

O VALOR CAMBIANTE: DA ARTE URBANA À CONTEMPORÂNEA¹

The Changing Value: From Urban to Contemporary Art

Pedro Moreira²

RESUMO

Este artigo busca, através da análise de alguns artistas que tiveram a sua formação na matriz da arte urbana, identificar como se operou sua aceitação entre um público mais amplo e mais especificamente, sua inserção no mundo das artes contemporâneas. Sua educação não-formal ao mesmo tempo que os destaca pela novidade, pelo exotismo da alteridade, também os direciona por modos de valoração norteadores distintos dos de artistas que vieram da educação formal. Será levantada a noção dos “conjuntos valorativos” norteadores da produção de artistas formados em diferentes matrizes, como modelo para identificar tanto a sua produção quanto a recepção da mesma, e como aparentemente o cruzamentos de pontos em comum dos distintos conjuntos valorativos é o que dita no final das contas o maior ou menor sucesso e adequação entre diferentes esferas.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Arte Urbana. Graffiti. Filosofia da Arte. Valoração.

ABSTRACT

This paper aims, through the analysis of some artists that had their education through street art, to identify how their acceptance took place among a wider audience: more specifically their insertion in the world of contemporary arts. Their non-formal education at the same time that highlights them for their novelty, by the exotism of the different, also directs them through guiding modes of valuation, different from those of the artists that came from the formal education. It will be raised the notion of the “valorative sets” that guide the artistic production of artists of different backgrounds, as a model to identify their production and its acceptance, and how apparently the crossing of common points in different valorative sets is what defines the greater or lesser success and adequation between different groups.

Key-words: Contemporary Art. Graffiti. Philosophy of Art. Street Art. Valuation.

¹ DOI: <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2022.256183>

² Universidade de São Paulo. E-mail: pedro.hanya@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0767-8554>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1731035990880479>.

INTRODUÇÃO: COTEJANDO WILLIAM KENTRIDGE E BLU



Fig. 1: William Kentridge trabalhando em seu atelier em entrevista ao Museu de Arte Moderna de São Francisco em março de 2005.³

O trabalho em animação do Sul-Africano William Kentridge parece vir, ao menos em parte, da reflexão sobre o procedimento do desenho com suas adições, rasuras, apagamentos, acumulações e retrabalhos. A mídia seca do carvão sobre papel, por mais que permita a retirada do rastro em carbono que imprime no suporte a marca intencionada, sempre deixa um pouco do apagado em forma de pentimento ou palimpsesto. Parte do processo é descrito por Leah Ollman para a edição de Janeiro de 1999 da revista *Art in America*:

Desde 1989, o nativo de Johannesburgo, William Kentridge tem feito curtos filmes de animação a partir de desenhos em carvão que ele altera e apaga no curso da filmagem. [...] Como o próprio processo de animação de Kentridge --nascido do desejo de manter vivos os transientes estágios evolucionários de seus desenhos-- as narrativas não-roteirizadas dos filmes lidam com a tênue natureza da memória, tanto pessoal quanto histórica. [...] Diferente da animação em célula convencional, que funde milhares de desenhos em um todo contínuo e sem costuras, o processo de Kentridge é explicitamente cru e feito à mão. Para cada filme (todos tendo menos de 10 minutos) Kentridge faz cerca de 20 desenhos, que passam por contínua adição, permutação e apagamento, dos quais os traços são plenamente visíveis, dando a impressão de tempo e espaço como viscosos, invariavelmente alterados por cada

³ https://www.youtube.com/watch?v=5_UphwAfjkh acessado em junho de 2021.

chegada e partida. ‘Você poderia olhar para os desenhos como indicativos do processo e rota para fazer o filme’, ele diz. ‘você também pode ver o filme terminado como o modo complicado de chegar ao conjunto de desenhos’. (OLLMAN 1999)⁴.



Fig. 2: Quadro da animação em graffiti MUTO de Blu (2008)⁵.

O artista italiano Blu, mais do que por suas monumentais pinturas murais, começou a ser reconhecido internacionalmente por seu trabalho em animação. O processo é manual, em sua maioria feito em preto sobre branco e, como o do sulafricano, também deixa as marcas da feitura presentes no suporte físico onde os inúmeros desenhos são realizados. No entanto, ao invés de trabalhar sobre papel, Blu faz todo o seu processo em spray e tinta de parede ao ar livre, sobre muros (e chãos) públicos e privados das diversas cidades que visita já que, diferente de Kentridge – que teve educação formal tanto em belas artes quanto em política e estudos africanos – sua formação artística se deu basicamente através da pintura urbana. Blu não é classificado apenas como um artista mas, mais especificamente por linhagem ou gênero, é tido como um artista urbano. Cedar Lewisohn define melhor a origem e estilo do italiano:

Apesar de o trabalho de Blu ter se desenvolvido a partir do graffiti tradicional⁶ em uma imagética estritamente figurativa, ele ainda vê sua atitude como sendo forjada por

⁴ https://www.gregkucera.com/kentridge_reviews.htm acessado em junho de 2021.

⁵ A animação completa está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uuGaqLT-gO4> acessado em junho e 2021.

suas antigas raízes. Ele trabalha com uma paleta muito limitada, que tem o efeito de sublinhar sua fascinação com linha e forma. Como ele diz, ‘Eu uso tinta apenas para preencher o desenho; não tem muitos elementos da pintura em meu trabalho (LEWISOHN 2008, p. 129).

O uso mínimo de cor é outro traço em comum com o trabalho de Kentridge, porém enquanto o primeiro trabalha no ambiente controlado do atelier em desenhos mais ou menos na mesma dimensão (por volta de 120 x 160 cm), Blu trabalha em outra escala:

Blu vê construções como ‘folhas de papel’ nas quais ras-cunhar. Dada sua escala descomunal, seus trabalhos muitas vezes dão a impressão de que as construções nas quais eles são pintados não são tão grandes assim. Essa atitude notável em relação à escala é representativa de seu interesse geral em arte pública. (LEWISOHN 2008, p. 130, tradução do autor).

