

# GRAFFITI

## MESTIÇAGEM IMAGÉTICA DOS NÃO LUGARES

Hugo Ferrão

No início da década de 90 realizou-se no Museu de Arte Moderna em Nova York uma exposição intitulada: "*High and Low: Modern Art and Popular Art*", segundo Kirk Varnedoe director do departamento de Pintura e Escultura do referido museu e Adam Gopnik,<sup>1</sup> esta mostra tinha como objectivo reunir os grandes artistas consagrados do Modernismo, e também, estabelecer o paralelo entre arte elitista modernista e aspectos da cultura popular, entendida como cultura de massas, e dar a perceber até que ponto existem "contaminações" num e noutro sentido.

O termo Modernismo, refere-se a uma conceito largamente utilizado na transição do século XIX para o XX, que caracteriza o contexto artístico e define uma nova compreensão da arte, bem como o papel interventor do artista na sociedade cada vez mais industrializada, esta tendência tornou-se mais perceptível com os Impressionistas, e preconiza a celebração e instauração da vanguarda, através do novo, pela constante experimentação.

Posicionamentos estéticos diversos são expressos em manifestos que podem congregam pintores, poetas, escultores, arquitectos, ensaístas, lembremos a inegável ressonância do magnífico projecto da Bauhaus, inovador ao nível pedagógico, científico e artístico. A visão de Walter Gropius permanece como referência para o ensino artístico até aos nossos dias e em simultâneo a incompreensão do poder político nacional-socialista alemão, que em 1933 encerra a escola obrigando o então director Mies Van der Rohe a fechar definitivamente a Bauhaus, curioso seria questionar Albert Speer que encarna a figura de arquitecto do regime Nazi sobre a transferência da Alemanha para os Estados Unidos do "*espírito da Bauhaus*".

A estratégia que visa a destruição sistemática dos quadros imagéticos tradicionais é um dos pilares de sustentação do Modernismo, os seus "*ismos*", são muitos como Cubismo, Fauvismo, Expressionismo, Purismo e Futurismo, para citar apenas alguns, esta designação sobrevive aos choques civilizacionais da I e II Guerras Mundiais.

Uma das consequências da última grande guerra foi a transferência da hegemonia cultural, artística da Europa para os Estados Unidos, cujo panorama cultural é enriquecido pelo contributo dos artistas europeus que emigram para sobreviver ao absurdo de outra guerra. Veja-se a título de exemplo, a influência dos surrealistas sobre a escola de Nova York, personificada por André Breton, Max Ernst, versus Arshile Gorky.

Nos Estados Unidos, o crítico de arte Clement Greenberg, constrói um edifício teórico de um movimento artístico que se veio a chamar Expressionismo Abstracto, mantendo o papel tradicional de sustentação e legitimação desse movimento, num ensaio intitulado

"Towards a Newer Laocoon", Greenberg diz: (...)

"I find that I have offered no other explanation for the present superiority of abstract art than its historical justifications. So what I have written has turned out to be a historical apology for abstract art."<sup>2</sup>

Greenberg estabelece uma relação privilegiada com Jackson Pollock, aliás, Kim Evans realizou um vídeo documentário, sobre Pollock<sup>3</sup> onde saudosamente enaltece

<sup>1</sup> Varnedoe, Kirk and Gopnik, Adam; *Modern Art and Popular Culture, Readings in High & Low*, The Museum of Modern New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1990.

<sup>2</sup> O ensaio de Clement Greenberg encontra-se no livro coordenado por Charles Harrison e Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990*, na *Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1997, p.554 a 560, esta antologia de textos é uma preciosa fonte de ensaios sobre Teoria da Arte que se estavam dispersos, é também apresentada uma vasta bibliografia complementar.

<sup>3</sup> A Editora Phaidon, possui na sessão de vídeo, um conjunto notável de documentários sobre grandes artistas, um deles é Jackson Pollock, editado e apresentado por Melvyn Bragg, e produzido e dirigido por Kim Evans, com o código - 0714860255

a personalidade e obra do pintor. Greenberg pertence a uma "linhagem" que constrói um sistema com base na ideia de "pureza" e de "essência fundadora" da pintura.

