

## A consciência histórica insurrecional da arte de Keith Haring

Abel Beserra<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo, a partir do método de leitura estrutural e reconstrução do contexto histórico das fontes, procura investigar se a obra de Keith Haring (1958-1990), que ganhou visibilidade ao longo da década de 1980, foi produzida com uma consciência histórica que retoma criticamente a história da pintura, sobretudo nos Estados Unidos da América (EUA) das décadas de 1950 e 1960. Caso a resposta para tal pergunta seja positiva, então podemos considerar que existe em seu traço, nas imagens por ele realizadas, uma elaboração daquelas inovações técnicas promovidas pelas vanguardas do modernismo.

**Palavras-chave:** Modernidade; Pós-modernidade; Vanguarda; Arte de rua; Imagem.

### The insurrectionary historical consciousness of Keith Haring's art

**Abstract:** This article, based on the method of structural reading and reconstruction of the historical context of the sources, seeks to investigate whether Keith Haring's work (1958-1990), which gained visibility throughout the 1980s, was produced with a historical awareness that critically engages with the history of painting, particularly in the United States of America (USA) during the 1950s and 1960s. If the answer to this question is affirmative, then we may consider that his line, in the images he created, embodies an elaboration of those technical innovations promoted by the modernist avant-garde movements.

**Keywords:** Modernity; Postmodernity; Avant-garde; Street art; Image.

### Introdução

A obra de Keith Haring (1958-1990) pode ser considerada crítica e reflexiva? De que modo o artista se relaciona com os seus predecessores? É possível falar que as imagens por ele produzidas estão em continuidade ou em ruptura com aquelas da modernidade artística? Um de nossos pontos de partida é a de que o trabalho de Haring retoma aspectos relevantes das vanguardas, embora em regime pós-moderno. Nesse cenário, seguimos destacadamente as indicações de Andreas Huyssen, em *Mapeando o pós-moderno*, segundo o qual devemos nos

---

<sup>1</sup> Doutorando pela Universidade de São Paulo e pesquisador associado na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) sob o processo principal 2023/18138-0 e complementar 2025/07725-8. E-mail: [abelbeserra@gmail.com](mailto:abelbeserra@gmail.com).

perguntar se aquilo produzido em regime pós-moderno configura uma *arte de resistência* ou se é apenas mais um gesto passadista, estridente ou monótono, em que nos deparamos com uma espécie de *vale-tudo* para obter algum impacto sobre o público (1991, p. 79). Vale salientar ainda que outros autores, a exemplo de Fredric Jameson (1934-2024), Jean Baudrillard (1929-2007) e Georges Didi-Huberman, igualmente serão comentados a fim de circunscrever e aprofundar a discussão.

Além disso, a seguir também discutimos algumas das principais influências sobre o trabalho de Haring, tais como: a arte de vanguarda estadunidense de Stuart Davis (1892-1964); o expressionismo abstrato de Jackson Pollock (1912-1956); a *pop art* de Andy Warhol (1928-1987); as propostas do Grupo CoBrA, do qual Pierre Alechinsky fez parte; e a arte bruta de Jean Dubuffet (1901-1985). Pois, segundo Haring, todos eles foram marcantes para a sua trajetória, como mencionado em seu diário, na entrada de 07/11/1978:

Espero não ser vaidoso ao pensar que posso estar explorando possibilidades que artistas como Stuart Davis, Jackson Pollock, Jean Dubuffet e Pierre Alechinsky iniciaram, mas não resolveram. Suas ideias são ideias vivas. Elas não podem ser resolvidas, apenas exploradas cada vez mais profundamente. Encontro conforto em saber que eles estavam em uma busca semelhante (2010, p. 69).

Desse modo, tentamos pensar como e com qual alcance uma imagem pode ser considerada de resistência, insurrecional, na atualidade. Em outras palavras, tencionamos responder se a obra de Haring é um exemplo de como a arte pós-moderna pode ser crítica e inovadora na contemporaneidade. Nossa hipótese, em suma, é a de que o legado de Haring nos desvela em que termos a arte pós-vanguardista pode ainda hoje ser reflexiva e crítica, apesar do ocaso da modernidade artística.

### **Ainda somos modernos?**

Existe uma vasta fortuna crítica acerca do termo *pós-moderno*. Nesse quadro, primeiramente, como destaca Terry Eagleton, em *The illusions of Postmodernism*: “Pós-modernidade é um estilo de pensamento que suspeita das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso ou emancipação universal, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos últimos de explicação.” (1996, p. VII). Eagleton considera, porém, que essa caracterização não esgotaria o tema, visto que seria ainda possível diferenciar *pós-modernidade* de *pós-modernismo*, nas palavras dele:

O pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete algo dessa mudança de época, em uma arte sem profundidade, descentrada, infundada, autorreflexiva, descontraída, subordinada, eclética e pluralista, que borra os limites entre cultura “elevada” e “popular”, bem como entre arte e experiência cotidiana (1996, p. VII).

Isto é, por um lado, Eagleton enfatiza que podemos considerar que a *pós-modernidade* procura questionar a *modernidade* e, se possível, criticar agudamente seus pressupostos e pretensões universalizantes<sup>2</sup>. Por outro lado, o autor também assinala ser possível conceber o *pós-modernismo* como a ordem cultural que ganha corpo e se instaura a partir do capitalismo mais recente, financeiro e pós-industrial. Assim, o *pós-modernismo* seria o registro, em grande parte datado historicamente, de uma determinada conjuntura sociocultural, mais precisamente do *ethos* das décadas de 1970 e 1980, a partir do momento em que o esgotamento das vanguardas modernas se torna patente<sup>3</sup>.

Todavia, também é preciso indicar que a discussão sobre o tema da pós-modernidade não é consensual. Por exemplo, Sérgio Paulo Rouanet (1934-2022), em *As razões do Iluminismo*, chega a propor o termo *neomoderno* (1987, p. 269 - 270) para a descrição do estado atual, mormente do pensamento e da cultura, em que vivemos. Consoante Rouanet (1987, p. 268), a ideia de um regime pós-moderno meramente derivaria de uma *consciência de ruptura*, tributária da tentativa de se evitar os impasses da modernidade: “Fantasiando uma pós-modernidade fictícia, o homem está querendo despedir-se de uma modernidade doente, marcada pelas esperanças traídas, pelas utopias que se realizaram sob a forma de pesadelos, pelos neofundamentalismos mais obscenos.” (1987, p. 269). Logo, chamar a atualidade de pós-moderna é mais uma esquiva dos problemas modernos, segundo o autor, do que propriamente a nomeação de qualquer novo tempo histórico. Dada essa situação, de relativo dissenso acerca da questão do que é ou seria a pós-modernidade, Huyssen, em *Mapeando o pós-moderno*, se posiciona do seguinte modo:

Tomarei, portanto, um caminho diferente. Não tentarei definir aqui o que é pós-modernismo. O próprio termo “pós-modernismo” deve prevenir-nos contra tal abordagem, já que estabelece o fenômeno como relacional. O modernismo do qual o pós-modernismo se separa permanece inscrito na própria palavra com a qual descrevemos nossa distância do modernismo (1991, p. 22).