ARTE URBANA X GRAFFITI

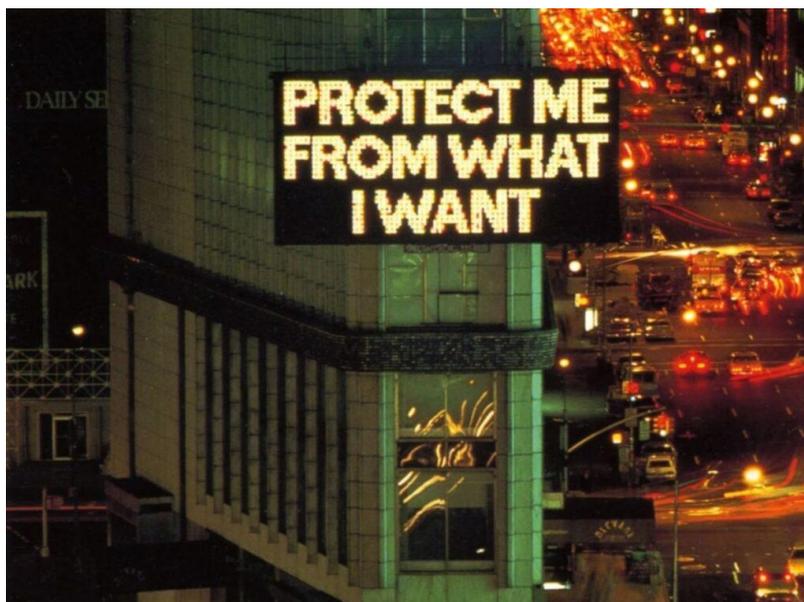


Fig 3: Luminoso público da artista Jenny Holzer da série Survival (1983-85).

O que é hoje chamado de Arte Urbana (termo utilizado aqui como análogo ao anglófono Street Art) não é absolutamente um movimento aos moldes das vanguardas da arte moderna no início do século XX, no que se diz de sua concisão de origem, projeto e objetivos. A definição se coloca

⁶ Graffiti Writing no original, termo que designa especificamente a tradição de grafitti nascida em Filadélfia nos anos 1960, desenvolvida em Nova Iorque dos anos 1970 e internacionalizada durante os anos 1980. Associada embora nem sempre ligada ao movimento do Hip hop.

mais como um guarda-chuva que abarca artistas das mais variadas origens, tendo em comum onde ela é feita e/ou apresentada –o espaço público das grandes cidades. Distinta da noção de arte pública, que costuma ser associada ao urbanismo, monumentos, arquitetura e equipamento oficial e permanente do estado, a Arte Urbana não precisa necessariamente da autorização dos meios oficiais e muitas vezes grande parte de sua força e reconhecimento nascem justamente dessa contravenção, deste romper com a regra.⁷ No mais das vezes, no entanto, rotular um artista enquanto artista urbano não designa da onde ele veio, qual a sua formação, apenas onde se dá a maior parte do seu trabalho reconhecido.

Por outro lado, o que é internacionalmente chamado de *graffiti* costuma se referir a uma linhagem bem definida, aglutinada internacionalmente há aproximadamente quatro décadas por exemplos visuais, regras de procedimento, hierarquia de elementos visuais, além de leis de convívio e disputa, assim como um conjunto valorativo norteador que propiciou a possibilidade de uma formação clara e ampla para muitas gerações de artistas. Esta prática é conhecida internacionalmente por *graffiti writing* e, embora ela tenha muita proximidade e pontos de contato com a Arte Urbana, não trata-se absolutamente da mesma coisa.⁸

⁷ Nesse sentido, o livro *Trespass* dá a noção da Arte Pública não encomendada e retraza uma história da arte pública do século XX sob este viés.

⁸ Poder-se-ia definir o Graffiti Internacional como um subgênero da Arte Urbana, porém não consigo enxergar o que tal definição tão ampla ajudaria a conhecer mais sobre ambos os gêneros.



Fig 4: Mural feito em parceria entre Os Gêmeos e Blu em Lisboa, 2010.

Esta distinção matricial, de linhagem e formação dos diferentes grupos, serve para alguns propósitos, neste artigo sendo o principal deles a indicação de formação, de regras de procedimento, exemplos formais e aparato técnico, conceitual e estilístico a partir da onde e em que direção os artistas trabalham. Blu, assim como a dupla brasileira Os Gêmeos tiveram a sua principal formação dentro da matriz do graffiti internacional, o que ajuda a identificar não apenas a origem inicial de seu trabalho formal e tematicamente, mas também com que conjunto de regras, valores e exemplos eles precisam romper (ou reforçar) para conquistar reconhecimento em outras esferas –por exemplo a da arte contemporânea.

Tanto Os Gêmeos quanto Blu começam a ser reconhecidos a partir da década de 2000 como artistas dentro do movimento da arte urbana, em adição ao seu lugar já reconhecido internamente pelo movimento do graffiti internacional, o que por sua vez não os autoriza imediatamente a ingressar no sistema das artes. No entanto, já em 2006 Os Gêmeos realizam a sua primeira exposição individual em terras brasileiras justamente na galeria Fortes Vilaça (atualmente, Fortes D’Aloia & Gabriel) em São Paulo, galeria então responsável por representar grandes nomes da arte contemporânea entre

eles; Beatriz Milhazes, Vik Muniz, Adriana Varejão e Iran Do Espírito Santo, só para citar alguns poucos. A galeria representa Os Gêmeos até hoje em dia (meados de 2021).

Esta aparente fácil penetração⁹ em uma das mais reconhecidas galerias de arte contemporânea de São Paulo parece sugerir que insistências em definir um critério de demarcação entre graffiti, street art e arte contemporânea parecem supérfluas, no entanto essa distinção serve para identificar os distintos processo de adequação que certo tipo de artista com um histórico similar tiveram de efetivar. Tanto na sua formação dentro do graffiti estritamente, quanto no rompimento com a rigidez dessa prática e o que fazer após esta ruptura. Outros grupos marginais ao mundo das artes, como o da pichação paulistana por exemplo, terão seus próprios valores norteadores e de formação, distintos dos do graffiti internacional, mas que também são de importância estrutural para a sua prática. No entanto os valores da pichação nem do graffiti são valores que se adequam imediata e plenamente aos valores desejáveis para um artista *profissional* –por vezes estes valores terão de ser dobrados ou até mesmo recusados se não forem de acordo com o conjunto de valores desejáveis para o grupo receptivo intencionado, a ver, o sistema oficial das artes.

⁹ Na verdade, a exposição d’Os Gêmeos na Fortes Vilaça foi precedida por uma dupla exposição em março de 2006 entre a Galeria Choque Cultural e a Fortes Vilaça, onde as galerias ‘trocaram’ de artistas. A Choque Cultural foi uma das primeiras galerias de arte a começar a expor o trabalho de artistas vindos do graffiti e arte urbana em formas mais próximas ao tradicional mercado de artes. De certa forma a exposição dupla serviu como uma introdução ao público da galeria mais ‘tradicional’ em receber artistas vindos de outra matriz que não a da formação e produção estritamente contemporânea.



