

## **A FOTOGRAFIA NAS VEIAS PULSANTES DA CIDADE: PERCORRENDO TRÊS OBRAS DE INTERVENÇÃO URBANA**

Ana Rita Vidica Fernandes / Universidade Federal de Goiás

### **RESUMO**

Esta comunicação reflete sobre a obra de arte fotográfica colocada na cidade, apresentando três intervenções urbanas “4 Graus” de Alexandre Vogler, “Diálogos Geográficos” de Clarissa Borges e “Symbiosis” de Roberta Carvalho que se mesclam à discussão por meio do diálogo entre autores, dentre os quais destaca-se Paul Ardenne e Nicolas Bourriaud, respectivamente, com os conceitos “Arte Contextual” e “Estética Relacional”.

### **PALAVRAS-CHAVE**

fotografia; cidade; intervenção urbana; arte contemporânea.

### **SOMMAIRE**

Cette communication reflète sur l'oeuvre de l'art photographique placée dans la ville, avec trois interventions urbaines "4 Graus" de Alexandre Vogler, "Diálogos Geográficos" de Clarissa Borges et "Symbiosis" de Roberta Carvalho qui fusionnent la discussion à travers le dialogue entre les auteurs, parmi lesquelles se détache Paul Ardenne et Nicolas Bourriaud, respectivement, avec les concepts "Art contextuel" et "esthétique relationnelle".

### **MOTS-CLÉS**

photographie; ville; intervention urbaine; art contemporain.

A cidade torna-se a galeria, o museu, o espaço expositivo da obra de arte moderna. Desde as décadas de 1960, 1970 (ARCHER, 2001, p. 62) já se discutia esta questão e, principalmente a respeito da dificuldade de compreender no que, afinal, a arte estava se transformando nesse período. Dentre os questionamentos: A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria?<sup>1</sup>

Esta questão foi colocada na rua, de 25 a 31 de março de 1970, através da exposição “18 Paris IV.70” de Daniel Buren, nos metrô de Paris. Ele colou pôsteres de listras azuis e brancas alternadas e verticais (99 x 56,4 cm), incluindo no canto superior direito de painéis publicitários, reservados a anúncios de espetáculos e entretenimento.

A colagem foi efetuada pela empresa de colagem *Métrobus Publicité*, durante a noite, e recolocada, na maioria das estações, em 1973, com uma outra cor, a laranja. Após as duas exposições o trabalho foi destruído<sup>2</sup>. Com esta obra, situada em um espaço público, o artista acredita na inexistência de uma autonomia da arte.

Buren<sup>2</sup> coloca que “acabou o isolamento da obra, é preciso aceitar a heterogeneidade do conjunto” (1998, p. 74). Esse pensamento se coaduna ao de Cristophe Domino<sup>3</sup> que expõe que essas obras não param de colocar a questão de sua necessidade de relações com o resto do mundo, ao contrário de sua autonomia (1999, p. 89). Neste sentido, atuam a partir de um “saber habitar o mundo” (*ibid.*, p.13).

Este “saber habitar o mundo” parece ter ocorrido de duas maneiras com a fotografia. Em um primeiro momento, é o fotógrafo que habita a rua, devido ao fato da fotografia nascer do registro da rua e, em um segundo a obra fotográfica é que a habita, pois vai à rua, em meio às buzinas dos carros, aos passos apressados dos transeuntes e aos letreiros luminosos. Assim, é possível pensar não mais a fotografia da cidade, mas a fotografia na cidade.

É nesse deslocamento do “da” para o “na” que a cidade deixa de ser apenas objeto de registro (documental e/ou experimental) e passa a ser sujeito de ações inscritas em seu próprio corpo com as intervenções urbanas, e consequentes transformações de suas paisagens, pela inserção de imagens fotográficas, na cidade, de caráter ar-

tístico, 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.

