DOWNTOWN SCENE:
ARTE E POLÍTICA NO ESPAÇO URBANO

ANDRÉIA PAULINA COSTA

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO:
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO CARLOS, 2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
[versão corrigida]

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo
Linha de pesquisa: Arquitetura, Artes e Estética

DOWNTOWN SCENE: ARTE E POLÍTICA NO ESPAÇO URBANO

Mestranda: Andréia Paulina Costa

Orientador: Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos
necessários para a obtenção do título de Mestre.

São Carlos, Março de 2016

COSTA, A. P. **Downtown Scene:** arte e política no espaço urbano.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo.

Linha de pesquisa: Arquitetura, Artes e Estética.

Essa Pesquisa contou com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2013/18438-2.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesta dissertação são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): Bacharel em Ciências Sociais **Andreia Paulina Costa**

Título da dissertação: **"Downtown Scene: arte e política no espaço urbano"**

Data da defesa: **27/04/2016**

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Não Votante

Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

aprovado

Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
(Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP)

Sfuregatti

Prof. Dr. Arthur Hunold Lara
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

aprovado
27/4/16

Coordenadora e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Profa. Dra. **Cibele Saliba Rizek**.

Às possibilidades subversivas da arte.

Agradeço à Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, sem a qual esse trabalho não seria possível. À Fales Library and Special Collection, em especial a Rachel, por toda a ajuda e prestatividade. A meu orientador, que aguentou horas de loucura e insegurança da minha parte, e que pacientemente me orientou nesse trabalho. Ao professor Fábio Lopes de Souza Santos, pelas conversas instigantes, a professora Sylvia Helena Furegatti e ao professor Arthur Hunold Lara pelas indicações e conselhos que foram fundamentais para avançar na pesquisa.

Agradeço a meu companheiro, a meus gatos, a minha mãe e aos meus amigos por me aguentarem durante três anos falando sobre o mesmo assunto. Agradeço às pessoas incríveis que conheci em São Carlos e agradeço a cidade de Nova Iorque por toda a inspiração que possibilitou a escrita dessa dissertação.

LECTURE ON THIRD AVENUE (AFTER V -
EFFECT) (1982)
MICHAEL CARTER

terror is released in Lower Manhattan
and the terrorists neither carry guns
nor subvert the state
but simply buy it off with promises
with their hollow promises their
mastercards
the premises of pay-as-you-come
democracy
and this dont sit well with the whores
down third avenue
already awake tonight and all-of-a-
sudden awake unable
to afford their higher prices
[...]
this is the side effect of the v-effect
always to be followed by the alienation
effect
[...]
and the subways will run underneath
the dirty filthy subways full of rats and
desperate junkies
and the noise
the noise
the noise
the noise
the noise
the noise

(Stosuy, 2006, p.144)

DOWNTOWN SCENE: arte e política no espaço urbano

RESUMO:

Os modos, a um só tempo estéticos e políticos, pelos quais a arte se apropria do espaço urbano, adquirem na contemporaneidade enorme relevância não somente por permitir o questionamento do fazer artístico e de sua relação com o sistema das artes, mas também por ser a inscrição estética geradora de pensamento sobre a cidade, contribuindo para a sua produção. O confronto entre a criatividade e a transgressão inerente ao trabalho artístico e os limites e constrangimentos impostos pelas outras esferas, neste caso, pela dinâmica da própria cidade, torna-se, desta forma, ingrediente fundamental para o melhor entendimento deste inter-relacionamento.

A presente pesquisa toma como objeto um dos momentos onde estas duas esferas foram articuladas de maneira bastante sugestiva e cujo conjunto de questões - para a arte e para o pensamento urbano - aí levantado ainda possui, cremos, grande relevância para a atualidade: a Downtown Scene - um movimento cultural situado numa região específica da cidade de Nova Iorque, entre meados dos anos 1970 e 1980.

Palavras-chave: anos 1970, arte, cidade, Nova Iorque, política.

DOWNTOWN SCENE: art and politics in the urban space

ABSTRACT

The modes in the same time aesthetic and political, by which art appropriates urban space, acquire enormous importance in contemporary society not only by allow the questioning of the artistic work and its relation to the system of the arts, but also because the generative aesthetic description of thinking about the city, contributing for its production. The confrontation between creativity and the inherent violation of the artwork and the limits and constraints imposed by other spheres, in this case, the dynamics of the city, it is thus essential ingredient to better understand this interrelatedness.

This research has the object one of the moments where these two spheres were articulated in a very suggestive manner and whose set of issues - for art and urban thinking - up there still has, we believe, very relevant for today: the Downtown Scene - a cultural movement located in a specific region of the city of New York from the mid-1970s and 1980s.

Keywords: 1970, art, city, New York, politics.

LISTA DE IMAGENS

Figura1: WPIX, Editorial, #130, 24

Figura 2: Internacional Artists Demonstration, 42

Figura 3: Map of SoHo Tour, 43

Figura 4: Alex Gross – Artists Attack MoMA, 47

Figura 5-10: Documentos Art Workers Coalition, 54-59

Figura 11: Guerrila Art Action Group, Blood Bath, 60

Figura 12: Gordon Matta-Clark's Cherry Tree, 61

Figura 13: Exterior of 112 Greene Street, 61

Figura 14: 98 Greene Street, 70

Figura 15: 112 Greene Street. Anúncio de exibição, 71

Figura 16: Gordon Mattta-Clark, Open House, 72

Figura 17: Fachada A.I.R Gallery, 73

Figura 18: Fachada PS1, 74

Figura 19: Divulgação exibição Rooms, 74

Figura 20: Documento Institute of Art & Urban Resources, 75

Figura 21: Capa revista Avalanche, 76

Figura 22: Capa revista Red-Herring, 77

- Figura 23: Interior revista The Fox, 78
- Figura 24: Capa Anti-Catalog, 79
- Figura 25: Interior revista Heresis, 80
- Figura 26: Creative Time, 81
- Figura 27- 28: Creative Time, Art on the Beach 2;
Ruckus Manhattan, 82
- Figura 29: Collective for Living Cinema, 98
- Figura 30: Fachada Fashion Moda, 99
- Figura 31: Colab, Real Estate Show, 100
- Figura 32: Colab, ABC no Rio, Times Square Show, 101
- Figura 33: ABC no Rio, 102
- Figura 34: Capa Upfront, Not For Sale, Political Art Documentation and
Distribution, 103
- Figura 35-37: Ações anti-gentrificação realizadas pelo Political Art
Documentation and Distribution, 104
- Figura 38: Death and Taxes, Political Art Documentation and
Distribution, 105
- Figura 39: Cartaz Group Material, 106
- Figura 40: Capa Words in Reverse, Laurie Anderson, 130
- Figura 41: Cartaz The Kitchen. Alluminum Night Flyer, 131
- Figura 42: Trisha Brown, Planes, 132

Figura 43: Trisha Brown, Man Walking Down the Side of a Building, 133

Figura 44: Matt Mullican, Under Hypnosis, 134

Figura 45: John Kelly, Diary of Somnambulism, 134

Figura 46: Karen Finlay, I Like the Dwarf, 135

Figura 47: Tim Miller, Postwar, 136

Figura 48: Richard Foreman, Total Recall, 136

Figura 49: Gordon Matta-Clark, Chinatown Voyeur, 137

Figura 50: Gordon Matta-Clark, Fresh Kill, 137

Figura 51: Gordon Matta-Clark, Fire Child, 137

Figura 52: Gordon Matta-Clark, City Slivers, 137

Figura 53: Gordon Matta-Clark, Reality Properties, 138

Figura 54: Gordon Matta-Clark, Graffiti Photoglyph, 138

Figura 55: Martha Rosler, Bowery in two Inadequate Descriptive Systems, 139

Figura 56: Hannah Wilke, So Help Me Hannah: Snatch-Shots With Ray Guns, 140

Figura 57: Jenny Holzer, Inflammatory Essays, 141

Figura 58: Jenny Holzer, The Living Series: It Takes Awhile, 141

Figura 59: Adrian Piper, Catalysis, 142

Figura 60: Adrian Piper, The Mythic Being, 143

Figura 61: Keith Haring, "Graffiti"s Public Illumination Magazine, 144

Figura 62: David Wojnarowicz, Arthur Rimbaud in New York, 145

Figura 63: David Wojnarowicz, Street Kid, 146

Figura 64: David Wojnarowicz, Tuna, 146

Figura 65: David Wojnarowicz, Savarin Coffee, 146

Figura 66: David Wojnarowicz, cartaz 3 Teens Kill 4 at the Underground, 147

Figura 67: Nick Zedd, capa da revista The Underground Film Bulletin, 148

Figura 68: Capa e contracapa do livro
The Cinema of Transgression, 149

Figura 69: Keith Haring, Subways Drawings, 169

Figura 70: Jean Michel Basquiat, SAMO graffiti, 170

Figura 71: John Fekner, Broken Promisses, 171

Figura 72: Holly Anderson, Color Stories, 172

Figura 73-74: Richard Kostelanetz, "The East Village 1970-1971",
173, 174

Figura 75: Kathy Acker, Art for Blood and Guts in High School, 175

Figura 76: Michael Carter, capa da revista Red-Tape, n. 2
"Assemblage", 176

Figura 77: Roberta Allen capa da revista Partial Portrait, 177

Figura 78-79: Lynda Benglis, Mumble; Female Sensibility, 178

Figura 80: Sue Coe, Woman Walks into Bar, 179

LISTA DE SIGLAS

AWC: Art Workers Coalition

AMCC: Artists Meeting for Cultural Chance

BECC: Black Emergency for Cultural Coalition

D.S.: Downtown Scene

GAAG: Guerilla Art Action Group

LES: Lower East Side

NYC: New York City

PAD/D: Political Art Documentation and Distribution

WAR: Women Artists in Revolution

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. DOWNTOWN SCENE: Uma história não narrada	23
1.1 PANORAMAS, MULTIPLICIDADES	25
1.1.1 ANOS 1970	26
1.1.2 DOWNTOWN SCENE	31

2. PRÁTICAS ARTÍSTICAS NA DOWNTOWN SCENE 41

2.1 MANIFESTAÇÕES EM AÇÃO 44

2.1.1 1968-1974:

PRIMEIROS GRUPOS E AÇÕES 48

2.1.2 SOHO | ESPAÇOS ALTERNATIVOS 62

2.1.3 OS ANOS 1980:

PUNK ART | NEW-WAVE | NO-WAVE |
COLAB | ABC NO RIO PAD/D | GROUP MATERIAL 84

2.2 MÚLTIPLAS ESPACIALIDADES

PRÁTICAS DE RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO URBANO 107

3. ARTE , CIDADE, POLÍTICA 150

3.1 CARTOGRAFIAS URBANAS 151

3.1.1. ARTE «» CIDADE 152

3.1.2 CONTRA APROPRIAÇÕES | CARTOGRAFIAS | NOMADISMO 158

3.1.3 ETNOGRAFIAS URBANAS 165

CONSIDERAÇÕES FINAIS 180

BIBLIOGRAFIA 186

INTRODUÇÃO

A década de 1970 foi importante para a consolidação de uma arte de viés contestatário e por vezes subversivo. Tanto na Europa quanto nas Américas despontam produções artísticas que dialogam com o cenário sócio-político do momento. Aqui no Brasil artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meirelles, Lygia Pape, Waltercio Caldas, Mira Schendel através de linguagens diferentes atribuem sentido crítico ao contexto político em que viviam. Na Europa práticas artísticas realizadas por artistas como Trevor Sutton, Joseph Beuys, Monica Sjöö, Inter-Action, Grupa 143, Laibach, KOD Group e outros tantos, revelam assim como a *Downtown Scene*, a necessidade da relação entre arte e política no contexto urbano.

Essas práticas não se dão isoladamente, encontram um conjunto de ações que surgem no cenário *underground*, da cena musical e cultural presente desses espaços, que estão ligados a subversão e a contestação. É pela infiltração que muitas dessas ações ganham a cidade, por serem efêmeras são absorvidas pelo fluxo constante de informações, se perdendo nas tramas da cidade.

Apesar de tratarmos aqui de um contexto específico, vale situar que ele não é uma particularidade da cena nova-iorquina. A aproximação entre arte, cidade e política e entre cena artística e *underground* ocorreu em outros locais, tanto na Europa, quanto aqui, no Brasil. E é essa diferença cultural que proporciona as especificidades de cada lugar.

Essa dissertação buscou ao longo de seus capítulos entender as

aproximações existentes entre a cena cultural nova-iorquina dos anos 1970, a *Downtown Scene*, com as outras cenas presentes na cidade nesse mesmo período, a saber, a cena *underground*, *punk* e *new-wave*, e a cultura do graffiti. É no sentido de perceber essas conexões existentes dentro desse cenário que os capítulos vão se desenvolver, ora analisando os espaços de produção e sociabilidade em que emergiam os artistas, ora o diálogo de suas produções com a cidade. Tentamos empreender uma análise que buscou aproximar as produções desse contexto histórico com a produção de imaginários urbanos, o quanto essas práticas artísticas tornaram possível uma nova leitura sobre a cidade, sobre os modos de agir e contestar no espaço urbano.

Aqui, não pretendi traçar caminhos fixos, pois esse cenário, multifacetado, não possibilitava uma leitura linear e organizacional. Tentei apontar conexões possíveis entre determinados espaços de arte e seus artistas através das práticas por eles expressas: se havia nessas práticas um intuito de contestação e em que sentido essa contestação poderia ser sentida na cidade. Esse trabalho tem como intuito fazer um sobrevoo sobre a *Downtown Scene*, uma tentativa de compreender uma pequena parte das interconexões entre arte, cidade e política presente nessas práticas.

O capítulo um, *Downtown Scene: uma história não narrada*, se dedica a delinear a cena da *Downtown*, sua relação com o espaço do SoHo e com o contexto social presente nesse período. Tem como intuito analisar os processos de formação cultural presentes nessa cena e a partir deles compreender as questões relacionadas ao desenvolvimento de um circuito de arte alternativo.

O capítulo dois, Práticas Artísticas na *Downtown Scene*, é subdividido em três seções, Manifestações em Ação, Múltiplas Espacialidades: Práticas de Ressignificação do Espaço Urbano e Práticas Artísticas: Contestações Urbanas – Análise De Obras. Cada uma dessas seções tem por intuito compreender a seu modo o desenvolvimento do circuito de arte alternativo e a proliferação dos espaços de arte alternativo que possibilitaram a produção de uma arte à margem. O primeiro tópico Manifestações em Ação se refere aos primeiros coletivos de artistas da cidade de Nova Iorque e a influência desses para a ampliação de uma rede de artistas e coletivos que possibilitaram a existência da *Downtown Scene*. Partindo de coletivos como *Art Workers Coalition*, *Guerrilla Art Action Group*, *Women Artists in Revolution*, no início dos anos 1970, até coletivos como *Political Art Documentation and Distribution* nos anos 1980. O segundo tópico trata os modos de leitura urbana promovidos pelos artistas da *Downtown*, de performances à *grafittis*, de *streetworks* a fotografias e cinema. O terceiro tópico procura analisar algumas obras selecionadas que se referem a relação entre arte, cidade e política dentro do contexto político e cultural dos anos 1970 e 1980, na cidade de Nova Iorque. Procura traçar uma relação entre esses trabalhos e o espaço urbano, levantando questões conceituais que serão apreendidas no capítulo 3, Arte <> Cidade <> Política.

O capítulo 3, parte de conceitos como contra-apropriação, territorialização e etnografia, para compreender os modos de leitura que a *D.S.* faz sobre o espaço urbano. Como esse circuito de arte alternativa, *underground* abriu caminhos para uma produção visual que dialoga com outras áreas de conhecimentos, ampliando o campo da arte e atribuindo novos significados e movimentações às questões relacionadas a alteridade, dentro do campo da arte.

Concluimos, tomando o conceito de evento e acontecimento de Badiou, pensando qual foi a contribuição da *D.S*, para a produção de novos cenários na arte daquele período. Qual a contribuição dessa multiplicidade artística para a construção de um conhecimento sobre o urbano e a cidade.

1.

DOWNTOWN SCENE: UMA HISTÓRIA NÃO NARRADA

wpix editorial

WPIX, winner of 1970 New York State Broadcasters Association award for outstanding editorial.

SOHO

WPIX EDITORIAL # 130
SEPTEMBER 12, 1970

The Soho section of Lower Manhattan is a 40 square block area bounded by Houston Street on the North, Canal Street on the South, West Broadway on the West and Lafayette Street on the East. Traditionally, it has housed small manufacturing operations which hire low-skilled employees. It has been valuable as an incubator area, for small companies which need low cost loft space.

About five years ago, artists began moving into Soho, and converting the lofts into combination working and living quarters. This was in violation of City zoning laws, but no one seemed to care very much. At this time, more than 500 lofts are being used in this way, and there is a permanent artist family population of 2,000 people, who are illegally occupying the space.

For the past two years, the Soho Artists Association and the Artists Tenants Association have been working with the City Planning Commission on a method of amending the zoning regulation. The Commission has developed a formula which it believes will accomplish both goals of legalizing the artists' residence and protecting the area for light manufacturing as well.

The people who are in favor of the plan suggest that it will stabilize the area. They say that light manufacturing alone cannot maintain these old buildings, but the combination of legal artist residences and industrial use can. They point to the great demand for loft space for artists, and see this proposal as a means of making additional space available.

On the other hand, the opponents fear that when the zoning is changed, the artists will flock in and take over all of the existing space.

After considering both sides of the question, the Management of WPIX believes that the new zoning regulation should be authorized by the Board of Estimate. Public hearings on the matter will bring the issue into sharper focus, but we believe that the artists play a particular and unique role in New York City, and we think that encouraging their use of this space, which has a declining importance for light manufacturing and otherwise might deteriorate, will benefit the entire community. What's your opinion? We'd like to know.

SEND YOUR COMMENTS TO: EDITORIALS, WPIX-TV, NEW YORK, NEW YORK.

WPIX editorializes on a daily basis, discussing topics of importance to the Greater New York area. Editorials are researched, reviewed and approved by the Editorial Board and delivered on the air by WPIX Vice President Richard N. Hughes. Time is made available for the presentation of opposing views. Your comments are solicited.

FIGURA 1: WPIX, Editorial, #130, 12 de Setembro de 1970. WPIX winner of 1970 New York State Broadcasters Association award for outstanding editorial. Fonte: Smithsonian, Archives of American Art - SoHo Artists Association Records - Publicity 1970-71; Box 1 Folder 10. Disponível em: <http://www.aaa.si.edu/collections/soho-artists-association-records-7891/>.

1. 1. PANORAMAS, MUTIPLICIDADES

Para contarmos uma história ainda não contada, é necessário capturar os momentos gravados e inscritos na história pela passagem dos sujeitos-atores, que fizeram de um determinado momento, o momento. Refazer o percurso de uma trajetória não linear, cheia de buracos, e procurar desvendar o que falta, encaixar partes desconexas e em vez de olhar de cima, ou por fora, olhar de dentro e assim reconstituir lacunas e encontrar as incógnitas que flutuam em toda história contada. É contar e recontar incessantemente, até que cada parte faça sentido e crie uma narrativa, que não precisa ser precisa, mas que conte e encontre aquilo que a movimenta, seu cerne, seu fluxo. É recontando, infinitas vezes, que a narrativa ganha forma e suas infinitas conexões se encontram em um jogo do eventual, e assim dá sentido ao que antes se dava de forma fragmentada. O intuito desse capítulo é recontar essa história.

1.1.1 ANOS 1970

A transição da década de 1960 para a de 1970 mudou o entendimento de mundo até então vigente, pautado na modernidade (JAMESON, 1985). Com mudanças na sociedade de consumo e no modelo de mercado, os anos 1970 abarca por um lado crises no sistema (HARVEY, 1992) e por outro, marca uma fase de efervescência cultural. Nas artes essa efervescência se manifestou de diferentes maneiras, na produção de novos discursos, de novas práticas artísticas e proposições que ao questionarem o sistema da arte moderna, produziram uma rede alternativa as instituições e ao mercado da arte (CAUQUELIN, 2005). Foi por meio da arte contemporânea que surgiram muitos dos artistas que influenciariam o cenário artístico nova-iorquino dos anos 1970 e 1980.

Mas, para além do cenário específico de Nova Iorque, essa efervescência cultural também ganhou força em outros locais. Na Europa e na América Latina, grupos de artistas, os mais variados, empreenderam suas produções de forma a também questionarem o sistema da arte. Na Europa, artistas como Joseph Beuys, Grupo 143, Ryszard Kucharski, Rich Waeland e na América Latina, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meirelles, Waltercio Caldas e outros propuseram novos modelos de produção artística, cuja crítica residia no processo, na escolha dos materiais e no diálogo produzido com o público. (BRETT, 2005)

Os anos 1970 vem propor um modelo de arte que busca se comunicar (CAUQUELIN, 2005) e com isso quebrar barreiras existentes no entendimento entre arte e público. É também nessa mesma linha que surgem os grupos de artistas ligados à crítica institucional e a identidade. A questão identitária, as políticas governamentais e a recessão que assolava Nova Iorque no início de 1970 foram força motriz para esse cenário artístico, que se desenvolveu através de produções que problematizavam o real.

Entre los desarrollos más significativos de este período visto retrospectivamente, están los de quienes trataron de dirigir más explícitamente las implicaciones sociales y políticas que habían penetrado en la nueva vanguardia de finales de los sesenta y principios de los setenta. El arte conceptual, el *land art* y las *performances* compartieron al menos en teoría, había sido indiferente a las contingencias de la situación del espectador: contexto de la producción - el material del que se ha hecho la obra - y contexto del consumo - los parámetros físicos e institucionales que determinan el acceso a la obra de arte -. Inicialmente, esas preocupaciones se centrarían en la sala de exposiciones en sí misma, de modo que una obra determinada se confeccionaría físicamente según las dimensiones de un determinado espacio interior, o incluso como una "instalación" para ese espacio y sólo esse espacio. La preocupación por la galería como un tipo de espacio se amplía para plantear la galería o el museo como una forma de institución. A partir de esto, es un desarrollo lógico estender la preocupación por la obra de arte a otras instituciones y convenciones que incluyan al mundo social que enmarca la realización del arte. En el clima radical de la época, no resultaba sorprendente que las principales contradicciones que constituían la esfera social del capitalismo tardío hubieran motivado la producción de arte crítico. (WOOD; HARRISON, 1999, p. 221)

Essas questões colocadas pela nova vanguarda fizeram surgir

produções que buscavam autonomia frente à estrutura institucional dos museus. Em fins de 1960 e início de 1970 já havia uma preocupação social na arte americana. Artistas como Alan Kaprow, Hans Haacke, Bruce Nauman, e outros, dão continuidade à crítica institucional, iniciada no final dos 1960, começando a questionar as estruturas da arte institucionalizada, apontando críticas à política das artes¹. É nos anos 1970², que de acordo com Paul Wood, surge uma nova vanguarda, que se separa dos ideais artísticos dos anos 1960, colocando a heterogeneidade como pano de fundo para a criação de uma linguagem estética. E é em busca de autonomia que esses artistas se articulam, formando grupos e possibilitando a formação de espaços alternativos. “The alternative space is most autonomous method of reinventing intervention. Without alternatives, culture has no separation from its actions, no perspective, no mirror to see its shortsightedness, no future” (COLO, 2012, p.15)

Com essas articulações entre grupos de artistas e espaços alternativos abre-se o campo de discussão nas artes. O espaço do museu passa a ser questionado, assim como os espaços institucionais vinculados à produção artística. Os artistas passam a propor novos caminhos, com práticas artísticas que trazem à tona questionamentos, críticas e modos de produção distintos, utilizando materiais e técnicas experimentais.

