

A CONTRADITÓRIA ARTE DE EXPOR

Katiucya Perigo - FAP/ FACINTER

Resumo

No espaço público as intervenções artísticas mais evidentes são os *graffitis*, um fenômeno que vem se expandindo desde o início deste século. Ele está ligado ao fato de que aquele jovem que começou grafitando na periferia hoje é celebridade absorvida nas grandes galerias. Enquanto uns artistas atuam nas ruas, outros escolhem os museus e as galerias. Contudo, há os que conciliam ambos, pois ambicionam o reconhecimento no âmbito oficial. Por meio de casos exemplares da capital paranaense, analisamos as posturas assumidas por artistas diante do espaço expositivo. Acreditamos que as situações observadas também são recorrentes em outras localidades. Publicações sobre *site specific* e *graffiti* contribuem para incrementar a discussão.

Palavras-chave: crítica da arte, *graffiti*, espaço expositivo da arte.

Abstract

In public spaces the most evident artistic interventions are graffiti, a phenomenon that has been spreading since the beginning of this century. It is connected to the fact that a young boy, who started graffitiing in a suburban area, today may be a celebrity absorbed in great galleries. While some artists work in the streets, others choose museums and galleries. However, there are some artists who conciliate both because they want to get official recognition. Through quoted cases from the capital city of Parana state, Brazil, we analyze the artists' options facing the exposition space. We believe that the studied circumstances are also noticed in other municipalities. Publications about site-specific and graffiti contribute to increase that discussion.

Key words: art criticism, graffiti, art exposition spaces.

Três artistas, Cleverson Salvaro (1980), Deivid Marinho e Marlon Azambuja (1978), são os personagens deste estudo. Aspectos de suas trajetórias artísticas exibem situações recorrentes no cenário contemporâneo da arte. Salvaro é um jovem que obteve reconhecimento no meio artístico paranaense há poucos anos, participa de exposições e já recebeu alguns prêmios. Azambuja também tem uma trajetória semelhante, contudo, resolveu se lançar no circuito internacional de arte. Atualmente reside em Madrid. Marinho, mais conhecido como Heal, é um grafiteiro cujos trabalhos estão estampados por toda capital paranaense. Em vias de concluir a graduação em Artes Visuais, também tem estado às voltas do circuito da arte oficial.

O papel do grafiteiro frente ao circuito da arte oficial é um ponto importante deste estudo. Por meio de casos exemplares, investigamos as posturas assumidas por artistas diante do espaço expositivo. Dentre elas, verificamos o uso da própria obra para discutir o papel da instituição. Constatamos o desejo evidente que a maioria esmagadora tem de pertencer ao rol de artistas expostos pelos museus. Essa unanimidade se deve à postura de assumi-los como uma vitrine da arte que determina quais artistas são reconhecidos e quais ficam no esquecimento.

O estudo de casos específicos recorrentes num estado brasileiro não se configura numa tentativa de mostrar uma exceção, mas de comungar situações que ocorrem numa localidade e que possivelmente são vistas em outras. Dessa forma, aproveitamos o espaço de discussão que a ANPAP disponibiliza para trocar informações que, a nosso ver, aproximam cada vez mais distantes localidades distribuídas nesse imenso território que é o Brasil.

*

Instalação, objeto, *performance*, *happening*, *site specific*, são alguns dos títulos que nomeiam as obras em novos formatos. Diante dessa diversidade, muito já se discutiu sobre o fato de o museu, espaço que há tempos abriga obras de arte, já não dar conta de acomodar determinadas manifestações artísticas que fogem dos formatos tradicionais. Assim, artistas com propósitos simpáticos à democratização da arte saem às ruas e apresentam seus trabalhos no espaço urbano. A artista Lygia Clark, por exemplo, chegou a afirmar que o ideal é que seus trabalhos fossem jogados aos montes nas ruas para o povo¹. Esta artista produziu trabalhos que podiam ser experimentados por outros sentidos do corpo humano além da visão. Contudo, a despeito de seus propósitos, após a sua morte, a obra de Lygia tem sido exposta em museus. Tal situação já esteve em pauta inúmeras vezes e está longe de ser esgotada.