Nessa perspectiva, duas palavras se tornam centrais, contexto e relação, pensadas de maneira dialógica, por meio das concepções teóricas “Arte Contextual” de Paul Ardenne e “Estética Relacional” de Nicolas Borriaud, a partir do percurso por três obras de intervenção urbana, com o uso da fotografia. São elas: “4 Graus” (2004) de Alexandre Vogler, “Diálogos Geográficos” (2008) de Clarissa Borges e “Symbiosis” (2011) de Roberta Carvalho.

Alexandre Vogler (Imagem 1), na obra “4 graus”, utiliza a linguagem dos cartazes publicitários afixados em paredes da cidade. Ele coloca quatro cartazes lambe-lambe contendo fotografias de nádegas com celulite em quatro diferentes graus, laudo técnico e indicações de como enfrentar o problema colocados em tapumes e muros em 180 pontos do Rio de Janeiro.

Devido à escolha do lambe-lambe, além de se apropriar de imagens de um meio de comunicação se utiliza do formato de um cartaz publicitário, sugerindo um questionamento à publicidade, especialmente àquela dedicada ao público feminino, trazendo imagens que se distanciam do ideal da beleza.



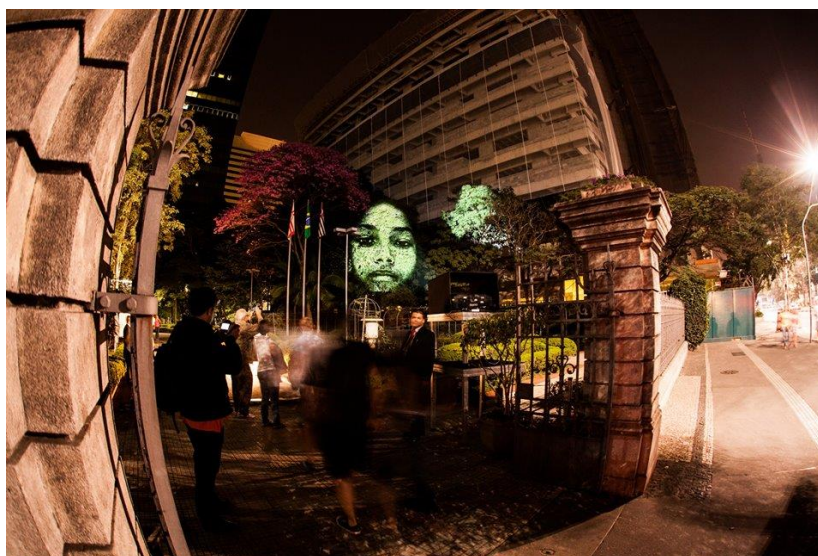
Registro da obra “4 Graus”, de Alexandre Vogler, 2004  
Intervenção no Rio de Janeiro (RJ)  
Fonte: Catálogo “Uma gentil invenção”, SESC, 2008, p. 25

Clarissa Borges (Imagem 2), em 2008, 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. A artista cria por meio da fotografia, portanto, um simulacro da realidade, uma vez que a imagem da grama se mescla com a grama real, o que gera uma confusão por meio do seu duplo (BAUDRILLARD, 1991, p. 7), podendo se tornar mais real que a própria realidade.



Registro da obra “Diálogos Geográficos” (2008), de Clarissa Borges  
Intervenção em Brasília (DF)  
Fonte: clarissaborges.blogspot.fr, acesso em 20 jan. 2015

Roberta Carvalho projeta rostos de ribeirinhos do Pará nas árvores das cidades (Imagem 3), alterando a paisagem urbana, cuja natureza presente ganha um rosto humano, criando uma simbiose entre natureza e homem. Estes rostos ganham movimentos, devido ao movimento do vento que faz as folhas das árvores balançar, uma vez que a pele de seus personagens passa a ser o das copas das árvores, que figuram em meio às outras luzes da noite.