Ao invés de tentar estabelecer inequivocamente o conceito de pós-modernismo, Huyssen passa então a uma abordagem mais pragmática, na qual investigará qual o potencial crítico, de resistência, que encontraríamos nas obras ditas pós-modernas. Essa decisão surge como uma boa

---

<sup>2</sup> O detalhamento dessa discussão ultrapassaria o escopo do presente artigo, mas pode ser conferido, por exemplo, em *As aventuras da ambivalência (da modernidade à pós-modernidade segundo Bauman)*, de José Caselas (2021).

<sup>3</sup> Essa avaliação, guardadas as devidas proporções, é bastante similar àquela de Perry Anderson (1999), em *As origens da pós-modernidade*, e de Lyotard (2009), em *A condição pós-moderna*.

estratégia, pois nos deparamos com um conjunto razoável de produções artísticas cuja lógica excede ou escapa daquela das vanguardas da modernidade, quer consideremos, como Rouanet, que o pós-moderno é apenas uma resposta escapista diante dos dilemas modernos, quer pensemos, como Eagleton, que vivemos um momento pós-moderno cuja contrapartida é um específico regime estético, social e cultural. Ainda sobre esse tema de acordo com Eleanor Heartney, em *Pós-modernismo*:

O “pós-modernismo”, como o próprio termo sugere, é inconcebível sem o modernismo. Pode ser entendido como uma reação aos ideais do modernismo, como um retorno ao estado que precedeu o modernismo, ou mesmo como uma continuação e conclusão de várias tendências negligenciadas no modernismo. Mas, independentemente de a relação ser definida como parasitária, canibalesca, simbiótica ou revolucionária, uma coisa é certa: não se pode ter o pós-modernismo sem o modernismo. O pós-modernismo é o filho indisciplinado do modernismo (2002, p. 6).

Cabe, portanto, verificarmos a certidão de nascimento desse *filho indisciplinado* da modernidade. Ou seria bastardo?

### **Modernos X Pós-modernos?**

Em primeiro lugar, aprofundaremos a seguir a posição de Huyssen para, dessa maneira, tentarmos encontrar uma resposta acerca do estatuto da produção artística em registro pós-moderno. Nessa direção, frente ao advento da pós-modernidade, para Huyssen, é crucial ponderar “se essa transformação tem gerado verdadeiramente novas formas estéticas nas várias artes ou se ela predominantemente recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinscrevendo-as num contexto cultural modificado.” (1991, p. 20). Em outras palavras, se hoje vigora um cenário pós-moderno, então como caracterizá-lo? Essa questão se delinea para Huyssen antes como condição histórica, cujas características viabilizam determinadas produções artísticas, do que como um *ismo* adicional. Isso, inclusive, leva o autor a procurar uma visão que não seja simplista ou parcial, seja na defesa do pós-moderno, seja em sua condenação sumária (Huyssen, 1991, p. 22).

Não obstante, antes de prosseguirmos, é preciso aqui pontuar como se deu exatamente a derrocada do modernismo. Na medida em que seu destino nos ajudará a vislumbrar melhor quais são os obstáculos, presentes hoje, para a constituição de uma arte pós-moderna que possa ser, com efeito, transformadora da realidade.

Segundo Peter Bürger (1936-2017), em *Teoria da vanguarda*, parte do programa da modernidade artística passava por ela engendrar uma outra *práxis vital*, que unisse arte e vida, algo

que se tornaria factível por meio de seu potencial de *negatividade*: “Tal negação de sentido produz um choque no receptor. Esta é a reação que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular práxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la.” (1993, p. 131). Se em seu alvorecer as vanguardas apresentavam um certo poder de *negatividade* perante ao imediatamente estabelecido pela vivência cotidiana, promovendo uma ruptura, ainda que momentânea, na continuidade dessa mesma experiência, tal efetividade arrefeceria a cada novo *ismo*, à medida que as vanguardas se sucediam. Paulatinamente as vanguardas perderam o poder de chocar e tornaram-se parte do próprio sistema de artes que outrora criticavam, em outros termos, passaram a constituir uma nova *tradição* no lugar da que derrubaram (Bürger, 1993, p. 104-105). Uma vez que, com o passar do tempo, as pessoas foram se acostumando às contestações vanguardistas e deixaram de reagir visceralmente ao seu gesto provocativo, pois já se preparavam, inadvertidamente ou não, para a próxima polêmica. Em resumo, conforme Hans Belting (1935-2023), em *O fim da história da arte*:

A crise da vanguarda foi, significativamente, fruto do seu sucesso. De súbito o público passou a esperar justamente a vanguarda, em vez de continuar opondo-lhe aquela forte resistência que havia conferido a ela a identidade desejada como portadora de uma revolta (2012, p. 238).

Isto é, gradativamente a vanguarda converteu-se em cânone e sua rebeldia em *status quo*. Esse esgotamento culminou na década de 1970 em uma profusão de práticas as quais partiam “das ruínas do edifício moderno, investindo contra ele na busca de ideias, saqueando seu vocabulário e suplementando-o com imagens e temas escolhidos aleatoriamente nas culturas pré-modernas e não-modernas bem como na cultura de massas contemporânea.” (Huysen, 1991, p. 43). Como ressalta Huysen, os estilos modernos, suas inovações técnicas e temáticas, não foram absolutamente suprimidos ou negados, visto que passaram a ter uma espécie de continuidade na produção cultural que se seguiu depois do ocaso das vanguardas, afinal: “Outra maneira de colocar isso seria dizer que todas as técnicas, formas e imagens modernistas e vanguardistas estão agora armazenadas para recuperação imediata nos bancos de memória computadorizada de nossa cultura.” (Huysen, 1991, p. 44). No entanto, em regime pós-moderno, a arte deixa de ser compreensível e produzida a partir de um ideal de evolução e não se espera mais que algo como uma *nova vanguarda* supere a precedente. A própria ideia de uma sucessão de movimentos artísticos cuja progressão chegaria um ponto melhor ou superior ruiu.

Assim, a pós-modernidade operaria, conforme Huysen, “num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos

termos já não são automaticamente privilegiados.” (1991, p. 74). Ponto que, cabe indicar, “tem aberto um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais.” (Huysen, 1991, p. 75). Por conseguinte, torna-se viável outra relação com o passado, quer do próprio modernismo, quer do período anterior à modernidade.

