

Fotografia e Cidade:
Corpos que se entrecruzam nas intervenções artísticas urbanas

Ana Rita Vidica ¹

Resumo

Este artigo apresenta reflexões sobre transformação da paisagem urbana por meio da fotografia, a relação estabelecida com a Arte Pública ou Arte Urbana, a mudança do olhar, o processo de produção e recepção a partir do meu projeto de intervenção fotográfica na Marginal Botafogo, via rápida localizada na cidade de Goiânia-GO, realizado em 2009. Com esta intervenção na rua, a cidade se converteu em um museu a céu aberto, que habitualmente está entre quatro paredes, os pedestres em visitantes deste local, originando interações e reações diversas. Pretende-se perceber a cidade, como espaço de intervenção, apropriação e reinvenção, dada pelo uso da fotografia em seu espaço. E, assim verificar possíveis relações entre fotografia e cidade, que sugerem um deslocamento do ver, um deslocamento do lugar de exibição, um deslocamento do modo de produção e um deslocamento conceitual sobre fotografia.

Palavras-chave: Fotografia, Cidade, Intervenção Urbana

Abstract

This article presents reflections on the transformation of the urban landscape through photography, the relationship established with the Public Art and Urban Art, changing the look, the process of production and reception from my photographic intervention project on Marginal Botafogo, highway located in Goiânia-GO, held in 2009. With this intervention on the street, the city became an open air museum, which is usually between four walls, pedestrian visitors to this site, resulting interactions and reactions. The aim is to perceive the city as a space for intervention, appropriation and reinvention, given the use of photography in your area. And thus verify the relationship between photography and the city, suggesting a shift of view, a view of the place of displacement, a displacement of the mode of production and a conceptual shift about photography.

Keywords: Photography, City, Urban Intervention.

¹ Mestre em Cultura Visual (FAV-UFMG) e Docente do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás.
anavidica@gmail.com.

Introdução

A rua sente nos nervos a miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. A rua criou todas as blagues todos os lugares-comuns. (RIO, 2008, p.2)

Nesses lugares-comuns das ruas é que surgem os primeiros registros da fotografia. 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 invenção¹, cujo registro fidedigno gera a nomeação “espelho do real”, dada por Phillippe Dubois (1993, p.26), devido à semelhança existente entre a foto e o seu referente, considerada icônica² 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 século XX, a partir de discussões sobre a possibilidade artística da fotografia³ e a sua afirmação definitiva nos anos 70 e 80, na busca pelo 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), que Rouillé chama de “Fotografia-expressão”, que seria a “fotografia dos fotógrafos-artistas”.

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 Machado⁴, 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 urbanas⁵ e

conseqüentes transformações de suas paisagens, pela inserção de imagens fotográficas na cidade, 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 propicia uma nova dinamicidade das ruas e da própria fotografia que, com a inserção das obras dos artistas, mesmo que de forma transitória, influenciam no ver, ouvir e sentir as veias pulsantes da cidade e de outros modos de concepção do fazer fotográfico. Assim, fotografia e cidade se entrecruzam nas intervenções artísticas urbanas, possibilitando diálogos e reflexões sobre o espaço urbano e o estar de cada um no mundo.

Logo, as intervenções artísticas urbanas que usam a fotografia promovem um deslocamento do ver, um deslocamento do lugar de exibição, um deslocamento do modo de produção e um deslocamento conceitual sobre fotografia. Constituindo-se, assim, em uma forma de ação política, uma vez que cria novos espaços de interlocução entre o eu, o outro, a cidade e a fotografia, a exemplo da intervenção urbana "Obra Marginal", de minha autoria, realizada em 2009, na Marginal Botafogo, na cidade de Goiânia-GO.

"OBRA MARGINAL"

um entrecruzamento do olhar, do sentir e do vivenciar a cidade

No projeto de intervenção urbana "Obra Marginal" fotografias de fragmentos da Marginal e do Córrego Botafogo⁶ foram colocados nos muros e *outdoors* desta via rápida da cidade de Goiânia-GO⁷. Essas imagens 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*⁸ que, segundo Peixoto, "é esse novo observador" (2004, p. 99) que vagueia pela cidade com seu passo lento e atento.