Dentre as inúmeras tentativas de expor as obras de arte fora do espaço museológico ou da galeria, encontramos como pioneiros os artistas da *Land Art*. Ela surgiu nos Estados Unidos, no final de década de 1960. Expandiu as fronteiras da arte no que diz respeito aos materiais e espaços físicos e assumiu o meio ambiente como seu material. O artista Robert Smithson, com seu conhecido *Quebra mar em*

espiral, tem papel de destaque no movimento. Mediante um contrato de 20 anos de arrendamento da terra, Smithson criou uma estrada espiralada feita com pedras de basalto negro e terra que se projeta nas águas do Great Salt Lake, em Utah. O artista transformou um terreno baldio industrial deteriorado por prospecções petrolíferas naquela que é a mais famosa e romântica criação da *Land Art*. Esta se firmou como movimento numa exposição em Nova York em 1969, organizada por Smithson, que incluía a documentação fotográfica dos projetos. A natureza conceitual e efêmera dessas proposições faz com que possamos conhecê-las somente através dos registros, porém, essa situação vem se modificando já que há esforços no sentido de preservar os locais e facilitar o acesso a eles².

O lugar ao qual o artista comumente tem se referido é o espaço expositivo: as galerias ou museus. Na década de 1960, alguns artistas produziram esculturas planejadas para as salas de exposições. Os materiais usados por eles eram industrializados, alguns oriundos da construção civil, como madeira, tijolos. Os materiais não eram disfarçados, ou seja, cobertos com tintas ou outros produtos que pudessem disfarçá-los. Eram apresentados ao público em sua aparência real. Para exemplificar, podemos citar Carl Andre, que trabalhou com módulos cúbicos mais ou menos como tijolos refratários, que eram empilhados, aparafusados, justapostos, amontoados. A esse momento da arte, deu-se o nome de Minimalismo. Tais trabalhos não eram chamados de esculturas, seus autores preferiam chamá-los de construções. Alguns dos artistas da *Land Art* eram minimalistas, portanto transitavam bem tanto fora quanto dentro do museu.

A ideia de produzir uma obra planejada para um lugar determinado já vem de algum tempo. Miwon Kwon pontua diferentes fases da arte conhecida como *Site Specific*. Para a autora, no museu ou no deserto, a arte planejada para um lugar específico tomou, no início, o local como realidade tangível, considerando o comprimento, a profundidade, a altura, a textura, o formato, as condições de luminosidade, de ventilação, etc. Havia uma relação indivisível entre o trabalho e o local e exigia-se a presença do expectador. É provável que a inspiração para esses trabalhos viesse também de um desejo de tirar a arte da condição de mercadoria negociável e transportável³.

A grande questão para os artistas dos anos 1970 foi revelar o aparato no qual o artista está enredado. O artista revelava aspectos que as instituições expositivas obscureceram. Ele fazia isso literalmente em relação à arquitetura do museu ou da galeria, afirma Miwon Kwon⁴. Com base nesta ideia, o artista paranaense Cleverson Salvaro produziu um de seus trabalhos nesta primeira década do século XXI para o 63.º Salão Paranaense de 2009. Salvaro fez um buraco na parede do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) e atrás desta abertura construiu uma pequena estrutura onde o visitante entrava, sentava-se sobre um estofado para visualizar através do orifício. Era uma espécie de olho por meio do qual o indivíduo podia observar os transeuntes fora do museu. O trabalho, que o artista acredita ser uma construção, se chamou “Aparelho”. É curiosa a ideia de ir ao museu para ver, não as obras que figuram lá dentro, mas detalhes do lado de fora. O caso de Salvaro poderia sugerir que o Paraná está atrasado em relação à arte mundial, visto que, segundo a autora, sua questão foi abordada por artistas da década de 1970. Contudo, ela mesma pontua que embora apresente as tendências do *site specific* de forma cronológica, na atualidade elas continuam competindo entre si, sobrepondo-se e operando simultaneamente em várias práticas culturais.