1 Para Zukin (1982, p. 83-91), entre 1960-65 novas formas artísticas florescem e com eles também novos modelos de arte comercial. Indo contra essa corrente, artistas vinculados ao Minimalismo e ao Conceitualismo, em fins de 1960 retomam a crítica como prática reflexiva em seus trabalhos, influenciando posteriormente alguns dos trabalhos presentes na *Downtown Scene*.

2 De acordo com Paul Wood, no período que compreende o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, surge a nova vanguarda: *earth art*, *land art*, *body art* e arte conceitual, com artistas como Smithson, Morris, Kaprow, Haacke, Nauman.

Para Apple (2012) a questão da representação no universo das linguagens e proposições estéticas desse período colocava de cabeça para baixo o entendimento de arte como antes era visto, situado em um local específico - a instituição - e com uma linguagem característica. As ações e intervenções artísticas deixam de pertencer somente ao espaço do museu (O'DOHERTY, 2002) intervindo também no tecido urbano, através “the desire to expand the boundaries and definitions of what was considered art and to empower both the individual and collective in relation to art world hierarchies” (APPLE, 2012, p. 19). A concepção de arte, nesse período, se situava em uma encruzilhada: de instituições, economia política, representação, autonomia, identidade sexual e vida social. (WOOD, 1999, p. 143)

Diante de um panorama onde as instituições museológicas, não eram mais o lugar para a expressão desses artistas, por celebrar os padrões culturais de uma elite para a qual a produção desse período não se conectava, surge então uma produção paralela a essa. Atos e intervenções artísticas como a *Angry Arts Week*, *The Collage of Indignation* (1967) e *And Babies?*³ (1969), iniciam uma série de outras ações contestatórias que articulam o surgimento de grupos como *Art Workers Coalition*, *Guerrilla Art Action Group*, e posteriormente *Women Artists in Revolution*, *Black Emergency of Cultural Coalition*, *Taller Barricua* e outros, com o intuito de promover formas alternativas à institucionalização da arte. A partir do início dos anos 1970 ocorre uma movimentação no sentido de dar espaço para essas produções, abrem o A.I.R Gallery, o 112 Greene Street e o 55 Mercer Center, que se tornam os novos locais de experimentação para esses

3 Além dessas ações artísticas críticas na cidade de Nova Iorque, em Los Angeles e na Califórnia houve dois grandes atos contra a guerra, em 1966, *California Peace Tower* e *Los Angeles Peace Tower*

artistas, agregando diversos modos de expressão e linguagens: música, literatura, arte-mídia, performances, instalações. Mais tarde, no final dos anos 1970, surgem espaços como Colab, ABC no Rio e Fashion Moda.

Através desses múltiplos modos de expressão, a arte passou a ter seu conteúdo mais ligado às pontualidades do mundo real, fazendo dos pequenos acontecimentos cotidianos objeto das narrativas e práticas artísticas (FOSTER, 2014). Foram essas aproximações com o cotidiano que viabilizaram a produção de práticas artísticas cujos discursos críticos se relacionavam com o político. Com o olhar voltado para as pontualidades da contemporaneidade, e com formas de ação que estavam sintonizadas com a linguagem do período criou-se uma narrativa, efêmera, entre a ação artística e o espaço urbano, que contava as pequenas histórias do cotidiano. Com isso, irrompe a *Downtown Scene*.

1.1.2 DOWNTOWN SCENE

A *Downtown*⁴ Scene, foi uma cena cultural nova-iorquina que se propagou entre 1974-1984 na região de Lower East Side. Teve seus primeiros delineamentos entre 1970-1974 na região do SoHo, se consolidando como cena em 1974. Mais tarde, em 1980, se desloca para a região de East Village, permanecendo até 1984.

Durante 1970-1974, Trisha Brown, Laurie Anderson e Gordon Matta-Clark eram os principais artistas nessa cena, considerados os pioneiros da *Downtown Scene* (YEE, 2011). Com a ampliação da cena após 1974, surgem artistas como Keith Haring, Kiki Smith, Karen Finley, Nick Zed, Tim Miller e outros.

Entre 1970-1974, as produções da *Downtown Scene* se relacionavam às questões de espacialidade e ocupação dos espaços urbanos⁵. Parte dessas questões se referem a busca por novos espaços, colocados em pauta pelo conjunto de artistas da época. Grande parte desses grupos de artistas se iniciaram em 1970 desafiando as instituições museológicas, em especial o Museum of Modern Art (MoMA), por suas posturas conservadoras.

4 De acordo com Walter Pridge em seu artigo *Metropolização* (2002 p.52) “a típica estrutura da *downtown* americana, com suas cidadelas (centros muito adensados) ao lado de periferias centrais: terrenos baldios usados como estacionamento, áreas livres e espaços intermediários sem utilização definida, das quais já acabaram se apropriando espontaneamente diversos tipos de cultura jovem”. Tomamos aqui essa definição de *downtown* como referência ao tipo de espaço urbano que a *Downtown Scene* se formou.

5 Em Trisha Brown, trabalhos como *Walk Down the Side of a Building* e *Three Dance*, atribui novos usos e significados para determinados lugares da cidade, propondo leituras diferenciadas. Gordon Matta-Clark e Laurie Anderson também propõe ações similares, buscando criar um diálogo com a cidade, através da resignificação simbólica de espaços e lugares.

Esses grupos promoveram uma grande mudança nas práticas artísticas do período, questionando o espaço do museu e suas políticas, promovendo ações anti-institucionais e abrindo o campo de diálogo nas artes. Naquele momento, ficava claro para esse conjunto de artistas a necessidade de novos espaços e entre 1970-1974 surgem os primeiros espaços alternativos, de onde despontam os primeiros artistas que irão compor a *Downtown Scene*.

Durante os anos 1970, as questões de justiça social, democracia, igualitarismo e críticas de excessos capitalistas inspiraram artistas para criar conceitual, performance e arte baseada em instalação, e fundar novos espaços para estes novos tipos de trabalhos. SoHo, Tribeca e Lower East Side tornaram-se mecas para artistas, performers e músicos envolvidos com o trabalho não-tradicional e esses bairros ficaram preenchidos com espaços experimentais e de gestão de artistas que apresentavam conceitual, vídeo, performance, instalação e arte sonora, bem como o livro de artistas. (ROSATI; STANISZEWSKI, 2012, p. 125)

Esses espaços alternativos, agregavam artistas cujas propostas mais experimentais foram vitais para a produção da *Downtown Scene*. Trisha Brown, em fins dos anos 1960, se vinculava a Judson Memorial Church, Gordon Matta-Clark, em 1970, ao 98 Greene Street (mais tarde 112 Greene Street) e Laurie Anderson, ao Artists Space em 1972. A aproximação desses artistas com os espaços alternativos, possibilitou a consolidação da *Downtown Scene* na medida em que esses espaços articulavam sujeitos, conteúdos e abordagens distintas, buscando expandir os limites da relação entre arte, cidade e política. Entre 1974-1984, as produções da *Downtown Scene* se voltam para expressões relacionadas à uma estética mais juvenil,

inserindo discussões sobre gênero, transgressão e alteridade⁶.

Interligado a essa comunidade artística, havia uma forte cena musical que influenciaria em parte às atitudes dos artistas da *Downtown Scene*: a cena *punk* e *new-wave*. Em 1974 a cena musical *punk* e *new-wave* começava a se delinear com a abertura do Bluegrass and Country Music Club (CBGB) e surgem nesse cenário que até então era permeado pela música disco, pelo Glam Rock e por casas noturnas como Pyramid e Max's Kansas City, bandas como Television, Ramones, Richard Hell and the Voidoids e Patti Smith. Entre 1974-1984 outras casas noturnas passam a fazer parte do circuito desses jovens artistas: Mudd Club, Club 57, A's, Bonds, 8 BC, Hurrah's, Slug's, Studio 54, além dos espaços alternativos onde ocorriam eventos, shows, leituras: Artists Space, ABC no Rio, P.S 122, The Kitchen, Colab, Food.

Esses dois cenários, a cena *underground* e a cena artística, se interligavam a partir desses espaços. Havia uma aproximação entre as produções na medida em que muitos dos artistas presentes no cenário *underground* também realizavam produções cinematográficas, como Beth B e o cinema *new-wave*, Lydia Lunch e o cinema da transgressão; literatura, como David Wojnarowicz, performances como Laurie Anderson. Foi através desses e de outros artistas que a *Downtown Scene* foi se consolidando, apresentando formas singulares de produção.

Neste período, de 1970 a 1984, a *D.S.* foi precursora de novos modos de pensar e produzir arte; modos esses que se pautavam muitas

⁶ Essas discussões tem nas figuras de Keith Haring, Martin Wong e David Wojnarowicz os principais expoentes.

vezes em atitudes e posicionamentos frente ao real, um olhar contemporâneo de seu próprio tempo. É esse olhar contemporâneo que encontramos nas ações de muitos dos artistas da *D.S.* Ao mapearmos o circuito dessa cena cultural, suas localidades, sujeitos, espaços, linguagens e meios de produção, torna-se evidente o interesse na “obscuridade de seu tempo”. Como observa Agambem (2009, p. 62), “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. É a esse aspecto da realidade que os artistas da *D.S.* são sensíveis; constituindo um ponto de reflexão sobre as “histórias quebradas” que conformam esse momento particular da vida nova-iorquina.

Esse tempo de histórias quebradas, de esfacelamentos narrativos e fragmentações urbanas, é o tempo histórico em que a *Downtown Scene* se inscreve. A *gentrificação* da região de Lower East Side, se tornou um dos propulsores de contestação nessa cena em formação. Esses artistas ao promoverem caminhos criativos de ocupação urbana, produziram um diálogo entre arte e cidade.

Aluguéis baratos e a natureza local corajosa das ruas geraram uma cena de arte que chaveado nova energia criativa de Baixa Manhattan. Jovens licenciados das escolas de arte mudaram para a cidade, descobriram que eles não podiam se dar ao luxo de viver no SoHo, e formaram comunas em vitrines cortiços em ruínas do East Village, onde açougueiros e padeiros imigrantes outrora exerciam seus comércios. Eles precisavam de espaço barato para viver e trabalhar, mas eles também estavam perseguindo o sonho de gerações anteriores; eles eram refugiados de um lugar ou outro. (ZUKIN, 2012 p.99)

A formação da *Downtown Scene* está vinculada às questões do espaço urbano da cidade de Nova Iorque. A crise econômica de 1970, junto ao processo de *gentrificação* da região foi um dos fatores que propiciou a transformação dos antigos galpões fabris em espaços de ateliê e moradia enquanto o baixo custo e a acessibilidade da região favoreceram o surgimento de grupos e espaços artísticos. Para Otília Arantes (2002 p. 31-33.), a *gentrificação* é sinônimo de planejamento estratégico, onde a cultura se torna o principal negócio.

A *gentrificação* é uma resposta específica da máquina urbana de crescimento a uma conjuntura histórica marcada pela desindustrialização e consequente desinvestimento de áreas urbanas significativas, a terceirização crescente das cidades, a precarização da força de trabalho remanescente[...] à medida que a cultura passava a ser o principal negócio das cidades em vias de *gentrificação*, ficava cada vez mais evidente para os agentes envolvidos na operação que era ela, a cultura, um dos mais poderosos meios de controle urbano no atual momento de reestruturação da dominação mundial. (ARANTES, 2002, p. 31-33.)

A história da relação entre a cidade de Nova Iorque e os artistas da região do Lower East Side nos anos 1970 têm como ponto de partida o processo de desindustrialização da cidade, que se iniciou nos anos 1960. O aumento da taxa de desemprego e a mudança nos meios de produção e de consumo do início dos anos 1970 propiciou a ocupação dos *lofts* por parte dos artistas, culminando no cenário cultural particular da *Downtown Scene*⁷.

7 Parte desse cenário parte do panorama socioeconômico e político-cultural da cidade de Nova Iorque nos anos 1970 e 1980, que estava repleto de acontecimentos que modificariam culturalmente a sociedade norte-americana, tais como as lutas pelos direitos humanos e os atos anti-guerra que foram primordiais para que a “comunidade” artística e juvenil começasse a se questionar sobre as formas de poder simbólico e a força coercitiva do Estado. Como parte desses questionamentos irrompem as lutas pelos direitos civis, feministas e, no circuito das artes,

Historicamente, o coração da atividade industrial de NYC tem sido os edifícios do sótão da Baixa Manhattan. Ainda no início dos anos 1970, mais da metade dos empregos industriais da cidade foram localizados em Manhattan. E mais de 55 por cento de espaço industrial da cidade era naqueles edifícios. [...] Entre 1970 e 1974 de NYC emprego diminuiu 300.000 postos de trabalho, e entre a Primavera de 1974 e Primavera de 1975, por outros 80.000. [...] Uma porcentagem um pouco maior de inquilinos informou se mudando em sua própria violação no período posterior - refletindo, talvez, o maior viabilidade das empresas que foram deixados intactos após o *shake-out* da recessão de 1973-74 - mas significativamente, uma extraordinariamente elevada percentagem de mudanças entre 1973-1978 que foram forçados pelos proprietários - 81 por cento - foram iniciadas por causa da conversão residencial (ZUKIN, 1982, p. 25-34)

Foi no período entre esse dois movimentos, a crise econômica de 1972-1976, e a conversão dessa região de industrial para residencial, que os *lofts* da região começaram a ser ocupados pelos artistas e jovens estudantes. Acompanhado da crise fiscal que assolou a cidade entre os anos 1972-76, criou-se uma demanda para a ocupação desses mesmos espaços.

A ocupação desses *lofts* pelos artistas, de acordo com Zukin (1982), fez com que novas políticas e leis fossem surgindo, questionando, normalizando e padronizando quem poderia ocupar esses espaços. Inicialmente foram os artistas os beneficiados pelas leis de ocupação e uso dos *lofts*, contanto que usassem o espaço simultaneamente como ateliê e moradia. Foi somente em meados dos anos 1970 que a ocupação somente para moradia se legalizou⁸.

questionamentos acerca da influência do estado sobre as instituições culturais.

8 A primeira ocupação de *lofts* pelos artistas surgiu por meio de reivindicação do *Artists' Tenant's*

Ao legalizarem a ocupação desses espaços para moradia o mercado imobiliário foi criando a imagem de “*chic*” relacionada ao uso dos *lofts* por parte dos artistas. E é essa transformação do *gritty* ao *cool* que caracteriza um dos movimentos do processo de *gentrificação* no Lower East Side. Em meados de 1970 a região do SoHo começa o processo de *gentrificação*, levando esses artistas a procurarem outros locais ou outras formas de ocupação.

Como o estado de ambos e nacional intervieram mais e mais na economia das artes, a natureza do subsídio de loft foi alterada. Ela evoluiu de um subsídio indireto para os artistas de habitação a um subsídio direto para a produção de artes. Isto foi consistente com o raciocínio por trás da mudança do governo municipal para apoiar o zoneamento para artistas em SoHo. Mas também era consistente com um apoio geral para o desenvolvimento imobiliário. Subsídios para a produção de artes deram aos artistas nenhuma reivindicação a um determinado lugar na cidade. Então, eles não interferiram as forças do mercado. Após a presença das artes ajudar a revalorizar uma seção da cidade como SoHo, em seguida, os artistas podiam levar seus subsídios e passar para outra área em declínio. (ZUKIN, 1982, p.119)

Association (ATA), em 1961, sendo atendida como lei somente em 1964. A ocupação dos *lofts* se deu ainda no início do declínio da indústria manufatureira da Lower Manhattan, quando em 1961 a cidade passou por um rezoneamento urbano, diminuindo o número de “*boroughs*”, de 138 em 1960, para 86 em 1970 e 45 em 1978 (ZUKIN 1982, p.32). Em 1962 houve o fim das estabilizações dos aluguéis das propriedades comerciais de Nova Iorque, em 1964 o Artigo 7-B do Estado de Nova Iorque legalizou a ocupação dos *lofts* pelos artistas visuais. Somente em 1973 o SoHo é designado como distrito histórico pela lei de preservação, em 1975 criam-se taxas de benefícios para a conversão residencial em larga escala, e em 1976 ocorre a expansão do SoHo (South of Houston), com a legalização das residências dos artistas e conversão residencial para artistas e não-artistas. (ZUKIN, 1982, p. 53). Todas essas leis tornam claras as movimentações do mercado dos *lofts* e a criação de uma cultura dos *lofts* relacionada a seu uso pelos artistas.

Diante desse cenário econômico, os artistas da região de Lower East Side, promoveram ações com o intuito de provocação e crítica. Optando por ocupar os espaços urbanos, esses artistas produziram um discurso de radicalidade que era disseminado através de suas práticas. As ações de contestação nesse ambiente urbano, apesar de essenciais eram perigosas⁹, uma vez que apesar do baixo custo de vida e da efervescência artística a região apresentava uma realidade crua, com um grande número de terrenos abandonados, prostitutas, *drug dealers*, gangues. É nesse cenário culturalmente produtivo e simultaneamente perigoso que a *Downtown Scene* produzirá um intenso diálogo com a cidade.

Downtown entre 1974 e 1984 representa algo mais do que uma mera ruptura com o continuum da história. Foi uma convulsão no tempo, a subjugação de tudo o que ainda mantinham próximo e caro, a um auto-de-fé de heresias históricas, a favela de necessidades improvisadas construídas a partir dos escombros de um mundo sem futuro que foi literalmente e fisicamente desabando em torno de nós. Se você está procurando as rachaduras, não há necessidade de medir este momento contra qualquer outro. [...] Este foi o tempo de histórias quebradas. (MCCORMICK, 2006, p.92-3)

O alto nível de desemprego, a falência das fábricas, a ascensão dos artistas e do consumo da arte, e a necessidade de mão de obra para suprir o mercado de arte, juntas, produzem o cenário ideal para o novo padrão de consumo urbano, pautado no *cool*, no *loft lifestyle* ou *living like an artist* (ZUKIN, 1982). Foi refletindo sobre esses assuntos e convivendo com eles cotidianamente: o aumento dos aluguéis, o

9 Na década de 1970 a cidade de Nova Iorque era considerada muito violenta, “suja” e perigosa, e a região do Lower East Side, junto com o Brooklyn, Harlem e Queens, eram as áreas com os maiores índices de violência. Fonte: Manhattan Institute

processo de *gentrificação* e a perda das identidades urbanas das regiões, que os artistas buscaram em seu dia a dia os instrumentos para suas propostas. Foi esse cenário se tornou ponto de referência para as narrativas urbanas acionadas pela *Downtown Scene*.

A *Downtown Scene* se formou através do desdobramento de uma série de fatores políticos, econômicos, sociais e culturais, que estavam ligados à cidade, à esfera da arte, às políticas sociais, passando a contestar as formas culturais estabelecidas, que ainda eram predominantemente conservadoras. As proposições artísticas da *D.S.* se focaram na produção de espaços de arte alternativa, em ações artísticas no espaço urbano, e na crítica às instituições: uma forma de autorreflexão criativa sobre o estado da arte “[...] the creative strategies of Downtown artists were driven by self-reflexive positions on the purpose of what art should be or do.” (MCCORMICK, 2006, p. 79).

Ao problematizar a arte, e suas relações com o real, os artistas passaram também a refletir sobre a realidade por eles vivida, criando uma forma de fazer artístico, que aliava questões políticas e sociais a uma estética não convencional. O artista agora se aproximava da antropologia (FOSTER, 2014) trazendo para dentro da discussão da arte, uma série de questões que até então eram considerados tabus.

Dentro dessa qualificação, encontravam-se produções que iam desde performances que propunham novos usos à cidade, às músicas *punk* – *new wave*, teatro *no wave* e *queer*, produções cinematográficas transgressivas, grafites, intervenções fotográficas e arquitetônicas, quadrinhos, poemas e romances cuja linguagem crítica e experimental se tornam características. A *D.S.*, justamente por seu

caráter heterogêneo e em certa medida “descompromissado”, que “it was a not a new aesthetic, not a new style, and not a unified movement, but rather an attitude toward the possibilities and production art” (TAYLOR 2006, p. 20), tinha como foco problematizar o panorama social e artístico do período.

“Downtown artists are not part of coherent movement: there is no one unified Downtown aesthetic, not are there easily defiable genres. Downtown works do not fall into the usual subject categories” (TAYLOR 2006, p.23). Essa produção aberta, que conferia amplitude aos trabalhos da *Downtown Scene*, fez com que essa cena irrompesse pela cidade. Por se tratar de uma atitude frente às possibilidades de produção artística, que não possuía uma estética definida e que não partia de um movimento coerente, a *Downtown Scene* abriu o campo de diálogo entre arte e cidade, promovendo ações transgressoras dentro desse contexto.

Os artistas presentes nessa ambiência contribuíram para que essa produção saísse do convencional e se colocasse como uma abertura de campo, abrindo diálogo para essas histórias quebradas, que até então eram “subterrâneas”. A produção artística da *D.S.* se vinculava com as questões presentes no dia a dia dessa região criando uma trama de apropriações urbanas, centrada em um tipo específico de produção, que ao contestar o *modus vivendi* de sua época, se tornaria transgressora.

2. PRÁTICAS ARTÍSTICAS NA DOWNTOWN SCENE

FIGURA 2: Internacional Artists Demonstration. Fonte: Smithsonian, Archives of American Art - SoHo Artists Association Records - Publicity 1970-71; Box 1 Folder 10.

FIGURA 3: Map of SoHo Tour. Fonte: Smithsonian, Archives of American Art - SoHo Artists Association Records - Publicity 1970-71; Box 1 Folder 10.

2.1. MANIFESTAÇÕES EM AÇÃO: RUAS, GRUPOS E ESPAÇOS ALTERNATIVOS

Entre 1969 e 1985 [...] a própria cidade mudou dramaticamente. De uma exausta metrópole industrial montada na dívida, Nova Iorque subiu de volta como uma cidade do mundo pós-industrial com a rápida gentrificação dos bairros residenciais. No mundo da arte, o modo arrogante chamado de arte conceitual passou a dominar a cena de início dos anos 1970. O feitiço do objeto de arte foi quebrado, permitindo um clima de liberdade e uma ampla gama de práticas de performance e arte mídia começou a ser amplamente explorada. (MOORE, 2011, p.2)

Entre 1969-1985 a cidade de Nova Iorque foi palco de inúmeras manifestações artísticas que tinham como intuito questionar o sistema da arte. Formaram-se grupos e coalizões de artistas que realizavam manifestações cujas ações diretas propunham um olhar aberto às possibilidades de produção, veiculação e visibilidade.