Estas andanças geram uma nova relação com o espaço e também com a fotografia, permitindo o estabelecimento de uma subjetividade entre olhar, espaço e fotografia, como Barthes (1981), que com a obra "A Câmara clara" passa a abordar a fotografia a partir das sensações que ela provoca, conforme comenta Braga⁹:

A alternativa passa a ser, então, a assunção plena da subjetividade diante da fotografia, a tradução da experiência particular do observador perspicaz numa linguagem expressiva como último recurso para captar a "essência" ou o "gênio próprio" da fotografia.

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. Estabelece-se, então, uma nova subjetividade do espaço, que não é só individual, mas coletiva e que pode ser produzida pela ação das pessoas, por seus cálculos, suas intenções, decisões. Enfim, como algo que pode ser projetado e conseqüentemente sentido.

E, com isso, há a geração de 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 Certeu (1984) é um “lugar praticado”.

Com as fotografias expostas na Marginal Botafogo, 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, na Marginal Botafogo, seriam percebidas como pertencentes àquele local de tráfego? E como se daria isso? Haveria um reconhecimento do local ou um estranhamento? E mesmo tendo sido construída no centro da cidade, não estaria ela, à margem de reflexões sobre ela mesma?

Nesse sentido, busca-se 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 (publicitárias ou não) 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 e do imaginário das pessoas que transitam nos mesmos.

E a arte passa aos domínios da cidade, que se transforma em grande espaço de exposição, sendo cunhada de “arte pública”¹⁰ ou “arte urbana”¹¹. 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 traz um impacto para o social e o cultural, confirmando ou desafiando a hegemonia ou trazendo à tona algo novo. Assim, se configuram como modos de construção social e cultural dos espaços públicos, vias de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais, culturais e comunicacionais.

Para que estas relações façam sentido, Pallamin (2000, p.48-49) propõe uma superação das oposições arte-cidade que se dá “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, não há a garantia da existência de um público para a arte colocada na rua. Contudo, a intenção da intervenção “Obra Marginal”, se propõe 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 a Marginal Botafogo como um “não-lugar”¹²,

pelo fato de se encontrar em duas realidades complementares, contudo distintas. Ela é um espaço objetivo, uma vez que é constituída para certos fins (transporte e trânsito) e também subjetiva, na medida em que propicia relações diferentes com cada indivíduo.

Esta segunda realidade esboçada por Augé, não é, na maioria das vezes, suficientemente vivenciada no cotidiano. Isto se deve ao grande número de estímulos urbanos a que as pessoas estão submetidas, tornando esta discussão central no âmbito da arte contemporânea. “Nessa perspectiva, os não-lugares passam a ser lugares privilegiados da reflexão artística” (SANTOS, 2004, p. 44).

A colocação do espaço da Marginal Botafogo como “não-lugar” abre caminho à criação de duas possibilidades poéticas dentro do projeto “Obra Marginal”, embora ambas tenham como “recorte espaço-temporal”¹³ o próprio espaço da Marginal, ou seja, fragmentos do córrego, do asfalto, dos muros, da vegetação, possibilitando reflexões em torno de dicotomias como (limpo, sujo), (belo, feio), (agradável, desagradável), (alegre, triste), (reconhecimento, estranhamento), que passam a se mesclar no espaço em questão.

A primeira possibilidade poética constitui-se de fotografias sem manipulação de cores, mostrando a sujeira da Marginal, tal qual ela é, apresentada por meio de recortes, tendo como suporte os *outdoors* (9x3m). Com isso, se utiliza o meio da comunicação visual urbana, criando um confronto com as imagens publicitárias, trazendo à tona a oposição entre os contrários (limpo, sujo), (belo, feio), (agradável, desagradável), (alegre, triste), (reconhecimento, estranhamento).

A utilização do suporte do *outdoor* parte da ideia de se utilizar o próprio espaço da Marginal para a exposição fotográfica a céu aberto. Além, de se pensar em uma refuncionalização para o *outdoor*, uma vez que originalmente é utilizado como mídia de apoio às campanhas publicitárias. Na exposição fotográfica, ele é o meio principal e não foi utilizado à venda de produtos, apenas fora colocado na via.

