

## POLAROIDES (IN)VISÍVEIS E GIGANTO: DAS RUAS AOS ESPAÇOS DA EXPOSIÇÃO GERAÇÃO 00

Ana Rita Vidica  
FIC/UFG

ISSN 2316-6479

### Resumo

Esta comunicação apresenta reflexões sobre a inserção das intervenções urbanas no fazer fotográfico contemporâneo brasileiro, a partir da presença das obras “Polaroides (in)visíveis”, de Tom Lisboa e “Giganto” de Raquel Brust, na exposição “Geração 00: a nova fotografia brasileira” (2011), no Sesc Belenzinho, em São Paulo-SP. Pretende-se, então, discutir os seus modos de exibição, relacionando-os ao uso da fotografia na arte contemporânea que traz questões como apropriação, autoria e novos modos de recepção.

**Palavras-chave:** Fotografia, Arte Contemporânea, Intervenção Urbana

### Abstract

This paper presents reflections on the inclusion of urban interventions in contemporary Brazilian photographic making, from the presence of works “ Polaroides (in)visíveis “, Tom Lisboa and “Giganto” Raquel Brust, in the exhibition “ Geração 00: a nova fotografia brasileira” (2011), the SESC Belenzinho in São Paulo-SP. Then we intend to discuss their views, relating them to the use of photography in contemporary art that raises issues such as ownership, authorship and new modes of reception.

**Key words:** Photography, Contemporary Art, Urban Intervention

Papéis sulfite amarelo (nas dimensões 14x11,5cm), contendo a descrição de enquadramentos quase ocultos do espaço urbano, sendo, portanto, uma fotografia imaginada, feita sem câmera e sem imagem icônica. E, rostos, mãos e braços retratados de forma agigantada são, respectivamente, as descrições das obras “Polaroides (in)visíveis” de Tom Lisboa (2005-2010) e Giganto de Raquel Brust (2008-2013). Essas obras saíram das ruas e passaram a habitar os espaços do Sesc Belenzinho, na Exposição “Geração 00: a nova fotografia brasileira”.

Essa exposição<sup>1</sup> foi organizada pelo curador Eder Chiodetto, realizada de 16 de abril a 12 de junho de 2011, no Sesc Belenzinho, em São Paulo-SP, com

1 Em 2013 foi publicada o livro “Geração 00: A nova fotografia brasileira” pela Edições Sesc São Paulo. As informações sobre a mostra foram retiradas deste livro, que contém os textos: “A desconstrução da fotografia e a construção de uma geração” de Eder Chiodetto, “As razões de um deslumbramento: sobre o projeto de Eder Chiodetto” de François Soulages e “Destinos entrelaçados: imagem e corpo na fotografia contemporânea brasileira” de Maurício Lissovsky.

o objetivo de mapear as linhas de força da fotografia brasileira contemporânea<sup>2</sup> da primeira década do século XXI, a partir de obras realizadas de 2001 a 2010.

Embora a datação da exposição e de sua proposta seja bastante marcada, é possível perceber um trânsito de temporalidades no interior das obras selecionadas, o que suscita a refletir sobre o estado da fotografia na arte contemporânea, no que tange ao tempo.

Tempo este que extrapola a instantaneidade do “momento decisivo” como propõe Fattorelli (2013, p. 18), deixando assim “a temporalidade pontual da tomada instantânea” e abrindo espaço a um regime da imagem ligado a um tempo complexo, simultaneamente passado, presente e futuro.”

Estes entrecruzamentos de temporalidades geram desestabilizações no modo de percepção e produção tradicionais, exigindo modos de apreensão mais ativos, tanto do receptor quanto do produtor, resultando em outras formas de se relacionar com as obras, com o fotográfico e com a arte.

Desse modo, é possível dizer que existe então um cruzamento de temporalidades que se dá no ato de olhar e também no fazer do artista. Com isso, Tom Lisboa e Raquel Brust mapeiam a cidade trazendo à tona imagens já vistas e sentidas que vão e voltam, a partir de suas experiências da rua, seja pela invisibilidade do entorno ou das pessoas.