Registro da obra “Arte e Natureza – série Symbiosis” (2011–2012), de Roberta Carvalho  
Intervenção em Belém (PA), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP)  
Fonte: “Amazônia – lugar da experiência” / Orlando Maneschy (Org.). Belém: Ed. UFPA, 2013

Essas três obras ofereceram às ruas das cidades pelas quais passaram problematizações do próprio contexto das cidades, seja através de imagens midiáticas, de um espaço da cidade ou de retratos, podendo tocar tanto questões sociais quanto a individualidade de cada um. Assim, não se trata somente de implantar as obras no tecido urbano, mas de possibilitar um diálogo com o meio, por meio do deslocamento da fotografia às ruas.

Esse deslocamento ganha outro formato no que tange à utilização das mídias. Alexandre Vogler, Clarissa Borges e Roberta Carvalho procedem na esteira do deslocar-se. Alexandre Vogler desloca fotografias de uma revista feminina. Clarissa Borges transgride o espaço da fotografia, da galeria vai ao parque, da parede, vai ao chão. E, assim também age Roberta Carvalho, cujo retrato fotográfico ganha as copas das árvores, dando movimento à fotografia.

Estas são algumas questões possíveis que surgem no momento que olho estas imagens, outras devem ter surgido, pelo artista e por aqueles que passaram nos locais das exposições. O importante é ressaltar que estas três obras convocam um olhar para o espaço em que estão expostos, criando outras camadas de significação. Contribuindo, assim, para a inserção de mais uma camada na cidade, propiciando pensá-la como um palimpsesto, uma vez que pode ser lida como um “composto de camadas sucessivas de construções e ‘escritas’, onde estratos prévios de codificação cultural se acham ‘escondidos’ na superfície, e cada um espera ser ‘descoberto e lido’” (GOMES, 2008, p. 78), ou seja, ligada a um tempo do acúmulo, da continuidade, da duração, da contemplação, da exposição, da sobrecarga, do fragmentário (DUBOIS, 1993, p.321).

Essas novas camadas são percebidas por Dubois (1993) tanto na cidade quanto na fotografia sendo que, coloca sobre esta última:

Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, e torno dela. Questão de tela. Palimpsesto. (*ibid.*, p. 326)

Nessa perspectiva, a fotografia colocada na cidade, por meio das intervenções, seria duplamente palimpsesto, uma vez que cria uma nova camada na cidade e também na fotografia, ou seja, possibilita uma ressignificação na primeira, na medida que altera sua paisagem e na segunda por possibilitar o movimento criado no interior dessa imagem fixa. A fotografia também se torna uma “camada de ação” pelo fato de ser deslocada das paredes da galeria e ir às ruas.

A cidade e a fotografia mostram, com isso, a sua face fantasmagórica, na acepção benjaminiana, na medida em que vão além de suas programações e de suas realizações como produtos culturais, uma vez que “hesitam ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples” (BENJAMIN, 1994, p. 62).

Essa fantasmagoria, percebida por essas outras camadas, inseridas por meio da fotografia, são colocadas, portanto, na cidade, ou nos termos de Paul Ardenne (2002, p. 11) em contexto, o que ele chama de “arte contextual”, na qual ele entende como “um conjunto de formas de expressão artística que difere da obra de arte no sentido tradicional”, que seria a arte de intervenção, a arte engajada de caráter ati-

vista (*happenings* no espaço público), arte investindo o espaço urbano ou a paisagem (performances de rua, arte na paisagem urbana). Se constitui, portanto, como aquela que tem como expressão algo que vá além do quadro, da escultura ou da arte de museu.

Para este autor, o “contexto” designa um conjunto de circunstâncias em que se insere um fato. Uma arte dita “contextual” opta por colocar em relação direta a obra e a realidade, sem intermediário. “A obra é inserção no tecido do mundo concreto, confrontação com as condições materiais” (ARDENNE, 2002, p. 12).

Por isso, o artista escolhe investir a realidade de uma maneira “atual”<sup>5</sup>, ou seja, a obra se realiza em “contexto real” de maneira paralela às outras formas de arte mais tradicionais, se misturando ou mesmo utilizando signos públicos, como é perceptível nas obras apresentadas. Alexandre Vogler utiliza imagens de laudo técnico, provenientes de uma revista feminina, Clarissa Borges ao colocar a fotografia no próprio contexto em que foi fotografada e Roberta Carvalho ao se apropriar das árvores para expor os retratos.