A sua ideia de Modernidade implica recorrer a Maurice Denis para melhor compreensão: *"um quadro é uma superfície recoberta de cores dispostas segundo uma certa ordem"*, dito de outra maneira e por palavras de Greenberg:

*"uma obra de arte modernista deve, em princípio, tentar evitar depender de qualquer forma de experiência que não seja estritamente circunscrita à natureza do seu medium. Isto significa, entre outras coisas, que ela deve renunciar à ilusão e a toda a relação explícita com o mundo. As artes devem ater-se ao concreto e à "pureza", coibindo-se de tratar daquilo que não depende da sua própria identidade, distinta e irreduzível"*<sup>4</sup>

Solidamente implantado como movimento artístico e representado por artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofman e Robert Motherwell o Expressionismo Abstracto, propõe que qualquer coisa pode ser aceite como pintura desde que se projecte na planura da uma tela, lembremo-nos de Pollock pintando superfícies com 3 por 6 metros cujo procedimento espontâneo se baseava na pureza da acção do gesto – *"Action Painting"*, e na ausência total de pré-determinações pictóricas assumida na vertigem da tinta vertida sobre a tela – *"Dripping"*, com recurso a um instrumental que negava a praxis tradicional da pintura.

Um acto pictórico evoca a primordialidade fundadora da pintura, e instaura um novo paradigma estético, este entendimento da arquitectura pictórico-historicista circunscreve e cataloga as "transgressões" aos princípios modernistas. Ironicamente poderemos considerar que era esteticamente correcto ser-se Expressionista Abstracto no pós-guerra.



**Jackson Pollock**, pintura "Um", dimensão 260 x 532 cm, 1950

O período que se segue à II Guerra Mundial caracteriza-se pela necessidade de reconstrução de uma Europa destruída e empobrecida, na perspectiva de que qualquer guerra é sempre e apenas económica, foram abertos dois grandes mercados, o do Japão e o dos países Europeus Ocidentais que delimitam as esferas de influências dos modelos políticos e económicos que dividem novamente o mundo em dois, como haviam feito Portugueses e Espanhóis através no tratado de Tordesilhas em 1494.

Foi criada a NATO, North Atlantic Treaty Organization em 1949 como um sistema colectivo de segurança um tratado estabelecido sob a égide dos Norte Americanos e que congregava os países da Europa Ocidental e meia Alemanha a democrática, porque a outra metade ficara do lado do Pacto de Varsóvia, realizado em 1955, um trata-

<sup>4</sup> Clement Greenberg está catalogado como Teórico de Arte e Crítico de Arte, foi um divulgador do conceito de "pintura modernista", no livro Jean Luc Chalumeau – *As Teorias da Arte, Filosofia, crítica e história de Platão aos nossos dias*, Inst. Piaget, Col. Teoria das Artes e Literatura, nº3, Lisboa, 1997, da página 142 a 145, fala-se sinteticamente da visão de Greenberg, a citação é da p. 144.

do que continha a aliança militar dos países europeus comunistas sob a influência da URSS, a Europa com especial papel para a França e Alemanha Ocidental criam o Mercado Comum – EEC, European Economic Community em 1957, uma associação económica dos países Europeus Ocidentais, a Grã Bretanha americanizada, em resposta cria a EFTA, European Free Trade Association em 1960, que define outra área económica na Europa composta por países europeus a norte.

A vulgarizada "guerra fria", retrata um mundo a preto e branco, os bons e os maus, os Estados Unidos e a União Soviética, pirâmides políticas, despedaçam ideológica e economicamente o terceiro mundo, guerras sobre guerras, múltiplas frentes mas desta vez localizadas, regionais, mas com um tempo de duração tão longo que se institucionalizam e das quais temos notícias de tempos a tempos e que alimentam o modelo económico ultraliberal.

A exposição que se realizou no Museu de Arte Moderna em 1990 "*High and Low: Modern Art and Popular Art*", embora tivesse como objectivo estabelecer paralelos entre dois mundos, que talvez não existam, aparentemente conciliáveis, segundo a nossa perspectiva apenas torna claro que para além de projectos estéticos incluídos e integrados segundo parâmetros predefinidos por uma cultura dominante, são ignorados os territórios de exclusão cultural, considerados como inexistentes, e cuja participação a todos os níveis é nula.