Fig 5: Detalhe da instalação na exposição “O peixe que comia estrelas cadentes” d’Os Gêmeos na galeria Fortes Vilaça, 2006.¹⁰

O caso d’Os Gêmeos é interessante para identificar como algumas qualidades da pintura mural anterior da dupla se adaptaram ao suporte interno da galeria Fortes Vilaça em sua primeira exposição individual no Brasil. O jogo com a escala das figuras, a transposição da pintura para a instalação através de uma grande quantidade de pintura, habilidade claramente facilitada pela experiência com a pintura em tinta látex e spray, tão característica do graffiti brasileiro, a temática da arte folclórica brasileira com o uso de personagens e cenas fantásticas, o que se deu foi um grande aproveitamento das qualidades desenvolvidas na pintura mural da arte urbana, no entanto, alguns valores característicos da pintura mural não autorizada são claramente deixados para trás. O que sobra, em sua grande maioria, é a força autônoma da pintura figurativa da dupla e o uso destas figuras em outras técnicas como a escultura. Figuras essas que os distinguem enquanto marca, *brand*, estilo, através da figuração claramente identificável de suas figuras pintadas com sua característica paleta –no entanto, parece que se tivessem vindo de

¹⁰ O site da galeria mostra mais obras e outros ângulos da instalação <https://fdag.com.br/exposicoes/o-peixe-que-comia-estrelas-cadentes/> acessado em junho de 2021.

outra matriz, possivelmente o trabalho da dupla não teria sido reconhecido da mesma maneira. Mesmo que as qualidades transgressoras do graffiti não permaneçam no trabalho de galeria, certo fantasma delas continua alimentando a aura de sua obra.

ESTILO ENQUANTO INDIVIDUAÇÃO

A quebra com a linhagem americana [...] foi um movimento consciente dos grafiteiros paulistanos que vieram da própria matriz americana, mas a forma como cada um dos praticantes quebra com a tradição nova-iorquina é específica. Ao movimento em direção ao trabalho autoral dou o nome de *individação*, posto que, partindo de um conjunto de regras de procedimento e exemplos visuais restritos, a busca se dá na direção de um trabalho distinto dos graffiti dos colegas. Um traço desse processo de *individação* é a ampliação do campo comum do *agonismo*. Quanto mais distante das rígidas regras do “Graffiti internacional” tanto mais dificilmente um trabalho será valorado no conjunto dos exemplos visuais internacionais. Sem um metro claro de valoração, o graffiti praticado no Brasil a partir de meados da década de noventa, direcionado em grande parte pelos processos de *individação*, recorre a dois movimentos básicos; a busca de referências externas ao “Graffiti internacional”, assim como teste dos limites dessa prática (GRAÇA, 2017, p. 60).

O processo que chamo de *individação* se deu em meio a artistas do mesmo grupo e matriz a partir de uma disputa entre iguais, a tentativa de superar seus colegas e através dessa superação criar um estilo e corpo de trabalho próprio. Foi esse caminho que defendo que foi o que traçou o caminho para quebrar com a rigidez formal do graffiti internacional e, através dessa expansão, abrir o repertório dos artistas formados no graffiti internacional. Os Gêmeos fazem parte da mesma linhagem de muitos artistas que como eles passaram pelo mesmo processo, no entanto nem todos chegaram a ser reconhecidos em outras esferas, em outros sistemas. Não é só começar a pintar com spray sobre tela que automaticamente se dá a adequação de um artista formado nas ruas para o suporte interno e, ainda mais, o faz participar de todo o jogo atual e corrente das artes visuais. Por isso sugiro a chave da *valoração* para tentar ajudar a compreender os distintos processos que levam tanto à formação de um artista quanto sua aceitação por diferentes grupos, não identificando aqui um *valor* enquanto meta estanque, fim de uma

obra ou direção específica que orienta a produção de um artista, mas mais especificamente qualidades intrínsecas à produção artística que podem ou não ser valoradas por um grupo específico.

A própria definição estabelecida por um conjunto valorativo é o que identifica quais qualidades dentro do corpo de trabalho de um artista são mais ou menos desejadas. Quando há uma mudança valorativa, o que acontece é uma troca da própria noção do que é que torna algo bom –quando uma pichação paulistana é feita no topo de um prédio com um rolo de tinta e cabo extensor, toda a sucessão de atos que levou ao seu feitiço foi acionado e mirado pelos valores que norteiam a prática. A escolha no uso de materiais, a incursão no prédio, o formato da letra, tudo isso é norteado pela formação e pelo conjunto valorativo próprios do Pixo. Um valor então, não faz parte de uma lista de qualidades, que podem ser acumuladas, empilhadas ou dispostas ordenadamente em uma caixa de ferramentas para serem utilizadas quando necessárias, os valores, ou melhor –o conjunto valorativo, é parte constituinte de como o artista compreende e se coloca no mundo, não mero instrumento de feitura de uma prática.

A noção da mudança valorativa poderia ser usada em outros exemplos de grupos de artistas para pensar a mudança da recepção e a adequação deles em um ambiente novo. Com a então recente apropriação, ou adaptação, dos artistas da antiga União Soviética, que Hans Belting descreve em seu ‘O Fim da História da Arte’. O autor aponta algumas estratégias de adaptação que os artistas do Oriente tiveram que adotar a partir da abertura política:

Os artistas russos depararam com um público diferente no Ocidente, como explicou Iliá Kabakov numa entrevista publicada recentemente [1994]; um público que avalia a arte com olhos profissionais obriga os artistas a novas estratégias, caso ainda queiram ser compreendidos. Eles criavam outrora na Rússia uma arte “informe e não alienada” que “não era separada da vida”. Agora fazem nela também uma arte que tem de ser “profissional”, uma vez que é “paga, exposta e institucionalizada”. Está ligada a isso também uma mudança de papéis. Antigamente, a criação artística era para os artistas russos uma “necessidade vital, mas não uma atividade profissional” (BELTING 2006, 108).

Dadas as devidas proporções, algo análogo ocorreu com os artistas vindos da matriz da arte urbana e do graffiti. Para a sua adequação ao mundo das artes ser efetivamente realizada, teve de haver uma adequação, uma separação da arte e da vida também dentre os artistas vindos dessa matriz, que não enxergava a pintura mural como atividade profissional e comercial e –ainda mais do que os artistas soviéticos– sequer vislumbravam no mundo das artes um horizonte possível para a sua prática.