Durante a virada da década de 1960, eclodiram grupos de artistas que se reuniram coletivamente para protestar contra o ideal do “cubo branco” (O'DOHERTY, 2002). Inovando em suas ações e manifestações, esses grupos conseguiram articular mudanças necessárias ao espaço do museu, inserindo novos sujeitos, linguagens e questionamentos aos debates institucionais. Através de manifestos, ações diretas, ocupações e intervenções esse conjunto de artistas conseguiu movimentar o circuito de arte nova-iorquina, fazendo com que os anos seguintes fossem de luta por espaço e visibilidade.

Entre 1970-75 a abertura de espaços alternativos e a formação de grupos de arte tomaram conta da cena artística “*underground*”. A região do SoHo se tornou palco de uma comunidade de artistas que utilizavam os *lofts* da região para fins criativos e experimentais, mas sobretudo como locais de articulação entre esses artistas. Surgem espaços como 112 Greene Street, A.I.R Gallery, 3 Mercer Center, The Kitchen, baseados em trabalhos colaborativos e de criação mais experimental. Em 1973 começa a se delinear a cena *punk*, ocupando as ruas do Lower East Side com espaços como CBGB e Max's Kansas City, onde apresentações de rock dividiam o palco com performances, recitais, mixed-media¹⁰, promovendo o encontro entre as mais variadas produções.

Esses primeiros grupos e espaços alternativos foram responsáveis pelo desenvolvimento da *Downtown Scene*, desde seu início, nos anos 1970. Em 1975 com a *Downtown Scene* já consolidada, são abertos novos espaços alternativos, agora com abordagens mais juvenis, utilizando a música como veículo de informação¹¹. Em 1977 surge o Colab e em 1980 o ABC no Rio, em 1979 e 1980, os grupos *Political Art Documentation and Distribution* e *Group Material* vêm à tona,

10 O uso do mixed-media começou por volta de 1912 com as colagens cubistas de Pablo Picasso e Georg Braques e se difundiu através de atitudes mais abertas no campo da arte. Essencialmente a arte poderia ser feita com qualquer combinação de coisas. A diferença entre mixed-media e multi-media é o tipo de material escolhido. O Mixed-media é elaborado utilizando uma gama de materiais, enquanto multi-media geralmente se define como um trabalho artístico que usa ou inclui uma combinação de meios eletrônicos, como vídeo, filme, áudio e computadores, meios eletrônicos. Fonte: Tate. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/m/mixed-media>

11 O Colab utilizava de shows de *punk rock* para promover seus encontros, angariando um grande público juvenil, mais tarde junto com o Collective for Living Cinema, produziram oficinas de cinema para jovens da região, agregando a cena juvenil ao cinema, abrindo espaço para novas produções.

permanecendo até 1985. Nesse período clubes como CBGB e Max's Kansas City promovem shows, performances e saraus de artistas iniciantes, se tornando ponto de intersecção entre artistas e espaços alternativos.

Durante o período de quinze anos da *Downtown Scene*, de 1970 a 1985, aproximadamente 85 grupos e espaços alternativos foram abertos. Esses grupos foram responsáveis pela produção de vários magazines como *The Fox*, *Red-Herring*, *Avalanche*, *Heresis*, *Anti-Catalog*. Nesse meio tempo, apesar da profusão artística, tanto os espaços alternativos quanto a região de Lower East Side se modificaram, acarretando uma mudança no circuito artístico da *Downtown*. Mas não sem resistência.

Este capítulo vai tratar das manifestações artísticas durante o período de 1969-1985, desde o início com as manifestações artísticas contra as instituições até as formas de manifestação que recorriam à cidade como veículo de informação¹². O objetivo deste capítulo é descrever a trajetória desse conjunto de artistas e dos espaços alternativos, procurando compreender a sua importância para a consolidação dessa cena cultural.

12 Artistas que recorrem ao espaço urbano como recurso de diálogo, como Group Material, Keith Haring e David Wojnarowicz, ou ainda Gordon Matta-Clark e Trisha Brown, que apesar de linguagens e estilos diferentes articulam uma relação entre arte e cidade através de abordagens políticas, essas também variadas.

FIGURA 4: Reportagem publicada no jornal East Village Other em Janeiro de 1969. Ação realizada por Takis no jardim do MOMA, ao remover seu trabalho Tele-sculpture. Esse ato deu início à formação dos coletivos de artistas, sendo o primeiro deles o Art Workers' Coalition (AWC). Fonte: Exposição VOICE: The Paradox of Non -Participation, de curadoria de Lauren van Haften-Schick, New Museum, 2012.

2.1.1 **1968-1974:** PRIMEIROS GRUPOS E AÇÕES

"Na rua, artistas radicais e politizados e grupos revolucionários agiram através e ao lado do AWC para fazerem tantos problemas politicamente produtivos quanto puderem" (MOORE, 2011, p.14)

1969-1970 foram anos turbulentos. Surgem grupos como *Art Workers Coalition* e *Guerrilla Art Action Group*, esses, ligados a ideologias de esquerda. Para os artistas que compunham esses grupos era necessário ampliar a relação entre a teoria e a prática artística, questionando o sistema da arte (CAUQUELIN, 2005, p.14) e as instituições. Suas manifestações se davam muitas vezes pela elaboração de manifestos e documentos de alto teor político, denunciando as políticas museológicas de exclusão – desde o alto valor das entradas, até às seleções que compunham as obras do acervo e às curadorias das exposições.

Para esses grupos o museu representava a classe dominante e seus padrões estéticos, ainda pautados pelas obras de arte moderna¹³. Os museus de arte moderna e contemporânea deveriam então se adequar às linguagens artísticas, inserindo em suas exposições e coleções trabalhos recentes, que mostrassem a diversidade de propostas, sujeitos e questionamentos. Foi nesse embate entre artistas e instituições que surge o *Art Workers Coalition*, como repercussão da ação realizada por Vassilakis Takis no Museu de Arte

13 Isso fica claro diante das ações artísticas contra Rockfeller. Dos grupos mais ativos em 1969 e 1970, todos promoveram alguma ação contra a influência de Rockfeller no MoMA.

Moderna de Nova Iorque, em 1968¹⁴.

Takis queria uma peça diferente (maior e mais recente) no show, uma peça que os curadores tinham originalmente escolhido antes de decidir para representá-lo com um trabalho menor, mais recente da coleção do MoMA. Acompanhado por um grupo de artistas, Takis mudou calmamente a sua peça para o jardim de esculturas, onde folhetos sobre o controle dos artistas sobre suas obras foram entregues, afirmando que este era "apenas o primeiro de uma série de atos contra as políticas estagnadas de museus de arte no mundo todo" (LIPPARD, 2003, p.84)

A partir da ação do MoMA, alguns artistas passaram a promover audições que discutissem sobre o papel do artista e da arte naquele momento. Acontece então o projeto inaugural do *Art Workers Coalition* com *Open Public Hearing on the Subject: What should be the Program of an Open Art Worker's Coalition*, realizada na Escola de Artes Visuais de Nova Iorque em 10 de Abril de 1969. Com cerca de trezentos artistas reunidos, foram definidas as diretrizes do Manifesto do *Art Workers Coalition*, divulgado somente em março de 1970, no MoMA.

Foi através de seu manifesto que o *AWC* se posicionou contra as políticas museológicas, em especial as do Museu de Arte Moderna. O manifesto colocava em xeque questões como acesso à entrada, escolha das obras do acervo e seleção de trabalhos para as exposições temporárias. O *AWC* se preocupava com as atividades

14 O *AWC* surgiu como ressonância da ação no MOMA realizada pelo artista grego Vassilakis Takis. Essa ação foi acompanhada por outros artistas e teve como intuito a remoção de uma das peças de Takis, *Tele-sculpture*, do jardim do MoMA, durante a exposição *The Machine at the End of the Mechanical Age* - contestando o espaço do museu como inadequado às obras. Esse acontecimento reabriu uma discussão sobre o espaço institucional, levando alguns grupos de artistas a se questionarem e tomarem posicionamento com relação às estruturas e políticas institucionais.

econômicas dos artistas, procurando defender suas demandas. Para Lucy Lippard (2003, p. 85) o AWC era “a collective work of art whose character will only reflect the interests of those who are doing the work at any given time”, e para que esses interesses fossem colocados como pautas coletivas, a formação do AWC reuniu artistas que pudessem problematizar uma ampla gama de questões, como Lucy Lippard, Hans Haacke, Carl Andre e Liza Bear e outros.

Esse grupo promoveu uma série de ações, que buscavam tensionar a relação entre arte e instituição como *Does Many Manipulate Art?*, *“Racist MoMA!”: One Blood Dollar, Forged Museum of Modern Art Visitor’s Pass, We invite you to the end of a Political Campaign at the Museum of Modern Art*, fomentando um cenário de protesto no circuito das artes, dando espaço para a organização de outros grupos: *Guerrilla Art Action Group*, *Women Artists in Revolution (WAR)*, *Ad Hoc Women Artists'* e *Artists Meeting for Cultural Change (AMCC)*.

O *Guerrilla Art Action Group*, formado por John Hendricks, Jean Toche, (antes membro do AWC), possuía o mesmo viés de crítica institucional que o *Art Workers Coalition*, porém suas ações eram voltadas para práticas mais radicais, relacionadas às táticas do teatro de guerrilha. Produzindo performances e ocupações anti-institucionais, Toche e Hendricks potencializaram a crítica aos espaços formais de arte. Dentre essas ações, ocorrem no MoMA, a performance *Blood Bath*, em 1969 e mais tarde, a exposição do *Manifesto for the Guerrilla Art Action Group*, que substitui por algumas horas o quadro *White on White* de Malevitch, o qual foi removido por Toche e Hendricks. O *Manifesto for the Guerrilla Art Action Group*, tinha três pontos essenciais: doação de um milhão de dólares para os artistas e suas coleções, assim como para as comunidades pobres, que usariam o

dinheiro sem interferências; descentralização de poder no MoMA e o fechamento do museu até o fim da Guerra do Vietnã. Mais tarde, em 1981, o GAAG juntamente com o AWC, produzem o ato *License Action*¹⁵. Para Moore,: “the AWC was a political organization, not an artists' project. Yet, the GAAG was an artists' project, and 'doing politics' was their primary purpose. Every action they took was purposive, and every paper they issued was explicit” (2011, p.35).

[...] Foi inicialmente arraigado no teatro de guerrilha, uma forma básico de exibição política contra-cultural destinada a educar e entreter. [...] Inflamado pelos horrores em curso da Guerra do Vietna, as proclamações de GAAG eram lidas como comunicados de um governo revolucionário. No entanto, o grupo reivindicou explicitamente que o que estavam fazendo era arte. Através de provocação e transgressão, o GAAG posicionava sua prática conceitual jornalística instrumentalizada dentro do reino do legal. (MOORE, 2011, p.6)

Para além do GAAG e do AWC, forma-se o WAR, em 1969, que tinha como integrantes Jackie Skiles, Nancy Spero, Sarah Sapor, Muriel Castains e Dolores Holmes. Esse conjunto de artistas lutava pelo direito de representação, sendo um dos primeiros círculos de arte feminista nos Estados Unidos. A partir do WAR surge o *Ad Hoc Women Artists' Committee*, com Faith Ringgold, Lucy Lippard, Poppy Johnson, Brenda Miller e, Therese Schwartz, cujas demandas eram pautadas por visibilidade e oportunidade igualitárias diante das produções artísticas. Para viabilizar essa paridade, criou-se o *Women's Art Registry* em 1970, propiciando maior visibilidade para a arte feminina, através da produção de exposições contracuradoriais, e

15 O trabalho consistia na confecção de dez cartões de licença com uma imagem em cima; esses cartões possuíam uma estampa vermelha na frente. Cada um comentava uma figura do governo, quais os limites de controle sobre outras pessoas e os abusos de poder. Idem, p.35.

espaços como 55 Mercer e A.I.R Gallery.

Para além, haviam outras demandas por representação como as colocadas pelo *Black Emergency Cultural Coalition* em 1969, e, em 1970, *Art Strike against Racism, War and Oppression*, mais tarde, *Art Strike against War, Repression, Racism and Sexism*, cujas pautas se relacionavam as questões étnicas e raciais. Artistas como Tom Lloyd, Faith Ringgold, Benny Andrews e Clifford R. Joseph, Vivian Browne e outros fizeram parte do *Black Emergency for Cultural Coalition* que se iniciou com a elaboração da contra-exposição *Invisible Artists: 1930 (1968)*, no Harlem, realizada por esses artistas e que tinha como contraponto a mostra *The 1930s: Painting and Sculpture in America*, realizada em 1968 no Whitney Museum, que excluiu a contribuição dos artistas negros nesse cenário. Em 1969, realizam também uma ação contrária a exposição *Harlem on My Mind*, do Metropolitan Museum of Arts. Conjuntamente com o *Black Emergency Cultural Coalition*, o grupo *Art Strike against Racism, War and Oppression*, com artistas como Raphael Ortiz, Adolph Gottlieb, Mel Bochner e outros, colocavam em pauta as questões da comunidade latina, que juntamente com os artistas negros possuíam pouco ou nenhuma representação artística institucional. Esses e outros grupos representam a luta por espaço, visibilidade e representação nos museus e galerias no início dos anos 1970. Para Julia Bryan-Wilson (2009) o *Art Strike*, teve o papel de, juntamente com o AWC, redefinir os artistas como trabalhadores. Durante o dia 22 de Maio de 1970, o *Art Strike* apelou para o fechamento de todas as galerias e museus, como forma de protesto contra essas exclusões.

Esses e outros grupos de artistas contribuíram para a formação de um cenário específico que possibilitou novas relações entre produção e

difusão na arte, estendendo o número de espaços expositivos, esse conjunto de artistas propiciou a região do SoHo, um cenário alternativo à institucionalização da arte. Foi por essa postura questionadora que esse conjunto de artistas produziu uma interferência no sistema da arte. Para Alan Moore (2011) foi a partir dessas atitudes que essa cena se tornou sinônimo de “alternativo” e “*underground*”, ao ser rotulada pela mídia da época como movimento contracultural. Essa ideia de contracultura foi se delineando com o surgimento de novos grupos críticos e interventivos, com propostas “diferenciadas”(MOORE, 2011, p. 47). Por meio de panfletos, reuniões abertas e ações diretas esses grupos ajudaram a construir uma prática radical ligada a luta, ocupação e intervenção em espaços urbanos. Esse espírito de coletividade artística que permeava o período deu o tom de por onde seguir pelos próximos anos. A cultura dos grupos de artistas e espaços alternativos possibilitaram uma maior integração e colaboração, promovendo uma comunidade artística na região.

Art Workers should come to the SCHOOL OF VISUAL ARTS auditorium 209 East 23rd. Street, on Thursday April 10, between the hours of six and ten in the evening to hear and give testimony in:

AN OPEN PUBLIC HEARING ON THE SUBJECT:

WHAT SHOULD BE THE PROGRAM OF THE ART WORKERS REGARDING

MUSEUM REFORM

AND

TO ESTABLISH THE PROGRAM OF AN OPEN ART WORKERS COALITION

This hearing will be held according to certain rules. Every art worker who wishes to air his views will be permitted to make a statement of his attitudes and complaints about all art institutions and conditions, regardless of his point of view in strictly artistic matters, and regardless of his previous or actual affiliation with any art institutions or activities. All witnesses are encouraged to present their views in writing to make the task of producing a complete record of the testimony easier. Written material too lengthy to be read aloud may be inserted entire into the record. Each witness must announce or sign his name in connection with his statement. No credentials are required.

Each person who wishes to speak will be assigned, upon arrival, an approximate time for speaking. Any witness who does not wish to wait or return for his turn, may give the secretary a brief statement to be read at the appropriate time. Statements may also be read by persons other than whose signature they bear. Statements may also be made by groups provided that a member of the group signs his name. Witnesses may arrive at the meeting at any time. Additional witnesses will not be admitted to the list of speakers after nine. If there are enough additional witnesses to warrant it, another hearing will be held on the following day to complete the record of testimony.

The complete record of the proceedings of this hearing will be published and brought to the attention of all art workers and art institutions in New York City and elsewhere. An unlimited amount of copies will be made available at cost to anyone requesting them. The committee which has organized this hearing will read it carefully and prepare a report drawing conclusions from all of the testimony. This report will be freely circulated and is intended to form a solid basis for a permanent organization designed to represent the best interests of all art workers.

ART WORKERS COALITION
Public Hearing Committee

①

INDEX TO PARTICIPANTS *

ANDRE, Carl	12	HERMAN, Gerry	5
ARCHITECTS' RESISTANCE	44	HEWITT, Frank	35
BARRY, Robert	26	HOLMES, D.	50
BATTCKOCK, Gregory	4	HUOT, Robert	50A
BAUCH, Jon	45	JACOBS, Ken	10
BENKERT, Ernst	36	KOSUTH, Joseph	3A
BERNSHOUSE, Don	44	LEE, David	14
BRESSLER, Gloria Greenberg	46	LEVINE, Naomi	11
BRODY, Selma	8	LeWITT, Sol	21
BROWN, Bruce	47	LIPPARD, Lucy	22
CARTER, Bob	28	LLOYD, Tom	24
CASTLE, Frederick	2	LOZANO, Lee	38
CASTORO, Rosemarie	7	LYE, Len	19
CHAPMAN, Michael	13	McDONALD, James	51
CRUMP, Iris	29	MIECZKOWSKI, Edwin	20
DENMARK, John	32	MINORITY A 5, 20, 35,	36
DI DONATO, Joseph	48	NEMEC, Vernita	51A
DI SUVERO, Mark	43	NEWMAN, Barnett	37
DWORZAN, George	48A	PERREAULT, John	52
FARMAN	9	PHILLIPS, Stephen	15
FRAMPTON, Hollis	10	PICARD, Lil	53
GRAHAM, Dan	39	PINCHBECK, Peter	54
GINNEVER, Chuck	33	POUSETTE-DART, Joanna	54A
GORDY, Bill	42	REISE, Barbara	37A
GROSS, Alex	49	RINGGOLD, Faith	25
HAACKE, Hans	18	ROSENTHAL, Steve	31
HAGIN, Clarence	40	SCHWARZ, Theresa	17
HARVEY	34	SIEGELAUB, Seth	23

*The numbers on this page refer to section NOT to page.

INDEX TO PARTICIPANTS - 2 *

SMITH, Gary	56
SNOW, Michael	10
STECKEL, Anita	41
STRUECKLAND, Carl	16
SWENSON, Gene	6
TOBIAS, Julius	57
TOCHE, Jean	1
VOLLMER, Ruth	59
WHITECROSS, Iain	60
WHOLLY, Jay	30
WILSON, Ann	61
WOODS, Wilbur	27

* The numbers on this page refer
to section NOT to page .

- STATEMENT OF JANUARY 5, 1969

On January 3, 1969, Takis and a small group of his friends removed his "Tele-sculpture 1960" from the Machine exhibition at the Museum of Modern Art. This action was taken because the work was exhibited against the artist's express consent.

We consider it to be a flagrant injustice that an artist should be unable to exercise any control over the exhibition of his work during his own lifetime, regardless of who owns the work legally.

In relation to the above injustice, we are opposed to a number of current museum practices :

- 1 The exhibition of works by living artists against their express consent.
- 2 The degree of control exercised by museums, galleries and private collectors over the work of living artists.
- 3 The lack of consultation between museum authorities and artists, particularly with regard to the maintenance and installation of their works.
- 4 The unauthorized use of photographs and other material for publicity purposes.

We believe that the reevaluation of the rights of artists over their work during lifetime is long overdue and wish to initiate an open dialogue concerning artists especially in the following areas: copyrights, reproduction rights, exhibition rights and maintenance responsibilities.

We chose to confront the Museum of Modern Art: directly not only to draw attention to a specific injustice, but also as a symbolic act to stimulate a dialogue which might significantly increase artists' control over their works.

WE DEMAND

1. The immediate cancellation of the forthcoming "Harlem On My Mind" exhibition opening January 19, 1969.
2. The appointment of Black people on a curatorial level and in all other policy-making areas of the museum.
3. That the Metropolitan Museum seek a more viable relationship with the TOTAL BLACK COMMUNITY!

SOUL'S BEEN Heavy Guard at the Met Museum SOLD AGAIN !!!!

The Metropolitan Museum's "HARLEM ON MY MIND" show, scheduled to pre-view THURSDAY, JANUARY 16, must be boycotted by the entire Black community!!!

The show is, supposedly, an historical sociological photographic survey that has been organized by whites who do not begin to know the Black Experience! Moreover, the incredible sum of one half million dollars (\$500,000) was spent to mount an exhibition whose "director" (Allon Schoener) either ignored or, even worse, unsubstantially represented the advisory resources of the Black artistic and intellectual community.

Present-day Harlem is geographically (Harlem begins at 96th Street) on the doorstep of the Metropolitan Museum of Art. It is therefore mandatory that the Museum become more aware of and sensitive to the needs of the Black community!

WE DEMAND:

- 1) The immediate cancellation of the "HARLEM ON MY MIND" show, scheduled to open officially Saturday, January 18.
- 2) That the Metropolitan Museum appoint blacks to policy-making and curatorial positions.
- 3) That the Metropolitan Museum seek a more viable relationship with the TOTAL BLACK COMMUNITY!!!

JOIN OUR PROTEST DEMONSTRATION AND BRING A FRIEND, THURSDAY, JANUARY 16, AT 6 P.M. - METROPOLITAN MUSEUM, 5TH AVE. & 82ND ST.

For further information, please contact:

THE BLACK EMERGENCY CULTURAL COALITION

Chairmen: Benny Andrews (BE 3-3248)
Henri Ghent (988-4558)
Edward Taylor (831-5292)

FIGURAS 5-10: Documentos Art Workers Coalition. Fonte: Primary Information

FIGURA 11: Guerrilla Art Action Group, Blood Bath, MoMA, 1969.
Foto: Hui Kwa Kwong.

FIGURA 12 (SUP): Gordon Matta-Clark's Cherry Tree at 112 Greene Street, 1971. Fonte: Estate of Gordon Matta-Clark/Artists Rights Society (ARS), New York; Courtesy The Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner, New York **FIGURA 13 (INF):** Exterior of 112 Greene Street Fonte: Cosmos Andrew Sarchiapone. Disponível em: <https://www.studyblue.com/hello?site=flashcard/view/16153719>; <http://art-nerd.com/newyork/112-greene-inspiration-from-squalor/>. Acessado em: 09/01/2016.