Marlon Azambuja, outro artista que por muitos anos atuou no Paraná, também tem se referido à arquitetura e propôs obras fora do espaço expositivo. Numa exposição, ele apresentou gaiolas, que eram miniaturas de edifícios famosos, e colocou pássaros dentro delas. Ele as construiu com arame e as expôs ao ar livre no terraço de alguns espaços de arte, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Com isso, propôs a reflexão sobre os edifícios em que estamos enclausurados como pássaros engaiolados e também trouxe à tona a questão das obras cheias de vida que ficam enclausuradas em museus, restritas a uma pequena visitação. Cleverson Salvaro também objetivava enfatizar o fora/dentro do Museu com sua obra para o 63.º Salão.



Em palestra ministrada por Azambuja na UFPR (Universidade Federal do Paraná) em 2009, através do Projeto “O artista na Universidade”, ele narrou que ficou fascinado pelo fato de estar na Espanha, um país que apresenta muitos edifícios antigos. Isso o levou a buscar inspiração na cidade. Azambuja propõe uma reflexão a respeito dos desenhos que já existem em nossas cidades, mas que nós não paramos para observar. Então, começou a observá-los e decidiu apenas reforçá-los para que as pessoas pudessem notá-los.

O artista está interessado na arquitetura urbana, mas não dispensa o papel dos museus e galerias como consagradores de obras de arte. Azambuja é um jovem artista que produzia trabalhos para espaços expositivos. Contudo, resolveu expandir seu campo de atuação e produzir nas ruas, interferindo na arquitetura urbana. Vale lembrar, porém, que ele registra as obras do espaço urbano através de fotografias e não se incomoda de apresentá-las na galeria ou no museu.

Azambuja realizou algumas interferências urbanas em Madrid e as compreendeu como obras de arte. No entanto, muitos transeuntes podem não ter se dado conta de que suas interferências tinham caráter artístico. O artista começou a embalar com adesivos vários objetos ou elementos constituintes da cidade,

procurando reafirmar neles o desenho. Ao invés de jogar novos objetos no mundo, ele pretendia apenas reafirmar a presença daqueles já existentes.

O artista conta que dentre os locais adesivados por ele, encontrava-se um banco de rua. O problema é que aquele banco era usado por um mendigo. Assim, para resolver a questão, o mendigo apenas cortou a parte de cima do banco e aproveitou os adesivos na lateral que cortavam o frio, transformando o banco numa espécie de berço.



Marlon Azambuja, Madrid.

Quando a arte é exposta nas ruas, o artista se torna apenas o proponente do trabalho. A obra poderá sofrer inúmeras apropriações. Como disse Frederico Moraes, o artista aperta o gatilho, mas a trajetória da bala lhe escapa⁵. O impacto que ela terá é uma incógnita. Parece que a obra de Azambuja foi bem acolhida pelo mendigo, ainda que possivelmente ele não tenha se dado conta de que se tratava de uma obra de arte.

Enquanto a obra de Azambuja pode ter agradado, há trabalhos como o conhecido *Tilted Arc* (Arco Inclinado) de Richard Serra que foi reprovado pelos transeuntes. O artista o produziu em 1987, cortando de fora a fora uma praça

bastante movimentada em Nova York. Era uma placa de metal curva de 3,6 metros de altura. O trabalho foi produzido especialmente para aquele local. Quando da ocasião da encomenda, o artista Richard Serra decidiu que precisava produzir ali uma obra que chamasse bastante atenção dos transeuntes. Para tanto, construiu um trabalho que forçava os indivíduos a mudarem seu trajeto para transitar de um lado a outro. O problema é que os apressados que passavam por ali ficaram aborrecidos com a escultura que os forçava a andar muito mais e a perder mais tempo no trajeto. Com isso, o trabalho de Richard Serra acabou sendo removido do local.