CASOS E MATRIZES

Aceitar que o grupo de grafiteiros que desenvolveu um relevante corpo de trabalho paralelamente à produção artística oficial, com seu próprio conjunto de regras e sistemas, é aceitar que existe mais de um modo de direcionar a produção artística. Ainda mais, é aceitar que existe mais do que um único caminho de direcionamento, aparentemente em sintonia e dentro do amplo esquema teórico que coloca a produção artística posterior à década de 1970 como não seguindo mais os esquemas claros de direcionamento do modernismo. Porém, essa produção foge dos dois esquemas, tanto por não seguir um *telos* claro e definido como a arte moderna vanguardista, quanto por não pertencer necessariamente à regra de uma noção de cultura que as separa entre: alta, baixa (popular) e de massa.

Herbert Baglione, por exemplo, irá como os outros grafiteiros de sua geração começar o seu processo de individuação escolhendo uma paleta específica e desenvolvendo o seu estilo característico. Durante grande parte de sua carreira ele irá usar uma paleta limitada de branco, preto, azul real e dourado. Seu desenvolvimento do traço fino e da pesquisa em caligrafia e desenho irá desenrolar em um estilo voltado para figuras alongadas, onde a filigrana é ao mesmo tempo ornamento e estrutura. No entanto, não será apenas a pintura de figuras e letras que irá ocupar sua produção, no decorrer da década de 2000 Herbert produz uma série de pinturas não apenas murais, mas muitas vezes usando o chão de áreas abandonadas como suporte, lugares que não serão observados por transeuntes e o público geral¹¹ –obra que só poderá ser vista por registro fotográfico, trabalhando com a sempre pre-

¹¹ Um dos principais atrativos para artistas de outras esferas irem para o suporte urbano.

sente noção da efemeridade e da arte urbana não autorizada e a utilizando como qualidade valorada, não fraqueza contingente.



Fig 6: Intervenção da série site specific 1000 Shadows de Herbert Baglione, iniciado em 1999 ela é sempre feita em lugares abandonados. Esta pintura específica foi feita em um hospital psiquiátrico abandonado em Parma na Itália em 2013.

Esse processo de individuação e depois de desenvolvimento conceitual-autoral é a dupla viragem muitas vezes necessária para um artista formado no graffiti de matriz nova-iorquina chegar até o que convencionou-se desde os anos 1970 chamar de Arte Contemporânea. A mudança não é apenas de tipo de trabalho, mas conceitual e valorativa. Peguemos o caso de Alex Vallauri, que é amplamente reconhecido como uma das figuras iniciais do graffiti e arte urbana em São Paulo, no entanto o seu caminho foi muito distinto do de Herbert. Tendo estudado na FAAP, sua produção inicialmente se volta para a gravura para então a partir da pesquisa de arte postal, colecionismo de carimbos e experimentações correlatas, começar a cortar os es-

tênceis que o tornarão reconhecidos. A diferença é matricial e de caminho – Vallauri irá terminar na rua, Herbert começa a partir dela.

A noção de valor apresentada aqui, diferente de uma noção hegemônica de um valor imutável à qual tudo se curva e para a qual tudo se refere – talvez seja um caminho mais frutífero do que uma noção unilateral e por vezes teleológica da antiga historiografia da arte. Com a exaustão das vanguardas¹² até mesmo nos lugares onde a total amplidão da crise da modernidade não tenha sido plenamente explicitada (tanto na esfera cultural quanto política) houve uma viragem para o que hoje em dia acostুমou-se chamar de arte contemporânea. Como coloca Andreas Huyssen, há uma quebra clara na segunda metade do séc. XX.

Eu diria que as artes contemporâneas – no sentido mais amplo possível, quer se autodenominem pós-modernistas ou rejeitem esse rótulo – já não podem ser consideradas uma nova fase na sequência dos movimentos modernista e vanguardista que começaram em Paris nas décadas de 1850 e 1860 e que mantiveram vivo um *ethos* de progresso cultural e vanguardismo até a década de 1960 (HUYSSEN, 1992, p. 76).

E embora não nos interesse tanto aqui os critérios de demarcação entre modernismo e pós-modernismo, cabe citar que o que está sendo chamado de arte contemporânea se trata necessariamente da arte produzida após os anos 1960 –mesmo que nem toda a arte produzida a partir de lá seja necessariamente contemporânea. No entanto, mesmo dentro dessa quebra em meados do XX, ainda há uma noção única de cultura –mesmo que separada em diferentes esferas entre alta, popular e de massa. A noção da tradição em teoria crítica de colocar tudo, ou quase tudo, dentro dos moldes do capital para então explicá-los, exclui o que existe –mesmo que temporariamente– fora dele. A fascinação de Jean Baudrillard com os graffiti novaiorquinos da década de 1970¹³ se dá justamente nessa alienação em relação ao capital, não

¹² Por vanguardas, identifico não apenas as vanguardas europeias da década de 1920 mas também os desdobramentos do Pop Art, Concretismo e outras vanguardas “tardias”. Amplamente indenticadas com certa exaustão da noção propriamente “moderna” em arte, mesmo que não apresentem necessariamente a resolução ou superação das questões levantadas pelo modernismo.

¹³ Me refiro aqui ao artigo KOOL KILLER de 1976, onde Baudrillard se refere aos graffiti anteriores à adoção sistemática dos personagens e elementos figurativos que viriam a chamar a atenção de um público geral durante a década de 1990 no Brasil.

apenas de aparente propósito e comerciabilidade, mas também de significação. O documentário *Mur Murs* de Agnès Varda (1980), nos mostra que também na costa oeste dos Estados Unidos havia uma intensa e prolífica produção de pintura mural, especialmente proveniente da comunidade latina – pintura de resistência e identidade que não segue regras e objetivos de mercado¹⁴. Existe e sempre existiu produção artística e cultural exterior às lógicas do capital e da noção mais estrita de cultura que a arte oficial habita. Jean Dubuffet com a conceituação da *Art Brut* e a defesa de uma arte “fora da cultura” nos apresenta todo um campo de produção artística que opera fora dos moldes culturais “oficiais”. Não que o graffiti seja uma subcategoria da *Art Brut* ou tenha muitos pontos de contato com ela, mas ao menos em sua manifestação inicial ele demonstra, como ela, um caminho e uma vitalidade independentes dos nortes orientadores da arte “aculturada”.