Assim, suscitam-se, então, questionamentos no espectador, como: É possível reconhecer a Marginal com estas imagens? Ou haverá um estranhamento total? De onde vêm, então, estas imagens “sujas”? Por que estão colocadas ali?



Imagem 1 – Fragmento da Marginal Botafogo sem manipulação de imagem, parte da exposição “Obra Marginal”, colocado em um *outdoor* da via



Imagem 2 – Fotografia exposta na rua

A segunda possibilidade poética constitui-se de fotografias com manipulação de cores, mostrando a sujeira transfigurada, levando a outras sensações. Aqui o confronto se dá de maneira inversa, uma vez que as imagens foram impressas em painéis (300x70 cm) colocadas em muros de pedras presentes na Marginal, sujas e opacas, trazendo também à tona a oposição entre os contrários; (limpo, sujo), (belo, feio), (agradável, desagradável), (alegre, triste), (reconhecimento, estranhamento). Logo, os questionamentos da poética anterior serão colocados também, contudo, de forma inversa. Mostra-se, então, que o meio de veiculação das fotografias não é o primordial, como na publicidade, mas o contraste gerado e o confronto das imagens ao olhar do transeunte.

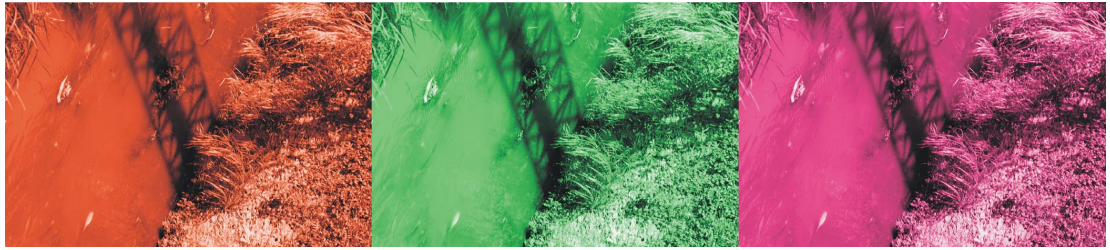


Imagem 3 – Conjunto de fragmentos da Marginal Botafogo com manipulação de imagem, parte da exposição “Obra Marginal”, colocados nos muros de pedra da via



Imagem 4 – Painel colorido exposto na rua

Enquanto a primeira possibilidade poética traz à tona a imagem da Marginal tal qual ela é, fixada em *outdoors*, a publicidade é o foco do contraste, no que tange a estética da imagem, que mostra algo feio e opaco e no uso do meio, que passa a veicular imagens não vendáveis. Já a segunda possibilidade poética, dialoga, esteticamente, com a *Pop Art*, fenômeno que, segundo Argan (p. 575, 1992), expressa a não-criatividade da massa e a uniformidade da sociedade de consumo. Por isso, a repetição das imagens da Marginal, coloridas artificialmente, assim como as Sopas *Campbell* de Andy Warhol.

A partir destas duas possibilidades poéticas, o espaço da Marginal Botafogo passa a ser o espaço de exposição dela mesma, estimulando o fomento da segunda realidade como não-lugar. 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”¹⁴. Assim, a cidade passa a ser um local de exibição, a cidade substitui o museu. E o muro, a rua 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.

Percebeu-se esta mescla de recepção e produção na “Obra Marginal” a partir dos comentários feitos¹⁵ que levam a alguns direcionamentos. Houve confusão no momento de contemplação da exposição “Acho que todo mundo que vê fica meio perdido, até entender já acabou”(Larissa César). Outro comentário leva a constatar que as fotografias embelezaram a marginal, tirando a intenção da dicotomia, contudo sendo percebida como transformadora da paisagem urbana, conforme as seguintes falas: “Esse ficou lindo, estão de parabéns!! Continuem assim, que a cidade fica muito mais linda !” (Shailly) e “Excelente trabalho. A artista consegue transformar um fragmento feio do cotidiano em uma obra de arte, com formas próprias. Gostei muito do que vi neste fim de semana.” (Adélia).