Desse cenário, emerge a necessidade de chegarmos a novos critérios para examinar a produção artística contemporânea, tais como (Huysen, 1991, p. 77-79): o *feminismo*; o *regionalismo*; e a *ecologia*. Passo a passo, no feminismo, Huysen identifica uma mudança de sujeito na enunciação, algo inédito em um mundo em que os destaques eram antes só masculinos. Tal como se dá na volta ao repertório modernista com novos olhares, a fim de realizar reparações históricas, a exemplo da justiça histórica, já em anos recentes, para com o trabalho da sueca Hilma Klint (1862-1944)<sup>4</sup>, pioneira no abstracionismo, e também da mexicana Frida Kahlo (1907-1954)<sup>5</sup>, pintora surrealista cuja obra foi reconhecida também apenas posteriormente.

Por sua vez, no regionalismo, a volta aos elementos telúricos de certa localidade seria um contraponto à pretensão universalista das vanguardas. Dessa maneira, a arte deixaria de ser tão etnocentrista, sobretudo, branca e ocidental, e passaria a reconhecer melhor artistas de outras regiões. Vale indicar, como exemplo, Clemente Orozco (1883-1949), pintor mexicano cuja obra aponta para temas políticos e caracteristicamente regionais<sup>6</sup>. É interessante lembrar que se trata de algo bem diverso da apropriação em chave exótica de elementos de outras culturas, por exemplo, como as máscaras ditas africanas e que foram empregadas na arte moderna, ou seja, com seu pertencimento local apagado e inserção em uma dada lógica a elas exterior, tal como por Pablo Picasso (1881-1973) em *Les Femmes d'Alger*<sup>7</sup>.

Por fim, na ecologia, a relação entre o ser humano e a natureza ganha merecida evidência, dada a presença da pauta ambientalista na sociedade. Cumpre ressaltar, como exemplo, o trabalho do polonês Frans Krajcberg (1921-2017) o qual destaca a relação humana com a natureza, em geral tensa ou destrutiva, por meio de obras cujos materiais preservam ou evidenciam o meio ambiente, como com o uso troncos de árvores ou raízes<sup>8</sup>.

Desse modo, Huysen (1991, p. 49) reforça sua posição de que o pós-modernismo não é necessariamente conservador e pode também apresentar um potencial crítico. Como, então, avaliar

<sup>4</sup> Uma mostra das obras de Hilma Klint se encontra no site de sua fundação, The Hilma af Klint Foundation: <https://hilmaafklint.se/selected-works/>.

<sup>5</sup> Trabalhos de Frida Kahlo podem ser visualizados no site de sua fundação, Frida Kahlo Foundation: <https://frida-kahlo-foundation.org/the-complete-works.html>.

<sup>6</sup> Por exemplo, suas pinturas podem ser vistas no site do Museu de Arte Moderna de Nova York: <https://www.moma.org/artists/4430>.

<sup>7</sup> Conforme consta no site do Museu de Arte Moderna de Nova York: <https://www.moma.org/collection/works/79766>.

<sup>8</sup> Uma parte de seu trabalho pode ser vista no site da Associação de Amigos de Frans Krajcberg: <https://pt.espacekrajcberg.fr/>.

esse potencial da arte pós-moderna? Uma vez que, por exemplo, em chave oposta, Fredric Jameson considera que a arte pós-moderna é predominantemente marcada por um ecletismo historicista perturbador. Para debatermos essa posição de Jameson, em primeiro lugar, vamos abordar seus argumentos em *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, texto da década de 1980.

Segundo Jameson, diversas mudanças estruturais levaram a toda uma reorganização da sociedade contemporânea, com o surgimento “de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica - chamada, frequente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional.” (1985, p. 17). Assim, para o autor, duas categorias explicitariam bem todo este processo: o *pastiche* e a *esquizofrenia*.

A começar pelo pastiche, Jameson diferencia este da paródia moderna, pois na paródia encontra-se implícito “o sentimento de que existe uma norma linguística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados.” (1985, p. 18), enquanto no pastiche a operação é de tipo distinto, dado que em um “mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário.” (1985, p. 19).

O exemplo de que o autor se vale, então, é o do filme *Body Heat*<sup>9</sup>, posto que sua ambientação (objetos, locais, adereços) o deslocalizaria no tempo “em algum passado nostálgico indefinível, uma década de 30 eterna, digamos, fora da história.” (Jameson, 1985, p. 21). Dessa maneira, segundo Jameson, demonstraríamos nossa incapacidade de “elaborar representações estéticas de nossa própria experiência corrente.” (1985, p. 21). Isto é, a produção artística atual seria incapaz de representar a própria realidade.

Ademais, Jameson destaca que a esquizofrenia emerge como um outro conceito que também descreveria com acuidade a experiência contemporânea, na medida em que atualmente ocorreriam marcantes alterações no campo sensório-motor das pessoas (Jameson, 1985, p. 21 - 22). Cabe salientar que o autor se fundamenta na psicanálise, mais precisamente em Lacan, para discutir essa ideia.

Por sua vez, de acordo com Jacques Lacan (1901-1981), em *O Seminário: Livro 3*, as psicoses, entre as quais a esquizofrenia, se caracterizaria sobretudo pela “emergência na realidade de uma significação enorme que não se parece com nada - e isso na medida em que não se pode ligá-la a nada, já que ela jamais entrou no sistema da simbolização.” (1985, p. 102). Nessa

---

<sup>9</sup> O trailer do filme pode ser conferido em: [https://www.youtube.com/watch?v=Wz-Pf9\\_SKeI](https://www.youtube.com/watch?v=Wz-Pf9_SKeI), direção de Lawrence Kasdan.

perspectiva, a esquizofrenia remeteria a uma sensação de fragmentação do eu (Lacan, 1985, p. 116) que é acompanhada por distúrbios de linguagem (Lacan, 1985, p. 110) e por vivências de despersonalização nas quais o ser humano não reconhece como próprias tanto suas sensações quanto pensamentos (Lacan, 1985, p. 304). Assim, estímulos ou memórias emergem disruptiva e invasivamente no sujeito. Por seu turno, consoante Jameson, a vivência na sociedade contemporânea é algo próximo dessa experiência esquizofrênica, fragmentária, que se desdobra em um presente perpétuo no interior do qual as sensações se repetiriam enquanto pastiche de um passado irreferenciado ou desenraizado na realidade (Jameson, 1985, p. 22 - 23).