FORMAÇÃO E ADEQUAÇÃO

Por mais que o estabelecimento da arte contemporânea tenha explicitado e recolocado de outra maneira muitas das questões do modernismo, ela continua sendo fruto dele e certa continuidade cultural permanece. A mudança de foco, técnica, questões, e até mesmo valorativa dá-se portanto dentro da mesma matriz – a do ocidente aculturado. Até hoje em dia o que a educação formal em artes oferece de instrumental – para além do grande desfile das histórias da arte com suas escolas, períodos, gêneros, estilos e exemplos visuais – é uma razoável riqueza exemplar de formas, suportes, técnicas e acima de tudo *questões* com as quais o artista pode trabalhar e por onde orientar a sua produção. A educação em artes faz parte do sistema de artes e para ele é orientada – quando o sistema muda, ela se molda em seguida. Quando a multiplicidade, o campo expandido de artes é a via de regra, o artista precisa criar certa coerência ideária, para além de uma capacidade de domínio técnico em duas ou três técnicas distintas, por mais proficiente que ele seja nelas, para estabelecer sua marca que, mesmo sendo imaterial, pre-

¹⁴ Não estou me referindo aqui à pintura de letreiros das gangues latinas de Los Angeles, mas da pintura mural figurativa proveniente da mesma comunidade. Para um estudo mais aprofundado das pinturas de letreiros de Los Angeles ver *Cholo Writing: Latino Gang Graffiti in Los Angeles* de François Chastanet.

cisa ser distintiva. Grosso modo, na arte contemporânea a técnica em si perdeu seu *valor*, ela é uma qualidade no mais das vezes desejável, mas não é fim de nenhum artista e não é estritamente necessária para uma obra ou corpo de obra contemporâneo. No graffiti internacional, desde a sua fundação até hoje em dia, a proficiência técnica na pintura em spray é uma das qualidades mais valoradas.

De qualquer modo, quem vem de fora (seja de onde for), precisa passar por outros processos de adequação que não são a simples preocupação com a construção de um corpo de obra coerente. Neste sentido vale a pena elencar alguns exemplos para explicitar melhor como se dá essa dupla viragem que seria a da via mais longa – a formação no graffiti para então desenvolver um trabalho autoral (sendo assim identificado como um artista urbano) e só então adequar-se, ou não, às artes contemporâneas.

Certa forma o que houve na década de 2000 no Brasil é parecido com o que houve na Europa dos anos 1980. Aparentemente do nada, surge toda uma geração de artistas hábeis, com corpo de obra definido (embora nem sempre em suportes convencionalmente vendáveis) muitas vezes disposto a expor em galerias. O que esses artistas em sua maioria não tinham era algo que ao mesmo tempo que era um problema, também era uma qualidade –eles foram formados em sua grande maioria fora de qualquer tipo de instituição de educação formal em artes. Outro grupo de artistas brasileiros que poderíamos chamar de pertencentes à Arte Urbana, em atividade durante os anos 70 e 80 no Brasil, são muito mais próximos do que chama-se de Arte Contemporânea, justamente por sua linhagem –mais intelectualizada e próxima das preocupações da cultura internacional ocidental do que a geração posterior, a da linhagem do graffiti internacional¹⁵. Artistas que, já participando da produção de arte contemporânea dentro do campo expandido das formas de arte, começaram a fazer intervenções fora do âmbito corrente de museus/galerias, não tiveram necessariamente que passar por este processo de adequação –posto que sua formação não se deu nas ruas, que eram mais um novo e empolgante jeito de produzir sua obra do que a base e formação de seu produzir artístico. Podemos notar como um exemplo mais recente de

¹⁵ O graffiti internacional de matriz novaiorquina só chega no Brasil em meados dos anos 1980, mesmo período que parece se espalhar por todo o mundo com a explosão do movimento hip hop e a instituição de células do movimento através do planeta.

um artista dentro do establishment que usa as ruas nas intervenções do britânico Antony Gormley que junto à sua exposição *Corpos Presentes – Still Beings* de 2012, expôs em lugares públicos (ou ao menos alcançáveis aos olhos públicos) suas características esculturas de figura humana. Também podemos aqui pensar na produção de Cildo Meireles¹⁶, Hudnilson Jr e até mesmo Alex Vallauri. Concomitantemente, a produção de Jean-Michel Basquiat e Keith Haring também resvala nessa noção –artistas que trabalham na rua mas não vieram dela– Basquiat irá fazer sua fama inicial ao pintar enigmáticas figuras e mensagens nas ruas, no entanto ele escolhia justamente as ruas de Nova Iorque onde ficavam as galerias de arte. Um grafiteiro, ao menos inicialmente, não está interessado necessariamente em arte. O processo aqui descrito de adequação ao mundo das artes foi um caminho tomado por uma pequena parcela de um imenso grupo de praticantes que não necessariamente desejam realizar este processo. enxergá-lo como algo que aconteceria naturalmente ou, pior ainda, de acordo com um processo “evolutivo” um “progresso” que molda uma espécie de proto-artista até os holofotes de uma adequada carreira artística, é um engano que não nos ajuda a entender nem a prática da arte urbana e graffiti nem o mundo das artes.¹⁷

O processo de adequação ao sistema das artes dá-se então em camadas –o artista formado inicialmente na tradição do graffiti precisa se adaptar a um público mais amplo ao mesmo tempo que passa por um processo de individuação, de criação de um corpo de obra seu, identificável visualmente por “leigos”, não apenas por seus iguais em seu grupo autorreferencial –é neste âmbito que os artistas brasileiros vindos do graffiti tradicional se tornaram conhecidos em outras esferas e, portanto, seguindo a definição de Lewisoh, começaram a ser reconhecidos como Artistas Urbanos. Só após essa adequação que uma segunda torna-se possível, a aceitação por parte do sistema das artes e, nem sempre os artistas conseguem ou sequer desejam

¹⁶ Embora não seja um trabalho de rua, as Inserções em Circuitos Ideológicos de Cildo Meireles também fazem o movimento de quebrar com o ciclo de exposição institucional de obras, ao se inserir no circuito de distribuição do refrigerante Coca-Cola, interferindo nas garrafas que voltariam às fábricas e depois aos consumidores.

¹⁷ Também não estou defendendo que seria mais fácil a adequação de um artista vindo da educação formal em artes, o sucesso de um artista não se dá meramente pela adequação ou encontrar o seu nicho dentro do mundo das artes, mas depende de inúmeros fatores alheios à produção mesma inclusive. Este jogo de adequação e valoração é muitas vezes oculto até mesmo das instituições que valoram as obras e artistas.

realizar esta última viragem, a troca paradigmática de seu conjunto valorativo.

O VALOR CAMBIANTE

Do lado histórico, em uma visão mais ampla e afastada, o processo de mudança do conjunto valorativo do sistema das artes acarretou em uma mudança de como ele começa a qualificar não apenas a arte que está sendo produzida no momento, mas também equipa as lentes pelas quais reavaliará todo o conjunto de produção artística disponível na história da arte – por vezes ampliando ainda mais o campo das obras aceitas no panteão. Os processos sistemáticos recentes de revisitar e reavaliar a arte produzida por mulheres, apenas um exemplo entre muitos, é um claro indício de mudança de sistema valorativo por parte das instituições. Grande parte desse esforço se deu a partir dos movimentos sociais que apoiam a valorização do que era deixado de lado pela antiga historiografia da arte. A obra em si está posta enquanto artefato estável, mas a sua interpretação, a valoração da obra é constantemente reativada não apenas pela fruição das singulares subjetividades que a acessam, mas pelo conjunto valorativo que qualifica as obras no interior dessas subjetividades, conjunto esse que pode ser compartilhado entre os fruidores.

