espaço de exposição não é mais o resultado de um processo (BOURRIAUD, 2009, p. 79), mas um local de produção e recepção, sendo que estes dois se entrecruzam e se misturam. Esta possibilidade de provocação de reflexões sobre a cidade ocorre quando existe a disposição de olhar a obra inscrita no espaço urbano. Nesse momento, a arte deixa de ser apenas uma questão da produção do artista para se afirmar como questão do observador.

Constata-se, portanto, que a recepção de uma obra que se utiliza da fotografia colocada no espaço urbano “é um nó em que se cruzam fatores heterogêneos, que em sua maioria nos escapam” (SCHAEFFER, 1996, p. 95) e, “que incita em quem olha (a obra) o maior investimento possível de ordem poética e de ordem pessoal” (SOULAGES, 2010, p. 201).

Dessa forma, a recepção é múltipla e plural. O observador pode resignificar a obra e até pensá-la não como obra de arte. Logo, a arte urbana interroga “sobre as identidades e não sobre a identidade que se definem e redefinem no ambiente urbano” (PALLAMIN, 2000, p.18). E este ambiente é subtraído a suas conexões comunus, uma vez que, conforme Rancière, passa a ser

habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc (2005, p. 32).

Devido a essa heterogeneidade, a construção das intervenções que usam a fotografia não são finalizadas nas intenções dos artistas, como proponentes das obras ou na fixidez dos objetos fotografados, mas se estendem ao olhar dos outros, que são múltiplos e não direcionados.

Nesse sentido, as obras não se encerram na produção, mas expandidas e problematizadas nos processos de colocação das fotografias no espaço e na recepção do público, que se torna aberta, uma vez que não diz respeito somente ao conteúdo da obra ou das aproximações com os receptores, mas a ambos. Desta maneira, o receptor se torna a figura central da cultura em detrimento do

culto ao autor (BOURRIAUD, 2009, p. 99). Isto porque o processo de produção caminha na direção de uma nova “partilha do sensível”, ou seja, a dissolução das fronteiras entre quem faz e quem recebe a obra. Logo, há o estabelecimento de uma nova relação entre o fazer e o ver.

Com isso, as denominações de “Arte Pública” ou “Arte Urbana” que promovem esta nova partilha do sensível, esta dissolução entre fazer e ver, esta relação do estético ao sócio-cultural, se fazem presente, uma vez que a paisagem urbana dialoga com suas propostas de mudança e com o olhar do público, que muitas vezes, fica absorto no cotidiano, impedindo que perceba, inclusive, as suas transformações.

Diante disso, é possível pensar em uma fotografia construída e contaminada pela visualidade já existente no espaço urbano (publicidade, fachadas, letreiros, etc) e também “pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores” e assim, “concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Esta mistura, que se vale de diferentes meios e modalidades artísticas gera, portanto, uma incongruência conceitual, para Mitchell (p. 167, 2009) no que tange à fotografia como uma mídia visual, baseada no fundamento do oclocentrismo, inscrita em uma “antropologia do olhar”, ou seja, desenvolvimento de sistemas de localização visual no espaço, que possibilitaram o predomínio sociocultural do órgão da visão e determinaram a articulação do pensamento (CAJIGAS-ROTUNDO, 2007, p. 170).

Em contrapartida a esta predominância do visual, Mitchell admite que todas as mídias são mistas. Isto porque as obras de arte ao serem colocadas nas ruas aguçam os sentidos de maneira concomitante ou alternada, possibilitando relações de sinestesia, aninhamento e trançamento. Assim, por mais que uma obra tenha uma predominância da visão, a percepção, que se dá também pelos outros sentidos, não é pura em si.

Desta forma, a fotografia utilizada nas obras de intervenção urbana, a exemplo das cinco obras apresentadas, está vinculada a outras linguagens, ao cotidiano, às vivências do artista e daquela pessoa que passa pelo local, havendo, com isso, uma mistura entre arte, vida e experiência e “como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela”(SHUSTERMAN, 1998, p. 45).