Por outro lado, em uma segunda versão do texto *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, presente na edição *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*, Jameson (2006a, p. 31-38) substitui o comentário baseado nas teses lacanianas por um exame de caso, a discussão de uma visita ao hotel *Bonaventure*, em Los Angeles<sup>10</sup>. Novamente, o autor descreve que há uma perda da referência espaço-temporal, com uma vivência de fragmentação, dada a impossibilidade de mapeamento cognitivo do espaço, cujas articulações não obedecem a um ordenamento intuitivo ou meramente racional.

Por fim, já na década de 1990, em *Transformações da imagem na pós-modernidade*, Jameson mais uma vez toma o cinema como exemplo e defende que os muito populares filmes de ação promovem “uma forte redução ao puro presente do sexo e da violência, intensidades que podem ser lidas como uma compensação pelo enfraquecimento de qualquer sentido de tempo narrativo.” (2006b, p. 207). E, assim, arremata que a imagem na atualidade não passa de mais uma mercadoria, que não vale a pena “esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias, é por isso, enfim, que toda a beleza hoje é prostituída e o apelo a ela pelo pseudoesteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica e não um recurso criativo.” (2006b, p. 216). De acordo com Jameson a rebeldia das vanguardas, portanto, se esgotou e em seu lugar as imagens apenas confirmam o imediatamente dado, o mundo das mercadorias, do consumo, capitalista, em um eterno presente, sem qualquer horizonte de um futuro que se diferencie do passado ou do que é diretamente próximo.

Compete indicar que a avaliação de Jameson se coaduna, em certo sentido, com a de autores como Jean Baudrillard. Pois é possível, guardadas as devidas proporções, aproximar a categoria de pastiche em Jameson do que Baudrillard chama de simulacro. Por exemplo, em *Simulacro e simulação*, Baudrillard argumenta que a imagem do simulacro nada esconde e é vazia,

---

<sup>10</sup> Imagens do hotel na década de 1980, em que Jameson escreve sobre ele: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZBF2ohqAAc>.

dados que na contemporaneidade existe uma inflação de imagens que é correlata a uma deflação de sentido. Afinal, tais imagens, em função de seu excesso, se sucederiam até a anular a outra e gerar um “grau zero de sentido” (Baudrillard, 1991, p. 14). Além disso, em *Screened out (Tela Total)*, Baudrillard também enfatiza que: “Não há mais separação, nem espaço vazio, nem ausência: você entra na tela e na imagem visual sem obstáculos. Você entra em sua vida como entraria em uma tela. Você desliza em sua própria vida como um terno de dados.” (2002, p. 177). Logo, conforme o autor, em regime pós-moderno a tela é o veículo desse mundo simulacro que emerge como parâmetro para todas as nossas experiências, visto que é onipresente e indissociável do nosso cotidiano. Basta pensarmos nos celulares que acompanham a maioria das pessoas hoje em dia para darmos razão a Baudrillard, conquanto o autor tenha escrito sobre o tema muito antes disso, *Simulacro e simulação*, por exemplo, foi redigido no começo da década de 1980.

Não obstante, tanto Jameson, pelo menos em seus textos da década de 1980, quanto Baudrillard parecem ainda pensar em algum poder de resistência diante do pastiche e do simulacro reinantes. Pois, de acordo com o primeiro: “existe um modo pelo qual a pós-modernidade repercute e reproduz - reiterando a lógica do capitalismo da sociedade de consumo. A questão mais importante é saber se também existe uma forma de resistência a essa lógica. Tal questão devemos, todavia, deixar em aberto.” (1985, p. 26). Igualmente, Baudrillard (2004), em *O anjo de estuque*, indica a busca por algo similar, como demonstra sua incursão pela fotografia na década de 1990, em que tenta encontrar uma imagem de resistência, transformadora do real. Logo, cumpre assinalar que tanto Jameson quanto Baudrillard, cada um à sua maneira, reconhecem a questão de como elaborar uma alternativa, um ponto de fuga, ao que se chamou anteriormente de pastiche ou simulacro.

Por outro lado, a avaliação de Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, destaca que não se pode afirmar que a experiência, genuína e transformadora, tenha desaparecido: “Ao contrário, faz-se necessário - (...) pouco importa a eficácia universal da ‘sociedade do espetáculo’ -, afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite” (2011, p. 148). Um exemplo disso, conforme Didi-Huberman, é o trabalho de Laura Waddington, em *Border*<sup>11</sup>, filme de 2004, que gravou refugiados tentando atravessar a fronteira entre a França e o Reino Unido (Didi-Huberman, 2011, p. 156).

As imagens obtidas dessas pessoas, conforme Didi-Huberman, são *vaga-lumes*, efêmeras, prestes a desaparecer no meio da noite, fugazes, encobertas pelas luzes brancas e potentes da polícia que vigia a fronteira, mas são imagens que ainda assim registram algo que insiste em acontecer, as

---

<sup>11</sup> Este registro pode ser assistido aqui: <https://youtu.be/0X42CxOomqQ>.

lentes testemunham o sonho por uma vida melhor que impele esses grupos a se lançarem contra a violência do Estado, em que pese todo o perigo ao redor (Didi-Huberman, 2011, p. 156 - 158). E é essa insistência da vida que leva Didi-Huberman a afirmar: “Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado.” (2011, p. 160).

Nesse contexto, enfim, a posição de resistência descrita tanto por Didi-Huberman quanto por Huyssen aponta que não se pode reduzir toda a experiência humana aos marcos da cultura de massa, pois persiste a possibilidade de uma arte rebelde diante do que é pré-determinado ou estabelecido, que interroga a realidade, aponta alternativas ao imediatamente estabelecido, com potencial crítico e reflexivo. A exemplo de obras que enfatizam grupos historicamente invisibilizados, conforme citado por Huyssen, ou que lutam contra a opressão do Estado, por uma vida mais digna, como nos lembra Didi-Huberman.

Como, então, podemos avaliar esse cenário? Posto que vários autores, conforme também mencionado, parecem céticos quanto à produção de imagens contestadoras da realidade. Seria mesmo viável, em suma, em regime pós-vanguardista, pós-moderno, produzir imagens que escapem à lógica do pastiche ou do simulacro, nos termos, respectivamente, de Jameson e de Baudrillard? É a esse problema que nos dedicaremos no próximo tópico, por meio da obra de Keith Haring.

### **A pós-modernidade insurrecional**

Em primeiro lugar, cumpre fazermos uma rápida digressão para indicar elementos biográficos que serão importantes em nossa análise posterior da obra de Keith Haring<sup>12</sup>. Ele nasceu em 1958 em Reading, Pensilvânia, EUA. No final de 1978 mudou-se para Nova York e matriculou-se na School of Visual Arts. Não chegou a se formar, porém, ali pôde travar contato com diversas linguagens artísticas — performance, vídeo, instalação e colagem, por exemplo —, mas ainda assim manteve sempre o desenho como seu foco primordial, algo que viria a ser fundamental em seu trabalho futuro. Além disso, passou a participar ativamente da vida nova-iorquina, destacadamente artística e boêmia.