Uma das subversões, com espírito de contracultura foi protagonizada por aquilo que o crítico inglês Lawrence Alloway em 1954, convencionou chamar *Pop Art*,<sup>5</sup> esta viragem com antecedentes no Dadaísmo, faz a transmigração da iconicidade estereotipada da cultura de massas, personificada no consumidor passivo, e nas suas estratégias intelectuais de "colagem" e "fragmentação" para as deslocar e integrar num contexto elitista.

A transfiguração operada pela *Pop*, foi fantástica e corrosiva, a capacidade de identificar num determinado contexto histórico as imagens banais que fazem parte do quotidiano e do imaginário do consumidor anónimo não é um exercício fácil. A matéria deste projecto estético estava na apropriação das imagens simplificadas das bandas desenhadas, dos cartazes, das estrelas de cinema, das "superstars", imagens em constante fluxo uniformizantes, alienantes, provenientes de arsenais mentais letais.

A *Pop* repete o arquétipo tradicional tardo modernista de legitimação, mas a identificação clara do que era uma obra de arte, quase sempre relacionada com as categorias tradicionais, pintura e escultura por uma cultura elitista dominante perde-se. A representação do imaginário das elites tardo modernistas é ainda hoje visível nas políticas culturais hegemónicas, a título de exemplo basta ver a programação do Museu Guggenheim de Bilbao. Todavia, a coexistência com outras manifestações artísticas não emanadas de si tornou-se uma realidade a partir do momento em que o estatuto de obra de arte passou a ser atribuído a qualquer objecto do quotidiano, vulgar, banal, reproduzido ao infinito.

A apresentação ou representação de uma máquina de escrever, um telefone, uma lata de conserva ou de um fragmento de banda desenhada feito por Roy Lichtenstein ou uma magnífica paisagem de David Hockney para não falar de Andy Warhol ou Allen Jones, aceites através das suas exposições nos lugares de sacralização, nos supermercados da cultura, as suas peças partem de múltiplos mas tornam-se únicas, raras e valiosas, mudou globalmente o panorama artístico.

<sup>5</sup> O projecto estético da Pop Art é muito bem apresentado por Edward Lucie-Smith no livro coordenado por Nikos Stangos - *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1981, e na colectânea coordenada por Kristine Stilles e Peter Setz – *Theories and Documents of Contemporary Art, a Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.



Roy Lichtenstein, pintura,  
"Cientista Louco", dimensões  
127x151 cm

Viviane Forrester, bombasticamente refere-se à globalização e à economia ultraliberal, desta maneira:

*"Uma economia virtual que apenas tem a função de fazer a cama à especulação, aos seus lucros provenientes de «produtos derivados», imateriais, em que se negocia o que não existe. Compra, por exemplo, dos riscos virtuais ligados a um contrato mesmo em fase de projecto, e, depois, dos riscos assumidos pela compra desses riscos, eles próprios incluindo, cada um, mil e um outros riscos sempre virtuais que são, por sua vez, objecto de outras especulações sempre virtuais – apostas e mais apostas nessas apostas, tornadas nos objectos «reais» dos Mercados..."<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> Forrester, Viviane – Uma Estranha Ditadura, a opressão ultraliberal, Ed. Terramar, Col. Terramar/Ideias, nº 2, Lisboa, 2000, p. 19. Forrester também editou em português O Horror Económico, Ed. Terramar, Col. 2001, nº 7, Lisboa, 1997

Perante este cenário de uma **economia pós-humana**, significando que o ser humano foi reduzido à condição de não ser, podemos reconhecer facilmente as coroas de sacrifício, pela cultura institucional que gere laboratorialmente estes fenómenos com o apoio dos sociólogos que estudam formas de minimizar o impacto desses problemas incómodos, sendo a repressão exercida cirurgicamente e sempre para manter uma ordem, Furio Colombo diria, "zonas de vietnamização", continua a ser politicamente correcto manter o alibi de um contexto de competição internacional à escala mundial, como se fosse possível fazer saltar sociedades cujo estágio de desenvolvimento se situa na pré-industrialização para a pós-industrialização, fazendo crer que esta transição será rápida e indolor



Cartaz do filme  
"Tempos Modernos"  
de **Charlie Chaplin**, que  
caricatura a mecanização  
da vida.