2.1.2 **SOHO** ESPAÇOS ALTERNATIVOS

No SoHo, em Nova York (um acrônimo da baixa Manhattan "South of Houston" Street), o Art Workers Coalition expressaram o sentimento geral de discussão e de cooperação que levou à criação de galerias de cooperação e espaços alternativos. A zona do SoHo de fábricas abandonadas previstas para a renovação urbana tornou-se um distrito de artistas na década de 1960. Os fundadores da 55 Mercer Gallery se conheceram no AWC. O coletivo dos pintores abstratos Anonima (1960-1971), também ativo no AWC, abriu sua galeria na parte alta da cidade. A galeria de cooperação, em que os artistas se unem para manter um espaço, era uma instituição familiar para artistas da década de 1950, quando os pintores abriram um grande número delas na 10th Street. Para o SoHo acrescentaram o modelo de espaço dos artistas, ou "espaço alternativo", um local de exposição que logo foi apoiada por verbas estaduais e federais para expor o trabalho por um fluxo cada vez maior de novos artistas. (MOORE *apud* SHOLETTE 2011 p,201)

Entre 1969-1971 a região do SoHo era permeada por um número considerável de grupos de artistas; nos anos que se seguiram a região foi tomada por uma profusão de espaços alternativos. A grande expansão dos espaços alternativos promoveu com facilidade a conexão de ideias da época, sendo esses espaços os grandes condutores para as frentes de organização artística. Conta-se no período de 1965 a 1985 algo em torno de 80 grupos e espaços alternativos espalhados pela cidade. Apesar das temáticas particulares a cada grupo, suas propostas se articulavam, formando uma cena de arte alternativa, que via nos espaços urbanos a possibilidade de intervenção artística.

Foram manifestações como as promovidas por grupos como *Art Workers Coalition*, *Guerrilla Art Action Group*, *Art Strike* e outros, e o interesse por caminhos à institucionalização da arte que os espaços alternativos se multiplicaram dando campo para os trabalhos desses artistas cujas demandas não eram atendidas pelas instituições artísticas. É pensando em outros caminhos para essas produções que surgem espaços como o 55 Mercer Center e 98 Greene Street, ambos em 1970. Esse conjunto de espaços alternativos que vai se formando na região propicia uma diversidade artística que se torna o elemento principal dessa cena cultural.

Para Brian Wallis (2003, p. 167-170) a arte produzida nos espaços alternativos promovia uma relação entre materiais, conceitos, ações e locais. Era comunitária, antielitista, coletiva, anticomercial e culturalmente diversa, e se manifestava nas formas híbridas de organização cultural. A função dos espaços alternativos era formar coletivos que lutassem contra a alienação do artista frente ao sistema da arte, oferecendo uma alternativa paralela a esse sistema.

Muito do ímpeto por espaços alternativos - como anteriormente para a arte conceitual- era econômica, um esforço para quebrar o estrangulamento das galerias comerciais com as oportunidades de não exibição e para derrubar as condições de consumo cultural. Ao fazer o trabalho que era ao mesmo tempo não comercial e não infundido com a aura de um museu de arte, os artistas envolvidos com espaços alternativos procuraram impedir a transformação de sua produção artística em "uma ferramenta de controle ideológico e legitimação cultural". Espaços alternativos facilitaram e encorajaram diretamente a experimentação de artistas que rendeu nenhum produto ou arte vendável, o que,

portanto, não teria servido os propósitos do museu ou galeria. Tais atividades artísticas ou manifestações foram muitas vezes rotulado como "anti-arte" e incluíam arte conceitual, instalações site-specific, livros de artista e arte performática. (WALLIS, 2003, p.166-167)

Um dos primeiros espaços alternativos foi o 98 Greene Street, aberto em 1969¹⁶. O 98 Greene Street, idealizado por Holly e Horace Solomon, tinha como proposta agregar artistas que trabalhassem com *mixed-media*. Durante os quatro anos de funcionamento foi uma via fundamental para a arte experimental: teatro e performance, leituras de poesia e exibições de filmes. Os artistas envolvidos incluíam Bill Beckey, Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim, Susan Hall, Ted Berrigan e Taylor Meade (AULT, 2003, p. 27). O espaço funcionava como um laboratório de ideias que voltado para a participação, performatividade e instalação ajudou a criar a cena artística do SoHo, juntamente com outros espaços como o 55 Mercer. Em Janeiro de 1970, o AWC abre o 55 Mercer. Inicialmente o grupo girava em torno de vinte e dois membros, que procuravam criar alternativas às galerias e ao sistema de arte, integrando as ideias do grupo a seu espaço físico procurando expandir os meios de distribuição e facilitar exposições dos artistas através de uma proposta *off-art*. (AULT, 2003: 29)

Logo após, Gordon Matta-Clark juntamente com Jeffery Lew fundam o 112 Workshop/ 112 Greene Street, em 1970. A proposta do espaço se centrava em experimentações materiais, improvisações de dança e

16 Antes existiam os espaços Museum: a Project for Living Artists, 1968: Arthur Hughes, Gary Smith, Sharon Brant e Robert Resnik; Studio Museum in Harlem, 1968, vinculado ao MoMA: Baeety Bayton e Theodore Gunn; El Museo del Barrio, 1969, em East Harlem com educadores e artistas porto-riquenhos como Raphael Montanez.

esculturas pós-minimalistas. (MOORE *apud* SHOLETTE, 2001, p,201). Cerca de cinquenta artistas integravam o 112 Greene Streetm, entre eles: Bill Beckey, Bill Bolinger, David Bradshaw e James Brown, Rafael Ferrer, Lee Jaffe, Barry Le Va, Brenda Miller, Larry Miller, Richard Nonas, Doug Sanderson. Do 112 Greene Street saem trabalhos como *Building Work #1*(1970) de Marjory Strider e *Cherry Tree* (1970) de Matta-Clark. O 112 Greene Street foi um dos principais espaços alternativos entre 1970-1974. Em 1973, Matta-Clark cria o grupo *Anarchitecture*, juntamente com outros integrantes do 112 Greene Street.

Sua integração de espaço físico e experiência social produziu uma alternativa espacial que concebeu o espaço como "nem um mero 'frame' [...] nem uma forma de recipiente de um tipo praticamente neutro, projetado simplesmente para receber o que for derramado nele". Os espaços no 112 Workshop e Food tornou-se um, pelo menos para aqueles ativamente envolvidos, um meio de produção. (BECK, 2003, p. 256)

Diante de uma diversidade de espaços e propostas, as manifestações em ação se amplificaram, dando lugar a situações e propostas variadas. Essa integração entre espaços físicos e experiências sociais era amplas entre esses grupos, promovendo uma expansão de espaços que envolviam essa proximidade, entre eles o The Kitchen e o P.S. 1. O The Kitchen, de 1971, que inicialmente funcionava na cozinha do Mercer Arts Center, até 1973 tinha como proposta fugir do sistema da arte comercial e dos museus, através de projetos que dialogavam com a vídeo-arte. Em 1973 quando se desloca para a região do SoHo, inicia-se apresentações de música e composições sonoras, incluindo trabalhos como os de Laurie Anderson, John Cage, Christian Marclay e John Zorn. Em 1974, o foco do The Kitchen se

ampliava, abrindo espaço para performances, música experimental, dança, filme, literatura, além de vídeo, agregando artistas como Philip Glass, Eric Bogosian e Molissa Fenley (AULT, 2003, p. 33).

Ainda em 1971, surge o P.S.1 Contemporary Art Center, originalmente Institute for Art and Urban Resources. Fundado por Alana Heiss, o Instituto era dedicado a converter e reutilizar prédios abandonados na cidade por meio de exposições, performances e estúdios de artistas do circuito alternativo. Entre 1971-1975 o Instituto operou em vários locais. O P.S.1 foi a primeira iniciativa do Instituto, que somente em 1976 foi aberto como espaço expositivo com a exposição *Rooms*.

Para Brian Wallis, as formas de expressão predominante nesses espaços alternativos giravam em torno de performances e instalações, em sua maioria trabalhos que envolviam questões como *site-specific*, valorizando as comunidades locais e o cotidiano (WALLIS, 2003, p. 167). São nesses locais que se encontravam a diversidade dessa cena artística, cujas ações se relacionam diretamente às propostas e direcionamentos desses espaços. Entre 1970-1973 o número de espaços e grupos de artistas dobraram, irrompem espaços como A.I.R. Gallery, 3 Mercer Center, Alternative Museum e outros que iniciam ações cada vez mais voltadas para as questões de alteridade e com isso, essas produções se deslocam de temas universais para particulares, evidenciando seu caráter substantivo. São nesses locais que essas práticas artísticas iriam se desenvolver.

Em 1972 Nancy Spero, Barbara Zucher e Susan Williams abrem o A.I.R. Gallery, localizado na 97 Wooster Street, promovido pelo grupo *Ad Hoc Women Artists' Committee*. O espaço que funcionava sob o

conceito de coletividade tinha como intuito promover visibilidade aos trabalhos das artistas contemporâneas. Trabalhando com questões de gênero e com base no *Women's Art Registry*, o A.I.R. Gallery se tornaria um espaço de discussão e educação, com leituras, workshops e performances, trabalhando questões referentes ao empoderamento feminino nas artes.

Ainda em 1972 era inaugurado o Artist Space Committee for the Visual Arts. O conceito desse espaço era criar um serviço de organização para que artistas pudessem ter a liberdade de escolha curatorial das exposições. Um espaço voltado para trocas e reuniões culturais, performances e eventos. Filiado ao *Independent Exhibitions Program*, o espaço garantia que os artistas apresentassem seus trabalhos em locais com fins não lucrativos, ou seja, outros espaços alternativos e *off-art*, fora do circuito tradicional de arte.

Em 1973 e 1974 abrem as portas o 3 Mercer Store e o Creative Time. O 3 Mercer Store idealizado por Stefan Eins agregou em 1974 outros artistas como Sherrie Levine, Susan Hiller, Bill Bernie, Lil Pickard e Willoughby Sharp, promovendo apresentações informais de performances, instalações e filmes. Em 1974, aparece o Creative Time, cuja proposta era ocupar os espaços da cidade por meio de uma estética de arte pública irreverente, direcionada à performance. Idealizado por Anita Contini O'Neil, as ações desse espaço iam até as ruas de Wall Street com trabalhos como *Ruckus Manhattan*, ou ao Brooklyn Bridge com *Art in the Anchorage*.

Entre 1975 e 1976, outros vários espaços alternativos foram abertos, entre eles Alternative Museum, em 1975, focado em responder às demandas locais; o Alternative Museum promovia exposições

relacionais à realidade local, ligadas à etnicidade. E em 1976, Printed Matter, que tinha como grupo de artistas e *art workers*, Carl Andre, Lucy Lippard, Sol Le Witt, entre outros. O projeto era voltado para publicações de artistas, veiculando ideias e propostas da comunidade artística local, mas também abrindo espaço para submissões de textos e projetos.

Todos esses espaços foram relevantes para a formação cultural da comunidade artística do SoHo, como possibilidade de experimentação, de inter-relação, criando uma rede de trocas de experiência, de método de ação, que foi fundamental para a consolidação de uma cultura radical e inventiva, no sentido de apropriação local e reconstrução espacial. Para Brian Wallis (2011), um dos principais motivos dos espaços alternativos serem o cerne dessa comunidade artística era seu poder de comunicação e inter-relação.

A arte produzida nos espaços alternativos foi *process-oriented* e situacionalmente específica, isto é, ela envolveu uma "relação entre os materiais, conceitos, ações e locais". Neste sentido, os lugares reais para produção e exibição foram elementos críticos para os trabalhos, particularmente nos que artistas exploraram a política de transgressões espaciais e corporais. Normalmente, espaços alternativos foram localizados em grandes lofts vazios ou prédios abandonados, e a arte mostrada ou criada lá seria muitas vezes espontânea, de improviso, efêmera, ou mesmo perigosa [...] O objetivo dos artistas foi experimentar novas situações vivenciais, não para fazer um objeto ou um produto. (WALLIS, 2003, p. 168)

Foi por meio da articulação desse conjunto de artistas e espaços alternativos que eclodiu a *Downtown Scene*, como tentativa de

ruptura do sistema da arte, construindo possibilidades de ação, em meio a um circuito *off-art*, permanecendo assim até meados de 1975. Em 1976 os espaços alternativos voltam seu olhar para o público jovem e radical do *punk*, *new-wave* e *no-wave*, abrem o Colab e o ABC no Rio, que mesclavam música e artes visuais criando um cenário *mainstream* em meio as manifestações políticas.

98 Greene Street Loft

Taylor Mead January 29
Judy Padow Solos
performed by
Suzanne Harris
Rachel Lew
Judy Padow
Kate Parker
February 11, 12

Footnotes to Macbeth
by Holly Solomon with
Wayne D.S. Chun
Gordon Metcalfe
Iris Pomerance
Chuck Portz
February 19,20,21,26,
27,28 March 5,6,7

Five Mondays in March
Poetry by
Peter Schjeldahl March 1
Kenward Elmslie March 8
Dick Gallup March 15
Ted Greenwald March 22
Giorno Poetry Systems
March 29

FIGURA 14: 98 Greene Street. Fonte: Exit Art, Alternative Histories.

FIGURA 15: 112 Greene Street. Anúncio de exibição. Fonte: Food, an exhibition by White Columns. (catálogo).

FIGURA 16: Gordon Matta-Clark, Open House (superiores); Gordon Matta-Clark e Holly Solomon (inf).
Fonte: Food, an exhibition by White Columns (catálogo).

FIGURA 17: Fachada A.I.R. Gallery. Fonte: Exit Art, Alternative Histories.

FIGURA 18: Fachada PS1. Fonte: MoMA, PS1 Archives.

FIGURA 19: Divulgação exibição *Rooms*. Fonte: MoMA, PS1 Archives.

INSTITUTE FOR ART & URBAN RESOURCES, INC.

ALANNA HEISS, Executive Director

PENTHOUSE, 11 JOHN STREET

NEW YORK CITY, N. Y. 10038

Area Code (212) 233-1096

The President and Directors of
the Institute for Art and
Urban Resources
request the pleasure of your company
at a Banquet in honor of
Jene Highstein
on the occasion of an exhibition of his sculpture
October 7, 1973
the Condemnation Blight Sculpture Workshop, Coney Island
15-16 Hart Place

The Exhibition: Several acres of landscaped grounds, described by City Planning Commission records as "urban blightland", will be the site of two new outdoor sculptures by Mr. Highstein. A new indoor piece will be exhibited in the workshop itself.

History: Formerly the Neptune Beverage Company, the Condemnation Blight Sculpture Workshop lies on the banks of the Cropsey Canal, recently depicted in NBC's documentary film "Our Polluted American Waterways". Near the workshop is Coney Island Amusement Park, home of the legendary Cyclone Roller Coaster, which is still in operation. The Condemnation Blight Sculpture Workshop is a project of WORKSPACE- a program designed to turn unused urban buildings into studios and exhibition spaces for artists.

FIGURA 20: Documento Institute of Art & Urban Resources. Fonte: MoMA, PS1 Archives.

FIGURA 21: Capa revista Avalanche. Fonte: Exit Art, Alternative Histories.

FIGURA 22: Capa revista Red-Herring. Fonte: Dark Matter Archives.

THE FOX		
EDITED BY		
SARAH CHARLESWORTH	JOSEPH KOSUTH	
MICHAEL CORRIS	ANDREW MENARD	
PRESTON HELLER	MEL RAMSDEN	
REVIEW CONSULTANT IAN BURN		
COPY EDITOR	 PAULA RAMSDEN	
ASSISTANCE	 NICK HOLMES, JOHN SHORT, OSCAR YACILA, STEVEN MARTIN	
THE FOX IS A PUBLICATION OF THE ART & LANGUAGE FOUNDATION, INC. EDITORIAL ADDRESS: POST OFFICE BOX 728, CANAL STREET STATION, NEW YORK CITY, 10013. CONTENTS COPYRIGHT© 1975 BY THE ART & LANGUAGE FOUNDATION, INC., AND MAY NOT BE REPRODUCED IN ANY FORM WITHOUT WRITTEN PERMISSION. NOT RESPONSIBLE FOR UNSOLICITED MANUSCRIPTS OR PHOTOGRAPHS.		
SARAH CHARLESWORTH	A DECLARATION OF DEPENDENCE	1
MICHAEL BALDWIN AND PHILIP PILKINGTON	FOR THOMAS HOBBS	8
JOSEPH KOSUTH	THE ARTIST AS ANTHROPOLOGIST	18
ANDREW MENARD	ARE YOU NOT DOING WHAT YOU'RE DOING WHILE YOU'RE DOING WHAT YOU ARE	31
ZORAN POPOVIĆ AND JASNA TIJARDOVIĆ	A NOTE ON ART IN YUGOSLAVIA	49
IAN BURN	PRICING WORKS OF ART	53
ADRIAN PIPER	TO ART (REG. INTRANS. V.)	60
MEL RAMSDEN	ON PRACTICE	66
MICHAEL CORRIS	HISTORICAL DISCOURSE	84
DAVID RUSHTON AND PAUL WOOD	EDUCATION BANKRUPTS	96
PRESTON HELLER	COUNTERFEIT INTERVIEW	102
LYNN LEMASTER	OPTIMISTIC HANDBOOK	110
TERRY ATKINSON	LOOKING BACK, GOING ON	122
COMMENTARY & REVIEWS	PERIMETERS OF PROTEST/MEL RAMSDEN BUYING CULTURAL DEPENDENCY: A NOTE ON THE CRAZED THINKING BEHIND SEVERAL AUSTRALIAN COLLECTIONS/IAN BURN A FORUM ON ARTFORUM/KARL BEVERIDGE THINKING ABOUT TIM CLARK AND LINDA NOCHLIN/IAN BURN	133

FIGURA 23: Interior revista The Fox. Fonte: Dark Matter Archives.

an *anti*-catalog

Because it calls the neutrality of art into question, this Anti-Catalog will be seen as a political statement. It is, in reality, no more political than the viewpoint of official culture. The singularity of that viewpoint—the way it advances the interests of a class—is difficult to see because in our society that viewpoint is so pervasive. In this Anti-Catalog, we have attempted to elucidate some of the underlying mechanisms and assumptions. Our effort is not intended simply as a critical exercise. Culture has the power to shape not only our view of the past but also the way we see ourselves today. Official culture can only diminish our ability to understand the world and to act upon that understanding. The critical examination of culture is thus a necessary step in gaining control over the meaning we give our lives.

FIGURA 24: Capa Anti-Catalog. Fonte: Dark Matter Archives.

HERESIES is an idea-oriented journal devoted to the examination of art and politics from a feminist perspective. We believe that what is commonly called art can have a political impact, and that in the making of art and of all cultural artifacts our identities as women play a distinct role. We hope that HERESIES will stimulate dialogue around radical political and esthetic theory, encourage the writing of the history of *femina sapiens*, and generate new creative energies among women. It will be a place where diversity can be articulated. We are committed to the broadening of the definition and function of art.

HERESIES is structured as a collective of feminists, some of whom are also socialists, Marxists, lesbian feminists or anarchists; our fields include painting, sculpture, writing, anthropology, literature, performance, art history, architecture and filmmaking. While the themes of the individual issues will be determined by the collective, each issue will have a different editorial staff made up of contributors as well as members of the collective. Each issue will take a different visual form, chosen by the group responsible. HERESIES will try to be accountable to and in touch with the international feminist community. An open evaluation meeting will be held after the appearance of each issue. Themes will be announced well in advance in order to collect material from many sources. (See inside of back cover for list of projected

issues.) Possibly satellite pamphlets and broadsides will be produced continuing the discussion of each central theme.

As women, we are aware that historically the connections between our lives, our arts and our ideas have been suppressed. Once these connections are clarified they can function as a means to dissolve the alienation between artist and audience, and to understand the relationship between art and politics, work and workers. As a step toward a demystification of art, we reject the standard relationship of criticism to art within the present system, which has often become the relationship of advertiser to product. We will not advertise a new set of genius-products just because they are made by women. We are not committed to any particular style or esthetic, nor to the competitive mentality that pervades the art world. Our view of feminism is one of process and change, and we feel that in the process of this dialogue we can foster a change in the meaning of art.

THE COLLECTIVE: Patsy Beckert, Joan Braderman, Mary Beth Edelson, Harmony Hammond, Elizabeth Hess, Joyce Kozloff, Arlene Ladden, Lucy Lippard, Mary Miss, Marty Pottenger, Miriam Schapiro, Joan Snyder, Elke Solomon, Pat Steir, May Stevens, Michelle Stuart, Susana Torre, Elizabeth Weatherford, Sally Webster, Nina Yankowitz.

HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics is published in January, May, September, December by Heresies Collective, Inc. at the Fine Arts Building, 105 Hudson Street, New York, New York 10013. Subscription rates: \$10.00 for four issues (\$16.00 for institutions; \$12.00 outside the U.S.). Single copy: \$2.50. Address all correspondence to HERESIES, P.O. Box 766, Canal Street Station, New York, N.Y. 10013. HERESIES, #1, January 1977 © Heresies Collective. Application to mail at 2nd-class postage rates is pending at New York, N.Y., and additional mailing offices.

Frontispiece (traditional status values of the village...): poster by Australian artist Mandy Martin.

This issue of Heresies was typeset by Myrna Zimmerman in Optima and printed by the Capital City Press, Montpelier, Vermont.

FIGURA 25: Interior revista Heresies. Fonte: The Heretics - Heresis Archives.

FIGURA 26: Creative Time. Fonte: Exit Art, Alternative Histories.

FIGURA 27 e 28: Creative Time, Art on the Beach 2; Ruckus Manhattan. Fonte: Creative Time.

2.1.3 **OS ANOS 1980**

PUNK ART | NEW-WAVE | NO-WAVE |
COLAB | ABC NO RIO | PAD/D | GROUP MATERIAL

Como o fim da década de 1970, proliferaram formas artísticas e os limites da ação artística tinham sido muito alargados. Artistas usaram estas novas permissões para explorar e identificar-se com várias subculturas, e jogar nas margens sempre dinâmicas do entretenimento. (MOORE, 2011, p. 80)

Por meio da cultura dos espaços alternativos, a diversidade artística da região do Lower East Side ganhou visibilidade. Os espaços alternativos da primeira metade da década de 1970 se voltaram para as artes plásticas e multimeios, abrindo caminho para a experimentação. Foi por meio dessas proposições estéticas entre linguagens e expressões variadas, que os espaços alternativos se tornaram lugares de importância, como espaços de liberdade criativa, ajudando a fomentar a cena que se desenrolava. Mas, se inicialmente os espaços alternativos tinham seu foco nas produções visuais, em meados de 1970 seu olhar se volta para os *night clubs* e as produções que dali despontavam, como música e cinema.

Essa cena jovem se pautava pela rebeldia e radicalidade, trazendo para os espaços alternativos uma produção que tomava de assalto ruas e espaços da cidade. Com seu discurso anárquico, produzia uma análise crítica do contemporâneo, por meio de músicas, fanzines, poemas e manifestos. Essa atitude de choque e transgressão, criou uma nova cena que em paralelo à cena artística do Lower East Side,

produziu o cenário multifacetado da *Downtown Scene*: por um lado os artistas que emergiram dos espaços alternativos ligados a arte e por outro, os artistas que surgiram dos *night clubs* e dos espaços ligados a cena *underground*.