---

<sup>12</sup> As informações biográficas a seguir foram obtidas a partir de The Keith Haring Foundation (2024), instituição fundada pelo artista e que cuida de seu espólio. Acessível em: <https://www.haring.com/!/about-haring/bio>.

Por outro lado, ao longo da década seguinte, de 1980, suas intervenções no metrô de Nova York tornaram-se rapidamente conhecidas<sup>13</sup>. Ele pintava com giz branco o espaço preto vazio destinado à publicidade e temporariamente vago nas plataformas, algo ilegal<sup>14</sup> e que o levou a ser detido pela polícia algumas vezes<sup>15</sup>. Ademais, seu trabalho tanto em murais, pintados ao redor do mundo, inclusive no Brasil<sup>16</sup>, quanto em outros meios, como o vídeo<sup>17</sup>, o tornaram célebre mundialmente. Tal repercussão, aliás, permitiu que em pouco tempo ele pudesse ter seus desenhos exibidos em galerias de arte<sup>18</sup>. Contudo, morreu pouco depois, ainda jovem, no começo de 1990, devido às complicações relativas à infecção pelo HIV, cujo tratamento era incerto e pouco eficaz naquele período.

Passemos então para a análise de algumas das principais influências sobre o trabalho de Keith Haring, tais como: a arte de vanguarda estadunidense de Stuart Davis; o expressionismo abstrato de Jackson Pollock; a *pop art* de Andy Warhol; as propostas do Grupo CoBrA, do qual Pierre Alechinsky fez parte; e a arte bruta de Jean Dubuffet. Pois, segundo o artista, todos eles foram marcantes em sua trajetória, conforme já mencionado.

Em primeiro lugar, a pintura de Stuart Davis, artista vanguardista que transitou por diversos estilos, a exemplo do cubismo e do abstracionismo, apesar de pouco conhecida fora dos EUA, exerceu considerável influência sobre Haring. Além de ser seu conterrâneo, nasceu na Filadélfia, Pensilvânia, Davis pintou a vida boêmia e alegre dos EUA, a exemplo de *Mellow Pad*<sup>19</sup>, quadro em que procura representar pictoricamente a sensação de se estar presente a uma apresentação de jazz<sup>20</sup>. Conforme Kamila Benayada, em *New York-Paris N°3 de Stuart Davis : dialogues transatlantiques*: “Para Davis, a solução não é a pura abstração. Ele continua seu trabalho de mediação entre preocupações formais (relações espaciais, relações entre cores) e a figuração, criando uma ponte entre *percepção e conceitualização*.” (2017, p. 8, grifo nosso). Haring, a

---

<sup>13</sup> Para os fins deste artigo não entraremos no debate se há diferença entre *grafite* e *arte de rua*, e assimilaremos a produção de Haring a ambas, às duas acepções. Uma profunda discussão sobre o tema, por sua vez, pode ser encontrada em *Street Art: The Graffiti Revolution*, de Cedar Lewisohn (2008).

<sup>14</sup> Essa transgressão foi admitida publicamente por ele em várias ocasiões, como nessa entrevista a um programa matutino dos EUA, em 1983 (minutagem — 0:56’): <https://youtu.be/srrgmXofV6o?si=hJb4xfFlzTM3mQ4X&t=56>.

<sup>15</sup> Como enfatizado nessa entrevista concedida em 1982 a um programa de televisão estadunidense (minutagem — 0:54’): <https://youtu.be/8Nscsx9NldA?si=CwTvcBYeK1vRY8sM&t=54>.

<sup>16</sup> Como discutido no documentário sobre a estadia dele no país, dirigido por Gisela Matta e Guto Barra, em 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=whRyOPLRkMM>.

<sup>17</sup> Como pode ser visto nesse documentário, dirigido por Maripol (2013), sobre sua vida (minutagem — 19:04’): <https://youtu.be/Mrhk7UYq59o?si=SoxDQpU2bz9YNIWp&t=1144>.

<sup>18</sup> Como mencionado e exibido (no minuto 1:37’) dessa entrevista ao CBS Sunday Morning, em 1982: <https://youtu.be/8Nscsx9NldA?si=bwFxrQAEOh3FftR4&t=97>.

<sup>19</sup> A imagem pode ser conferida no site do Museu do Brooklyn: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2101>.

<sup>20</sup> Inclusive, a obra já até foi transformada em música: <https://www.youtube.com/watch?v=mWOwqXCPX1g>. E faz parte do álbum *Jazz and Art* do grupo *Jazz at Lincoln Center Orchestra*, de 2019.

exemplo de Davis, também pintou a vida alegre, animada, de seu tempo, não abrindo mão da *figuração*, daquilo percebido imediatamente, conquanto seu traço apresente igualmente um importante grau de conceitualização, de *abstração*, elemento que a seguir comentaremos.

Nesse quadro, de que *conceitualização* se trata na forma artística de Haring? Se seguirmos a pista do diário do artista, que cita o pintor belga Pierre Alechinsky, talvez cheguemos a alguma resposta. A começar pelo fato de Alechinsky ter integrado grupo CoBrA (acrônimo para Copenhague, Bruxelas e Amsterdã, cidades natais de seus membros fundadores), estabelecido logo depois da Segunda Guerra, em 1948. Os seus participantes proclamavam, consoante Karine Guihard, em *Cobra et le surréalisme*, “seu desejo de trabalhar juntos em uma arte experimental, longe de qualquer dogma e de qualquer preocupação teórica.” (1998, p. 2). Especificamente, Alechinsky, pouco antes da dissolução definitiva do grupo CoBrA, tenta obter, em 1951, “uma criação espontânea que, embora tome liberdades para com a representação figurativa do real, nunca será abstrata.” (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2021, p. 8). Por esse motivo, por exemplo, em *La poêle à frire* (1951)<sup>21</sup>, há *figuração*, mas ao mesmo tempo isso não implica reiteração imediata do real, isto é, nesse caso, da frigideira e do fogão.

É essa mesma *intenção* que aproxima Alechinsky e Haring, no caso, a possibilidade de uma criação: que seja livre, com espontaneidade, não dogmática nem presa à rigidez formalista do que é prescrito pelas vanguardas (como propunha o grupo CoBrA); e que simultaneamente não esteja presa nem ao *figurativo* nem ao *abstrato* (como almejava Alechinsky). Um bom exemplo desse programa por parte de Haring pode ser encontrado na forma tanto *figurativa*, popular, quanto *universal*, razoavelmente conceitual ou abstrata, de seus desenhos do *cachorro*, do *bebê radiante* e das *pessoas* de modo geral<sup>22</sup>.