Dessa forma, é importante perceber essas três obras não só pelo conteúdo visual, mas por meio de sua fenomenologia, ou seja, sua condição de existência, a partir do seu “acontecimento visual”, como nos propõe Didi-Huberman (2012). Isso significa perceber as obras não só como ícones, mas a condição de fazer, a ação destas imagens na rua de uma grande metrópole.

Assim, acrescento à ideia do “atual” de Ardenne (2002) à de “acontecimento”, na acepção exposta por Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007, p. 70–71), como “uma prática que se altera, que sai da rotina, que se diferencia da ordem, que emerge, irrompe diferencialmente num horizonte de continuidade e repetição.” Isso possibilitaria um processo de epifania, como a personagem Ana, no conto “Amor” de Clarice Lispector, que ao ver um cego mascarando chicles, pensa sobre sua vida monótona de cuidar da casa, marido e filhos.

Ou mesmo, gerando, a quem passou pelos lugares, reações de improviso como se fossem personagens do conto “Pirlimpisquice” de João Guimarães Rosa (1988, p. 45)<sup>6</sup>:

“Começávamos, todos, de uma vez, a representar a nossa inventada estória. [...]. A coisa que aconteceu no meio da hora. Foi no ímpeto da glória – foi – sem combinação. [...] A princípio, um disparate – as desatinadas pata-ratas, nem que jogo de adivinhas. [...] Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom. Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais.”

Imagino que tenham surgido outras histórias. Histórias inventadas. Histórias ence-nadas. Histórias de uma outra cidade. Histórias de uma outra rua. Histórias de uma outra fotografia. Histórias de um outro. Histórias de percursos outros.

E como disse Gamboa<sup>7</sup> ao narrador do conto de Guimarães Rosa, ao fim da apre-sentação da peça teatral: “Quem disse que minha história não era de verdade?” E, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p.93) afirma “[...] as histórias mais ver-dadeiras são as que parecem inventadas, e por isso a história é invenção de ver-sões plausíveis de nossa trajetória no tempo, para delas nos afastar, diferir-nos.”

E as invenções de cidade, propiciadas por estas obras são os rastros para historici-zar sobre a relação entre fotografia artística e cidade, a partir dos materiais deixados no passado, a fim de perceber possibilidades outras de leitura e apropriação da ci-dade e dos seus signos.

Nesse sentido, a proposta da arte contextual se funda na atualidade mas também, no acontecimento, uma vez que busca promover o potencial crítico e estético de prá-ticas artísticas mais ligadas à apresentação que à representação, práticas propostas sob o modo de intervenção, aqui e agora. Se distanciando, portanto, da preocupa-ção de representação (arte clássica) ou do desvio (a arte do espírito duchampiano) ou perspectiva auto-crítica, a fim de se auto-observar (arte conceitual).

O seu princípio se funda na realidade, que é perceptível na primeira frase do Mani-festo “Arte como arte contextual”<sup>8</sup>, publicado pelo artista polonês Jan Swidzinski, em 1976: “A Arte contextual é exercida no campo das significações as quais se faz con-tato com a realidade”.



Com isso, a primeira qualidade de uma arte contextual é a sua relação à realidade, não sob o modo da representação (como o artista realista), mas sob o modo da co-presença, uma lógica que veja a obra de arte diretamente conectada a um sujeito relevante da história imediata. Desse modo, a ideia é que a arte contextual tome como relação a “realidade”, o interesse é a realidade, mais que um conceito. Para Ardenne (2002, p. 16) “realidade é o que é atual, o que salta”.

Além de ficarem visíveis algumas características deste movimento como: a não aplicabilidade ao campo estético, a diferenciação da arte tradicional e da conceitual, a relação com o social, a arte como processo inacabado e em constante mudança, em contato com a atualidade. Richard Martel (1997, p.3) corrobora que a arte contextual prevê “a materialização de uma intenção do artista em um contexto particular”, o que Swidzinski (1997, p. 4)<sup>9</sup> chama de “simbiose da arte com o seu contexto”. Logo, a primazia da arte contextual é o contexto.