A cidade foi invadida por multidões em fuga, imigrantes vindos de continentes à deriva, amputados da sua identidade cultural foram conduzidos aos ghettos a perder de vista, vastos horizontes, os quais podemos hipocritamente considerar como não lugares, pólos de hibridização, da maravilhosa qualidade de recombinar ou juntar materiais e matérias estereotipadas, sucedâneos de algo, como indicadores de vitalidade e paradigma da condição cultural pós-moderna.<sup>7</sup>

As telepalavras e as teleimagens são as melopeias cadenciadas que regulam os gestos sem sentido que se confunde com movimentos mecânicos, repetidos e ensaiados até se transformarem numa arte marcial onde cada movimento abate um adversário. A socialização das tribos mais jovens deixou de ser feita com base em dois núcleos estruturantes, a família e a escola, "onde poderia acontecer o ser", lembrando Adalberto Dias de Carvalho.<sup>8</sup>

Nas paredes das "cavernas suburbanas", ou nos santuários a céu aberto são desenhados os contornos de formas de animais do grande espectáculo, referências a banda desenhada, grafismos de capas de discos, palavras soltas de letras de canções, um pseudónimo como assinatura, talvez com o propósito de marcar território, gravar um sinal numa superfície, talvez o único momento em que se chegou a ser pessoa.

A cultura concebida pelas instituições oficiais regra geral opõe-se a uma cultura produzida pelos próprios cidadãos, os grupos de pressão associados aos tradicionais lobbies que correm todo o espectro político, segregam defesas, que são bem patentes na atribuição de subsídios, ou financiamentos de eventos culturais, voltados para a animação das grandes cidades, as famosas megafeiras mundiais e as capitais da cultura, ou espaços dedicados como a praça Sony na Expo 89. Resta-nos saber qual é a cultura que deve ser promovida, e se continuamos com a falsa despolitização cultural?

Provincianamente os aparelhos políticos protegem e fidelizam um conjunto de artistas, uma carteira de agentes culturais, porque desta forma podem ampliar a sua visibilidade mediática; a promoção dos artistas de estado obedece a um processo de entronização que acaba na sua consagração como "superstar", essas sim, reconhecidas pela singularidade de carácter e obra; algumas delas passam mesmo à categoria de semideuses chegando a integrar o panteão nacional.

Manifestações culturais fora da esfera de sucção das instituições oficiais, são sempre olhadas com suspeita, pois a ausência de enquadramento e controlo pode ser articulada com a suspeição de rupturas do discurso instituído, a "crise" pode instalar-se. Esta tensão dualista é a antítese da visão multicultural que hoje se vive nas grandes cidades. As actividades culturais oficiais deviam funcionar como elemento de integração, aglutinador, e não como circo romano, ou como sociedade do espectáculo à Guy Deborg.

Nas "zonas de destruição", terminologia utilizada pelos *graffiters*, surgem formas de expressão artística, produzidas por "tribos jovens", marginalizadas culturalmente das mais variadas proveniências étnicas, decoram, acentuando através do ruído de mensagens sem conteúdo, sem slogan, despolitizadas apenas o impacto surdo da visibilidade, ou a negação dos não lugares.

Esta cultura de rua, assim considerada por alguns autores,<sup>9</sup> pode ser superficialmente relacionada com um posicionamento de contracultura com fortes tradições na Europa Central e nos Estados Unidos, porém a ausência de orientação ideológica patente nas manifestações artísticas, metaforicamente "*frescos urbanos*", reveladores da hipótese telemágica de tudo se alterar num segundo, como se vivêssemos num perpétuo concurso televisivo é bizarro.

<sup>7</sup> Referimo-nos à noção Pós-Modernismo proposta por Jean-François Lyotard, Diego Bermejo na sua Tese Doutoral intitulada: *Crisis de la Razón, Razón Transversal y Posmodernidad*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Departamento de Filosofía, 1998, apresenta no VI capítulo – *Critica de a razón totalitária, condición posmoderna y pensamiento de la pluralidad y de la diferencia* (Lyotard), p.147 – 194, uma interpretação interessante.