Outrossim, uma outra significativa influência para a construção da forma artística de Haring é a arte bruta do pintor francês Jean Dubuffet. A exemplo do que este último comenta, em carta para Jacques Berne (1924-2007), de 03/02/1972, a “noção de homem comum está muito estreitamente ligada à noção de arte bruta: esta última se define justamente pela expressão do homem comum, em oposição à do homem cultural.” (Dubuffet, 1973, p. 165). Em outras palavras, emerge do trabalho de Dubuffet uma forma, humana ou de outra ordem, que é diversa e ultrapassa aquela imediatamente configurada pela cultura hegemônica. É um ser humano *comum*, primordial ou originário, mais precisamente aquilo em seus traços que o aproximaria da experiência de outras

---

<sup>21</sup> A obra pode ser conferida no site do Museu de Arte Moderna de Nova York: <https://www.moma.org/collection/works/70580>.

<sup>22</sup> Imagens que podem ser vistas no site de sua fundação, The Keith Haring Foundation: <https://www.haring.com/!art-work/287>; e <https://www.haring.com/!art-work/529>.

pessoas, em detrimento de uma imagem estritamente ligada a um único contexto ou cultura, que recorrentemente interessa a Dubuffet e cuja procura é marcante em diversas de suas pinturas, ainda que os seus temas oscilem e que ele eventualmente retrate situações específicas de um momento ou sociedade<sup>23</sup>.

Essa é, até certo ponto, o mesmo foco de Haring, cujos *seres humanos* traçados em seus desenhos não se esgotam naqueles encontrados diariamente pela cidade, embora possam também remeter a eles<sup>24</sup>. Na medida em que seus desenhos se fundamentam mais em arquétipos, em formas *originárias* ou *primeiras*, que não se coadunam ou se referenciam tão somente pelas imagens contemporâneas, apesar de seu constante diálogo e entrecruzamento com estas últimas. Não obstante, como situar então o seu uso de *imagens pop*, que foram tão marcantes em sua produção?

Nossa hipótese é a de que Haring mescla imagens arquetípicas, *universais*, a outras cotidianas, *específicas*, criando um efeito de *curto-circuito*, em que vemos diante de nós uma imagem com a qual praticamente qualquer pessoa pode se identificar em situações absurdas, engraçadas, dramáticas e (por que não?) *pop*. De acordo com Michael Archer, em *Arte contemporânea — uma história concisa*, os artistas da *pop art* extraíam seus temas “da banalidade dos Estados Unidos urbanos. Além disso, num desvio significativo dos estilos emocionalmente carregados dos expressionistas abstratos, o trabalho desses artistas também parecia depender das técnicas da cultura visual de massa” (2019, p. 6). Visto que uma das principais influências de Haring é Andy Warhol<sup>25</sup>, aliás, de quem era pessoalmente próximo, faz inteiro sentido o manejo de imagens da cultura de massa junto de arquetípicas<sup>26</sup>. Vale ressaltar também que a subversão da divisão entre a cultura de massas e a, assim conhecida, *alta cultura*, foi um dos motes do trabalho de Warhol e é absorvida por Haring, o qual é para muitos até mesmo considerado um artista da *pop art*.

Desse modo, as imagens de Haring são marcadas por uma *forma* com a qual quase qualquer pessoa pode, praticamente, se identificar, em função de sua notável *universalidade* e *generalidade*, como ocorre com as imagens da arte bruta. Mas o *traço* dessas mesmas imagens se organiza em torno de situações *concretamente* absurdas, engraçadas, dramáticas e de gosto popular, ou seja, elas se inscrevem em um campo semiótico razoavelmente *figurativo*, de fácil decodificação

<sup>23</sup> Isso pode ser conferido no site de sua fundação, Fondation Dubuffet, como nesse caso:

<https://www.dubuffetfondation.com/oeuvres/83> e igualmente nesse: <https://www.dubuffetfondation.com/oeuvres/122>.

<sup>24</sup> Nessa entrevista Haring, no documentário de Elisabeth Aubert (1989), desenvolve essa reflexão acerca de sua própria produção e assinala a busca por formas arquetípicas e universais (minutagem — 8:50’): [https://youtu.be/GPlzHR\\_WyVA?si=x752WW7XivTAHf6B&t=530](https://youtu.be/GPlzHR_WyVA?si=x752WW7XivTAHf6B&t=530).

<sup>25</sup> Pouco depois da morte de Warhol, no documentário de Maripol (2013), Haring comenta o peso dele para a sua formação (minutagem — 21:42’): <https://youtu.be/Mrhk7UYq59o?si=tY2X2nJvwAAbY5Wt&t=1302>.

<sup>26</sup> Exemplos do trabalho de Warhol podem ser vistos no site de sua fundação, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts: <https://warholfoundation.org/warhol/catalogue-raisonne/catalogues-raisonnes-print/>.

ou entendimento, a exemplo do que ocorre com as imagens da *pop art*. Seja como for, a liberdade criativa de Haring parece resgatar a postura não dogmática do grupo CoBrA, como aquela encarnada por Pierre Alechinsky, que não via razão em escolher, absolutamente, entre a *abstração* e a *figuração*.

Ademais, segundo Haring, a busca pela subversão do que é *alta* e *baixa* cultura teria sido a razão pela qual ele abriu a Pop Shop, no bairro do Soho, de Nova York, em 1986 — uma loja que vendia itens, como camisetas, bonés, entre outros artigos, com seus desenhos<sup>27</sup>. O argumento dele na ocasião consistia na necessidade de impedir que o seu trabalho fosse apartado daquilo que era tido por *baixa cultura* ou cultura popular, pois, do contrário, em sua avaliação, ele corria o risco de sua obra ser no futuro completamente subsumida ao circuito de artes, às galerias e museus. Contudo, precisamos nos perguntar: até que ponto um procedimento como esse, de grande adesão à cultura de massas, não implicaria, correlativamente, alguma dose de alienação ou condescendência com a sociedade de consumo, do capitalismo pós-industrial e financeiro?

Talvez, não, essa não seja uma consequência inevitável. Desde que se compreenda a observação, por exemplo, de Hal Foster, em *The first pop age*: “Se você não pode derrotar esse sistema, Warhol sugere, junte-se a ele; mais do que isso, se você entrar nele completamente, talvez consiga expô-lo.” (2012, p. 110). Isto é, seria possível desmontar, em chave crítica, de dentro as imagens da cultura de massa, a partir de um mergulho, de uma imersão, em seu próprio registro e materialidade, revelando-se assim mais do que elas, em princípio, veiculariam, tal como se dá nas séries de fotos de Warhol sobre o tema da morte. Um exemplo disso é a cadeira elétrica solitária, suja e, mesmo assim, elevada à categoria de elemento *pop*, ícone de uma cultura de massas homicida<sup>28</sup>. Uma imagem que indicia uma violência mecânica, desumanizada, naturalizada, descorporificada e, por esta última razão, ainda mais onipresente sobre o real, dado que, em tese, qualquer cidadão estadunidense pode vir a ocupá-la, se for condenado e cativo, independentemente de sentar em uma ou outra cadeira elétrica em particular.