E esta experiência, dada nas intervenções urbanas, por uma nova relação com a cidade, se torna também objeto de reflexão e transformação. Assim, a

produção artística de intervenção nas ruas passa a atuar a partir de um processo de pós-produção, como esclarece Bourriaud (2009), à recorrência a formas já produzidas, a inscrição de obras ou produtos conhecidos em uma rede de signos e significados, o uso de elementos ou espaços cotidianos. O sentido das obras de arte nasce, em consequência, de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vem observá-la.

A arte passa a ser uma manifestação da interpretação do mundo resultante da colaboração do observador com o artista, sendo, portanto, um produto coletivo. Logo, “os significados da arte urbana tem relação com a apropriação pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p. 19). E, como coloca Benjamin (2007, p. 468):

“As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês, muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são uma escrivanhinha; bancas de jornal, suas bibliotecas, caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar.”

A própria fotografia artística nas intervenções urbanas pode ser reinventada pelo coletivo, ao mesmo tempo que reinventa a cidade, uma vez que se converte em um museu a céu aberto, os pedestres em visitantes deste local, que habitualmente está entre quatro paredes, originando reações diversas. Desta maneira, gerando novos significados à obra, à fotografia e à própria cidade, gerando uma espécie de “cartografia cognitiva” (CAJIGAS-ROTINDO, 2007, p. 169). Nessa direção, Canclini (2006, p. 309) enfatiza a necessidade desta nova cartografia, nomeada por ele de “cartografia alternativa”, do espaço social baseada nas noções de circuito e fronteira.

E este texto busca também a configuração de uma cartografia de pesquisa que discute a fotografia no espaço público a partir dos direcionamentos expostos, que são possíveis porém não conclusivos, principalmente pelo fato de a cidade ser um “organismo vivo” e, em consequência, as obras de intervenção urbana com o uso da fotografia artística também. E, como coloca Bourriaud (2009, p.105), hoje, “é preciso olhar bem” o que está na cidade, no nosso cotidiano, em nós mesmos e no outro, pois arte, fotografia e vida estão em constante diálogo e constroem nossas subjetividades, modos de ver, andar e o próprio estar no mundo.

E, esses novos modos fazem parte de uma concepção epistêmica pós-ocidental (CAJIGAS-ROTUNDO, 2007, p. 190) baseada no caótico, no relacional, no holístico, na conectividade que repercute para nós em novas estratégias tecnocientíficas e culturais que concretam uma “ciência ecológica global”.

Referências

- ANDRADE, Pedro de. *Arte pública versus arte privada? Alteridades artísticas urbanas e Web 2.0*. In: *Arte Pública e Cidadania: novas leituras da cidade criativa*. Coleção: Pensar Arquitectura. Portugal, Editora Caleidoscópico, 2010. P. 44-67.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIM, W. *Passagens*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção - Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fonte, 2009.
- CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo. *La biocolonialidad del poder: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo*. In: *El giro decolonial: reflexiones par una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- CHIARELLI, T. *A fotografia contaminada*. In: *Arte internacional Brasileira*. São Paulo : Lemos Editorial, 2002, p. 115-120.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papyrus, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e Seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas, SP : Mercado de Letras: FAPESP, 1997.
- MITCHELL, W.J.T. *Não existem mídias visuais*. In: Diana Domingues (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia – Passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. UNESP/ Itaú Cultural, 2009, p. 167-178.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROUILLÉ, André. *Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº27*. Publicação IPHAN, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Muros: não se vê com os olhos*. In: *Paisagens urbanas*. São Paulo : Editora SENAC, 2004.

SANTOS, A. *Da cidade como resposta à cidade como pergunta*. In: *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos (Org.). Porto Alegre : Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura : Editora da UFRGS, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas, SP : Papyrus, 1996.

SHUSTERMAN, R. *Arte e teoria entre a experiência e a prática*. In: *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo : Ed. 34, 1998, p. 21-57.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Editora SENAC, São Paulo, 2010.

SITE

MACHADO, Arlindo. *A fotografia como expressão do conceito*. Revista Studium n. 2. <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>, acesso em março de 2013.

Minicurriculo

Ana Rita Vidica Fernandes – Doutoranda em História pela Faculdade de História da UFG, Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG (2007) e graduada em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2003). Atualmente é docente do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás (UFG) e coordena o Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem vinculado à UFG.