<sup>8</sup> A Fundação Calouste Gulbenkian, organizou o congresso – *Novo Conhecimento/Nova Aprendizagem* em Outubro de 2000, em que Adalberto Dias de Carvalho fez uma intervenção subordinada à temática: *Pensamento Complexo e Organização do Conhecimento*, na qual também participou Edgar Morin, em que reforçou a ideia de que as aprendizagens devem deixar espaço para que possa acontecer o ser.

<sup>9</sup> Peter Frank, Michael McKenzie, Max Rens, Giorgio Agamben, Sylvain Allemand e Jean-Jacques Salomon entre outros.

O aparente primitivismo tribal dos *graffiters*, marca e define o seu espaço urbano, com "*riscos caligrafados*", diariamente vigiado para evitar a invasão de "*outsiders*", não fazem mais do que reproduzir o modelo concentracionário-gheto imposto de fora para dentro. Não é por acaso que se considera como local de nascimento ou cathedral, o Bronx, um ghetto negro de Nova Iorque na década de 70. Exportada para a Europa, chega a Portugal nos fins dos anos 80.

As regras impostas pelos "*gangs*" necessitam de códigos facilmente reconhecíveis, como o traje e adornos, um visual "*cool*", como equipamento de futebol, uma equipa -"*crew*", os graffitis como pinturas de guerra que identificam as fronteiras e criam novas identidades protegidas pelo pseudónimo, geram mistério, apenas se reconhece o estilo, a oralidade é convertida em letra de música, com forte impacto político, "avisos à navegação", "*stórias*" da Zona Jota, caracterizam o "*corta e cola hardcore*", da música Rap, e a Break Dance, ou expressão corporal espontânea inicialmente dançada nas ruas e posteriormente concentrada nas discotecas e manipuladas pelos DJ's.

Do "*crioulo visual*", nascido da mestiçagem imagética dos não lugares, emerge a *trilogia* baseada no *Graffiti*, no *Rap* e no *Break Dance*, estes três elementos são definidores da cultura de rua *Hip Hop*. Apenas faremos aproximações ao *Graffiti*, que encarna o fluxo ininterrupto de desenhos pintados, "*frescos urbanos*" que se apossam das coisas existentes num dado espaço. "*Todos os contentores da praça são meus, estão assinalados com a minha assinatura*", diz o Gu-Sony.

A sobrevivência do grupo está enraizada noutra *trilogia* – *violência, sexo e droga*, a manutenção do "*território de caça*" é vital, as guerras podem ser evitadas se o campo de influência for bem visível, com uma linguagem pictórica reconhecível é imposta pelos *gangs*, ampliando a degradação visual da paisagem urbana. Intencionalmente é aplicada a lei do "*boomerang*" – devolver o ruído televisual omnipresente, banal e esvaaziado de qualquer conteúdo.

O *graffiter*, tem de manter uma conduta baseada num código de honra de rua e uma feroz competição pela tomada de locais de "*montra*" dos seus *graffitis*, dentro da sua área todas as superfícies podem ser inscritas, a parede é o suporte mais apetecível, pode ou não ser preparada para receber as cores provenientes das "*latas*", os aerossóis de tinta industrial. O desafio de questionar a autoridade instituída correndo um risco iminente de ser apanhado a *graffitar* um carro, uma porta, a parede de um instituição fortemente policiada, e acabar por ser agredido, multado e perder o equipamento, faz parte da aura do *graffiter*.

A iniciação à prática do *graffiti* reveste-se de ritual apropriado, e estabelece uma hierarquia, o *graffiter*, também chamado de "*writer*", de *letterings* gigantescos, escreve o "*tag*", pseudónimo em grande letras no centro da composição, evitando desta forma a identificação por parte da polícia.