Por fim, a última influência que analisaremos será a de Pollock. Segundo Harold Rosenberg (1906-1978), em *The american action painters*, ao observar o trabalho de Pollock constatamos que: “Com as referências estéticas tradicionais descartadas como irrelevantes, o que dá significado à tela não são dados psicológicos, mas o papel que ela desempenha: a maneira como o artista organiza sua energia emocional e intelectual, como se estivesse em uma situação viva.”

---

<sup>27</sup> Entrevista de Haring, no documentário de Elisabeth Aubert (1989), sobre a inauguração da Pop Shop em que ele se posiciona sobre o tema (minutagem — 13:21’): [https://youtu.be/GPlzHR\\_WyVA?si=euh1AmbiuRdrMD\\_0&t=801](https://youtu.be/GPlzHR_WyVA?si=euh1AmbiuRdrMD_0&t=801).

<sup>28</sup> A série de imagens pode ser visualizada no site da Tate em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-electric-chair-t07145>.

(1952, p. 23). No expressionismo abstrato de Pollock ocorre uma pintura *gestual, pulsional*, que mobiliza todo o corpo e não se reduz a uma atividade circunscrita às mãos ou apenas ao olhar<sup>29</sup>. Mesmo o uso de esboços ou esquemas prévios é dispensado, uma vez que é o modo pelo qual Pollock vem a organizar seu campo de possíveis que engendra o quadro. Por seu turno, ao pensarmos no papel de Pollock para Haring, nas palavras de Hélène Gaillard, em *Keith Haring et l'héritage de la peinture américaine du XXème siècle*, observamos que:

Assim como Pollock, Haring pinta de uma só vez, sem pausas nem esboços. (...) A escolha de materiais pouco convencionais em suportes de dimensões monumentais singulariza seu processo artístico: rompendo com a tradição do óleo, Pollock recorre à tinta acrílica industrial, que frequentemente aplica com simples bastões, em vez de pincéis. Haring também busca novas formas de expressão: ele valoriza a simplicidade do giz, ideal embora efêmero, nos painéis negros usados para seus desenhos no metrô (2015, p. 7).

A pintura de Haring é, como a de Pollock, *gestual*, carregada de sua *motricidade*, do seu impulso *vital*, não é um trabalho de *gabinete*<sup>30</sup>. Em que pese a distância da arte pós-vanguardista de Haring em comparação ao modernismo de Pollock, a maneira pela qual este último pintava parece ter exercido influência decisiva sobre Haring. Outrossim, o uso e a testagem de novos meios demonstra que eles compartilhavam, nesse quesito, de uma mesma atitude de experimentação e inovação enquanto pintores, tal como verificamos pela escolha incomum ou experimental de ambos: de um lado, de Haring pelo giz branco sobre o fundo preto, em vez de canetas ou meios mais duráveis nas plataformas de metrô; de outro lado, de Pollock pelo uso de diferentes tintas, como aquelas para automóveis, não se restringindo às fabricadas especialmente para as artes plásticas.

Diante de tudo isso, após investigarmos algumas das principais influências de Haring, podemos afirmar que a sua produção é uma mera repetição, acrítica, de seus predecessores? Ou devemos considerar que sua arte, a qual se dá em regime pós-moderno, deva ser compreendida em outros termos? Na sequência tentaremos responder a isso.

## Considerações finais

---

<sup>29</sup> Um exemplo de como Pollock pintava pode ser observado no documentário de Hans Namuth, de 1951, que acompanhou seu trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO>.

<sup>30</sup> Um exemplo de como Haring pintava foi registrado em sua visita a Austrália, em 1984: <https://www.youtube.com/watch?v=jeDhWUwIXIE>.

Ao longo do presente artigo tentamos pensar como e com qual alcance uma imagem pode ser considerada de resistência, insurrecional, na atualidade. Em outras palavras, tencionamos responder se a obra de Haring é um exemplo de como a arte pós-moderna pode ser crítica e inovadora na contemporaneidade. Nossa hipótese, em suma, é a de que o legado de Haring nos desvela em que termos a arte pós-vanguardista pode ainda hoje ser reflexiva e crítica, apesar do ocaso da modernidade artística. Pois Haring (1982; 1983; 1984; 2010), como procuramos demonstrar, se apropria dos signos do passado os ressemantizando, promovendo sua ressignificação e inserção em novas constelações de signos. Por exemplo, com base no uso de imagens da cultura de massas, como faz a *pop art*, mas sem abrir mão de um traço que encontre uma imagem geral, arcaica ou originária, que consiga se conectar o mais universalmente possível com outro ser humano, como de algum modo procura fazer a arte bruta de Dubuffet (1973) quando se afasta da imagem comum em nome de uma mais primordial. Isto é, Haring escolhe a tensão entre o *figurativo* e o *universal*, em um posicionamento tão rebelde quanto o vanguardista do grupo CoBrA, como no caso de Alechinsky (2021).

Além disso, a pintura pulsional, gestual, de Haring surge igualmente livre, espontânea, em uma entrega que ultrapassa o empenho simplesmente parcial das partes do corpo ou da mente, a exemplo de Pollock (Namuth, 1951; Rosenberg, 1952). Ainda assim, as imagens de Haring não perdem sua irreverência e o contato com a vida mundana, concreta e cotidiana, tal como fazia Davis (Benayada, 2017) em sua pintura boemia do jazz dos anos de 1950. Mais uma vez, entre o expressionismo *abstrato*, de Pollock, e aquele ligado à experiência *mundana* e *comum* das pessoas, como o de Davis, Haring escolhe tensionar os limites, as fronteiras de um e de outro.

A resultante desse esforço constante e concentrado foi a obtenção de uma *forma* própria, autônoma, por assim dizer, de um *estilo*. Posto que as imagens de Haring, mesmo que anônimas em um metrô ou centro de cidade lotado, eram discerníveis, identificadas como realização dele. E a mensagem que carregavam, como contra a falta de tratamento adequado para a AIDS, o uso indiscriminado de crack nas grandes metrópoles, ou ainda o Apartheid na África do Sul, não deixava de tocar a vida geral, coletiva<sup>31</sup>. Em outras palavras, Haring misturou arte e vida com o seu traço simples, arquetípico ou abstrato, porém imediatamente próximo das vivências ordinárias, concretas, de quem o via.