Outras duas falas trazem à tona a discussão do olhar sobre uma paisagem já conhecida, mas que passa a ser vista sob outro ângulo, o que pode gerar reflexões a partir do reconhecimento ou do estranhamento. “Mostra um lado de Goiânia que não conhecemos ou simplesmente não percebemos ao passar pela Marginal Botafogo.” (Vanessa Porto) e “Qual a perspectiva do meu olhar? Essa exposição me fez pensar nisso. As cores diferenciadas sobre uma mesma imagem parecem refletir as diferentes interpretações de diferentes olhares sobre um ambiente comum. O comum e até mesmo o feio se torna arte nesse trabalho e nos leva a refletir o nosso espaço e a pensá-lo com novos olhares” (Joscimar).

Além dos depoimentos, a exposição proporcionou outras reações em relação à ela e ao espaço da Marginal, gerando um contato físico com as obras. Os seis painéis coloridos fixados nos muros de pedra foram arrancados na primeira semana da exposição. Foi feita nova impressão dos painéis, contudo, dois deles foram novamente retirados. Outra intervenção feita foi o de desenhar sobre um dos painéis.



Imagem 5 – Intervenção em um dos painéis, colocado no muro de pedra

Embora haja esta possibilidade de provocação de reflexões sobre a cidade há também a permanência de sua invisibilização, pois há pessoas que nem notam aquela mudança no local ou não têm interesse ou tempo de parar pra olhar e descobrir o que a obra oferece de mudança ao espaço.

Já quando existe esta disposição de olhar a obra inscrita no espaço urbano, a arte deixa de ser apenas uma questão da produção do artista para se afirmar como questão do observador. E, a obra fotográfica, que é fixa, segundo Kossoy (1998), se torna móvel e fluida a partir do momento em que se dá a leitura da mesma, uma vez que é involuntariamente desmaterializada pelo espectador.

Além disso, constata-se 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 comuns, 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 do projeto “Obra Marginal” não finaliza na minha intenção, como fotógrafa, mas se estende ao olhar dos outros, que é múltiplo e não direcionado, diferente das intenções publicitárias. Nesse sentido, ela não se encerra na produção, mas é expandida e problematizada no processo de colocação das fotografias no espaço e na recepção do público.

E esta recepção 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”¹⁶, 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 absorvido no cotidiano, impedindo que perceba, inclusive, as suas transformações.

Diante disso, é possível pensar em uma fotografia construída e contaminada¹⁷ 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. Em contrapartida a esta predominância do visual, Mitchell admite que todas as mídias são mistas. Isto porque as fotografias da Marginal Botafogo ao serem colocadas no seu próprio ambiente aguçam os sentidos de maneira concomitante ou alternada, possibilitando relações de sinestesia, aninhamento e trançamento. Assim, por mais que haja a predominância da visão, a percepção, se dá também pelos outros sentidos, não sendo, portanto, pura em si.

Desta forma, as fotografias expostas na “Obra Marginal” ou aquelas utilizadas em outros projetos de intervenção urbana se vinculam 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. E esta observação se dá com os olhos, ouvidos, boca, mãos e nariz, ou seja, a mistura de sentidos dá continuidade à obra que se torna uma experiência vivida, um

dispositivo formal que gera relações. Logo, o artista, que pode ser também espectador e vice-versa desprograma para reprogramar. A arte passa a ser uma manifestação da interpretação do mundo resultante da colaboração do artista com o observador, sendo, portanto, um produto coletivo. Logo, “os significados da arte urbana tem relação com a apropriação pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p. 19).

A partir da “Obra Marginal” e de outras intervenções artísticas com uso da fotografia, colocadas nas ruas, a cidade 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.

Estes são alguns direcionamentos possíveis, porém não conclusivos, principalmente pelo fato de a cidade ser um “organismo vivo” e, em consequência, as obras de intervenção 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.

NOTAS

1 A invenção da fotografia é atribuída, oficialmente a Louis-Jacques-Mandé Daguerre, datada de 19 de agosto de 1839, a partir de um discurso proferido pelo físico François Arago (BENJAMIN, 1994, p. 93).