Vários *night clubs* voltados à cena *punk* e *new wave* são abertos, aumentando o circuito de espaços de sociabilidade, vivência e troca. Os *night clubs* eram abertos a shows, saraus e performances, transformando-se em lugares de aproximação entre os variados sujeitos dessa cena cultural, promovendo novas conexões a esses artistas. A cena *punk-new-wave*, agora se agregava à comunidade artística do SoHo e East Village, formando novos núcleos e configurações.

Nesse cenário, surgem os espaços Colab Collaborative Projects (1977) e ABC no Rio (1980) na região do Lower East Side e Fashion Moda (1979) na região sul do Bronx. Esses espaços proporcionavam vários *workshops*, cursos e shows, voltados à música, cinema e *graffiti*. Além de *workshops* esses espaços promoviam trabalhos e ações, exposições e leituras, abrindo espaço às publicações locais.

O Colab foi o primeiro desses espaços a abrir as portas, em 1977. Tinha como integrantes Kiki Smith, Alan Moore, Eric Mitchell, Andrea Callard e outros. Entre suas principais produções estão filmes como *Potato Wolf* e *Underground* além de colaborações em vários projetos com o *Fashion Moda* e o ABC no Rio.

O Colab era um espaço aberto, voltado para exposições, filmes, vídeos e publicações. A maioria dos membros era comprometida com ideias de transformação social, aproximando a arte como um meio de

comunicação radical. Através do Collective for Living Cinema¹⁷, o Colab e o ABC no Rio promoveram cursos de curta-metragem¹⁸ para os jovens da região, propondo uma leitura da cidade a partir do referencial de cada um. No início dos anos 1980 a cultura cinematográfica se tornava fundamental para essa cena cultural, viabilizando a idealização do projeto *Cinema of Transgression*, cujos integrantes eram membros ativos da cena musical *punk* e *new wave*, incluindo Lydia Lunch, Nick Zed, Richard Kern e David Wojnarowicz.

Com o advento das câmeras Super-8 que filmavam com som, as possibilidades do cinema experimental ganharam uma nova estrutura, mais acessível, tanto para processos técnicos de revelação como de viabilidade da produção; por ser uma câmera compacta – em relação às de 16mm usadas na época – a Super-8 se tornou o meio pelo qual os artistas do Colab viabilizaram seus filmes e programas televisivos. As produções de filme experimental do Colab eram divididas em pequenas organizações como *All Color News* e *New Cinema*.

O grupo All Color News foi formado em 1977 para produzir um programa de notícias acessíveis ao público pela televisão a cabo. Mas isso não era para ser convencional. "Situações e acontecimentos ordinários, em virtude de sua vulgaridade, tendem a dar maior relevância social do que ocorrências extraordinárias isoladas". Em uma descrição do projeto, a All Color News é descrito como um "corpo coletivo de artistas". (MOORE, 2011, p. 84)

17 O Collective for Living Cinema começou suas atividades em 1973, na região de Tribeca; o coletivo promovia centenas de filmes por ano, além de workshops e performances. Teve como publicações duas revistas: *Idiolects* e *No Rose*, dedicado a cineastas amadores. (MOORE, 2011, p.83)

18 O primeiro curta a ser exibido foi *Kidnapped*, em 1978.

Dentre os artistas envolvidos no *All Color News* estava Horowitz, que seria um dos principais documentaristas sobre a *Downtown Scene*. Após o fim do *All Color News*, Horowitz e Billingsley, produzem o filme de ficção intitulado *The Offenders* (1979). O filme capturava imagens da cena *punk*, envolvendo uma temática política e sexual, presente na atmosfera *underground* dos *nights clubs*. Essas produções deram o pontapé inicial para os filmes do “*Cinema of Transgression*”. Além do *All Color News* haviam os projetos *New Cinema* voltado para narrativas ficcionais e *The X Motion Picture Magazine* voltado para experimentações artísticas, produzindo imaginários por meio dos textos e trabalhos filmados, publicados na revista *X Magazine*.

O Fashion Moda teve início no outono de 1979, quando Stefan Eins – antes integrante do Colab –, junto com Joe Lewis, abriram o espaço ao sul do bairro do Bronx, tendo como primeiro interesse veicular as produções dos artistas e músicos da região. Mais tarde, o espaço foi utilizado como estúdio, produzindo filmes relacionados à cultura de rua da região, principalmente o *graffiti* e o *hip-hop*. Os artistas que passaram pelo Fashion Moda estavam conectados à cultura da arte urbana como David Wojnarowicz, Keith Haring, Jane Dickson, Stefan Roloff, Jenny Holzer, Mark Kostabi, Kenny Scharf, Carson Grant, Joe Lewis, Thom Corn, John Ahearn, Lisa Kahane, Christy Rupp, John Fekner, Don Leicht, Jacek Tylicki, Stefan Eins, Richard Hambleton, Koor, Daze, Crash, Spank, e outros.

Tendo como referência o Fashion Moda, o ABC no Rio abre suas portas¹⁹. O ABC no Rio teve como integrantes Alan Moore, Christy

19 O *Real Estate Show*, ação realizada pelos artistas do Colab e do Fashion Moda, deu a oportunidade para que o ABC no Rio se realizasse como espaço. O prédio, situado na Delancey Street, após negociações com a agência responsável, foi cedido como espaço para uso do ABC no Rio.

Rupp, Marc Miller e Peter Moening. Outros artistas, como Richard Hell, organizavam esporadicamente exposições e leituras. Esses artistas foram responsáveis por ações como *Rio Dinero* e *Portrait Show*, juntos, o Colab e o ABC no Rio organizaram as principais manifestações no período de 1976-1983, como *Real Estate Show*, *The Manifesto Show*, *The Times Square Show* e *Rio Dinero*, todas entre 1979-1980. Além de manifestações separadas como *Portrait Show* e *Income & Wealth Show*.

Nesse período os artistas passaram a se diferenciar dos grupos de artistas do início da década de 1970, cujo foco era dado à produção cultural. Para os artistas desse cenário, os anos 1980 possibilitava ações que tinham no ideal de mudança cultural seu ponto forte (MOORE, 2011, p. 83). Essa mudança de estratégia simbolizava um estágio de estabilidade e amadurecimento que decorreu dos desdobramentos das ações dos primeiros grupos e espaços alternativos que consolidaram uma abertura de campo no universo artístico da cidade de Nova Iorque. Com isso, proporcionaram a geração de artistas dos anos 1980 a chance de mudança através de ações diretas no espaço urbano. Se nos anos 1970 o foco era à produção cultural e à busca por representação e visibilidade, nos anos 1980 as questões se desenvolvem no sentido de encontrar na cidade um lugar de diálogo, consolidando uma produção artística, experimental e radical que via no espaço urbano aberturas para ações críticas.

O *Real Estate Show*, ocorreu como consequência do processo de *gentrificação* e o aumento do custo de vida na região do Lower East Side. Foi elaborada pelo Colab juntamente com ABC no Rio em 01 de

Janeiro de 1980 e resultou na ocupação de um dos prédios abandonados na região do Metrô Delancy Street. Para Deitcher (2001) essa ação foi considerada uma combinação entre exposição e *guerrilla action*.

O Real Estate Show era quase um golpe. Foi como um car-crash art show, cuidadosamente planejado e taticamente bem sucedido. O Real Estate Show era diferente de todos os outros projetos do Colab. Foi primeiro uma ação e um show depois. A organização tanto da ação quanto do show foi totalmente coletiva em cada passo, com pessoas diferentes desempenhando papéis importantes em cada etapa do processo. Foi uma ação transgressiva clássica - uma provocação e uma resposta, jogando juntos em uma dança intrincada para um resultado indeterminado. (MOORE, 2014, p.10)

A organização do *Real Estate Show* se deu em conformidade com as ideologias do grupo, que de acordo com Moore (2014, p.4) “Colab artists’ interest in crime and ultra-left direct action was fortified by theoretical currents unleashed in New York in the later 1970s by poststructuralist continental theorists and leading avant-garde artists”. Além do *Real Estate Show*, outra importante ação foi organizada, o *Times Square Show*, nos anos de 1980. A ação foi idealizada buscando ocupar um dos prédios devastados da região que se situava na 41st Seventh Avenue. O *Times Square Show* contou com a participação de aproximadamente cem artistas, entre eles Keith Haring, Kenny Scarf, Kiki Smith e Jenny Holzer. Por meio da prática de guerrilha artística (KARDON, 1984), instalações, pôsteres, e performances foram dispostos, ocupando os muros à margem da avenida.

A ação *Times Square Show* utilizou da abordagem *underground* do

faça-você-mesmo e do anonimato de algumas intervenções para produzir um contexto novo dentro daquele espaço; trabalhos como *“Money Love and Death”* misturados a outros elementos de *graffiti* - com desenhos de armas, dinheiro e ratos- formavam as imagens dos murais realizados durante a manifestação. Os artistas propunham ressaltar assuntos como prostituição, sexualidade, buscando representar a complexidade urbana: “The Times Square²⁰ Show would investigate how art could communicate across race, class, and gender divides and represent a complex urban identity.” (THOMPSON, 2010).

Em tal ambiente, temas de sexo e violência em um estilo hand-made atrevido foram mais propensos a se destacar em meio à cacofonia do comércio; Pinturas baseadas em capas de romances pulp, desenhos de policiais, cópias de notas de dólar e ratos, e modelos vivos dos desprivilegiados: estas imagens brutas e prontas comunicando futilidade e desespero. Assim, a Times Square Show estabeleceu um modelo de colaboração e um modo para abordar um vasto público que moldou o mundo da arte da Downtown no início dos anos 1980. (THOMPSON, 2010)

Essas ações transgressivas elaboradas pelos espaços e artistas presentes nos anos 1980, estabeleceram um modelo de colaboração a ser seguido, como aponta Thompson (2010) e, que se concretiza a medida em que se forma uma rede de diálogo entre espaços e grupos de artistas.

O Colab²¹ como grupo buscava construir uma rede de artistas que

20 Na década de 1970, a região da Times Square era conhecida pelas suas casas noturnas, prostituição e venda de drogas.

21 Nesse período o National Endowment of Arts (NEA), oferecia ajuda financeira aos espaços

compartilhavam ideais voltadas à compreensão de conteúdos relacionados à cidade e sua produção. Como espaço colaborativo que agregava membros de outros conjuntos de artistas, o Colab por fim teve sua produção voltada para as problemáticas do espaço da região, procurando por vezes ressignificá-lo. Os artistas vinculados ao Colab e ABC no Rio lutaram ativamente contra o processo de *gentrificação* da região. Juntamente com esses atores, outros dois grupos se formavam, *Political Art Documentation and Distribution (PAD/D)* e *Group Material*.

Em 1980, com a questão da *gentrificação* se tornando latente na região do Lower East Side, surgem o *PAD/D* e o *Group Material*, seguindo o mesmo propósito de arte política do Colab e do ABC no Rio. O *PAD/D* abriu seu primeiro espaço junto ao El Bohio, espaço alternativo fundado em 1977, na região de Loisaída, no Lower East Side, onde funcionou durante quatro anos.

Dentre os principais integrantes do *PAD/D* estavam Gregory Shollete, Lucy Lippard e Hans Haacke. O propósito da fundação do *PAD/D* de acordo com Shollete, era criar uma organização de artistas que produzissem uma rede paralela de distribuição, teorização e documentação de práticas artísticas anticapitalistas. Cerca de cinquenta artistas se organizaram para elaborar o projeto conceitual do *PAD/D*. Um dos principais pontos fortes dessa formação era a participação de seus membros em antigos grupos e espaços alternativos, como *AWC*, *AMCC*, *Cultural Correspondence*, Colab e *Ad Hoc Women Artists' Committee*.

alternativos, dando a eles amplo suporte. O Colab e o Abc no Rio eram parcialmente financiados, assim como a A.I.R Gallery

Com um ano de funcionamento, o *PAD/D* produziu a primeira edição de sua revista *1st Issue*, mais tarde, *Upfront*, cujos principais apontamentos eram arte em espaços públicos, cultura urbana, *street art*, gênero, arte local e liberdades civis. Eram responsáveis pelas edições Lucy Lippard e Jerry Kearns. A partir da veiculação de *1st Issue*, se tornou claro o papel do *PAD/D* como produtor de ações culturais. Seu papel inicial era não só criar um acervo sobre as ações político-artísticas do período, mas também produzir exposições e ações baseadas em novas formas de distribuição econômica da arte (SHOLLETE, 2011).

Para dar conta desse projeto de novas formas de distribuição das artes, o *PAD/D* se organizou em três frentes distintas: organizações comunitárias, arquivos e exposições em espaços públicos. Um dos objetivos iniciais era a organização de uma rede em larga escala, de artistas nacionais e internacionais, que trabalhassem com ideias voltadas para a produção de arte marginal ou de acordo com Shollete, *non-art* (SHOLLETE, 2011), criando uma relação entre política e sensibilidade artística. Isso era observado nas ações realizadas por esses artistas, que comumente relacionavam seus trabalhos aos anseios da população local, colocando em evidência problemas que envolviam a comunidade e políticas públicas.

As principais ações do *PAD/D* foram *Death and Taxes*, *No More Witches-Hunts* e *Not For Sale*. *No More Witches-Hunts* foi uma ação menor que protestou contra a perseguição política a imigrantes no auge do governo Reagan. Para Gregory Shollete, essas ações marcam o espírito da experimentação da nova arte política: “Such reflexive and playful use of visual signifiers marked the increasing experimentation and confidence of a new “political art” that was

consciously distancing itself from the banners and murals of the past” (SHOLLETE, 2011).

Death and Taxes foi produzido conjuntamente com a Gallery 345; muitos dos trabalhos inscritos para o *Death and Taxes* foram reproduzidos na revista *1st Issue*, com comentários das experiências e apresentação das propostas (MOORE, 2011, p.119). O projeto *Death and Taxes* se iniciou com um convite para que artistas da cidade de Nova Iorque produzissem ações públicas, protestando em seus trabalhos contra as taxas de impostos que iam para o setor militar ao invés de programas sociais. As propostas eram enviadas para a Gallery 345, localizada no andar inferior do escritório do PAD/D, na Lafayette Street. Aproximadamente vinte artistas enviaram seus trabalhos, ocupando estações de metrô, banheiros públicos, bancos e depósitos de armas.

Exemplos de obras produzidas para "Death and Taxes" incluem mil formulários de imposto IRS 1040A reunidos, "alterados" e, em seguida, colocados novamente em circulação em bancos e Correios, no centro de Manhattan por Micki McGee. O artista imprimiu sobre a parte superior do documento do governo seu próprio serviço público de arte agit-prop que dizia em parte: "53 ¢ de cada dólar de imposto vai para os orçamentos militares e de defesa ... mais da metade de seu dólar fiscal. [...] Lynn Hugh's colou adesivos gráficos ligados a telefones públicos alertando o chamador que o imposto federal de 2% sobre as chamadas telefônicas vai para os militares; e a projeção do filme de Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour* sobre o arsenal da rua 26 foi realizado por Tim Rollins de seu apartamento localizado do outro lado da rua. Rollins descreve reações como variando de "... Felicidades da calçada até fruta podre jogado na janela." E o membro do PAD/D Michael Anderson foi preso depois de jogar um "manequim" humano fabricado sobre a baioneta de um memorial da Primeira Guerra Mundial em

outra localização do arsenal. (SHOLLETE, 2011, p.8)

Not For Sale foi a última ação do PAD/D. Seu subtítulo *A Project Against Displacement* indica a *gentrificação* como questão principal. Idealizado por Jim Murray, Michael Anderson e Gregory Sholette, o projeto se iniciou como um grupo de leituras e discussão de textos clássicos de esquerda (SHOLLETE, 2011). Frustrados com a teoria, esses artistas resolveram colocar em prática abordagens que problematizassem o processo de *gentrificação* da região do Lower East Side, transformando o grupo de leitura em um grupo de artistas ativistas: *PAD/D Not For Sale Committee: as the Lower East Side is not for sale*.

O primeiro *Not For Sale* ocorreu no El Bohio, comunidade em que o PAD/D se instalou durante os primeiros anos de funcionamento; o evento teve em torno de duzentos trabalhos inscritos, entre eles a apresentação de bandas *punks*, como *3 Teens Kills 4*, de David Wojnarowicz, teatro de guerrilha, *graffitis* e *stencils* que marcaram o imaginário antigentrificação. Como resultado do primeiro *Not For Sale* foi organizado o projeto *Art for the Evicted: A Project against Displacement*, para o qual foram convidados artistas para a confecção de cartazes contra o processo de *gentrificação* da região. Outro grupo que auxiliou a problematizar o processo de *gentrificação* da região nos anos 1980 foi o *Group Material*.

Convocada em setembro de 1979, o Group Material era composto de jovens artistas, muitos dos quais tinham se conhecido como estudantes em Joseph Kosuth [...] Os temas que o Group Material escolheu para se envolver durante os seus primeiros anos foram importantes questões progressivas ou conceitos político-econômicos [...] o trabalho dos artistas do

Group Material foi informado por "marxismo e uma política sexual de um tipo especial" (MOORE, 2011, p. 109-112)

Fundado por Tim Rollins, anteriormente participante do Colab e o PAD/D, tinha como proposta construir um espaço aberto a artistas e à comunidade que operasse autonomamente ao mercado da arte. Deixando explícitos seus posicionamentos, o *Group Material* abordava assuntos como política, gênero e espaços públicos. Suas principais exposições foram *The Salon of Election '80*, *The Gender Show*, *Consumption: Metaphor, Pastime, Necessity* e *The People's Choice* *Arroz com Mango*. Além dos trabalhos *Subculture*, *War on the Armory*, *!Luchar!* e *DA ZI BAOS*.

Durante o período de existência do *Group Material*, em ações “subversivas” como os trabalhos *Subculture* e *DA ZI BAOS*, o discurso da arte urbana é utilizado como recurso de mediação entre arte, política e sujeito urbano. Trabalhos como *Arroz com Mango* tinham como referência histórias da comunidade de Lower East Side – sendo produzido um acervo alternativo de experiências artísticas (ASHFORD, 2010) com os objetos recolhidos na comunidade.

O Group Material começou porque como artistas estávamos desesperados. Estávamos desesperados com a ideia de que o nosso trabalho não seria mostrado, ou se era, era visto unicamente como mercadoria. Estávamos com medo de que as complexidades de nossas subjetividades não seriam escritas neste mundo, e se fossem elas não poderiam ser entendidas. Desta forma o Group Material foi uma colaboração de necessidade, de dinheiro e de um espaço alugado na tradição de fazer o espaço - uma sala própria, uma galeria. (ASHFORD, 2010).

Esse receio de que os trabalhos não fossem exibidos, juntamente com o impulso por novas formas de se pensar e produzir arte, foram determinantes para os posicionamentos desses grupos e espaços alternativos. Através da postura de ocupação dos espaços urbanos presentes nos trabalhos desses artistas, ficava claro que *“The public spaces of the City then were no more and no less a site for collective re-imagination than the gallery* (ASHFORD, 2010).

Esses grupos e espaços alternativos, ao promoverem trabalhos como *Real Estate Show*, *Times Square Show*, *Not For Sale*, *Subculture* e outros, produzem uma imagem da cidade pautada na luta e na ocupação de espaços. Mas, para além desses grupos e a eles também aliados na luta por ressignificação e por visibilidade na cidade, estava a cena *underground* que se expandia, abrindo espaços para manifestações artísticas com outras temáticas. Surge o teatro *no wave*, o cinema *new-wave* e a *punk art*. Questões de enfrentamento ao sistema, de elaboração de pautas sociais e questionamentos sobre o papel da arte na sociedade eram encontrados tanto dentro da cena *underground* quanto dentro dos grupos de artistas, uma união de ideias e propostas que formaria o cerne da *D.S.*

Os membros do Colab estavam intimamente envolvidos na cena emergente de nova música e dos clubes noturnos. Como artistas, músicos e jovens enfrentavam um semelhante boicote do mercado do qual eles escaparam na explosão da cena punk rock e new wave que se centrava em torno do CBGB e do Max Kansas City. Os músicos bem sucedidos dentro de um clima agradável de novos estilos e ideias catalisava a cena das artes visuais. X Magazine foi impresso com o dinheiro arrecadado em um evento benéfico de bandas de rock e new-art; os cineastas do Colab usam canções e estrelas do rock em seus filmes, participando do Punk Art Show em Washington, DC. (MOORE, 2011, p.78)

A cena *underground* e os espaços alternativos de 1977-1982 tiveram uma forte relação entre si, seja com eventos de palco livre e improvisação, seja com shows e oficinas. O ABC no Rio, o Colab e o Fashion Moda promoviam espaços abertos de diálogo entre os jovens e a comunidade, promovendo discussões sociais voltadas para o público local, ao mesmo tempo em que abriam espaço e fomentavam trabalhos artísticos independentes.

Essas produções independentes, tiveram sua centralidade na relação entre música e artes visuais, tendo no *Cinema of Transgression*, uma importante expressão. Com a colaboração de artistas como Lydia Lunch, David Wojnarowicz, Richard Kern e outros, as produções cinematográficas resultantes dessas participações tiveram no cenário da *Downtown Scene* uma relevância não só nas práticas artísticas de caráter multifacetado, mas também em um alargamento de possibilidades de aproximações artísticas, despontando produções literárias e performances de artistas como Patti Smith, Richard Hell, Black Tarantula e outros (STOSUY, 2006). Todo esse conjunto de artistas e espaços alternativos abriram a possibilidade de pensar a arte de maneira distinta. Saindo do circuito institucional e entrando no universo do *underground*, os artistas que compunham a *Downtown Scene*, desde seus primeiros delineamentos, criaram propostas e inovaram a relação entre arte e espaço urbano.

A importância da comunidade, do bairro e das questões locais tornam-se referência para os trabalhos desses artistas, que procuram problematizar o lugar em que vivem. Ao ocupar os espaços que o sistema da arte ignorava, esses grupos e espaços alternativos

tiveram a oportunidade de produzir uma radicalidade artística, que ao se relacionar com o universo *underground* da estética *punk* e *new-wave* ocuparam os vazios simbólicos que permeavam as tramas da cidade.

FIGURA 29: Collective for Living Cinema. Fonte: Exit Art, Alternative Histories.

FIGURA 30: Fachada Fashion Moda. Fonte: Exit Art, Alternative Histories.

FIGURA 31: Colab, Real Estate Show Fonte: MoMA Interactives.

FIGURA 32: Colab, ABC no Rio, Times Square Show. Fonte: MoMA Interactives.