Tom Lisboa (Figura 1) faz isso por meio das imagens invisíveis do entorno. Ele anda pelas ruas olhando, buscando imagens que depois passam a ocupar, por meio de frases impressas no formato polaroide, as ruas da cidade. Das ruas ao olhar das pessoas, criando um jogo na busca das imagens e, em consequência um ir e vir, do que o artista viu e do que será visto pelo espectador. Desse modo,

Em cada uma das polaroides, as pessoas são convidadas a “fotografar” sem máquina. Dessa forma, a “imagem instantânea” dessa polaroide se forma no momento em que o visitante segue as instruções determinadas pelo artista, para em seguida ficar impressa em sua memória. (CHIODETTO, p.106, 2013)

2 A representação desta fotografia brasileira contemporânea se deu a partir da seleção de 52 artistas e coletivos, oriundos de todas as regiões do Brasil. São eles: Alexandre Sequeira, Anderson Schneider, Bárbara Wagner, Breno Rotatori, Bruno Faria, Caio Reiszewitz, Carlos Dadoorian, Cia de Foto, Cinthia Marcelle, Claudia Andujar, Cris Bierrenbach, Daniel Malva, Denise Gadelha, Ding Musa, Feco Hamburger, Felipe Cama, Foto Repórter, Galeria Experiência, Garapa, Gisela Mota e Leandro Lima, Giselle Beiguelman, Guilherme Maranhão, Gustavo Pellizzon, Guy Veloso, Helga Stein, Jéssica Mangaba, João Castilho, João Wainer, Jonathas de Andrade, Leonardo Costa Braga, Lia Chaia, Lucas Simões, Marie Ange Bordas, Matheus Rocha Pitta, Milla Jung, Odires Mlászho, Patricia Gouvêa, Pedro David, Pedro Motta, Rafael Assef, Raquel Brust, Roberta Dabdab, Rodrigo Albert, Rodrigo Braga, Rodrigo Torres, Rodrigo Zeferino, Sofia Borges, Thiago Rocha Pitta, Tom Lisboa, Tony Camargo, Tuca Vieira, Wagner Oliveira.



Figura 1 - Projeto "Polaroides (in)visíveis" de Tom Lisboa (2011) - Intervenção realizada no Sesc Belenzinho, em São Paulo-SP  
Fonte: CHIODETO, Eder (org.). Geração 00: a nova fotografia brasileira. São Paulo : Sesc São Paulo, 2013.

Além disso, a obra suscita uma reflexão sobre o invisível que nos cerca. Este invisível, para Brissac (2004, p. 17) "não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver." Esse pensamento se aproxima ao de Tom Lisboa, que o materializa com suas polaroides in(visíveis) ao escrever enquadramentos existentes no entorno do Sesc Belenzinho que passam despercebidos pela maioria das pessoas, gerando então, outras imagens, não necessariamente reais, se não houver a curiosidade de se buscar os enquadramentos propostos, mas imaginadas.

Estas imagens imaginadas fazem ressurgir o olhar e a própria paisagem da cidade, uma vez que se ultrapassa a descrição de Tom, sendo possível vê-la, senti-la a partir de seus indícios, transformando essa espacialidade de São Paulo em luz, cor, sons e memória. Esta operação mostra a percepção do visionário que, como expõe Brissac (2004, p. 40) "é uma experiência que resulta do ofuscamento do olhar habitual" ou seja "a visão como evidência do invisível". Desse modo, Tom e algumas pessoas que lêem e imaginam as polaroides se convertem em videntes, na acepção de Brissac, já que são capazes de enxergar no visível sinais invisíveis aos olhos domesticados.

Raquel Brust (Figura 2) traz a invisibilidade por aquilo que está por trás do agigantamento das mãos, braços e rostos, ou seja, as histórias dos personagens anônimos retratados. Logo, o anonimato se torna visível, trazendo à tona um personagem comum, morador do lugar da intervenção, com suas rugas, cabelos brancos e pele ressequida. Esse discurso visual se difere daquele da publicidade em que há um elogio da beleza padronizada. Nessa dimensão, a obra de Brust adquire um importante papel político na humanização do espaço público. É tocante, em sua obra, a pulsão do olhar do homem comum" (CHIODETTO, p. 158, 2013).

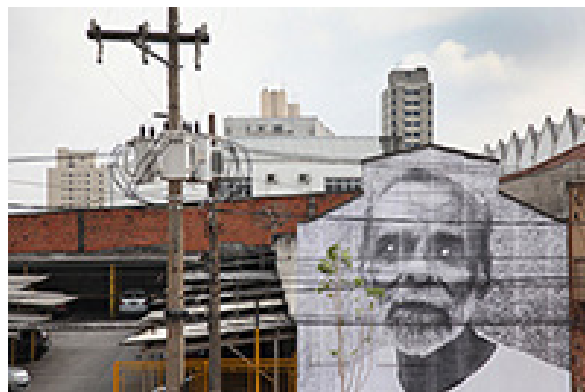


Figura 2 - Projeto “Giganto” de Raquel Brust (2011) - Intervenção realizada no Sesc Belenzinho, em São Paulo-SP  
Fonte: CHIODETO, Eder (org.). Geração 00: a nova fotografia brasileira. São Paulo : Sesc São Paulo, 2013.