O contexto designa, com isso, o conjunto de circunstâncias nas quais se insere um fato, que estão em situação de interação. Uma arte contextual reagrupa todas as criações que se ancoram nas circunstâncias e se revelam preocupadas “tecer com”<sup>10</sup> a realidade. Para o artista, trata-se de “tecer com” o mundo que está no seu entorno. Assim, o próprio entorno é o fundamento da obra, como a proposta de um olhar mais atento do que está em volta no Parque Sabiá, em “Diálogos Geográficos”.

Nessa perspectiva, para Ardenne (2002, p. 18) a arte contextual sai do território do idealismo<sup>11</sup>, vai na direção oposta da representação, se emerge na ordem das coisas concretas, buscando um diálogo com a própria realidade. Nicholas Bourriaud (2009) nomeia essa busca de “utopias de proximidade”, uma vez que não se persegue realidades imaginárias ou utópicas, mas esses artistas procuram “constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (2009, p. 18), qualquer que seja a escala escolhida por eles.

Como a realidade promove uma relação de sinestesia, a arte contextual prevê um transbordamento da arte feita para a visão<sup>12</sup>. Dessa maneira, por mais que uma obra tenha uma predominância da visão, a percepção, que se dá também pelos outros sentidos, não é pura em si. Nesta direção, Elisa Campos (2006, p. 156) coloca que o

olhar é antes de tudo uma experiência sinestésica. Assim, o olhar é “[...] antes de uma cisão, é uma integração, ao perceber o mundo. Tal integração correspondendo a um ‘ver’ através de olhos, ouvidos e pele.”

E, estas obras expostas na ruas, associam o olhar ao andar. Além, de promoverem uma ação corporal como na obra de Clarissa Borges que pode trocar as fotos de lugar ou mesmo pegá-las para si. É promovido, então, um olhar que impele à ação. Além de restituir a experiência sensível, ou seja, promover a afetação de órgãos que não somente a visão ou mesmo colocá-la em questão.

Com isso, a leitura de Ardenne propõe a pensar, além de uma reconfiguração das maneiras de criar, uma redefinição dos territórios da arte. Isto porque o tipo de obra que se instala na rua, pode se tornar móvel, a exemplo de Clarissa Borges, uma vez que a obra “Diálogos geográficos” pode ser recolocada ou tirada do parque. Esta artista concebe, portanto, uma obra móvel, apta a ir ao encontro do público ou a se transportar. A emergência dessas obras móveis é um fator chave para o alargamento do “território” artístico que vai além das paredes de instituições artísticas.

Esse alargamento em relação ao espaço de arte, leva, também, a um alargamento do público potencial, todos aqueles que passam pelas ruas, além de se constituir em uma possibilidade concreta de diálogo sobre a vida social, possibilitando sensibilizações da mesma, desmascarando convenções, usando meios artísticos, ao menos para suscitar uma atenção mais aguda, mais singular daquela que permite a linguagem social.

Trata-se de fazer da linguagem da arte uma linguagem às vezes integrada, por isso capaz de ser ouvida, e dissonante, o que quer dizer que propõe colocar um debate à oposição dominante. Com isso, há uma ligação da arte ao real. Mas, ela é também estética: gera uma estética comunicativa, comunicação e troca com a sociedade, supostamente a garantia pela natureza simbiótica da obra, perceptível no próprio título da série de Roberta Carvalho, “Symbiosis”.

E não é uma questão só de título de obra, mas de ação da obra. Por isso, o artista não tem o controle sobre o “estado” da mesma, uma vez que passa a se comunicar através da e pela cidade, gerando, como já foi dito, uma estética comunicativa.