A ideia de valores universais que norteariam não apenas os fins da produção artística, mas a nossa relação de contato sensorial com o mundo como um todo, como as noções do belo e do sublime, já não são mais os valores imutáveis que deveriam direcionar a produção artística – uma noção de um bom gosto cultivado pelo acultramento, tão preciosa para o estabelecimento da estética no século XVIII, também já não faz mais sentido em um mundo que não depende de um único ponto de vista, que permite distintos modos de produção e fruição artística. Uma revisão crítica da fundamentação da estética do séc. XVIII está sendo suscitada pelo pensamento feminista¹⁸, apontando alguns dos principais fundamentos supostamente neutros e

¹⁸ O artigo “Feminist Aesthetics” de Carolyn Korsmeyer e Peg Brand Weiser de 2004 revisado em 2021, na Stanford Encyclopedia of Philosophy em <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-aesthetics/>

desinteressados como profundamente arraigados em juízos de gênero e pre-concepções não avaliadas.

Essa reavaliação suscitada pelo revisionismo feminista levanta algumas noções sobre como poderíamos entender os processos de valoração artística fora de esquemas de valores e qualidades estanques, estáveis e estabelecidos. Mesmo que não considerássemos a contribuição da crítica de gênero, a mudança da produção dos anos 1960 em diante é clara, e a mudança da forma e do tipo de arte que ocupa os espaços institucionais também é evidente. Hoje em dia um pintor que seguisse aos moldes da formação moderna não teria, como de fato não tem, seu lugar garantido nas galerias e museus da década de 2020. Mesmo que os valores da formação moderna já não fossem os mesmos da academia do XIX (proficiência técnica, grande aparato de artes auxiliares como anatomia, perspectiva, estudo de luz e sombra, harmonia de cores, etc), os valores de uma boa pintura moderna, se for tipificada por exemplo como a invenção e estabelecimento de um estilo forte e particular, ainda não seria o bastante –embora fosse, até mais ou menos a década de 1960. O que ocorreu nessa viragem? Uma mudança do processo de adequação ao sistema que irá valorar algumas qualidades em detrimento de outras.

Se esta noção de reavaliação dos valores for de fato frutífera e se concordarmos com Gilles Deleuze quando ele diz logo nas primeiras linhas de Nietzsche e a Filosofia que “O projeto mais geral de Nietzsche consiste em introduzir na filosofia os conceitos de sentido e de valor” (DELEUZE, 1976, 1), então algum do trabalho genealógico do filósofo prussiano pode ser útil quando utilizado para nos ajudar a entender momentos de virada e identificar grupos distintos, onde a alteridade se apresenta como toda uma outra forma de valorar a produção artística e não mero exotismo curioso. Nietzsche nos apresenta uma alternativa à estética¹⁹ quando questiona não apenas dos valores mesmos, mas sobre como um valor chega a ser valor.

¹⁹ Entendo por estética propriamente a tradição filosófica do idealismo alemão iniciada por Alexander Gottlieb Baumgarten durante o século XVIII, continuada e estabilizada por Kant e Hegel, como filosofia das sensações e juízo de gosto. Não necessariamente em contraposição mas distinta da mais ampla Filosofia da arte que não precisa seguir estes preceitos e tradições.

Os trabalhadores filosóficos formados segundo o nobre modelo de Kant e Hegel têm de estabelecer e colocar em fórmulas, seja no reino do *lógico*, do *político* (moral) ou do artístico, algum vasto corpo de valorações - isto é, anteriores *determinações*, criações de valores, que se tornaram dominantes e por um tempo foram denominadas "verdades" (NIETZSCHE. 1997, p. 118).

Esta noção nietzschiana de valores que se tornaram dominantes apenas temporariamente, nos apresenta um caminho distinto de uma pesquisa filosófica que atribuiria a alguns valores estanques o alvo de *toda* a produção artística. Ela já mostra que os valores estão em um campo de disputa, em um jogo de dominação e contenda, eles não são estanques mas fazem parte de um lugar e tempo. Quando se fala "belo", este conceito está necessariamente circunscrito em um jogo de gosto que não se atém a um universal desinteressado, ele tem nome, idade e endereço. Diferente das teorias do séc. XVIII que tratam do gosto como sendo, assim como o conhecimento, adquirível através do refinamento e educação. Além de desvencilhar a historiografia da arte de noções que foram abandonadas junto com o idealismo de transformação de mundo da modernidade artística observado nas vanguardas²⁰, de noções de progresso ainda arraigadas no pensamento do início do séc. XX, a chave da crítica dos valores nos permite enxergar como o sistema das artes irá posteriormente se rearticular para legitimar um novo conjunto valorativo que irá ditar quais as qualidades serão desejadas ou não. Por outro lado, a ideia de que um artista possui um conjunto de valores a seguir, também deixa explícito que eles não seriam meramente qualidades dispostas na estante para serem utilizadas quando fossem úteis para um ou outro público em específico. O fazer artístico não é mera articulação técnica, ele exige mais do artista do que um trabalho sem empenho moral.

Embora não interesse especificamente para os assuntos tratados neste artigo, outra vantagem de usar a noção da crítica dos valores para pensar especialmente sobre grupos que seguem regras não apenas "estéticas" é que as esferas da arte e da vida costumam se mesclar. O conjunto valorativo do graffiti internacional e da pichação paulistana, por exemplo, não são apenas

²⁰ Ferreira Gullar em seu conjunto de artigos para o Jornal do Brasil que acabaram sendo publicados no volume *Etapas da Arte Contemporânea* é um bom exemplo de como é possível direcionar a história através de uma visão teleológica para o movimento que se tem em vista parecer uma sequência lógica, quase natural, de acontecimentos que desencadearam onde deveriam.

regras de procedimento para as pinturas, mas também de conduta, disputa e convívio entre os praticantes. Ele dita onde uma pichação pode ou deve ser feita para ser considerada melhor do que a de seus iguais. Uma grande pichação feita no topo de um edifício demonstra o risco que um pichador teve de passar para conseguir sair ileso dessa empreitada, já uma pichação feita por cima outra que já estava lá²¹ é considerada falta de respeito e um ataque pessoal a quem fez a primeira.