ABC No Rio: **UNDER SIEGE**

JENNY BOLZER
ALAN MOORE
JACK WATERS
ERIC DROOKER
MARGUERITE VAN COOK
JAMES ROMBERGER
LINUS CORRAGGIO
LISA KAHANE
JOHANNA BARTELT
MATTHEW GELLER
CASSANDRA STARK MELE
DIANA GIBSON
ANDREW CASTRUCCI
WALTER SIPSER
DAVID SCHMIDLAPP
WALTER STEADING
FLY
BOBBY G
LIZA BEAR
ROBERT PARKER
NADIA COEN
DANIELA MEREU
SCOTT SEABOLDT
SETH TOBOCKMAN
COLEEN FITZGIBBON
BETH CULLINANE
ANDREAS ADAMO
TOM OTTERNESS
NANCY GOLDBERG
SUZANNE GOLDBERG
LISA BARNSTONE
JENNIFER TULL
REGINA BARTKOFF
PAUL BISHOP
PAMI KRAY
CHARLES SCHICK
JAMES HONZIK
MADDALENA POLLETA
LISA LINDAHL
SCOTT SEABOLDT
JERRY KEARNS
VYON BAUMANN
PAUL CASTRUCCI
JANE BARST
JUSTEN LADDA
DOMINIC
IGOR ARZUAGA
PASTRAMI

ABC No Rio
156 Rivington St.
NYC 10002
(212) 254 3697

OPENING NIGHT
Music, Slides, Video
Friday Oct. 20 / 8:00

Gallery Hours
Thurs. - Sat. 2:00 - 7:00

CLOSING PARTY
Saturday Nov. 18 / 8:00

FIGURA 33: ABC no Rio. Fonte: Exit Art, Alternative Histories.

FIGURA 34: Capa Upfront, Not For Sale, Political Art Documentation and Distribution.
Fonte: Gregory Sholette.

FIGURA 35-37: Ações anti-gentrificação realizadas pelo Political Art Documentation and Distribution.
Fonte: Gregory Sholette.

Form 1040A

DEATH

Use IRS label. Otherwise, please print.

Your first name **John**

Present home address **685 Scott Street**

City, town or post office, State and ZIP code **575 10 1776**

Your occupation **Clerk**

social security number **04 1492**

social security no. **575 10 1776**

A PUBLIC ART EVENT SPONSORED BY P.A.D. (POLITICAL ART DOCUMENTATION/DISTRIBUTION) INCLUDING POSTERS, STENCILS, GRAFFITI, MAIL ART, PERFORMANCES, ENVIRONMENTS AND MORE IN THE 5 BOROUGHES OF N.Y.C. TO PROTEST THE USE OF TAXES FOR WAR AND CUTBACKS TO THE CITIES. ALL ARTISTS ARE INVITED TO PARTICIPATE. APRIL 1-15, 1981.

AND

7 Wages, salaries, tips, etc. (Attach Forms W-2. If you do not have a W-2, see page 10 of instructions) **5** **9,000 00**

8 Interest income (See pages 4 and 10 of instructions) **6** **80 00**

9a Dividends **220 00** Subtract line 9a **9** **100 00**

10a Unemployment compensation **10b** **-0 -**

11 Adjusted gross income (See page 11 of instructions on "Earned Income") **9** **9,180 00**

12a Credit for contributions (See page 11 of instructions on "IF YOU WANT IRS TO") **12** **457 00**

12b Total Federal income tax withheld (If line 7 is more than \$22,900, see page 12 of instructions) **12c** **103 00**

13 Total (add lines 12a, b, and c) **13** **560 00**

14a Tax on the amount on line 11. (See instructions for line 14a on page 12; then find your tax in the Tax Tables on pages 14) **14**

REGISTRATION DEADLINE IS FRIDAY, MARCH 27, FOR MORE INFORMATION CALL 477-5799 (EVES), OR COME TO PRINTED MATTER, 7 LISPENARD STREET, SUNDAY MARCH 22 AT 8 P.M.

TAXES

Preparer's signature **John J. Brown** (18) 2/15/80

Preparer's name, address, and phone number **MAJAN ISOLUM**

Preparer's social security no. **7-15-80**

Page 6

Form 1040A (1979)

FIGURA 38: Death and Taxes, Political Art Documentation and Distribution. Fonte: PAD/D Archives - MoMA, Hyperallergic.

FIGURA 39: Cartaz Group Material. Fonte: Exit Art, Alternative Histories.

2.2 MÚLTIPLAS ESPACIALIDADES: PRÁTICAS DE RESSIGNIFICAÇÃO NO ESPAÇO URBANO

Como práticas artísticas os artistas da *Downtown Scene* percorreram o campo das artes visuais como um todo, principalmente as linguagens da performance, da música e da arte urbana (PALLAMIN, 2000). Essas linguagens, em certa medida, se conectavam a prática dos *happenings*, produzidos nos anos 1960 por alguns artistas que influenciariam a *Downtown Scene*, como Alan Kaprow, Joseph Beyus, Carolee Schneemann e Claes Oldenburg. Essas produções através de seu caráter crítico, efêmero e espontâneo possibilitaram o surgimento de ações mais experimentais nos espaços urbanos, motivando posteriormente outros artistas a problematizarem questões presentes na cidade. Esse caráter experimental também estava presentes em artistas como John Cage e Robert Rauschenberg que influenciariam diretamente alguns artistas da *Downtown Scene* como Laurie Anderson, Trisha Brown e Gordon Matta-Clark. Esses “acontecimentos” espontâneos aliados às questões críticas foram essenciais para promover uma cisão aos modelos tradicionais de produção artística, possibilitando transformações nessas práticas.

Happenings são eventos que, simplesmente, acontecem. Embora o melhor deles tenha decididamente um impacto - ou seja, sentimos, "aqui está algo importante" - eles parecem dar em nada e não fazem particularmente nenhuma conexão literária. Em contraste com as artes do passado, eles não têm estrutura de começo, meio ou fim. Sua forma é fluida e aberta ; nada está ganho, exceto a certeza de um número de ocorrências em que estamos mais do que

normalmente atentos. Eles existem para uma única apresentação, ou apenas algumas, e se vão para sempre assim como novos tomam seu lugar. (KELLEY, 1993, p. 17)

Esse conjunto de ações fluídas e abertas acionadas por esses artistas entre o final da década de 1960 e início de 1970, que tinham nos *happenings* e na experimentação um ponto essencial, inspirou uma série de artistas que nos anos 1970 e 1980 produziram trabalhos que contestavam as formas de ocupação do espaço urbano, entre eles Trisha Brown e Laurie Anderson. Através da dança e da performance, essas artistas se tornaram essenciais para movimentar o campo das intervenções espaciais que se consolidariam na década de 1970, dando continuidade às referências trazidas pelas ações da década anterior.

Através de performances como *Institucional Dream Series*, *Automated Fully Nikon* de Laurie Anderson, *Accumulation* e *Walking Down the Side of a Building* de Trisha Brown essas artistas produzem uma ligação fundamental com a cidade que se dá através do corpo, seja pela performance ou pela dança. Essas linguagens acionam novas leituras sobre o real, onde a partir de inserções simbólicas criam-se novos significados no tecido urbano, produzindo assim diferentes discursos sobre a cidade, através de uma ação política que se dá pela prática artística. Para André Lepecki:

Constitutivas uma da outra, poderiam dança (ou ação política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetônico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão [...] Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o

chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventado toda uma nova coreografia social.²² (Lepecki, 2012: 49)

É nessa relação entre arte e cidade que Trisha Brown, Laurie Anderson, assim como outros artistas da *Downtown Scene* se encontram, produzindo espacialidades distintas, instaurando na medida do possível novas leituras, momentâneas, sobre a cidade, recriando assim parte do imaginário urbano. Ao ultrapassar o curso comum dos acontecimentos, a performance, como linguagem situada no espaço urbano, cria um novo conhecimento sobre aquele espaço, relacionando-o às questões sociais e políticas.

A performance nesse contexto intervém de maneira a problematizar os elementos contidos na esfera urbana, no âmbito social, político e econômico. É com base nesses elementos que Laurie Anderson e Trisha Brown passam a produzir seus trabalhos. Tomando a ideia de “corpo no espaço” (GOLDBERG, 2007: 203) tanto Laurie Anderson quanto Trisha Brown passam a intervir nas formas de significação do espaço urbano, produzindo espacialidades distintas. Enquanto Laurie Anderson propunha trabalhos que alteravam a percepção sonora e visual, questionando os meios de produção e as durezas do mundo, Trisha Brown estava interessada em romper os limites da percepção espacial, visual, construindo e desconstruindo os limites dos espaços urbanos convencionais, alterando o estado formal de objetos e seus usos. A cidade para essas artistas passou a ser vista através dos limites que as experiências artísticas poderiam abarcar.

Os trabalhos de Laurie Anderson representavam em parte os

22 LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

incômodos com a cidade, desde materialidade e formas de uso até questões como individualidade e desencantamento de mundo. Em seus trabalhos *Automated Fully Nikon*, *Institucional Dream Series*, Laurie Anderson trabalha com questões como visibilidade, presenças e ausências produzidas pelo espaço urbano, questionando uma sociedade em mudança constante, cujos valores representativos são modificados para atender a urgência do tempo acelerado e da fragmentação. Para Craig Owens (1994), o trabalho de Laurie Anderson é uma vasta rede de signos, promovendo contínuas leituras e interpretações:

Se por um lado Laurie Anderson se preocupava em expandir o campo da reflexão voltando seu olhar para o cotidiano, por outro Trisha Brown procurava expandir o campo performático, entrelaçar o espaço da arte com o espaço da rua, utilizando suportes os mais variados. Nesse contexto, a importância da dança e da performance ocorre pela união de uma perspectiva estética e política do espaço urbano.

De acordo com Roselee Goldberg (2007: 205; 217) “Trisha Brown acrescentou uma nova dimensão à consciência do “corpo no espaço” por parte do espectador. Obras como *Walking Down the Side of a Building* (1970), ou *Walking the Wall* (1970) pretendiam desorientar o sentido de equilíbrio gravitacional do público²³.” Nesse sentido, Trisha Brown realizava performances cujo foco se dava na própria espacialidade do trabalho como na série *Accumulation: The Primary Accumulation*, *Primary Accumulation on Rafts*, *Accumulation With Talking*, *Accumulation in Central Park*, a questão da alegoria é a peça fundamental para compreender a internalidade da ação, que tem como ponto crucial o limite sequencial e exaustivo do corpo.

23 GOLDBERG, R. A Arte da Performance: do futurismo ao presente. Orfeu Negro: Lisboa, 2007.

Em Trisha Brown, a preocupação se dá em encontrar no espaço urbano uma abertura para o diálogo e para a apropriação. A artista, através da dança, problematiza os usos da cidade, e as formas de consumo que regulam a sociedade. Em uma crítica à cultura de massas, o trabalho *Accumulation* faz uso dos objetos de fetiche de uma sociedade que encontra o pertencimento no ato de consumir. A ação se inicia com evocações de objetos de uso cotidiano, máquinas de lavar, telefones, televisões, passando por diálogos costumeiros, especulando sempre dois pontos: A e B. Mas além da questão do consumo, em *Accumulation with Talking*, nas outras performances de *Accumulation* (OWENS, 1994: 57) a questão da exaustão, da repetição dos gestos, atinge o limite do corpo, uma projeção corporal, temporal, ritualística, metafórica, que ao acionar diferentes espaços da cidade constrói uma rede simbólica.

Partindo da ideia de que a cidade é puro movimento, as obras de Trisha Brown recuperam um diálogo com o urbano, procurando apropriá-la através de gestos, inserindo em sua estrutura simbólica uma dimensão que traduz ou que procura compor junto as espacialidades um significado complementar das formas urbanas. Os trabalhos de Trisha Brown, tentam articular a dimensão corpórea da dança aos espaços físicos da cidade: prédios, praças, *rooftops* “I make radical changes in a mundane way²⁴” (BROWN, 2012: 61).

Puro movimento é o movimento que não tem outras conotações. Não é funcional ou pantomímico. Ações corporais mecânicas como dobrar, endireitar ou rotacionar se qualificam como puro movimento provendo um contexto

24 Trisha Brown: Locus (1975) in: LEPECKI, A. Dance: Documents of Contemporary Art. Whitechapel-MIT: Cambridge, 2012.

neutro. Eu uso movimentos puros, uma espécie de repartição das capacidades do corpo. Eu também uso gestos pessoais peculiares, coisas que têm significados específicos para mim, mas que provavelmente parecem abstrato para os outros. Eu posso realizar performances com gestos do dia-a-dia tão que o público não saberia se eu parei ou não de dançar e, carregando ainda mais na ironia, busco perturbar as suas expectativas através da criação de uma ação que caminha para a esquerda e depois corta à direita no último momento, ao menos eu imagino que eles se agarraram a mim, em qual caso eu poderia ficar parada. Eu jogo com o movimento, como rimas ou ecos anteriores ao gesto em outra parte do corpo em um momento posterior e, talvez, fora dos eixos "(BROWN in LEPECKI 2012: 711)

Essas artistas, assim como outros presentes na *Downtown Scene*, procuram a todo momento reinventar o espaço, ao dissolver o limite existente entre o abstrato, o urbano e o concreto, a cidade, o simbólico e o construído. Em um processo antropológico de compreensão simbólica e de distensão sociológica, a medida em que procura formas alternativas que desvinculem o processo da produção artística da esfera do fetiche e do mercado capitalista. É sob esse olhar antropológico que outros artistas da *Downtown Scene* vão se deter, procurando fissuras estruturais tanto na arte, quanto na cidade.

É nesse entremeio que mais tarde surgem artistas como Tim Rollins, Chris Burden, Tim Miller, Matt Mulican, Klaus Nomi, Laura Dean e outros, cujo interesse pela performance conecta olhares críticos a práticas artísticas urbanas. Muitas vezes promovendo apresentações em lugares públicos, intervindo diretamente na produção simbólica de determinados espaços da cidade, essas ações performáticas trazem novos elementos para o urbano, como as performances *Under Hypnosis* de Matt Mulican, *Postwar* de Tim Miller, *Diary of a*

Somnambulist, de John Kelly, *I like the dwarf on the table when I give him head*, de Karen Finley, *Total Recall* e *Pandering to the Masses*, de Richard Foreman e *Catalysis* de Adrian Piper, que ao intervirem no espaço urbano levantavam problemas sobre a cidade e a cultura urbana.

Combinando as relações sociais e espaciais, essas novas estratégias estéticas reformularam o problema do "contexto", anteriormente um "container" ou pano de fundo para a arte, em uma análise das condições que constituem a identidade de textos artísticos, assuntos, e espaços. Precisamente porque o isolamento foi entendido como uma relação construída de exclusão em vez de um atributo intrínseco das instituições, e também revelada como frágil, se poderosa, a identidade só poderia ser preservada dividindo continuamente o espaço estético e expulsando os conflitos e diferenças que ameaçavam a sua coerência. Se a constituição inicial de espaços estéticos é entendida como um processo de diferenciação espacial, o isolamento nunca pode ser completo. Práticas artísticas que direcionaram a atenção para seus ambientes e incorporavam uma rede cada vez maior de contextos sócio-espaciais no local imediato de uma obra de arte o fez a fim de criar um espaço verdadeiramente alternativo, que iria restaurar a capacidade do espectador para perceber relações que haviam sido cortadas no registo das aparências e no pensamento estético idealista. (DEUTSCHE, 1991, p.55)

Ao combinar essas relações sociais e espaciais sobre novas estratégias estéticas, os artistas da *Downtown Scene*, abriram campo para táticas variadas de compreensão da cidade, não só no campo da performance, mas também no da apropriação, de onde emergem trabalhos como os de Gordon Matta-Clark e Martha Rosler.

Tanto Matta-Clark quanto Martha Rosler estavam interessados em desconstruir a ideia de cidade pautada no modelo de *gentrificação* instaurado nos anos 1970. Para isso suas ações investigavam formas de romper com o olhar de conformidade perante essas ações de *gentrificação*. Esse rompimento se dava pela produção de propostas que encontravam na cidade formas de crítica e ressignificação de lugares perdidos e esquecidos nessa trama urbana.

Gordon Matta-Clark é um dos artistas presentes nesse cenário cujo interesse se dá “pela rede de interações entre pessoas, trajetos, sinais, pontos de reunião, edificações, objetos e rejeitos gerados numa cidade” (CUEVAS, 2010. p. 18). Seus trabalhos propõem leituras da cidade através de intervenções em espaços urbanos desgastados pelo tempo, pelo uso e desuso. Para Cuevas (2010, p. 27), Matta-Clark foi um dos primeiros artistas a se interessar por essa linguagem urbana, apropriando-se, através da fotografia, de um elemento visual que sugere o traçado de territórios que se sobrepõem ao desenho “oficial” da cidade. Seguindo uma linha diferente, anárquica, Matta-Clark revelava a cidade através de escombros, prédios degradados, construindo interferências nesses locais. Os trabalhos de Matta-Clark têm forte tendência política; *Garbage Wall*, *Substrait* e *Reality Properties: Fake Estates* mostram o contraste entre os espaços *gentrificados* e abandonados da cidade, criando uma necessidade de ocupação desses espaços vazios.

Garbage Wall (1973), *Substrait (Underground Dailies)* (1976) e *Reality Properties: Fake Estates* (1973) são trabalhos que colocam a questão da ocupação urbana em foco. *Garbage Wall* tem como objetivo a construção de tijolos de materiais encontrados no lixo, que, aglomerados, podem ser utilizados para a construção de abrigos a

moradores de rua; *Substrait* é um trabalho em vídeo acerca dos modos de cartografar o subterrâneo das cidades, percorrendo galerias e túneis; Matta-Clark mostra as diversas camadas históricas da cidade, fazendo uma relação entre os espaços sombrios do subsolo com a superfície da cidade. *Reality Properties: Fake Estates* dialoga com as políticas imobiliárias, onde a especulação se torna questão fundamental para a compreensão do processo de *gentrificação* da região de Lower East Side. Esses e outros trabalhos, cada um com suas características particulares denunciam problemas presentes na cidade: a questão dos moradores de rua, da especulação imobiliária, e das instituições.

Fire Child (1976), *Chinatown Voyeur* (1971), *City Slivers* (1976) e *Fresh Kill* (1972), compõem um conjunto de vídeos que representam registros e ações interventivas na cidade. *Fire Child* foi realizado como registro do trabalho *Garbage Wall* na Ponte do Brooklyn como parte da exposição-evento realizada por Alanna Heiss. *Chinatown Voyeur* e *City Slivers* são propostas visuais que pensam a cidade por meio de elementos distintos, fragmentação e observação. *Chinatown Voyeur* (1971) registra as diferenças existentes na cidade, os fluxos, as contradições e as especificidades da Nova Iorque dos anos 1970. *City Slivers* (1976) tem como proposta o contraste entre a imagem estática da cidade e o fluxo urbano, dos transeuntes, carros e do próprio tempo.

Em *City Slivers*, Gordon Matta-Clark usa materiais foscos para cobrir parcialmente a lente da câmera, fragmentando o quadro de filme em tiras verticais estreitas que oferecem vislumbres de vida urbana e capta o ritmo sincopado e textura da cidade: vistas aéreas de avenidas cheias de táxi, o Empire State Building presidindo o

horizonte de Manhattan, e as pessoas que se deslocam através de portas giratórias. Os prédios estáticos e estruturas arquitetônicas contrastam com o fluxo incessante de tráfego e pedestres. As faixas escuras sugerem um paralelo com os espaços, aberturas e vazios que Matta-Clark criou por cortes em edifícios e elementos arquitectónicos. Desta forma, *City Slivers* estende investigações radicais do artista de arquitetura, desconstrução, espaço e ambientes urbanos para multimédia baseada no tempo.²⁵

Graffiti Photoglyphs (1973) e *Wallpaper* (1972) são trabalhos que dialogam com a questão da arte urbana, dos métodos de apropriação, produção de linguagens urbanas e cartografias. *Wallpaper* é uma ação fotográfica, que copia imagens de muros descascados, impressos em *offset* e colados em outros muros, como um papel de parede. Esse trabalho inicialmente é instalado no espaço 112 Greene Street, e mais tarde em outros espaços na cidade; *Graffiti Photoglyphs* é uma série proposta para a exposição *Washington Square Art Show*, que ao ser negada se transforma na exposição “*Alternatives*” to the *Washington Square Art Show*, realizada por Matta-Clark, na Mercer Street. De acordo com Cuevas e Rangel (2010, p. 25), as obras de Matta-Clark “pretendiam elaborar um corte transversal da cidade, abrangendo desde seus arranha-céus, complexos residenciais e edifícios industriais até seus alicerces, sistemas de abastecimento e esgoto”.

Essas táticas de compreensão da cidade têm em Martha Rosler um dos trabalhos mais significativos, a série fotográfica, *The Bowery in*

25 Texto retirado da página Electronic Arts Intermix: Gordon Matta-Clark's City Slivers On The High Line. Disponível em: http://www.eai.org/pressreleases/12_11_cityslivers_highline_pr.html. Acessado em: 02/02/2016

Two Inadequate Descriptive System. Nessa série Martha Rosler procurava representar determinados locais da comunidade através de “retratos” de lojas, piers e calçadas, as quais a artista atribuía palavras que processassem o estado material e simbólico desses espaços. Ao desmistificar questões relacionadas ao processo de *gentrificação* e trazendo de volta aspectos originais e reais do bairro, Martha Rosler produz uma imagem “*desgentrificada*” da região do Bowery. Através daquilo que a artista denomina “estética da embriaguez”, esse trabalho promove uma cartografia da cidade pela fotografia desses espaços degradados, esquecidos e perdidos pela cidade. Relacionando arte, cidade e política através de suas fotografias Martha Rosler cria paralelos com os modos de ocupação simbólica, por vezes transformando a imagem da cidade e amplificando sua condição.

MARTHA ROSLER: Eu sou nativa de Nova Iorque. Passei muito tempo andando pelo Bowery e pensando sobre como as pessoas que passaram a maior parte de suas vidas no Bowery foram representados fotograficamente e como este foi um marco da fotografia documental. Que eram sempre pessoas com câmeras caras e estudantes que estavam tomando vantagem do que nós costumávamos chamar de escola de fotografia de “encontrar um vagabundo”. E este era literalmente o local da escola de fotografia de “encontrar um vagabundo” porque onde você pode encontrar um vagabundo, se não no Bowery, a sarjeta por excelência. Então eu comecei a pensar sobre a pobreza da representação e das vítimas dessa fotografia irracional que é representada por pessoas que vão lá, tirando uma foto, assinando-a e colocando-a em uma galeria ou um museu em algum lugar. E essa é a gênese do trabalho. Eu pensei que o meu tema era representar as pessoas que vivem nesses ambientes. Vamos olhar pelo visor da câmera e deixar o espectador a reimaginar as pessoas desse frame. Eu percebi que eu poderia fazer isso

através da incorporação de linguagem. e a poética de embriaguez. Acontece que há mais palavras para bêbado do que para qualquer outra coisa no idioma Inglês. Portanto, há uma maneira em que a pobreza de representação que eu estava lidando na fotografia quase é prejudicada pela riqueza e o humor do discurso que eu coloquei de volta. (Audio guide: Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-75. Witney Museum.)