Com isso, é colocada uma reflexão sobre a domesticação do olhar à beleza midiática e também com a visualidade do retrato construída na história da arte, como propõe Soulages (p. 27, 2013) uma “redescoberta da estratégia com as dimensões que os escultores de todos os tempos praticaram, fazendo estátuas de 10 metros e, às vezes, de um personagem importante”.

## 1. Obras no Sesc Belenzinho

Das ruas, as obras passam a habitar uma exposição em um ambiente fechado. Mas, como se deu essa passagem? Nesse momento, entra a figura do curador, Eder Chiodetto, desde a observação por meio da pesquisa dos artistas até a colocação das obras no Sesc Belenzinho. A pesquisa começou do olhar das ruas, conforme relato de Raquel Brust<sup>3</sup>.

O que aconteceu foi que o Eder Chiodetto, o curador da exposição, tinha visto dois Gigantos, um no Minhocão e um na Praça Roosevelt e não sabia de quem era. E, quando ele estava fazendo a pesquisa de fotógrafos brasileiros, havia pouco material do Rio Grande do Sul, do Sul do país. E aí ele acabou chegando no meu nome, entrou no site e viu que era eu que fazia o Giganto, daí ele adorou, me chamou na hora.

A partir desse olhar da rua, feito pelo curador, as obras ganham um novo espaço, fazendo surgir um outro desafio, a organização das obras no Sesc. Nesse sentido, a arte contemporânea traz a possibilidade de um diálogo permanente entre obra e espaço, que se intercambiam trazendo um olhar não só da obra, mas do próprio lugar.

Para que esse intercâmbio se dê nas duas obras em questão, o curador propôs aos dois artistas uma exploração do próprio espaço. Logo, as obras,

3 Entrevista realizada pela pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

mesmo estando em lugar fechado, ficariam diluídas por entre suas diversas espacialidades, conforme relato de Tom Lisboa<sup>4</sup>

O Eder, quando me convidou, ele disse que as polaroides não estariam no espaço oficial, junto com os outros fotógrafos. Mas, ao mesmo tempo, eu podia colocar polaroide no Sesc Belenzinho inteiro...banheiros, inclusive. E, eu fiz isso. Coloquei polaroide no banheiro, pilastras, cafeteria, comedoria, corredores, sala de ginástica. Eu coloquei polaroide, nossa, todos os andares do Sesc Belenzinho.

Com isso, os artistas destas duas intervenções buscam, mesmo em uma espacialidade definida, 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).

Assim, os diversos espaços do Sesc Belenzinho passam a ser locais de exibição, todo o Sesc se torna uma grande galeria. As escadas, o banheiro, a cafeteria agora convertidos em espaços de exposição, deixam de ser somente espaços de passagem ou com funções pré-determinadas para serem também, espaços de contemplação, promotores de socializações e deflagradores de processos de subjetivação, passando a se constituir em rede.

Desse modo, “uma nova concepção de encontro e de trocas coletivas surge nesse momento, relativizando as tradicionais ancoragens territoriais e temporais de compartilhamento de experiência.” (FATORELLI, p. 105, 2013). E isso se dá, na exposição em questão, pela fotografia, que passa a conquistar um lugar especial nas galerias, museus e espaços culturais, jamais ocupado, a partir da década de 1990, do ponto de vista institucional da arte. Com isso,

Renovaram-se os efeitos de mobilização exercidos pela imagem fotográfica em seus diferentes formatos, mas principalmente por suas configurações híbridas, associadas ao cinema, às artes plásticas e às artes da performance. Com efeito, a diluição das fronteiras entre as mídias exerceu um papel especialmente produtivo no caso da fotografia, dissolvendo antigos preconceitos e inserindo-a definitivamente no universo da produção imagética contemporânea. Foi crucial nessa passagem a relativização da forma fotografia e a conseqüente promoção das práticas miscigenadas, das misturas, das passagens e dos atravessamentos. (*Ibidem*, p. 100)

4 Entrevista realizada pela pesquisadora em 30 de janeiro de 2014.

## 2. A Geração 00

A Exposição “Geração 00: a nova fotografia brasileira” se insere nesse contexto de renovação dos efeitos da fotografia, a partir dos seus diferentes formatos, hibridizações de linguagens e mídias. Portanto, propõe apresentar os artistas brasileiros que estão produzindo nesta perspectiva, através do recorte temporal de 2001 a 2010, a primeira década do século XXI, após dez anos da entrada da fotografia no domínio institucional da arte.