O que uma definição estrita de técnica, procedimento, suporte e qualidade cria é um campo comum, onde a valoração de uma pintura é dada de acordo com a obediência a esses preceitos, além do julgamento de cada pintura de acordo com as qualidades norteadoras de cada grupo. Um grande mural de graffiti pintado com dezenas de latas de spray durante uma tarde inteira será valorado de maneira diferente de um “Pixo” feito em 3 minutos no topo de um prédio com rolo e extensor (GRAÇA, P. M. 2017, p. 46).

O conjunto valorativo é o que irá estabelecer quais são as qualidades mais desejadas em uma ou outra prática. Quando se pensa na recepção por parte de um novo grupo, essas qualidades terão pesos distintos, cada uma delas. Hoje em dia, por exemplo, muito fala-se sobre a apropriação do pixo por parte da Arte Contemporânea, e isso se dá pela adequação da segunda com qualidades constituintes da primeira – qualidades essas que muitas vezes são menos valorizadas no graffiti, ou ainda mais, qualidades tidas como importantes no graffiti não são desejadas pelo público da Arte Contemporânea.

²¹ O nome específico para essa prática é “atropelar”, tanto em graffiti quanto em pichação.

ADEQUAÇÃO E SUCESSO



Fig 7: A obra de Banksy que se auto destruiu após o leilão onde foi vendido a 1,4 milhões de libras em 2018.

O trabalho de Banksy polariza opiniões: as pessoas realmente o amam e odeiam em medidas iguais. Para seus detratores, ele é meramente um apostador, justapondo imagens carregadas de maneira formulaica; nada esperto ou original, nada além de um designer gráfico e talentoso auto-publicitário, ele acrescenta à banalidade do dia a dia. Para seus fãs, ele é a afiada voz da dissidência, apostando no indivíduo em uma sociedade capitalista obcecada pela mídia. Qualquer que seja a opinião sobre o trabalho ou a mitologia que o cerca, é preciso dizer que Banksy é o artista urbano mais conhecido hoje em dia (LEWISOHN, 2008, p. 117).

A descrição de Cedar Lewisohn é de 2008, no entanto o trabalho do inglês Banksy parece não ter diminuído de popularidade 14 anos mais tarde. Mas a que se deve a duradoura popularidade e sucesso de Banksy? Meramente a qualidade de seu trabalho? Embora não pareça, ele é um dos trabalhos mais qualificados para dar sequência ao jogo do mercado de arte no Reino Unido. A arte produzida no Reino Unido durante a década de 1990 viria a tomar de assalto o mercado internacional de artes, seguindo um movimento que vinha desde os anos 1980 com os recordes de preços de obras de arte em leilões ingleses. Muito do sucesso da cena Young British Artists (Jovens Artistas Britânicos) se deu em um curto espaço de tempo decorrente de uma intensa injeção de capital por parte da galeria de arte Saatchi, que abra-

çou nomes como Damien Hirst, emblematizador de certa corrente de arte contemporânea. Faz parte do jogo da arte britânica jogar com o mercado, e para além da supervalorização de uma obra de arte, por menos tradicional que ela possa ser (por exemplo um Tubarão Branco mergulhado em um imenso aquário de formol), o que Banksy fez foi dar continuidade a esse jogo cada vez mais absurdo do leilão de artes –culminando em uma obra de arte que se auto-destruiu após sua venda a um preço exorbitante.



Fig 8: A performance “Bliz-aard Ball Sale” de David Hammons em 1983, na qual ele analogamente à precificação de obras de arte, vendia bolas de neve a preços que variavam de acordo com o tamanho. Foto de Dawoud Bey.

O jogo com o mercado de arte e precificação da obra não é novidade, faz parte da já estabelecida tradição da arte contemporânea, e parece conseguir chamar mais atenção do público geral do que o trabalho da imensa maioria dos artistas que ocupam as galerias, museus e coleções do mundo. Da icônica “Merda de Artista” de Piero Manzoni²² (1961) a trabalhos menos conhecidos como o “Bliz-aard Ball Sale” de David Hammons (1983), aos mais recentes como o ready made feito com uma banana colada à parede com fita adesiva de Maurizio Cattelan (2019) à escultura imaginária de Salvatore Garau (2021). Se temos algo a dizer do trabalho de Banksy

²² As fezes enlatadas do artista foram vendidas inicialmente a um preço correspondente ao peso do ouro da época.

que ironiza o valor da obra de arte de dentro do próprio sistema das artes, é que isso faz parte de dar continuidade à tradição.

Quais traços do trabalho de Banksy e Os Gêmeos têm em comum que talvez possam ajudar a compreender o sucesso de sua adequação? Possivelmente o fato de ambos conseguirem cativar o público em mais de uma esfera. Visualmente, ambos os trabalhos possuem apelo popular no sentido de trabalhar com uma imagética reconhecível, algo que não é facilmente aparente na arte contemporânea para um público geral, que muitas vezes sente falta da figuração e estilos identificáveis ao invés da constante desmaterialização do estilo que ocorre de meados do séc. XX até aqui. O trabalho d'Os Gêmeos, por exemplo, opera com uma figuração e paleta bem particulares, praticamente imutáveis, no decorrer de todo o seu corpo de obra. Banksy com suas figuras que jogam com o ambiente onde são feitas conseguiu cativar o público geral, uma menina perdendo de seu alcance um balão em formato de coração não é uma obra que necessita de muito aparato conceitual para ser interpretada, no entanto quando essa obra se auto-destrói isso muda a chave.

A viragem que ocorreu em ambos os casos, no entanto, foi distinta. Os Gêmeos começaram, como ao exemplo da primeira exposição na Fortes Vilaça em 2006 e até mesmo em sua imensa exposição de 2021 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, é a sequência do seu trabalho figurativo, figuração esta que se se mantivesse presa a suportes convencionais da pintura não fugiriam tanto do surrealismo de Remedios Varo ou à pintura mural paulistana da década de 1990. Porém, se aproveitando do fato de a força identitária de suas figuras ser seu principal traço distintivo, Os Gêmeos apostaram na expansão dos suportes e técnicas que poderiam sustentá-las. O que se seguiu foi um jogo de escalas e aplicação, sempre com muita pintura seguindo os preceitos rígidos de técnica e paleta que eles carregam consigo desde o seu processo de individuação nos anos 1990 – eles se adequaram ao cânone contemporâneo através de um rompimento pela expansão de seu campo artístico, não com o tipo de trabalho que fazem. Banksy, por outro lado, continua a usar a mesma imagem distintiva que o tornou conhecido porém, a sua adequação às qualidades valoradas pelo sistema se deu na chave conceitual no sentido de jogar com o jogo do mercado e subversão dos valores de di-

nheiro que ele impõe às obras. A continuidade dos traços provocadores e subversivos é justamente o que continua dando valor, inclusive monetário, à sua obra. A mudança de conjunto valorativo que Banksy teve que realizar foi a de ampliar conceitualmente o tipo de crítica ao capital que já fazia em suas intervenções urbanas, mas em outra chave que não meramente visual em suas intervenções site specific, mas jogando com e contra as próprias regras do sistema –já em si parte substancial do fazer artístico ampliado da arte contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Fig 9: William Kentridge, desenho em carvão, lápis colorido e pastel sobre papel que consiste em um frame da animação *Stereoscope*, 1998-1999. 120 x 160cm.