Ao elaborar novas conexões com determinados espaços da cidade, Martha Rosler processa aspectos de diferença e contrasta elementos urbanos. A nova relação de contestação, em seu trabalho, fica por conta do olhar inserido pela artista, que agrega uma crítica à situação do bairro e uma crítica sobre os modos de intervenção visual na contemporaneidade. Para além desse trabalho, Martha Rosler²⁶ marca uma importante produção no cenário da *Downtown Scene*, juntamente com Hannah Wilke, Adrian Piper, Lynda Benglis, Jenny Holzer e David Wojnarowicz através de trabalhos que aproximam corpo, cidade e gênero.

Jenny Holzer e Hannah Wilke trabalham contestando os usos específicos ou limitados dos espaços da cidade. Jenny Holzer ligada à produção de uma arte discursiva e Hannah Wilke às questões de gênero e sexualidade. Hannah Wilke e sua série em colaboração com Doug Goddard, de 1978, intitulada *So Help Me Hannah: Snatch-shots with Ray Guns*, retratava a artista percorrendo a cidade, desnuda, com uma arma em mãos, deitada, sentada ou jogada em lugares sujos da cidade.

26 Vale pontuar outros trabalhos de Martha Rosler que foram importantes nesse cena, mas que não serão aqui abordados como "Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained" (1977) e "Semiotics of the Kitchen" (1975).

Em uma série de fotos, em preto e branco de 1978 chamada “Snatch Shots with Ray Guns”, Wilke se encontra despida em meio a decadência glamourosa do PS1. Usando saltos altos, ela rasteja através do telhado do edifício, agacha-se em uma lixeira, faz xixi em um vaso sanitário e estende-se na parte inferior da escada. Uma arma de brinquedo está na suas mãos em todas as fotografias. Seis dessas fotos foram ampliadas para o tamanho de poster, estampadas com slogans que soam como precursores brutos de Barbara Kruger: “Beyond the Permissibly Given”, “Opportunity Makes relations as It Makes Thieves”, “What Does This Represent? WhatDo You Represent?” (PRINCENTHAL, 2010, p. 91)

A série *Snatch Shots with Ray Guns* e sua filmagem *So Help Me Hannah* traziam para o debate a questão do feminino, mas além disso modos de apropriações distintas do espaço urbano. O PS1²⁷, local onde foi realizada a série, em 1978, ano de sua fundação, era um dos espaços alternativos abertos à experimentação. Como espaço escolhido, sua representação de espaço experimental produz uma relação de complementação à obra de Wilke. A série, além de representar a questão do feminino na trajetória de Wilke, mostra modos de apropriação do espaço urbano, como meio de diálogo, visibilidades, desconstrução de estereótipos, inserindo métodos diferenciais de olhar e ocupar esses locais até então pouco visualizados.

Por outro lado, os trabalhos de Jenny Holzer encontravam na utilização do discurso o meio de suas intervenções; os trabalhos *Truism*, *Inflammatory Essays* e *Survival Series*, traziam textos ácidos,

27 MoMA PS1 foi fundado em 1971 por Alanna Heiss como o Institute for Art and Urban Resources Inc., uma organização voltada para exposições em locais não utilizados ou abandonados da cidade de Nova Iorque. Em 1976 abriu sua primeira maior exposição em um local permanente em Long Island, Queens, com a exposição *Rooms*. Fonte: MoMA PS1. Disponível em: <http://momaps1.org/about/>

cheios de implicações políticas e de diálogos, que, a linguagem dos lambe-lambes, poderiam percorrer a cidade, criando uma rede de ocupação²⁸.

Nesses cartazes, Holzer imprimiu frases como “Você precisa saber onde você acaba e o mundo começa” ou “A revolução começa com mudanças no indivíduo”. Essas frases são exatamente aquilo que o título da série indica: verdades óbvias. No entanto, essas verdades só se tornam realmente potentes quando escancaradas na rua e colocadas, literalmente, na boca do povo. (MAM, 2014)

Jenny Holzer ao trabalhar com o tema “verdades óbvias”, se aproximava da linguagem de Barbara Kruger, na medida em que utilizava dos mesmos recursos de crítica social. “Indignação, fúria, ímpeto são alguns dos sentimentos que animam o discurso social da artista²⁹”. Esses sentimentos se tornariam cartazes que produziram intervenções artísticas na cidade. A série *Inflammatory Essays*, dá continuidade com cartazes como:

REJOICE! OUR TIMES ARE INTOLERABLE. THE COURAGE FOR THE WORST IS A HARBINGER OF THE BEST. ONLY DIRE CIRCUMSTANCE OF OPPRESSORS. THE OLD AND CORRUPT MUST BE LAID TO WASTE BEFORE THE JUST CAN TRIUMPH. OPPOSITION IDENTIFIES AND ISOLATES THE ENEMY. CONFLICT OF INTEREST MUST BE SEEN FOR WHAT IT IS. DO NOT SUPPORT PALLIATIVE GESTURES; THEY CONFUSE THE PEOPLE AND DELAY IS NOT TOLERATED FOR IT JEOPARDIZES THE WELL-BEING OF THE MAJORITY. CONTRADICTION WILL BE HEIGHTENED. THE RECKONING WILL BE HASTENED BY THE STAGING OF SEED DISTURBANCES. THE APOCALYPSE WILL BLOSSOM.

Esse “espírito aventureiro” expresso nos trabalhos de Holzer foi fundamental para a compreensão da importância da D.S. como cena

28 Texto da página do MAM, dedicado a exposição Projeto Paree: Jenny Holzer.

29 Idem.

cultural e artística de Nova Iorque. A assimilação das linguagens presentes na arte urbana e sua reorganização em um meio de comunicação, de expressão e de visibilidade. Extrapolando a utilização desses meios para além da produção de territorialidades, propunham extrapolar as fronteiras da arte.

É também em busca de extrapolar essas fronteiras que Adrian Piper pensa seus trabalhos. Em um diálogo que se aproximará mais tarde das produções de David Wojnarowicz, com relação à identidade e gênero, Adrian Piper, desconstrói a si mesma e aos estereótipos a ela vinculados, através de ações no espaço urbano que remetem a uma ruptura de significados já estabelecidos pelo sistema cultural.

Através de rituais de auto representação e de quebra de estereótipos Adrian Piper reflete sobre sua condição de mulher negra na sociedade americana, elaborando discursos textuais e visuais que produzem relatos sobre discriminação e exclusão política e social em trabalhos como *Catalysis Series* (1971), *Political Self-Portraits* (1978-1980) e *The Mythic Being* (1973). *The Mythic Being*, um de seus mais importantes trabalhos, Adrian Piper constrói um discurso provocativo em que se veste de figura masculina trajando óculos escuros, cabelo *black power* e bigode. Com frases como “*I embody everything you most hate and fear*”, “*According to concepts, i.e. according to rules, which not only make them necessarily reproducible*”, “*It doesn't matter who are you, if what you want to do to me, is what I want you to do for me*” Adrian Piper aciona elementos políticos e faz uma crítica a discriminação racial e de gênero, onde o ser mítico, representado pela figura performática encenada pela artista desnuda questões de preconceito étnico, racial e de gênero.

Mas para além das performances e apropriações promovidas por esses artistas, a cidade tenderia a ser ocupada pela arte urbana e pelas linguagens do cinema, da literatura e da música, colocadas em pauta por artistas como Keith Haring, Martin Wong, Nick Zedd e Lydia Lunch. Com esses e outros artistas presentes no cenário da *Downtown* nos anos 1980, agregou-se a essas estéticas uma linguagem cada vez mais urbana, onde questões como fluxo, nomadismo e cartografia se tornariam recorrentes. É nessa linha que podemos compreender os trabalhos de artistas como Keith Haring, David Wojnarowicz, Martin Wong e Kenny Scarf, como metáforas de ações e acontecimentos que ocorrem no cotidiano das cidades.

Agregando a arte urbana, ícones da cultura popular e grafismos, essa linguagem transformava a cidade em narrativa. Uma história urbana contada através das inscrições artísticas que mapeavam a cidade, protestando contra as formas de dominação presentes no espaço urbano. Ao territorializar esses espaços, esses artistas produziam novos significados através de intervenções e ocupações cujas práticas radicais se tornariam emblemáticas.

Os aluguéis baratos e disponibilidade imediata de prédios vazios à espera de serem ocupados - formou o cenário para uma explosão cultural da Downtown. Artistas, músicos e cineastas gravitaram para o Lower East Side e Bowery. A consequente efusão de criatividade lançou brevemente a explosão rebelde do punk e do "pós-punk" no wave na cena musical. Enquanto o punk reintroduziu um elemento de perigo para rock'n'roll, ele ainda estava lidando com uma forma reconhecível com estruturas musicais estabelecidas. Em nítido contraste, o no wave (que existiu de cerca de 1977-1979) negava a estrutura reconhecível da música rock em favor elementos antigos extraídos de fontes

diversificadas como jazz livre, o ruído experimental e funk dissonante. O derramamento criativo também regenerou o cinema underground, forçando-o em novos espaços longe dos limites da teoria high-brow de arte e estruturalismo, devolvendo-o às suas múltiplas raízes, exagerado, narrativo, explosivo ou de confronto. (ZEDD, 2012, p. 28- 29)

Essas formas de expressão permitiam aproximações e abordagens distintas por meio de uma constante diálogo entre esses artistas que intercambiavam entre uma linguagem e outra. Nesse cenário, música, cinema e literatura eram permeadas, muitas vezes, pela atmosfera da cultura *punk* e *new-wave*, que, contestatórias por natureza, davam o tom das produções nesse período, de meados da década de 1970 e 1980, na *Downtown Scene*, com artistas como Eric Bogosian, Lydia Lunch, Nick Zedd e David Wojnarowicz.

Seguindo o mesmo princípio, David Wojnarowicz também aderiu às linguagens da arte urbana. Seu trabalho *Arthur Rimbaud em Nova Iorque* e as colagens *Savarin Coffee (1983)*, *Two Heads (1984)*, *Fire (1987)*. *Street Kid (1987)* e *Tuna (1983)*, exploravam o ambiente urbano, como metáfora da poesia e dos acontecimentos urbanos. Nessas séries, Wojnarowicz utilizou de fotografias e *stencils* para a produção desses trabalhos.

A série *Arthur Rimbaud em Nova Iorque*, realizada em parceria com Peter Hujar, entre 1978 e 1979, fotografava determinados pontos da cidade de Nova Iorque, buscando demonstrar as mudanças sociais, políticas e urbanas da cidade. Para isso, o processo escolhido para a ação artística se deu em três momentos: a escolha do local, a cidade; do meio, a fotografia; da forma de intervenção, aparições em locais

públicos usando uma máscara de xerox com a fotografia do rosto de Arthur Rimbaud. Logo, a ação urbana se dava com a ida de Wojnarowicz caracterizado com a máscara de Rimbaud em determinados locais da cidade de Nova Iorque, onde Peter Hujar registrava a ação. Os locais escolhidos variavam, iam desde ruas movimentadas, a prédios abandonados, de cafés a metrô, de cenas íntimas a casuais.

Existem linguagens de análise e de emoção que tendem, nesta cultura, a considerarmos como mutuamente exclusivas. Mas os textos de Wojnarowicz não são nem a língua razoável do discurso político nem, estritamente falando, a coisa de ficção. Aqui, no espaço de obras de arte, uma linguagem emocional consegue explicar a condição social, ao invés de levar, como tantas vezes acontece na arte, a imprecisão e mitificação. (DEITCHER, 1989, p.125)

As colagens, realizadas em meados dos anos 1980, intituladas *Savarin Coffee* (1983), *Two Heads* (1984), *Fire* (1987). *Street Kid* (1987) e *Tuna* (1983) utilizavam materiais como jornais, recortes de revista, *stencils* e representavam imagens místicas da cidade, dialogando com a paródia e a ironia, David Wojnarowicz inseria em seus trabalhos a linguagem da arte urbana e com isso, seus modos de crítica social.

A cidade durante o dia era banhada por uma luz branca do sol quente; um calor de aço corria fora das paredes como uma arquitetura de miragem nas ondas do vento do deserto. Havia uma distante energia em torno de tudo, como medo, porque não havia nada sobre a arquitetura que o olho poderia cair sobre; o olho estava constantemente à deriva quase como se estivesse experimentando um pequeno pânico. Era uma arquitetura de uma população antecipando impermanência ou morte. (WOJNAROWICZ, 1991,

p. 31)

Os trabalhos de David Wojnarowicz tratavam questões como gênero e identidade. Procurando modos de inserir essas questões no cotidiano visual da cidade, com ocupações e subversões em locais movimentados, suas ações promoviam uma proximidade entre a vida noturna e diurna, revelando aspectos “dirty” da cena noturna dos anos 1970 e 1980, misturando arte e sexualidade, música e radicalidade.

Produzia-se uma estética vinculada diretamente ao urbano, a rua, a efemeridade, dialogando com a falência dos espaços de sociabilidade, a desconstrução da identidade e das memórias da cidade, com as formas de se fazer política (gênero, urbana, institucional); caracterizada por uma luta por poder, por espaço e voz ativa, compondo o centro de uma linguagem estética subversiva, que ao perceber a cidade como parte importante da prática artística, a transformava, linguística e simbolicamente.

Essa estética vinculada ao urbano, a rua, tem nas mensagens de contestação presentes dessa cena *underground*, da qual David Wojnarowicz, Lydia Lunch, Eric Bogosian faziam parte, uma amplitude que abarcava grande parte das manifestações aí engendradas, dos fanzines à música, no cinema *no-wave* ao *cinema of transgression*, através de cenários, falas e estéticas que propiciavam um diálogo com a cidade, tentando tornar visíveis acontecimentos e acasos cotidianos. Essa linguagem de contestação tentava por esses meios mostrar o que acontecia nas práticas culturais urbanas, o apego excessivo, o consumo desenfreado, o desejo, a vontade de mudança, mas também o desprezo e a ganância; mas sobretudo pensava

modos de ocupar a cidade.

Influenciadas em parte pela estética do-it-yourself do punk e da natureza mais liberada de cineastas no wave tais como Amos Poe, Vivienne Dick, Eric Mitchell, James Lurie passaram a produzir obras que rejeitaram o primeiro plano de experimentação e voltou para uma estética mais pessoal, do cinema narrativo. Os filmes destes diretores fizeram variaram entre fatias de verdade da vida até as comédias oblíquas, de exames de fragmentação psicológico às descrições brutais de poder. Os filmes foram protagonizados comumente por músicos no wave, artistas da Downtown, atores e outros cineastas, e com frequência traziam em destaque várias bandas pós-punk, cimentando ainda mais o senso de colaboração. Os trabalhos produzidos seriam exibidos em discotecas ao lado de bandas e artistas para platéias entusiasmadas.(ZEDD, 2012, p.29)

Filmes como *Death Valley 69'* de Richard Kern, *Police State* de Nick Zedd, *Where Evil Dwells*, de David Wojnarowicz e Tommy Turner, trazem traços da estética *no-wave*, experimental e sombria, aliados a acidez característica das músicas *punk*, abordando pontos como consciência política, ocupação, liberdade sexual e de gênero, esses artistas explicitavam seus posicionamentos, problematizando acontecimentos da vida cotidiana. Discos como *Blank Generation*, *Big Science*, e bandas como Television, Ramones, Lydia Lunch (Teenage Jesus & the Jerks), Patti Smith e outros foram importantes para a aproximação entre arte e cidade nesse período. Patti Smith e Richard Hell e seus poemas *Piss Factory* e *It's All True*; Black Tarantula, Laurie Anderson, Michael Carter, Kathy Acker e seus trabalhos *From I Dreamt I Was A Nymphomaniac!*; *Imagining*, *Words in Reverse*, *Lecture On Third Avenue (After V - Effect)*, *From New York City in*

1979, contam sobre a cidade, seus fluxos, seus ruídos e partes obscuras. Stosuy (2006), fala sobre essa relação entre arte, música e literatura constituindo um discurso específico sobre a cidade.

Esses trabalhos revelam uma complexa relação entre performance e fotografia, onde a questão da identidade e da representação se conectam ao espaço urbano criando possibilidades de ação. Ao romper com os códigos estabelecidos essas produções artísticas também pode ser analisadas como etnográficas, na medida em que mapeiam a cidade e documentam as mudanças que ocorrem nos espaços em que ocupam. Mas, também produzem ações sociais nas quais os próprios artistas são sujeitos a processos de reflexões antropológicas. A questão do corpo no processo artístico é de materialidade e radicalidade, de ruptura e questionamento. (LE BRETON, 2003 p.45)

A relação entre corpo e cidade, se dá pela relação intrínseca do espaço-tempo, que deixa marcas tanto na estrutura física da cidade como no corpo, “o ambiente (urbano inclusive) não é para o corpo meramente um espaço físico disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes, produz configurações de corporalidade e ambiência” (BRITTO, 2009: 12-13) resultando em aspectos particulares de apreensão e condução desse devir urbano, onde as identidades e identificações se encontram no diálogo e experimentação entre sujeito e cidade, espacialidade, entre corpo performático e urbano.

Na medida em que interviam constantemente na cidade, inserindo suas mensagens e códigos urbanos, os artistas desse cenário

ratificavam suas posições, revelando novos elementos urbanos e espaços da cidade. Vários espaços alternativos, *nightclubs* e grupos de artistas surgiram para promover esses trabalhos. Agregando à cultura artística da região a necessidade de produção crítica veiculada às atitudes radiciais, a *Downtown Scene* foi fundamental para os novos arranjos na região do Lower East Side.

O diálogo linguístico e estilístico de artistas como Gordon Matta-Clark, Martha Rosler, David Wojnarowicz, Adrian Piper, Hannah Wilke, Jenny Holzer, Laurie Anderson e outros tantos artistas presentes nesse conjunto, acabam por definir expressividades que funcionavam como modos de intervenção e interpretação do ambiente urbano. Aliadas a modos de contestação, as ações desses artistas reinterpretaram acontecimentos cotidianos criando eventos que corroboravam para a manutenção desses modos de arte urbana.

Todos esses trabalhos tinham em comum temáticas e abordagens relacionados aos modos de ocupação da cidade, ligados a espaços degradados, deteriorados, sujos; essas ações artísticas eram vistas como expressões de “*guerrilla art*” (KARDON, 1984, p. 6-11) intervindo na cidade de maneira a produzir visibilidades e problematizando as disputas presentes no espaço urbano. Por meio da produção de olhares diferenciados sobre a cidade, esses artistas inseriam novos modos de intervenção, cujas linguagens se conectavam à cidade, tentando compreendê-la e dar-lhe significado. Uma linguagem transgressiva, que ao utilizar elementos de contra-apropriação, cartografia e territorialização produziram interferências e ruídos nas tramas urbanas, que, se estendendo por diversos meios, música, artes visuais, literatura e cinema, formaram a base das ações da D.S., promovendo novos olhares sobre a arte urbana e sua

dimensão política. Em que medida a cidade e a arte se conectam para produzir um determinado conhecimento sobre o urbano e até onde esses trabalhos propõem uma nova relação com a cidade, alterando posicionamentos e veiculando ideias. Com o foco em ações que contestavam questões contemporâneas e práticas de uso da cidade, a *Downtown Scene* tornou-se símbolo de resistência artística.

FIGURA 40: Capa Words in Reverse, Laurie Anderson (1979). Foto: Marcia Resnik.
Fonte: Stosuy Up is Up But So is Down.

THE KITCHEN
ALUMINUM NIGHTS:
10th Anniversary Celebration at
Bond International Casino, 1526 Broadway

SUNDAY JUNE 14

8pm-2am

GLENN BRANCA
 DAVID BYRNE
 DNA
 DOUGLAS DUNN
 FAB FIVE FREDDY
 JOHN GIORNO
 PHILIP GLASS ENSEMBLE
 LEROY JENKINS
 LOVE OF LIFE ORCHESTRA
 RAYBEATS
 ZEV

MONDAY, JUNE 15

8pm-2am

LAURIE ANDERSON
 ROBERT ASHLEY
 BUSH TETRAS
 RHYS CHATHAM
 LAURA DEAN MUSICIANS
 GEORGE LEWIS
 MEREDITH MONK
 BEBE MILLER DANCERS
 STEVE REICH & MUSICIANS
 VEDO/DEVO

\$15 per evening in advance. \$25 for both evenings.
 Available through Ticketron, Bond's box office, Fiorucci,
 Bleecker Bob's & Soho Music Gallery

The Festival is a benefit for Artists fees for 1981-82.
 (program subject to change)

FIGURA 41: Cartaz The Kitchen. Alluminum Night Flyer (1981)

Fonte: Stosuy Up is Up But So is Down.

FIGURA 42: Trisha Brown, *Planes*, 1968, Fonte: Walkerart

FIGURA 43: Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building*, SoHo, 1970.

Foto: Carol Goodden. Fonte: Walkerart

FIGURA 44 (sup): Matt Mullican, Performance: Under Hypnosis. The Kitchen, New York, 1982. Fonte: Moma, Paula Court.

FIGURA 45 (inf): John Kelly, Diary of a Somnambulist, 1986. Fonte: John Kelly Performance.

FIGURA 46: Karen Finley's, *I Like the Dwarf on the Table When I Give Him Head*, 1982. Fonte: Taylor, *The Downtown Book*.

FIGURA 47: Tim Miller, *Postwar*, 1981. Fonte: New York University (NYU), Paula Court. Photodocumentation of performance at the Kitchen.

FIGURA 48: Richard Foreman, *Total Recall*, 1970. Fonte: George Hunka; Babette Mangolte.

FIGURA 49: Gordon Matta-Clark, Chinatown Voyeur, 1971. Fonte: Art Observed.

FIGURA 50: Gordon Matta-Clark, Fresh Kill, 1972. Fonte: Electronic Arts Intermix

FIGURA 51: Gordon Matta-Clark, Fire Child, 1971. Fonte: Electronic Arts Intermix

FIGURA 52: Gordon Matta-Clark, City Slivers, 1976. Fonte: Electronic Arts Intermix

FIGURA 53 (sup): Gordon Matta-Clark, Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42, 1974. Fonte: Guggenheim Collection.

FIGURA 54 (inf): Gordon Matta-Clark, Graffiti Photoglyph, 1973. Fonte: David Zwirne Gallery.

FIGURA 55: Martha Rosler, The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems (1974-1975)

Fonte: Afterall; Moma São Francisco; Withney Museum.

FIGURA 56: Hannah Wilke, So Help Me Hannah: Snatch-shots with Ray Guns, 1978.
Fonte: MoMa; Alison Jacques Gallery.

FIGURA 57: Jenny Holzer, *Inflammatory Essays*, 1979-1982. Fonte: Tate Collection.

FIGURA 58: Jenny Holzer, *The Living Series: It Takes A while*, 1980-1982. Fonte: New York University, Fales Library

FIGURA 59: Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970. Fonte:Generali Foundation Collection-Permanent, The Museum der Moderne Salzburg, Rosemary Mayer.