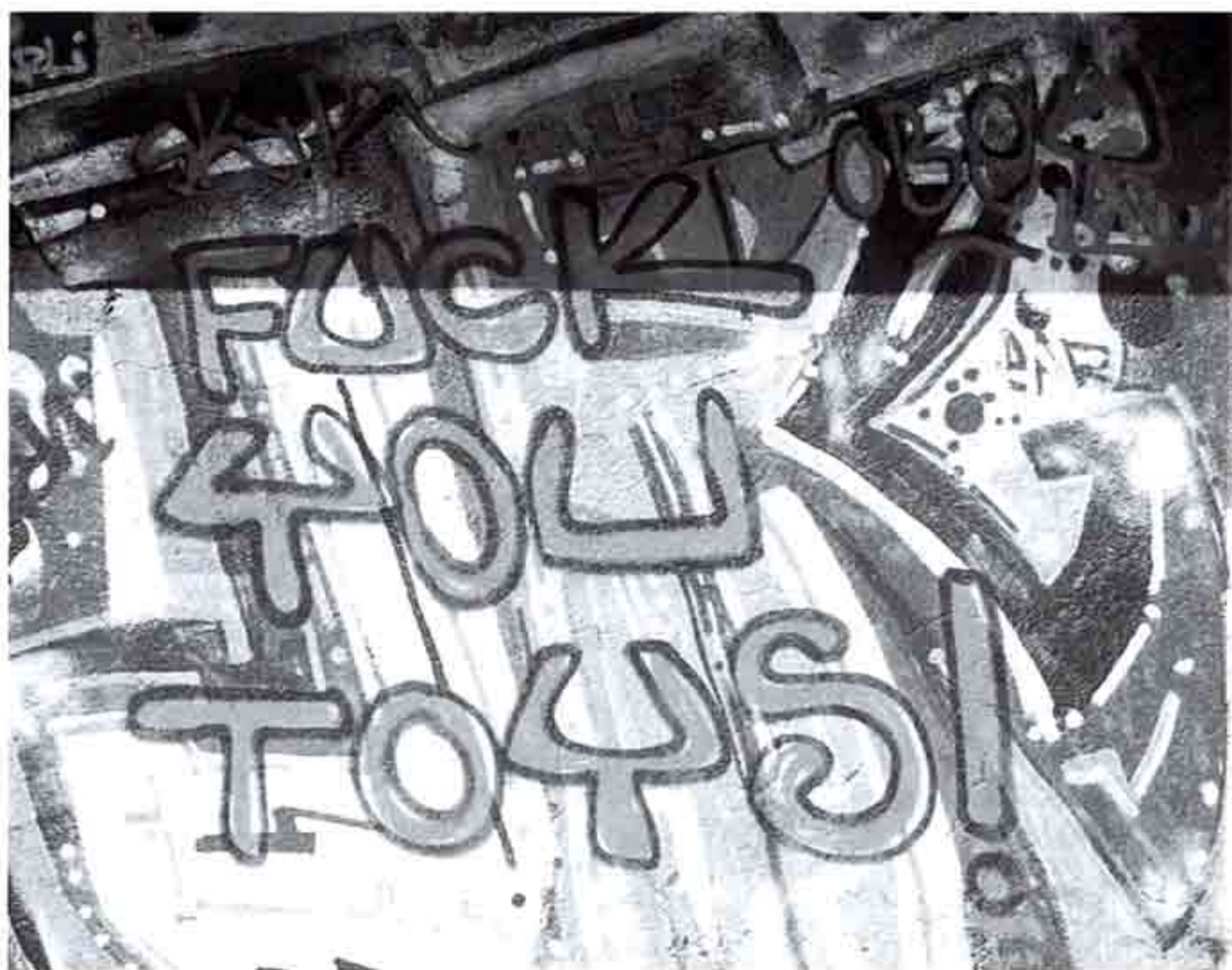
A localização do *graffiti* deve ser em espaços públicos de grande visibilidade e frequência, praças, ruas, parques de estacionamento, estações do metropolitano, transportes públicos, os mais procurados para o "*hit*" são os comboios, os autocarros, interiores e exteriores, mas não estão excluídas quaisquer outras hipóteses, como pintar o carro de uma entidade oficial em visita a bairro degradado. O grau de acessibilidade conta, fazer rapidamente com algum material de apoio, como escadotes, para chegar a paredes normalmente inacessíveis, obriga a planeamento, quanto mais difícil melhor, a dimensão é factor essencial, não só pelas latas que serão precisas mas pelo impacto visual.