Essa estética comunicativa é chamada por Nicholas Bourriaud (2009) como “relacional”, uma vez que há a promoção de uma relação com a obra e com a cidade, uma simbiose entre arte e cidade. Este autor coloca que a obra relacional é “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. O artista faz uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna e por isso, a arte contemporânea, segundo o autor, instaura um projeto político ao investir e problematizar a esfera das relações.

E, estas obras colocadas nas ruas da cidade geram outras durações, outros ritmos, outra ordem à vida cotidiana, favorecendo intercâmbios diferentes das “zonas de comunicação” que são impostas. Isso se dá a partir da instauração de uma nova possibilidade de “estar junto”, ou seja, “o encontro entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

A estética relacional seria a estética da forma, uma vez que nasce do encontro entre dois elementos. Nas obras em questão, um encontro entre fotografia e cidade que se misturariam a outros encontros, do artista com a cidade, do transeunte com a obra. Enfim, várias relações se estabelecem, inclusive com elementos não-artísticos, a publicidade, por exemplo. Para Bourriaud (2009, p. 30–31):

A forma só assume sua consistência (e adquire uma existência real) quando coloca em jogo interações humanas, a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações, e assim por diante, até o infinito.

Desse modo, a intersubjetividade se torna a essência da prática artística e se instaura uma ética transitiva que situa sua obra entre o “olhe-me” e o “olhe isso” (*ibid.*, p.

33). Com a obra na rua, não existe o nome do artista expresso, mas a obra que pode, inclusive não ser percebida como obra.

Intervir na cidade, para os artistas, segundo Davila (2002, p. 174), significa, primeiro, fazer uma imersão no contexto, uma inserção articular no espaço onde ocorrerá a ação. Logo, o agir está sempre ligado a um “colocar-se em situação” e é na situação que pode ocorrer o acontecimento da obra, ou seja, na configuração de pequenos gestos.

Os gestos são, portanto, para este autor, uma questão de manifestação do movimento, da aparição de um deslocamento que poderá dar lugar a um signo, um significante que, no caso, da seleção feita, é a fotografia, cada qual à sua maneira.

Nessa perspectiva, esses gestos são definidos por Ardenne (2002, p. 87) como uma arte de ação de presença e de afirmação imediata, que está ligada a uma realidade concreta, ao qual o artista se guia. Dentre os espaços aos quais o artista investe, a cidade é a que ele afeta particularmente, como coloca o autor e é a que interessa nesse artigo. E, esta cidade é trabalhada menos como motivo, o tema urbano, mas a vida como matéria e como energia, que o artista ressignifica, por meio de experimentações ainda não formatadas.

Essa ressignificação se dá, em primeira instância, pelo ato de presença, um ato de apropriação do espaço real, da vida corrente que, passa a fazer parte do processo de criação da obra, ou seja pelo andar do artista ou daquele que passa por ali ou da experiência que ambos passam a travar com o espaço. Assim, Bourriaud (2009, p. 21) expõe que “a obra contemporânea se apresenta como uma duração a ser experimentada”.

É pela experiência da rua que Alexandre Vogler, Clarissa Borges e Roberta Carvalho colocam, respectivamente, as obras “4 Graus”, “Diálogos Geográficos” e “Symbiosis” na rua, possibilitando que o experimentar a rua, por aqueles que passam pelas imagens possa também ser transformado.

## Notas

<sup>1</sup> Esta questão pode estar relacionada também aos pressupostos do artista Robert Smithson, embora não trate da cidade. Com os seus trabalhos ligados à *Land Art* desenvolveu uma teoria da relação entre um local particular no meio ambiente. Estes lugares, chamados “sítios”, tinham limites abertos, informação dispersa e eram algum lugar. Já galerias eram não-sítios, constituídos de limites fechados, continham informação e não eram lugar nenhum, ou seja, eram uma abstração (ARCHER, 2001, p. 96).

<sup>2</sup> Informações retiradas do site: <http://catalogue.danielburen.com/fr/oeuvres/1929.html>, acesso em 26 de janeiro de 2014.