O nome “Geração 00” vincula-se ao período, 2001 a 2010. Os dois anos têm dois zeros, que remetem à linguagem binária e digital, usada como código para troca de informações entre os computadores, sendo, com isso a gênese da fotografia digital, suscitando repensar a “caixa preta”<sup>5</sup>.

Com isso, “passa essa geração de artistas provocar o erro, traindo o programa elaborado pelos engenheiros, é uma forma de libertação, como já preconizava o teórico Vilém Flusser” (CHIODETTO, p. 101, 2013). Ainda segundo Chiodetto (p. 103, 2013), a proposta desta geração é “mesclar e confundir os limites entre linguagens como a fotografia, o cinema e a escultura” e portanto, “adentra o novo século desacomodando classificações, derrubando tabus e transgredindo zonas de conforto entre as linguagens”. E, aponta também que “uma das marcas dessa nova geração de fotógrafos autorais é a dedicação, durante anos, a um tema específico” (*ibidem*, p. 166).

Tanto Tom Lisboa quanto Raquel perseguem suas polaroides (in)visíveis e seus Gigantos, desde 2005 e 2008, respectivamente, até os dias atuais, possibilitando confrontos entre realidade e ficção no fazer fotográfico e um misto de linguagens.

Com a massificação da fotografia, a partir da expansão e otimização das câmeras digitais, redes sociais, *internet* e telefonia celular, segundo Chiodetto (p. 11, 2013) “a fotografia revelou sua dualidade, que se baseia em registrar e revelar ao grande público o mundo visível e em criar mundos paralelos. Realidade e ficção, afinal, sempre foram indissociáveis na trama fotográfica”.

O autor/curador coloca também que as discussões sobre manipulação, veracidade e banalização levaram à reflexões sobre a fotografia possibilitando mudanças no campo experimental, artístico e documental, “tornando tênue o limite entre esses campos” (*op citatum*).

Percebe-se, então que a imagem fotográfica não é somente um documento verossímil, como pensada desde o século XIX, a partir da sua invenção, mas

5 Expressão utilizada pelo teórico Vilém Flusser na obra “Filosofia da Caixa Preta”, sendo caixa preta a câmera fotográfica.

uma construção ideológica e subjetiva, por isso o estabelecimento de um trânsito entre realidade e ficção.

Há, portanto, uma desestabilização das fronteiras entre arte e documento e se estabelece um “modo singular de agregar conceito e percepção, ideia e presença, registro e fabulação, arte e ciência” (FATORELLI, p. 46, 2013). Nesse sentido, “as fotografias parecem persistentemente dotadas desse duplo desígnio de proporcionar um reconhecimento visual do mundo e, de modo simultâneo, animar um imaginário ficcional” (FATORELLI, p. 131, 2013).

Tom Lisboa e Raquel Brust passeiam por esses espaços reais e ficcionais. Ele ao dar um direcionamento objetivo leva a pessoa a imaginar a imagem descrita ou a buscar a mensagem no espaço, podendo encontrar outras imagens, cores ou enquadramentos. Ela com seus retratos pretensamente documentais suscitam fabulações sobre os retratados, suas histórias de vida e suas memórias.

Esse trânsito entre realidade e ficção se dá tanto no ato da produção das obras quanto na recepção das mesmas, duas instâncias que também se tornam fluidas. Isto porque 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.

“É o observador que faz o quadro” (CAUQUELIN, p. 98, 2005), ou seja, ao observar, ele produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado. O lugar do artista se encontra identificado (com o fabricante e com o observador). O espectador passa a fazer parte da obra. Soulages (2013) aponta uma relação mais nua entre a obra e seu observador que se torna olhador (do francês “regardeur”).

Na obra “Polaroides (in)visíveis” isso é perceptível pela fala<sup>6</sup> de uma garota observadora da obra, que olhava uma das polaroides com outras duas garotas, no Sesc Belenzinho.

Ali! Achei! Sabe aquele prédio ali, bem magrinho. Então, atrás dessa coisa aí grandão. Ali oh! Um prédio bem pequeno. Não viu? Nessa direção. Lá...bem pra lá...lá em cima. Tá ruim, hein? Até eu vi! Viu?

Ou em um dos Gigantos colados no Sesc Belenzinho, em que um homem, ao passar pela obra, se torna parte da obra, dando o tom da escala da mesma. Além disso, possibilita fabular sobre uma mão onipresente que pega as pessoas

6 Fala extraída de um vídeo gravado pelo artista Tom Lisboa e cedido à pesquisadora.

que passam por ali. E será que o observador fez isso de propósito ou foi um acaso de sua passagem? Novamente o trânsito entre realidade e ficção se faz presente. “A imagem, então, não é mais a realidade material que constitui uma foto, mas também a realidade mental, psíquica e ideológica que habita e governa as sociedades e os seres humanos” (SOULAGES, p. 28, 2013).