A arte na rua e a sua receptividade, bem como questões do *site specific*, inspiram um paralelo com o *graffiti*. Afinal, essa é uma forte tendência que tem tomado conta das grandes cidades. O artista de rua, como alguns do campo da arte erudita, querem a arte ao alcance de todos. Prosser, que estuda o *graffiti* da capital paranaense, lembra que o indivíduo comum adquire uma afetividade pelos lugares onde mora, onde passa, que frequenta. Ele se refere a eles como: Minha rua, meu bairro, minha praça. Assim, para muitos desses sujeitos, o *graffiti* rouba o seu direito de ter a paisagem como ele a quer. Aí começam os conflitos. Segundo a mesma pesquisadora, o grafiteiro se apropria dos espaços públicos e privados sem a menor cerimônia. A sociedade sente que sua paisagem foi roubada. Uns querem a cidade imóvel, intocada, impessoal, limpa. Esses veem no *graffiti* a poluição visual, a desordem, o *stress*, a agressão, o caos, a destruição do patrimônio. Já o grafiteiro transita por ela, se relaciona, a quer viva, colorida, cúmplice⁶.

O famoso grafiteiro de Bristol, Banksy (dirigiu “Exit Through the Gift Shop”, documentário sobre um francês que o persegue, que foi indicado ao Oscar em 2011) produz trabalhos na rua que geram opiniões conflituosas. Ele realiza inúmeras intervenções ilegais com a técnica do Stencil: formas recortadas e retiradas de um suporte de papel ou outro material firme que depois é colocado sobre a parede e recebe um jato de tinta, deixando a forma impressa. Banksy exhibe uma crítica extremamente ácida e bem-humorada. No início, os *graffitis* eram removidos pela prefeitura. Contudo, hoje a cidade tem atraído inúmeros turistas por justamente abrigar os trabalhos do famoso grafiteiro. Desde 2007 se tornou cada vez mais comum seus trabalhos saírem diretamente dos muros e paredes para as casas de leilão. Em Bristol, donos de uma casa com um mural de Banksy colocaram a casa à

venda, não numa imobiliária, mas numa galeria de arte. O conjunto foi nomeado de “Mural com uma casa anexa”. Ele é parte de uma geração que olhou para fora do sistema convencional de galerias, observa Gill Saunders, curadora do Museu Victória & Albert, em Londres, que tem quatro peças suas. Na imprensa ficou popular a expressão “o efeito Banksy” para descrever o interesse em outros artistas de rua que vieram na carona do seu sucesso⁷.

Para Miwon Kwon, a intervenção urbana promove o local como um lugar único, especial. Nela incluímos o *graffiti*, que contribui com a visibilidade de grupos e assuntos marginalizados, a redescoberta de lugares menores, a emergência de histórias reprimidas. Para a autora, a arte voltada à cidade provê distinções de identidades locais, de lugares e singularidades. E isso é uma qualidade altamente sedutora na promoção de cidades dentro da reestruturação competitiva da hierarquia econômica global⁸.

A cidade de São Paulo é conhecida internacionalmente como a capital do *graffiti*. Dela partem inúmeros grafiteiros famosos, como Os gêmeos. Eles começaram pintando os muros do bairro do Cambuci. Hoje, transitam por importantes galerias norte-americanas e europeias. Em São Paulo também são organizados uma série de eventos internacionais do *graffiti*. Os olhos dos simpatizantes de *graffiti* estão voltados para essa metrópole. Uma reportagem da revista *Bravo* de 2006 pontua que o grafiteiro não se limita mais a desenhos sobre superfícies do espaço urbano com *spray*. Há um ressurgimento do *graffiti* que agrega a fotografia, o vídeo, as mídias digitais, o *site specific* (grafiteiros tem sido convidados a pensar ocupações para um local determinado, como uma galeria ou uma residência de um colecionador)⁹.