<sup>3</sup> Texto retirado do livro: *À force de descendre dans lua rue, l'art peut-il enfin y monter?* Éditions Sens&Tonka : Paris, 1998, acessado na Bibliothèque Kandinsky no Centre Pompidou.

<sup>4</sup> Na obra “À ciel ouvert” o autor faz um apanhado de obras que intervêm no espaço (natural ou urbano) desde os anos 1960, da Land Art à intervenção urbana, propondo um percurso pelas obras e suas expressões artísticas.

<sup>5</sup> Paul Ardenne utiliza o termo événementiel(le).

<sup>6</sup> O conto, escrito em primeira pessoa, é a lembrança de um menino, que estudara em um internato para meninos, no interior de Minas Gerais, sobre a encenação de um peça de teatro, feita a partir da improvisação de uma história inventada.

<sup>7</sup> Gamboa é o personagem criador da história inventada, que acabou sendo encenada pelos colegas do internato que participaram da peça teatral.

<sup>8</sup> Esse manifesto foi publicado em francês na publicação “Arte contextual: 20 ans d’art contextual/Jan Swidizinski”, coordenado por Richard Marthel, de 1997. O documento faz parte do acervo da Bibliothèque Kandinsky, no Centre Georges-Pompidou, em Paris.

<sup>9</sup> Texto: As coisas como elas vão, publicado em 1997, após 20 anos da escrita do manifesto. Acervo da Bibliothèque Kandinsky, no Centre Pompidou, Paris.

<sup>10</sup> Segundo a etimologia da palavra “contexto” vem de “tecer com a realidade”.

<sup>11</sup> Paul Ardenne ressalta este contrários ideal e real, a partir da contraposição de dois movimentos artísticos na pintura, romantismo e realismo. E, de acordo com a perspectiva da história da arte, a arte contextual vem do realismo, uma vez que põe em questionamento a figura do real – fórmula de Gustave Coubert (1861). O realismo é a negação do ideal romântico, uma vez que há a preocupação de fazer uma arte viva, no sentido de fazer o meio-ambiente favorável a um “colocar em arte”, o mundo como atelier. O realismo se preocupa com a materialidade do mundo (os sujeitos cotidianos, a banalidade, o trabalho, a condição humana) – mas fica no nível da representação.

<sup>12</sup> À propósito desta questão, vale ressaltar que as artes plásticas se destinaram primeiramente à instância da visão, termo expositivo (séc. XI) designa “colocar em vista”. A história da arte, como se sabe é uma história da exposição.

## Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval. *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: EDUSC. 2007.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d’intervention, de participation*. Flammarion, Paris, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa : Ed. Relógio d’água, 1991.

BENJAMIM, W. *Charles Baudelaire e um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo : Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v.3).

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo : Martins, 2009.
- BUREN, Daniel. *À force de descendre dans lua rue, l'art peut-il enfin y monter?* Éditions Sens&Tonka : Paris, 1998.
- CAMPOS, Elisa. *Planos de clivagem*. In: *Concepções Contemporâneas da arte*. Luiz Nazario e Patrícia Franca (org). Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.
- DAVILA, Thierry. *Marcher, créer. déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du regard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa, 2012.
- DOMINO, Christophe. *À ciel ouvert*. Paris : Éditions Scala, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas : Papirus, 1993.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro : Rocco, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Amor*. In: *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.
- MARTEL, Richard. *20 ans d'art contextuel*. In: *Art Contextuel*. Québec : Les Éditions Intervention, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Pirlimpisquice*. In: *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro : Ed. Nova Fronteira, 1995.
- SWDWINSKI, Jan. *Les choses comme elles vont*. In: *Art Contextuel*. Québec : Les Éditions Intervention, 1997.

### **Ana Rita Vidica Fernandes**

Doutoranda em História na Faculdade de História – Universidade Federal de Goiás (UFG)/ École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris), Bolsista Capes Processo 7959/14-9, Mestre em Cultura Visual (UFG) e Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UFG). Atualmente é professora da Faculdade de Comunicação da UFG. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq-UFG).