Voltemos agora aos exemplos iniciais deste artigo, a comparação do trabalho de William Kentridge e Blu –nesse caso não houve grande aceitação por parte de um público da “alta cultura” do trabalho de Blu, não que isso encerre uma suposta injustiça com seu trabalho, mas muitas das características de técnica e feitio da animação de Kentridge (amplamente reconhecido internacionalmente por seu trabalho), são identificadas nas animações

de Blu. A qualidade técnica da animação de ambos não está em questão, no entanto cada qual opera dentro de um conjunto valorativo distinto.



Fig 10: Quadro da animação MUTO de Blu. Os campos em branco, incluindo o rastro no chão, mostram por onde as figuras da animação já passaram.

Existe algum parâmetro supostamente neutro que consiga trabalhar com a valoração de ambos os trabalhos? Tanto o de Blu quanto o de Kentridge são trabalhos intensivos e impressionantes do ponto de vista técnico e artístico, no entanto não são as mesmas regras de valoração que operam, nem no feitio das obras nem no público específico mirado por cada um. Ambos vão contra a corrente da animação mainstream de crescente utilização de novas tecnologias para facilitar e afastar o trabalho estritamente manual e analógico da célula de animação. Blu parece seguir uma tradição de contracultura e arte alternativa que remete até os anos 1960, fonte referencial para muito do graffiti internacional, se referindo e emprestando da animação psicodélica, arte low brow e pop surrealista, além da história em quadrinhos européia. Kentridge parece ter outro campo referencial, com um trabalho mais sóbrio calcado em um desenho figurativo de observação com referências fotográficas, a principal personagem que dá sequência à narrativa do seu trabalho é Soho Eckstein, um homem de negócios de origem judaica

(como Kentridge) que habita o carregado pano de fundo de uma Johannesburgo pós apartheid.

Em ambos os casos um traço interessante é a marca da narrativa dos desenhos apagados que permanecem no suporte, seja ele papel ou parede. Blu costuma fazer uma base de tinta branca sobre a qual pinta com tinta spray preta em seguida, muitas vezes conversando com o ambiente onde os quadros da animação são desenhados (as animações são feitas em diversos lugares, em algumas animações cada cena é feita em diferentes países). Muitas vezes o que sobra para trás das cenas de Blu são apenas os imensos rastros brancos de onde sua animação passou, e o transeunte desavisado irá ver apenas grandes manchas esbranquiçadas de tinta látex e não o resultado final do artista que é a animação. Já Kentridge utiliza uma folha de papel para diversos quadros de suas animações, fazendo as alterações apenas nas áreas que irão mudar de quadro para quadro, e ao final do processo esses desenhos são vendidos como obra. Cada qual deles está perfeitamente adequado aos valores intencionados de seu grupo –Blu na arte urbana e Kentridge na arte contemporânea. Ambos tem muita potência em mesclar as possibilidades e limitações da técnica da animação manual, mas dizer que ambos possuem a “mesma qualidade” que uma obra é “tão boa quanto” a outra é ir contra tudo o que está sendo dito aqui –justamente por cada qual ter sido feito visando e sendo avaliado (e valorado) por distintos conjuntos valorativos, existe certa incomensurabilidade entre eles, por não participarem da mesma esfera embora tenham muitas qualidades análogas, uma comparação qualitativa direta simplesmente não faria sentido.

O jogo da valoração se dá em dois sentidos então, por um lado o artista, com sua carga técnica, conceitual e estilística mira certas qualidades em uma determinada obra, que por sua vez irá compor junto com o seu corpo de obra para formar uma coleção mais (cajo haja sucesso) ou menos coerente, diversa e potente. Do outro lado, o conjunto valorativo do público intencionado irá valorar as qualidades da obra e corpo de obra do artista, e é esta interseção que irá ditar o sucesso do artista. O caso de Banksy é ainda mais fortuito para exemplificar este modelo, já que sua figuração tem apelo popular, sendo aceita sem grandes problemas por um público mais amplo, ao mesmo tempo que suas jogadas contra o estabelecimento da arte o dei-

xam cada vez mais reconhecido dentro desse próprio sistema. Uma mesma obra pode ser valorada por distintos grupos dada a chave de valoração de cada um, sem detrimento para o outro conjunto valorativo que irá identificar distintas qualidades nela.

A chave do valor é útil justamente por não partir de preceitos pretensamente estanques e sempre-bons (ou sempre-ruins), ela permite a mudança de sentido já que distintos grupos irão olhar para a mesma qualidade e considerá-la desejada ou repulsiva. O conceito de valor ganha potência explicativa por abarcar a multiplicidade de sentidos e alteridades que irão operar distintamente, também é um conceito útil no sentido de fazer parte integrante da vida do artista no mundo, se mesclando com a sua agência moral, sua coerência e a sua própria constituição.

Recebido em 05/06/2022

Aprovado em 30/09/2022

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *KOOL KILLER ou l'insurrection par les signes. Les partisans du moindre effort*, 2005. Disponível em <http://www.lpdme.org>

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CHASTANET, François. *Cholo Writing: Latino Gang Graffiti in Los Angeles*. Estocolmo: Dokument Press, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

GRAÇA, Pedro Moreira. *O Muro de Fora: Matrizes e desenvolvimentos da pintura e escritura mural paulistana*. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2017.

HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o Pós-Moderno in Pós Modernismo e Política*. Organização Heloisa Buarque de Holanda. Tradução: Carlos A. de C Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LEWISOHN, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. Londres: Tate Publishing, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SENO, Ethel (editora). *Trespass: História da arte urbana não encomendada*. Köln: Taschen, 2010.

SZACHER, Allan (org.). *Estética Marginal Volume 2*. São Paulo: Zupi Editora, 2012.

FILMOGRAFIA

Mur Murs. Escrito e dirigido por Agnès Varda. França, 1980.



Esta obra está licenciada com uma Licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).