A linguagem plástica é rudimentar, linhas de contorno, curvilíneas desenham as letras, bidimensionais ou simulando a tridimensão, na parte central, ou funcionam como um texto ilustrado, cores fortes e planas provenientes das latas são pouco tra-

balhadas, a execução é realizada pela "crew", que pode ser composta pelos "toys", aprendizes sob a orientação de um "writer", que após vários trabalhos bem sucedidos pode ascender ao estatuto de mestria e transformar-se num "King", uma autoridade na matéria.

As composições podem ser dinâmicas, quase sempre barrocas, excessivas, de um colorido intenso ou monocromáticas, Henk Pijnenburg<sup>10</sup>, agrupa o *graffiti* em três estilos, o que tem por base o *tag*, outro o trabalho figurativo, e por último o de tendência abstratizante. Quando são utilizados elementos figurativos são oriundos da banda desenhada, filmografia e literatura da nova ficção científica, a narrativa e a mensagem oscila entre repressão e resistência, tecnodesumanização e humanização, Bruce Sterling e William Gibson são autores citados, porém os mitos *Hip Hop* como Tupac ShaKur fazem parte do panteão da cultura de rua.

<sup>10</sup> Henk Pijnenburg participa no livro *Coming from the Subway, Histoire et développement d'un mouvement controversé*, New York Graffiti Art, VBI/Royal Smeets Offset, Weert, 1992, com o capítulo 8, *Une Vision Personelle sur le Style et la Signification de L'Art Graffiti*, p. 42-43



*Graffitis*/fragmentos com representação de figuras (Bobadela) e com fundo abstratizante (Belém)



*Graffiti* de grande dimensão, com "Tag", bem visível Lisboa, zona de Lisboa

A lenda de Tupac Shakur, nascido em 1971, em Brookly, Nova Iorque, e assassinado em 1996, é transmitida oralmente por todo o mundo, é o paradigma do sucesso e triunfo mediático atingidos por Shakur, que se inicia como *dancer* do grupo *rap* – Digital Underground, passando posteriormente para o *rock* onde atinge o estrelato, movimentando milhões de dólares. Na indústria discográfica será considerada como obra prima o seu álbum "*All eyes on me*", com forte influência *Hip Hop* que vendeu 6 milhões de cópias.



Retrato de Tupac Shakur e Graffiti realizado em Lisboa, área de Belém

A fabricação da cultura de massas é uma indústria poderosa e tentacular, as bandas Rap nacionais como Cool Hipnose, General D e Minda Gap, adaptaram-se à indústria discográfica portuguesa, que não tinha detectado este nicho de mercado. O apoio institucional – Ministério da Cultura e Instituto Português da Juventude é real na figura de subsídios justificados pelas várias actividades, edição discográfica, organização de concertos, locais-paredes legais, fornecimento de materiais, determinação dos "santuários" ou "*mumificação da espontaneidade*", acesso aos mass média, encomendas oficiais, em termos gerais a visibilidade que se desejava. Organizações como UGA, *United Graffiti Artists* de Nova York discutem programas que levassem à legalização da prática do *graffiti*. Em Portugal temos a correspondente na *Associação H2*, que associa *graffiters* e antropólogos.

Jean-Michel Basquiat, é uma personagem que faz a ponte entre a cultura dominante que tolera a Pop Art- Andy Warhol, mas rejeita as manifestações artísticas da cultura de rua de onde é originário Basquiat. O que fora primordialmente uma necessidade absoluta de denunciar o autismo político e o estado caótico a que chegaram os ghettos, transformou-se em preciosa mercadoria, à imagem do que aconteceu com a valorização dos trabalhos de Basquiat.

Da rua passou-se ao trabalho de atelier, à intervenção criteriosa, à especialização. Os *tags* como Ram, Gu-Sony, Crash, Lady Pink ou Futura, deixaram de fugir e de lutar por paredes, tentaram organizar-se em movimento, interrogando-se como não trair os ideais fundadores, e não se entregarem à indústria da cultura de massas, evitar prostituírem-se, mas a tentação de passar de marginais-graffiters a artistas encartados foi maior. Yasmin Ramirez,<sup>11</sup> fala-nos desta profissionalização nas pessoas de Jenny Holzer, que se especializa em cabinas telefónicas e monumentos públicos com intervenção soft, uns pequenos autocolantes com dizeres perturbantes, ou Richard Hambleton que espalha pequenas silhuetas negras feitas com mascaras, prática esta também visível nas ruas de Lisboa.