Para exemplificar podemos citar um trabalho exibido em 2010 no FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica). Neste festival ocorreu o FILE PAI (Paulista Avenida Interativa = Arte Pública Interativa), projeto de arte pública digital que ocupou vários espaços da Avenida Paulista em São Paulo. O festival obteve um público de mais de 800 mil pessoas envolvidas direta e indiretamente com o evento. A dupla Hoffmann & Sebastian Piatza do Reino Unido criou o “SMSlingshot”. O trabalho é um dispositivo de intervenção digital em que mensagens de texto podem

ser digitadas em um telefone e, então, atiradas em um ponto da cidade como quando se usa um estilingue comum.

Por meio da observação dos *graffitis* em Curitiba e de entrevistas com grafiteiros, Prosser afirma que há um claro embate entre a cultura oficial aceita e reverenciada como modelo e outra realizada à margem do poder público. Um *stencil* visto em Curitiba, que exhibe o retrato do MON (Museu Oscar Niemeyer) no lixo, é exemplar e se configura num protesto contra a galeria e o museu como únicos lugares da arte. A frase “Abaixo a ditadura da estética” que foi pixada no MAC-PR também critica os agentes que contribuem para, com sua gama de regras, determinar quem obtém consagração e quem é relegado ao anonimato¹⁰.

Apropriadamente, a autora lembra que em 1998 houve em Curitiba a exposição *American graffiti* na Casa Andrade Muricy, que trouxe trabalhos de Jean-Michel Basquiat, de Keith Haring. Os artistas de rua mal ouviram falar dela. Já na exposição, 10 anos mais tarde, no MON, “Os gêmeos”, os artistas de rua compareceram em peso, a mídia deu excelente cobertura, a sociedade visitou curiosa. Em seguida, um ponto de encontro da arte urbana foi inaugurado: A Casa. Dos vários cursos de graduação em artes saem graduados vindos do universo do *graffiti*. Grandes empresas patrocinam eventos. Enfim, na atualidade, o *graffiti* está em alta também na capital paranaense¹¹.

Refletindo sobre o artista e a cidade, é curioso observar que os artistas do campo erudito criam possibilidades de sair do espaço museológico, mas querem ser reconhecidos nele. Eles o veem como uma vitrine consagradora da obra de arte. O grafiteiro começa produzindo na rua, mas muitas vezes nutre a expectativa de ser reconhecido pelo campo erudito. Muitos deles almejam conquistar os espaços expositivos da arte oficial. A distinção entre os artistas do campo erudito e os demais artistas é realizada com base em uma reflexão do sociólogo Pierre Bourdieu, que diferencia o campo da arte erudita e o da arte comercial em seu livro *As regras da arte*¹². Para Bourdieu, cada campo tem seus agentes específicos, que atuam para manter seu sistema em funcionamento. Uma das visíveis consequências é a existência de artistas que comercialmente vivem bem, mas que não são bem vistos dentro do campo erudito. O caso do brasileiro Romero Britto é exemplar. Há então uma questão não resolvida e que não pretende ser esgotada aqui: o grafiteiro atua

num campo específico que está com suas fronteiras borradas em relação ao da arte erudita.

Os arredores do MAC-PR são tomados de *graffitis* que parecem desejosos de entrar no museu. O artista de rua, a exemplo de Banksy na Inglaterra e os brasileiros Gêmeos, quer ser reconhecido pelo trabalho que realiza. Emprestando os termos de Norbert Elias, enquanto os “estabelecidos” se lançam em busca de ideias para renegar o Museu, os “outsiders” estão desejosos para entrar. As gordinhas do grafiteiro Heal, personagens que vêm invadindo cada vez mais os muros da cidade, lembram metaforicamente esse papel desempenhado pelo grafiteiro. Possuindo um peso imenso, elas tentam se equilibrar sobre frágeis e pequenas bolas, ou estão enredadas por fios, num espaço sufocante, sempre se contorcendo muito.