Figura 3 - Projeto “Giganto” de Raquel Brust (2011) - Intervenção realizada no Sesc Belenzinho, em São Paulo-SP  
Fonte: [www.projetogiganto.com](http://www.projetogiganto.com)

Dessa forma a obra se torna um “diário pessoal imaginário” (SOULAGES, p. 23, 2013) já que uma dupla leitura é possível. Nesse sentido, o autor expõe,

”imagem depois de imagem, e imagens todas juntas, em um movimento que não vem do cinema, mas do olhar do espectador que faz seu próprio cinema interior. Liberdade então do olhador, que não está refém como no cinema ou na frente de uma única foto que o petrifica.” (*op citatum*)

Constata-se, portanto, que a recepção de uma obra que se utiliza da fotografia colocada no espaço urbano ou em uma exposição de arte contemporânea “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. 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 são 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” (Rancière, 2005), ou seja, a dissolução das fronteiras entre quem faz e quem recebe a obra.

Neste sentido, este receptor “se descobre sujeito ofegante, prisioneiro da narração, suspenso e em suspenso; seu corpo fica então completamente transformado, quebrando assim o imperialismo retiniano de uma concepção ingênua da fotografia” (SOULAGES, p. 23, 2013).

Para Mitchell (p. 167, 2009), esse imperialismo retiniano vincula-se a uma incongruência conceitual 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 ou dispostas fora do espaço tradicional da sala de uma galeria 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, convocando a totalidade dos sentidos em um tipo de relação multidirecional, de rebatimentos e de sobredeterminações, possibilitando uma “experiência efetiva, sensorial e corpórea” (FATORELLI, p. 130, 2013).

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).

A história recente dos meios visuais nos mostra, portanto, a existência de “uma trama de assimilações, de contágios e de confrontações recíprocas entre as diferentes formas, em flagrante desacordo com as pretensões modernistas de purismo e autonomia” (FATORELLI, p. 20, 2013). Na arte contemporânea, diferente da produção moderna, que se inscreve em uma dialética de oposições excludentes, “prevalecem as associações, as superposições e as interseções de imagens e de mídias, sem que se possam demarcar campos antagônicos ou determinações hierárquicas” (*Ibidem*, p. 84).

### 3. Vida, Arte e Cidade

As duas obras de arte contemporânea citadas apresentam o uso da fotografia associadas a outras linguagens, ao cotidiano, às vivências de cada 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 nestas duas 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.

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 e suas apropriações ao espaço privado 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.

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 as obras expostas na “Geração 00: a nova fotografia brasileira”, especificamente as de Tom Lisboa e Raquel Brust, sugerem esse desaparecimento, o das distinções entre imagem e mundo.

### Referências bibliográficas

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.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. [tradutora Rejane Janowitz]. – São Paulo : Martins, 2005.

CHIARELLI, T. *A fotografia contaminada*. *In: Arte internacional Brasileira*. São Paulo : Lemos Editorial, 2002, p. 115-120.

CHIODETTO, Eder. *A desconstrução da fotografia e a construção de uma geração*. *In: CHIODETTO, Eder (org.)*. Geração 00: a nova fotografia brasileira. São Paulo : Sesc São Paulo, 2013.

FATORELLI, Antonio. Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro : Senac Nacional, 2013.

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.

PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana - São Paulo: Região Central(1945-1998)*. FAPESP, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo : Editora SENAC, 2004.

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

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.

\_\_\_\_\_. *As razões de um deslumbramento*. In: CHIODETO, Eder (org.). Geração 00: a nova fotografia brasileira. São Paulo : Sesc São Paulo, 2013.

---

## Minicurrículo

Ana Rita Vidica – possui mestrado em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG (2007) e graduação em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2003). Experiência na área de Comunicação, com ênfase em Fotografia e Análise de Imagem, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, publicidade, arte, fotoclube e intervenção urbana. Como fotógrafa ganhou o prêmio I Concurso Internacional sobre Periodismo e Genero, participou de exposições coletivas regionais, nacionais e internacionais e uma exposição individual, intitulada "Obra Marginal", contemplada pela Bolsa de Apoio à produção artística no Brasil, da FUNARTE . Atualmente é professora do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás (UFG), coordena o Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI) e participa do Grupo de Estudo Imagem e História (Gehim), ambos vinculados à UFG.