Por conseguinte, apesar do diagnóstico de Jameson (1985; 2006a; 2006b) e Baudrillard (1991) ser correto, defendemos que persiste, como enfatiza Didi-Huberman (2011) e Huyssen

---

<sup>31</sup> Exemplos disso podem ser conferidos em The Keith Haring Foundation: <https://www.haring.com/!art-work/253>; <https://www.haring.com/!art-work/108-2>; e <https://www.haring.com/!art-work/252>.

(1991), a possibilidade de uma intervenção estética de resistência, de uma imagem questionadora e transformadora. Em suma, casos como o de Haring exigem de nós um olhar mais atento aos desvios, ao que escapa da padronização, do que Jameson chamou de pastiche (1985, p. 19) e Baudrillard de simulacro (1991, p. 14), para que possamos pôr em evidência a força e a potência das imagens *vaga-lume*, nos termos de Didi-Huberman (2011, p. 160), que contestam o *status quo*. A arte de rua de Haring evoca outros mundos possíveis, como Huyssen enfatiza ser possível mesmo em regime pós-moderno, por meio da retomada de possibilidades, técnicas e ideias legadas da modernidade (1991, p. 77-79). Isso, por fim, evidentemente exige o reconhecimento e a legitimação da produção artística de grupos até então marginalizados, ausentes no circuito de artes tradicional, como é o caso do que se convencionou chamar de grafite ou daquilo que vemos rotineiramente no desenho feito nos muros da cidade, a exemplo do que Haring (1983) fez no metrô nova-iorquino.

Portanto, nesse cenário, imagens de resistência, seja nos termos de Jameson (1985; 2006a; 2006b) e de Baudrillard (1991; 2002; 2004), seja de acordo com Huyssen (1991, p. 49) e de Didi-Huberman (2011, p. 160), parecem ter sido forjadas e executadas por Haring (1982; 1983; 1984; 2010). Enfim, se a arte de Haring não realizou o objetivo das vanguardas que o precederam, de misturar arte e vida, de alterar a práxis vital do seu público, como enfatiza Bürger (1993, p. 131), torna-se difícil imaginar quem, com efeito, teria conseguido.

## Referências bibliográficas

ALECHINSKY — CARTA CANTA. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Guide du visiteur). Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2021. Acesso em 04/05/2026.

Disponível em:

[https://fine-arts-museum.be/uploads/pages/files/alechinsky\\_guideduvisiteur\\_fr\\_vdef\\_light.pdf](https://fine-arts-museum.be/uploads/pages/files/alechinsky_guideduvisiteur_fr_vdef_light.pdf).

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea — uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AUBERT, Elisabeth. *Drawing the Line: A Portrait of Keith Haring*. Direção: AUBERT, Elisabeth.

Estados Unidos, 1989. Acesso em 04/05/2026. Disponível em:

[https://youtu.be/GPlzHR\\_WyVA?si=g19-cGPYJg012kqr](https://youtu.be/GPlzHR_WyVA?si=g19-cGPYJg012kqr).

BARRA, Guto; MATTA, Gisela. *Restless - Keith Haring in Brazil*. Direção: BARRA, Guto;

MATTA, Gisela. Distribuidor: Festival do Rio, Arte 1. Brasil, 2013. Acesso em: 04/05/2026.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=whRyOPLRkMM>.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Screened out*. London, New York: Verso, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O anjo de estuque*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.
- BENAYADA, Kamila. *New York-Paris N° 3 de Stuart Davis : dialogues transatlantiques*. *Transatlantica*, n. 1, 2017, p. 1 - 12. Acesso em: 04/05/2026. Disponível em: <https://journals.openedition.org/transatlantica/8447>.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Editora Vega, 1993.
- CASELAS, José. *As aventuras da ambivalência (da modernidade à pós-modernidade segundo Bauman)*. *Polymatheia - Revista de Filosofia*, [S. l.], v. 5, n. 7, 2021. Acesso em: 04/05/2026. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revistapolymatheia/article/view/6504>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUBUFFET, Jean. *Cahier Jean Dubuffet - Cahiers de L'Herne*. Paris: Editions de l'Herne, 1973.
- EAGLETON, Terry. *The illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- FOSTER, Hal. *Hal Foster's The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. Princeton University Press: Princeton; Oxford, 2012.
- GAILLARD, H. *Keith Haring et l'héritage de la peinture américaine du XXème siècle*. *Cahiers de Narratologie*, 29, 2015. Acesso em 04/05/2026. Disponível em: <http://journals.openedition.org/narratologie/7399>.
- GUIHARD, Karine. *Cobra et le surréalisme*. Dossier de DEA. Sous la direction de. M. le Professeur Régis Miannay. Paris: Université de Nantes, UFR Lettres modernes, 1998. Acesso em: 04/05/2026. Disponível em: <http://www.andershus.fr/articles/cobra.pdf>.
- HARING, Keith. *Entrevista ao CBS Sunday Morning*. Estados Unidos, 1982. Acesso em 04/05/2026. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Nscsx9NldA&t=54s>.
- \_\_\_\_\_. *Keith Haring Channel 12 Interview*. Entrevista à TV dos Estados Unidos. Estados Unidos, 1983. Acesso em 04/05/2026. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=srrgmXofV6o&t=56s>.
- \_\_\_\_\_. *Keith Haring Paints Mural in Sydney Art Gallery*. Entrevista a ABC Austrália. Austrália, 1984. Acesso em 04/05/2026. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jeDhWUwIXIE>.
- \_\_\_\_\_. *Keith Haring Journals*. Nova York: Penguin Classics, 2010.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.) - *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº 12, junho 1985, pp. 16-26.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. In. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. JAMESON. F. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Transformações da imagem na pós-modernidade*. In. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. JAMESON. F. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b.

LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 3: As psicoses*. (Originalmente publicado em 1955-1956). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

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

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARIPOL, Marie-Paule Subie. *Keith Haring: The Message*. Direção: MARIPOL (Marie-Paule Subie). Distribuidor: Arte France; Dailymotion. França, 2013.

NAMUTH, Hans. *Jackson Pollock 51*. Direção: NAMUTH, H. Estados Unidos, 1951. Acesso em: 04/05/2026. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGo>.

ROSENBERG, Harold. *The american action painters*. ART News: Nova York, 1952.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THE KEITH HARING FOUNDATION. *Bio*. The Keith Haring Foundation: Nova York, 2024.

Acesso em: 04/05/2026. Disponível em:

<https://www.haring.com/!/about-haring/bio>.

WADDINGTON, Laura. *Border* (curta-metragem). Direção: WADDINGTON, L. França/Reino Unido, 2004. Acesso em: 04/05/2026. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0X42CxOomqQ>.