Heal, Mostra Possíveis Conexões,
MAC-PR, Curitiba, 2008.



Heal, Mostra Possíveis Conexões,
MAC-PR, Curitiba, 2010.

Heal é estudante de artes. As imagens mostradas foram realizadas por ele na ocasião da exposição “Possíveis Conexões” de 2008 e 2010, em que o MAC-PR abriu as portas para quatro instituições de ensino superior de arte, que selecionaram alguns de seus melhores alunos para expor trabalhos. Heal é um dos nomes de referência no *graffiti* da capital paranaense. Teve uma infância humilde na periferia e com muito esforço está para concluir uma Faculdade de Artes. Um de seus sonhos é ser um arte-educador diplomado e trabalhar nas escolas do Estado. Acredita que o *graffiti* pode aproximar mais a arte do indivíduo. Seu esforço pode ser também uma tentativa de acabar com o desprestígio que essa área vive em relação às outras disciplinas cursadas no ensino formal. Desde 2003 produz e participa de vários eventos ligados ao *graffiti* pelo Brasil. Mantém um forte envolvimento com projetos sociais ligados à arte educação através de oficinas de *graffiti* para jovens da periferia de Curitiba. Heal é um artista que, como tantos, vive um dilema, que já vem de longa data: quer a democratização da arte, mas também almeja a consagração no campo erudito.



Heal, Evento em São Paulo, Meeting Of Styles Brasil 2009.



Heal, Espaço Cultural De Kroeg arte(bar)galeria. Curitiba, 2009.

Todas as imagens de trabalhos de Heal estão na Galeria de fotos de Deivid Heal, disponível em <http://www.flickr.com/photos/heal2>.

Conclusão

Muitos artistas estabelecidos produzem trabalhos que escapam do espaço museal. Outros fazem críticas a este espaço por meio de obras que foram planejadas para figurar no próprio espaço. Estas muito provavelmente alcançam um público mais seletivo de entendidos. Concomitantemente, há grafiteiros cujos trabalhos estão expostos a céu aberto, ao alcance do homem comum, mas anseiam por um lugar dentro das instituições oficiais de arte. Eles também almejam a admiração desse público seletivo.

Os grafiteiros, contudo, pontuam diferenças entre os trabalhos que produzem nas ruas e os que pretendem expor nas galerias. Para Os gêmeos, a rua é a grande motivação. De acordo com os dois jovens, e também muitos outros grafiteiros, o *graffiti* necessita da moldura barulhenta do entorno urbano, do tom abusado de quem se apropriou de um local público, da tensão que embrulha algo proibido. Dessa forma, na galeria de arte eles afirmam que não exibem *graffiti*, mas arte contemporânea¹³. Na Bienal de São Paulo de 2010, os curadores convidaram os grafiteiros que invadiram a Bienal anterior para dessa vez participar oficialmente da edição. Porém, entenderam em negociação com os grafiteiros que não faria sentido que eles fizessem *graffitis* dentro do espaço do prédio, uma vez que descaracterizaria a proposta real do *graffiti*. Os registros fotográficos e vídeos expostos resolveram esse impasse.

É proposital que a arte marginal apareça aqui junto a ocorrências da arte oficial como a *Land Art*, o Minimalismo, o *Site Specific*. Também é de propósito que os estabelecidos e os *outsiders* figurem juntos neste estudo. Pois, os aproximando podemos vê-los melhor, identificar suas singularidades e suas semelhanças. Podemos, inclusive, compreender por que cada um leva uma nomenclatura diferente. Ao que tudo indica eles pertencem a campos distintos. Os grafiteiros diferenciam a produção da rua, que chamam de *graffiti*, e a do museu, que chamam de arte contemporânea. Contudo, Frederico Moraes, sem se referir especificamente ao *graffiti*, traz uma reflexão que cabe aqui. Para ele, ao invés de nos perguntarmos se tal proposição é arte ou não, o melhor seria atentarmos para o fato de que a existência mesma de proposições em formatos transgressores coloca em questão aquilo que tradicionalmente entendíamos como arte¹⁴. Estamos numa época de

novos conceitos artísticos. Não podemos mais julgar as obras atuais com base em antigas orientações.