2 Esta classificação é feita a partir da tríade peirceana (ícone, índice e símbolo).

3 Discussões iniciadas no século XIX, com o movimento pictorialista (1890-1914).

4 Contido no texto “A fotografia como expressão do conceito”, publicado na Revista Studium n. 2. <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>.

5 Ao longo do texto, as referências sobre intervenção urbana serão daquelas que se utilizam da fotografia, mesmo que não seja um domínio exclusivo, a construção textual tem como enfoque propor reflexões sobre o uso da fotografia nas obras de intervenção urbana.

6 A Marginal Botafogo tem cerca de 14 Km de extensão, foi construída com o intuito de desafogar o trânsito, retirando parte do fluxo de carros do centro da cidade. O nome da avenida “Marginal Botafogo” origina-se do Córrego Botafogo.

7 Projeto “Obra Marginal” de minha autoria realizado em 2009, aprovado em 2008, no Programa de Estímulo à Produção Artística no Brasil, da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) / (www.funarte.gov.br). Foram 10 projetos aprovados na categoria Fotografia, sendo dois por região. A exposição no espaço da Marginal Botafogo aconteceu de 14 de fevereiro a 28 de março de 2009.

8 Conforme aceitação utilizada por Walter Benjamin.

9 Trabalho “Roland Barthes e a escritura: um olhar poético sobre o signo fotográfico” apresentado por Robson Aurélio Adelino Braga, ao NP – Fotografia: comunicação e cultura do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom e publicado na Revista Studium 19.

10 Este termo é utilizado pelos autores: Rosalyn Deutsche, Pedro de Andrade, Maria Cecília França Lourenço, José Francisco Alves, Maria Bononi, Nelson Brissac Peixoto, Cesar Floriano e Fernando Pedro da Silva. Outros termos são utilizados para denominação de arte pública, que se presta à ocupação do espaço e as intervenções urbanas, que começa a ser estudada a partir dos anos 70. As expressões utilizadas são, e pelos seguintes autores: Arte no espaço público

(Miriam Escobar, Anna Maria Rahme, João Spinelli), Arte urbana (Vera Pallamin), Imaginária urbana (Paulo Knauss)

11 Este termo é cunhado por Vera Pallamin. Ao longo adotaremos as duas denominações "arte pública" e / ou "arte urbana".

12 Conceito criado por Marc Auge na obra "Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade" (1994).

13 Termo criado por Philippe Dubois na obra "O ato fotográfico" (1993).

14 Toma-se emprestado o termo "Galeria aberta", nome de um projeto realizado em Goiânia, na década de 80, idealizado por PX Silveira e Kleber Adorno e realizado pela Secretaria de Cultura do Estado, que possibilitou a produção de painéis pintados em prédios da cidade por artistas goianos (FARIAS, 2005).

15 O projeto previu uma forma de comunicação com o público, através da criação do site (www.obramarginal.com.br) e de uma comunidade no Orkut (<http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=82727545>), o que possibilitou às pessoas emitir opiniões sobre a obra.

16 Termo utilizado por Jacques Rancière (2006).

17 Termo utilizado por Tadeu Chiarelli no texto "A fotografia contaminada", presente no livro "Arte internacional brasileira".

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Pedro de. **Arte pública versus arte privada?** In: Arte Pública e Cidadania: novas leituras da cidade criativa. Coleção: Pensar Arquitetura. Portugal, Editora Caleidoscópio, 2010. P. 44-67.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas : Papirus, 1994.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

BRAGA, A.A.B. **Roland Barthes e a escritura: um olhar poético sobre o signo fotográfico**. Revista Studium n. 19, <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/04.html>.

BENJAMIM, W. **A pequena história da fotografia**. In: Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 91-107. Vol.1.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção - Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fonte, 2009.

CERTEAU, Michel de. **The practice of everyday life**. Trad. S. Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

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, Papirus, 1993.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória**: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

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.

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

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.

ROUILLE, 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.

_____. **Intervenções urbanas: arte / cidade**. Nelson Brissac Peixoto (org.). São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 2002.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Raul Antelo (org). São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

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 : Papirus, 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.