<sup>11</sup> Referência à colaboração de Yasmin Ramirez no livro *Coming from the Subway, Histoire et développement d'un mouvement controversé, New York Graffiti Art, VBI/Royal Smeets Offset, Weert, 1992, no capítulo 6, Chronique de Réactions Critiques sur L'Art Graffiti, 1980-1990, p. 36-39*



Graffiti de **Richard Hambleton**, anos 80, Nova Iorque

A conflitualidade entre cultura dominante e cultura dominada, de rua, esbate-se na integração e redução a mercadoria das actividades que caracterizam a hibridade do movimento *Hip Hop*, adiando medidas estruturantes, projectos faseados para uma real integração no tecido cultural de acolhimento dessas minorias étnicas descaracterizadas, até porque a mundialização inevitavelmente nivelará as culturas e consequentemente as singularidades atribuídas às identidades culturais genuínas tenderão a miscigenar-se. Na óptica oficial já foi reconhecido que a situação se torna insustentável e que é economicamente mais rentável e viável integrar em vez de recuperar.

A absorção pode ter diversas nuances, uma exposição colectiva de *graffiters* no South Bronx, em Nova Iorque intitulada "*Times Square Show*", em 1980, numa área correspondente ao Casal Ventoso em Lisboa. A afirmação desta manifestação artística passou para os circuitos tradicionais de legitimação da "boa arte" à Greenberg. Na década de 80 os museus abrem as portas à *Arte Graffiti*, o New Museum de Nova Iorque com a exposição *Events*, o Musée National des Monuments Français, com a exposição *Graffiti Art – Artistes Américains et Français*, o Museu Boymans-van Beuningen em Roterdão e a prestigiada *Documenta7* em Kassel na Alemanha, com a modalidade graffiti, até as grandes revistas como a *Flash Art*, *Interview* e *Artforum*, dedicam artigos à *Arte Graffiti*, ficámos assim com uma ideia da magnitude do fenómeno.

**BIBLIOGRAFIA**

- AGAMBEN, Giorgio; *A Comunidade que Vem*, Editorial Presença, Col. Hipóteses Actuais, nº 1, Lisboa, 1993.
- BERMEJO, Diego; *Crisis de la Razón, Razón Transversal y Posmodernidad*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Departamento de Filosofía, Tese Doutoral, 1998.
- CARRIÈRE, J. C. (vários); *El Fin de los Tiempos*, Anagrama, Colección Argumentos, nº227, Barcelona, 1999
- CHALUMEAU, Jean Luc; *As Teorias da Arte, Filosofia, crítica e história de Platão aos nossos dias*, Inst. Piaget, Col. Teoria das Artes e Literatura, nº3, Lisboa, 1997
- DANTO, Arthur C.; *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997
- FORRESTER, Viviane; *Uma Estranha Ditadura, a opressão ultraliberal*, Ed. Terramar, Col. Terramar/Ideias, nº 2, Lisboa, 2000
- FORRESTER, Viviane; *O Horror Económico*, Ed. Terramar, Col. 2001, nº 7, Lisboa, 1997
- FRANK, Peter e McKenzie, Michael; *New, Used & Improved, Art for the 80's*, Abbeville Press, New York, 1987
- HARRISON, Charles e Wood, Paul; *Art in Theory 1900-1990, Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1997
- RENS, Max; *Coming from the Subway, Histoire et développement d'un mouvement controversé*, New York Graffiti Art, VBI/Royal Smeets Offset, Weert, 1992.
- STANGOS, Nikos; *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1981,
- STILLES, Kristine e Setz, Peter; *Theories and Documents of Contemporary Art, a Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.
- VARNEDOE, Kirk and Gopnik, Adam; *Modern Art and Popular Culture, Readings in High & Low*, The Museum of Modern New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1990.
- WALLIS, Brian (vários); *Art After Modernism, Rethinking Representation*, David R. Gosine Publisher, Lincoln, Massachusetts, 1996