O ponto de destaque que este texto gostaria de ter é o de ser um sinalizador desse movimento de indivíduos que querem sair do espaço institucional, até porque já consagrados, e os que querem entrar, em busca dessa consagração. Ambos dão lugar privilegiado ao espaço expositivo. Ambos estão igualmente cientes de que o espaço expositivo enreda a arte e a restringe a poucos visitantes.

Esse não é só o caso de Curitiba, nem somente de São Paulo. A exemplo do momento em que, na década de 1980, o *graffiti* esteve em alta, vivemos novamente um inegável *boom* do *graffiti*, que tem despertado o interesse do mercado. É a partir dessa constatação que apresentamos aqui uma pequena discussão sobre a escolha do lugar que abriga a arte, seja ele dentro ou fora do espaço expositivo oficial.

Tentamos apontar possíveis caminhos para a compreensão dessa intrigante questão, sem pretender de forma alguma esgotar o assunto. Nosso propósito aqui é apenas mostrar alguns problemas que persistem no pensamento dos envolvidos com a arte. Dessa forma, desenvolvemos uma reflexão já apontada em nossa tese de doutorado sobre a constituição do meio artístico moderno no Paraná¹⁵. Para conduzir melhor a discussão, a exemplificamos citando trabalhos contemporâneos na tentativa de levá-la a um encontro nacional de pesquisadores da área e ampliar o debate com a comunidade acadêmica.

¹ BASBAUM, R. (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textura, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

² DEMPSEY, A. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 260-2.

³ KWON, M. One Place after Another: Notes on Site Specificity. *October*, v. 80, p. 85-110, Spring 1997.

⁴ *Op. cit.*

⁵ MORAIS, F. *Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. São Paulo: Record, 1998.

⁶ PROSSER, E. *Graffiti Curitiba*. Curitiba: Kairós, 2010. p. 73,75.

⁷ Retrato do artista quando foge, *Revista Super Interessante*, mar. 2011.

⁸ KWON, M. *Op. cit.*

⁹ OLIVA, F. O eterno retorno do *graffiti*. *Revista Bravo*, mar. 2006.

¹⁰ PROSSER, E. *Op. cit.*

¹¹ *Op. cit.*, p. 152, 193-5.

¹² BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

¹³ OLIVA, F. *Op. cit.*

¹⁴ MORAIS, F. *Op. cit.*

¹⁵ PERIGO, K. *Circuitos da arte: a rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-1960)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/15967>>.

Referências

BASBAUM, R. (Org.). *Arte contemporânea brasileira: textura, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

DEMPSEY, A. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

KWON, M. One Place after Another: Notes on Site Specificity. *October*, v. 80, p. 85-110, Spring 1997.

MORAIS, F. *Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. São Paulo: Record, 1998.

OLIVA, F. O eterno retorno do graffiti. *Revista Bravo*, mar. 2006.

PERIGO, K. *Circuitos da arte: a rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-1960)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/15967>>.

PROSSER, E. *Graffiti Curitiba*. Curitiba: Kairós, 2010.

Retrato do artista quando foge, *Revista Super Interessante*, mar. 2011.

Katiucya Perigo

É membro da ANPAP, professora de História da Arte da Pós-graduação da Facinter e de Arte e Patrimônio da Pós-graduação da FAP. É graduada em Educação artística (1999). Em seguida, no mestrado em História (UFPR), realizou uma biografia sobre um artista paranaense. De 2004 a 2008 no doutorado também em História (UFPR), estudou a constituição do meio artístico moderno (PR).