FIGURA 60: Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1975
Foto: James Gutman. Fonte: The Alternative Museum,
Adrian Piper Reflections (catálogo)

FIGURA 61: Keith Haring, "Graffiti's Public Illumination Magazine, nº 13, 1981.

Fonte: Stosuy, Up is Up But So is Down.

FIGURA 62: David Wojnarowicz, Arthur Rimbaud in New York, 1978-1979. Fonte: Museo Reina Sofia.

FIGURA 63: David Wojnarowicz, Street Kid, 1987. Fonte: MoMa Collection

FIGURA 64: David Wojnarowicz, Tuna, 1983. Fonte: PPow Gallery.

FIGURA 65: David Wojnarowicz, Savarin Coffee, 1983. Fonte: MoMa Collection

FIGURA 66: David Wojnarowicz, cartaz 3 Teens Kill 4 at the Underground, 1982.

Fonte: Stosuy Up is Up But So is Down.

FIGURA 67: Nick Zedd, capa da revista The Underground Film Bulletin, 1984.
Fonte: Stosuy Up is Up But So is Down.

FIGURA 68: capa e contracapa do livro The Cinema of Transgression.

Fonte: You Killed Me First, The Cinema of Transgression.

3. ARTE, CIDADE, POLÍTICA

3.1 CARTOGRAFIAS URBANAS:

Arte política não tem que ter um assunto político para ter efeito político, desde que a consciência política seja uma motivação. Eu sempre considerei arte um elemento importante na sociedade, pois é potencialmente provocadora; faz as pessoas pensarem e sentirem de forma inesperada, focando na vida real de forma diferente. Arte para “que não seja em nome da arte” (LIPPARD, 1984, p.34-35)

Resistência é palavra de ordem nesse circuito. Pensar a cidade como foco da arte e elaborar práticas de ocupação do espaço urbano, se tornam tarefa complicada. Quando a arte se torna parte intrínseca da cidade, como elemento de ressignificação e de construção visual, seu papel se altera. Sai do lugar de contemplação e adentra o universo do diálogo e da proximidade. É nisso que esse tópico focará: o diálogo existente entre a arte e a cidade, como construção conjunta, plena de significado e de trocas simbólicas.

Como visto e analisado nos capítulos anteriores, as produções da *Downtown Scene* partem de uma perspectiva crítica acerca do fazer artístico, inserindo-o na dinâmica urbana, problematizando questões sociopolíticas e institucionais, mas também, com isso, abordando temas e modos de produção múltipla. As discussões levantadas por essas práticas – distintas, multifacetadas, propositivas – possibilitam novos olhares sobre a arte urbana e sua dimensão política.

A *Downtown Scene*, como cena cultural preme de artistas cuja produção ativa dialoga com os temas urbanos, possibilitou novas formas de apreensão da cidade, que interferiam de algum modo nas estruturas simbólicas e espaciais: contra-apropriando, cartografando, ocupando, desterritorializando. Esses conceitos - apropriação/ contra-

apropriação, territorialização/ desterritorialização, cartografia, nomadismo, hibridismo - pensados em sua relação com a arte e a cidade, produzem formas de conhecimento que colocam em pauta questões relacionadas ao político.

3.1.2 ARTE < > CIDADE

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas dos espaços públicos urbanos, intervindo nos modos diferenciais da produção de seus valores de uso, sua validação ou legitimação, assim como de discursos e formas sedimentadas de representação cultural ali expostas. Pode criar situações de visibilidade e presenças inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações. (PALLAMIN, 2002, p. 6)

A cidade se torna ao olhar artístico um campo de possibilidade de ação, onde se inscrevem novos significados simbólicos relacionados a temas do cotidiano urbano. Ações essas que expressam opiniões e produzem discursos que encontram visibilidade nas tramas urbanas. É através de linguagens artísticas como a performance, o *graffiti* e as ocupações, que a arte urbana tem seu lugar em meio a polifonia da cidade.

Para Canevacci (1993, p. 17-18) a polifonia urbana encontra-se nas multiplicidades que se cruzam, relacionam e sobrepõem-se, dando “voz a muitas vozes”. Essa cidade polifônica é agente, justamente porque “comunica o sentido da obra” (CANEVACCI, 2013 p. 18), dá visibilidade através das multiplicidades e simultaneidade a inúmeras

vozes urbanas, abrindo espaço para uma vasta produção artística.

Cidade e espaço urbano se tornam elementos fundamentais para a compreensão das construções simbólicas e das disputas urbanas que se encontram relacionadas no campo da arte e também da cidade. A relação entre arte e cidade, pode ser vista como via de mão dupla, como síntese de um pensamento conjunto, onde as produções artísticas e as relações urbanas se conectam em meio a ruídos, fluxos e interferências. Através da polifonia e da hibridização surgem novos discursos artísticos na cidade. De acordo com Canevacci (2013), os métodos híbridos abarcam em si elementos como a polifonia, a bricolagem, entre outros.

Para Canclini (1989), a hibridização na arte se dá através de três processos: 1) quebra e mescla das coleções que organizavam os sistemas culturais, 2) desterritorialização dos processos simbólicos e 3) expansão de gêneros impuros. (CANCLINI, 1989, p.264). Esses processos equivalem à mudanças no sistema cultural, as quais ganham novos elementos, que ao se modificarem ou se inserirem em um novo modelo cultural produzem novos processos simbólicos, como a bricolagem.

Esses processos possibilitam o surgimento de novas expressões artísticas e culturais que se articulam em torno de uma malha cultural, uma forma de *bricolage*, onde objetos e temas presentes no sistema cultural se modificam através da articulação com outros referenciais. É essa espécie de colagem cultural que é possibilitada pelos aspectos polifônicos da cidade, que dão espaço para o surgimento e a reverberação de cenas culturais como a *Downtown Scene*. Cenas como essa, que agregam inúmeros referenciais

distintos, e cuja produção se expande em múltiplas linguagens e temas, traz para o campo da arte a importância da polifonia urbana, conectando atores, espaços e propostas distintas.

Essas conexões, entre atores e espaços, produzem uma espécie de rede simbólica e espacial que conecta diferentes lugares e discursos, mapeando a cidade através de experiências distintas, que produzem uma gama de referenciais que serão utilizados mais tarde para a construção dos discursos elencados pelos artistas da *D.S.* Questões ligadas à identidade, de gênero, de território, cultural e social se tornam elementos chave para o entendimento da *D.S.*, com relação aos modos de inscrição no espaço urbano.

Em busca de um processo de ressignificação artística, esses artistas produzem uma interferência no tecido urbano, a partir de ações que problematizam questões relacionadas ao sistema da arte, mas também a produção social da cidade, a produção urbana. Os espaços alternativos surgidos no período da *Downtown Scene* tiveram o papel de produção de uma rede espacial e social, que indo contra a corrente dos espaços institucionais, criou um mapa alternativo do circuito de artes *underground* e *off-art*, dando lugar a discursos até então deslocados do circuito artístico.

É esse caráter polifônico da cidade que permite que a arte urbana adentre caminhos de criações onde a cidade se torna o campo de diálogo, o lugar a ser problematizado, criticado e re-apropriado. Dentro dessa relação entre arte e cidade existem linguagens distintas de construção artística, as quais se conectam a espaços e temas também distintos. As preocupações do fazer artístico no contexto urbano levam o artista a pensar modos de leituras da cidade tais

como a errância, o nomadismo e a cartografia.

A arte urbana ao instaurar práticas críticas no contexto urbano se relaciona a determinadas manifestações culturais, permeando lugares e territorialidades. Na arte urbana “seus significados desdobram-se nos múltiplos papéis por ela exercidos, cujos valores são tecidos na relação com o público, nos seus modos de apropriação pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p. 19). Indo na contracorrente dos espaços institucionais, essas práticas críticas do cotidiano abarcam em suas ações a questão do espaço como produto ideológico, ampliando o contexto artístico para o político. Essa aproximação com o político coloca em pauta termos críticos sobre a formação dos espaços urbanos (PALLAMIN, 2000, p. 19-20), mas além, meios de ocupar ideologicamente esses mesmos espaços, seja através da identidade ou de produções artísticas que ocupem a cidade.

Os artistas da *D.S.* promovem ações as quais não só produzem um sentido mas também criam uma identidade relacionada àquele determinado espaço. Ações como *The Real Estate Show*, *Times Square Show* e *Not For Sale*, e produções como *Last Hope* de John Fekner, *City Maze* de Jane Dickson, *Art for the Artworld Surface Pattern* de Adrian Piper e *Black-light* de Kenny Scarf se tornam emblemáticas como meio de produção simbólica que ocupam a cidade.

Essas linguagens e ações inscritas pelos artistas na cidade produzem novas territorialidades. As lutas e disputas por territórios, físicos - como as ocupações *The Real Estate Show* e *Times Square Show* - e simbólicos - com trabalhos como os de Jenny Holzer, Martin Wong, Mierle Laderman Ukeles e Martha Rosler - através de ações e

intervenções performáticas, colocam em pauta questões políticas, ligadas à alteridade e a identidade, mas também à produção e ocupação dos espaços urbanos, revelando disputas existentes na cidade. Ao se relacionar com a alteridade a arte urbana adentra questões de dominação, de empoderamento e de legitimação do espaço urbano.

Uma das discussões levantadas pelas práticas artísticas da *Downtown Scene* se refere aos novos olhares sobre a dimensão política da arte urbana. Como a arte urbana é parte fundamental dos meios de expressão da cena artística da *Downtown*, ela atua possibilitando uma experiência de proximidade com o público, diferente daquela dos espaços institucionais, gerando uma força visual que lhe confere visibilidade e agilidade em se comunicar, veicular uma informação, ampliando o campo político nas produções artísticas.

Ao tomar a cidade como suporte para suas intervenções, esses artistas ampliaram o sentido textual de seus trabalhos e criaram novas possibilidades de leitura espacial, ressignificando o contexto urbano no qual se inseriam. A cidade nesse contexto, daria visibilidade a produção desses artistas, ampliando o sentido textual do trabalho artístico e produzindo em conjunto uma narrativa urbana, modificando espaços e ressignificando discursos.

A cidade, assim implicada na corporalidade de seus habitantes é, assim por definição, a condição da esfera pública que possibilita a política. E o corpo, uma de suas instâncias de ocorrência. [...] Esta noção sugere pensar a corporalidade das pessoas como uma síntese transitória dos processos vividos pelo corpo na cidade, que se expressa numa espécie de cartografia de experiências produzida pelo e no próprio corpo,

como resultante das suas interações com e na cidade. Sendo corporal, neste tipo de cartografia não se distinguem o objeto cartografado e sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui (BRITTO, 2009, p.36-38)

Essa relação entre cidade e corpo, primordial para a compreensão de uma grande parte dos trabalhos da *Downtown Scene* - na medida em que performances, fotografias, desconstruções e grafites utilizam da linguagem do corpo para se expressar, mas também da relação do corpo físico do artista com o espaço urbano - , possibilita uma forma de apropriação do espaço urbano, cuja produção de discursos relacionados a alteridade atuam como ferramentas de resistência. Esses discursos de resistência propiciam reinvenções lúdicas e sensoriais da cidade. (JACQUES, 2012, 308).

Essa reinvenção sensorial da cidade promovida pela relação entre cidade e corpo, contribui para a ampliação da dimensão política das produções artísticas. Na medida em que a ação artística se insere no meio urbano, interfere no espaço, criando microrresistências (JACQUES, 2012, 308) e reinventando o próprio espaço.

Para além da produção artística, as relações entre arte e cidade se ampliam: ocupações nomádicas, apropriações errantes, derivas, deambulações e *flâneries*, possibilitam múltiplas formas de inserção e intervenção nos espaços da cidade, criando possibilidades de ação de acordo com os processos territoriais instalados e subvertidos (JACQUES, 2012, p. 308-309). Ao utilizar diferentes meios visuais, a arte urbana foi ganhando uma dimensão política que permeava diversos espaços e linguagens, propiciando uma abrangência de formas, discursos e temáticas.

Foster aponta essa fase na arte da passagem dos anos 1970 para os anos 1980 (FOSTER *apud* CANCLINI, 2010, p. 40-43), com uma produção que intercala corpo, escrita e imagem, com o propósito de ressignificar elementos culturais presentes no processo de hibridização cultural.

Esses modos de hibridização na arte têm na cidade a produção de novos cenários, que a partir de contra-apropriações, colocam a arte em um papel de subversão dos códigos culturais. Esse novo cenário que passa a se delinear, tem nas disputas territoriais, urbanas, simbólicas e culturais um novo lugar de produção.

3.1.3 CONTRA APROPRIAÇÕES | CARTOGRAFIAS | NOMADISMO

Os trabalhos da *D.S* mapeiam a cidade. Apropriam e contra-apropriam elementos simbólicos presentes culturalmente, construindo assim uma via de diálogo e representação particular. De acordo com McCormick, (2006, p.74-75), artistas como Justen Ladda's, Richard Kern, e Laurie Simmons - além de artistas como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine e outros - realizam trabalhos que reproduzem signos culturalmente já estabelecidos, cujo viés crítico leva o público a questionamentos. Usando temas relacionados à questão da identidade e da identificação, esses artistas utilizam de uma linguagem simples e direta, que se comunica de maneira simples e eficaz, conseguindo subverter o significado de um determinado símbolo, inserindo uma nova relação imagética, cujo

caráter contra-apropriativo subverte o sentido contido nessas imagens (MCCORMICK, 2006, p. 74-75).

Segundo Hal Foster (1996, p. 209), as propostas de contra-apropriação tentam esgotar os assuntos de determinada imagem, referência, constestando e manipulando essa imagem produzindo uma outra associação a ela. Aliado a esse processo de contra-apropriação, as ocupações - na medida em que se referem ao ato de tomar posse permanente ou provisória de determinado espaço físico ou simbólico e representam o ato político e ou ideológico de um determinado grupo ou sujeito -, vêm ao encontro da reconstrução simbólica dos lugares urbanos.

Ocupações e contra apropriações são formas de intervenção que ao serem utilizadas produzem diferentes mensagens, essas, têm como intuito produzir uma interferência simbólica, ressignificando elementos culturais, os problematizando e desmistificando. (FOSTER, 1996, p. 222)

As ocupações possuem uma interferência direta sob o tecido urbano, trazendo para o tempo presente questões políticas e ideológicas de usos e práticas do e no espaço urbano. As ocupações artísticas fazem parte do processo de ressignificação do espaço, ao mesmo tempo em que se tornam meio de veiculação e visibilidade. Muitos trabalhos da *D.S.* se relacionam com os conceitos de contra-apropriação e ocupação. Na medida em que percorrem a cidade e inserem seus trabalhos em muros, metrô, ruas e prédios, levantando questionamentos, polemizando temas culturais, econômicos, sociais e intervindo no espaço urbano.

As primeiras ações de ocupação na D.S. ocorreram no início dos anos 1970, com coletivos como o *Art Workers Coalition* e *Guerrilha Art Action Group*. Esses coletivos promoviam ocupações no MoMA, lutando por espaços que possibilitassem a produção de uma arte que os representasse. Já em meados dos anos 1980, ações como *Real Estate Show* e *Times Square Show* dão continuidade às ocupações artísticas do início dos anos 1970, agora atreladas a novas demandas, que ocorrem com a ampliação do circuito de arte alternativo.

Para além dos modos de contra-apropriação e ocupação, alguns trabalhos presentes na D.S. também podem ser apreendidos a partir dos conceitos de cartografia e nomadismo. Trabalhos como *Arthur Rimbaud em Nova Iorque*, *Subway Drawings*, *Rats*, são exemplo de ações cartográficas, onde os artistas criam uma rede simbólica de imagens, produzindo um “mapeamento” da cidade. Os trabalhos *Automated Fully Nikon (Object/Objection/Objectivity)* e *Dream Series* de Laurie Anderson, são caracterizadas pelo efêmero, de passagem, e assim dialogam com as questões levantadas pelo processo de desterritorialização. Esses e outros trabalhos articulam e se transformam em ações necessárias para que a cidade seja ressignificada. A questão da territorialidade posta em jogo pelos artistas da D.S., se refere a possibilidade de uma interferência simbólica, que subverte os códigos sociais ao produzirem um sistema artístico alternativo àquele existente.

[...] O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é um conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma

série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.(GUATTARI, 1986, p. 323 *apud* HAESBAERT; BRUCE, 2002, p.6)

O processo de reterritorialização nos espaços urbanos - que muitas vezes ocorre a partir de choques estruturais (econômicos, políticos, culturais e espaciais) -, e o surgimento de conexões, ressignificações e apropriações simbólicas, dão lugar a novos acontecimentos e propostas geradoras de contestação, abrindo o espaço para multiplicidades, experimentações e deslocamentos. Ao inscreverem suas lutas nos espaços urbanos e sociais, esses acontecimentos veiculam uma multiplicidade de discursos e ações, e possibilitam o surgimento de cenas artísticas urbanas que reterritorializam o espaço estriado, próprio da cidade.

A desterritorialização absoluta refere-se ao pensamento, à criação. Para Deleuze e Guattari o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Pensar é desterritorializar. Isto quer dizer que o pensamento só é possível na criação e para se criar algo novo, é necessário romper com o território existente, criando outro. Dessa forma, da mesma maneira que os agenciamentos funcionavam como elementos constitutivos do território, eles também vão operar uma desterritorialização. Novos agenciamentos são necessários. Novos encontros, novas funções, novos arranjos. No entanto, a desterritorialização do pensamento, tal como a desterritorialização em sentido amplo, é sempre acompanhada por uma reterritorialização: “a desterritorialização absoluta não existe sem reterritorialização. Essa reterritorialização é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, o quadro finalizado. [...] Essa reterritorialização se dá de duas formas: na construção de territórios sociais e no plano da imanência do pensamento. (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p.15-16)

Esse processo de reterritorialização, dá lugar a a uma dinâmica que possibilita uma constante rearticulação de territórios sociais e planos do pensamento. Esses espaços lisos que possibilitam o deslocamento, a luta, a ocupação na cidade, se alteram pela perspectiva da velocidade e da lentidão, onde os atores se modificam entre errantes, nômades, cada um a sua maneira, articulando novos discursos.

Como o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que neles e exercem; mas também como ele desenvolve outras forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secretas novos espaços lisos: habitar a cidade como nômade, troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.189)

“O espaço liso dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior ao estriado” (DELEUZE; GUATTARI 2012, p. 45), e cabe ao nômade subverter esses espaços, conectando retalhos (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.188-189) e produzindo sua própria percepção de cidade, múltipla. Na medida em que percorre a cidade, o nômade cartografa, mapeia espaços e produz novas conexões e espacialidades. O nômade desterritorializa, ou vê, nesse processo, a oportunidade de contra-apropriar, de produzir um modo diferenciado de sentir a cidade. Nômades, errantes, polissêmicos, esses artistas reescrevem parte da história da cidade.

O espaço nômade de acordo com Deleuze e Guattari, “é liso, marcado apenas por “traços” que se apagam e se deslocam com o trajeto”

enquanto sujeito, “o nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço, e aí reside seu principal território. Por isso é falso definir o nômade pelo movimento”. (2012, p. 43). As microrresistências do devir-nômade (JACQUES, 2012, p.23; 308), ocorrem por pequenas movimentações inerentes às estruturas dos espaços estriados, seus choques, suas contradições produzem momentos de “vazios”, onde as culturas marginais podem eclodir, produzindo suas manifestações.

Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam. [...] O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções. O nômade habita esses lugares, permanece nesses lugares, e ele próprio os faz crescer, no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Ele é o vetar de desterritorialização. Acrescenta o deserto ao deserto, a estepe à estepe, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 45)

Os processos de territorialização e desterritorialização tratam tanto das questões espaciais quanto sígnicas, seja cartografando a cidade, ou contra-apropriando de elementos da cultura. Esses modos de intervir, preocupados em produzir um novo olhar sobre o contemporâneo, e sobre o espaço vivido, encontram múltiplas

linguagens artísticas, tendo cada uma em seu campo, formas distintas de atuação e contra apropriação. São essas ações que propiciam leituras e trabalhos que propõe uma nova relação com o espaço urbano, desconstruindo os modos de apropriação cultural e subvertendo-os.

Entre os anos de 1970-1980 muitos dos artistas inseridos na *Downtown Scene* percorrem dois caminhos “*the personal is political*” e “*the simulacral, the self-reflexive body*”, na medida em que “[...] so the political artist today might be urged not to represent given representations and generic forms but to investigate the processes and apparatuses which control them (FOSTER, 1996, 143)”, com isso propõem um discurso crítico, social e urbano, pautado inicialmente no subversivo, no ilegal, no choque: à margem. Seja através do nomadismo ou da cartografia, os artistas da *D.S.* deixam sua marca na cidade.

3.1.4 ETNOGRAFIAS URBANAS

Esses temas à margem, que se encontram muitas vezes em questões relacionadas à política de identidade, seja com *“the personal is political”* ou *“the self-reflexive body”*, trazem para o campo da arte questões sobre a alteridade. Quando a produção artística adentra esse campo ampliado, que dialoga com a antropologia, ela ganha uma dimensão por vezes etnográfica, e é sob esse conceito e lugar antropológico que muitos artistas da *D.S* vão se referenciar, tendo na identidade o fio condutor.

Para Foster (2014, p. 161-162) três questões surgem nessa relação entre arte e antropologia: 1) A questão da alteridade pressupõe que o lugar da transformação política, é também o da transformação artística, 2) e que esse lugar sempre se encontra no campo do outro 3) e que o acesso a essa alteridade transformadora é limitado.

Os questionamentos levantados por esses artistas, propõe uma leitura crítica acerca dos modos de produção cultural, produzindo um discurso artístico que encontra na figura do outro, uma ponte para o diálogo. Arte e antropologia dialogam em campos de similaridade, produzem percursos, costuram histórias, trajetórias, e as recontam sob uma perspectiva diferente: a sua ou a do outro.

A relação entre arte e antropologia e as práticas artísticas que daí despontam sugerem novas leituras acerca do real, tratando as questões de representação e de auto-representação, vinculadas a discursos muitas vezes de identidade e gênero. A aproximação entre a arte e a antropologia urbana, em um contexto antropológico,

revelam novos discursos de contestação, de particularidade, e colocam a questão da alteridade como ponto de análise. As produções artísticas então, se apropriam das conexões existentes nessas dinâmicas entre alteridade e espaço urbano e produzem trabalhos que se relacionam a assuntos como: identidade, sexualidade, visibilidade, transgressão.

Na antropologia, a estetização da política torna-se a estetização da cultura e do próprio fato social. Considerada em termos de seus efeitos práticos sobre a condução da nossa vida quotidiana, a nossa dependência de mídia global nos incentiva a fazer de tudo uma questão de representação e auto-representação, e de manipulação de imagem, gestão e consenso alcançado. Esta transformação em nossas práticas de representação também afetou a nossa antropologia, e tem levado muitos a considerar a cultura e a vida social da mesma forma em termos de representação e auto-representação. (INGOLD, 1996, p. 203- 204.)

A identidade como meio produtor de um discurso é encontrado principalmente em artistas como Hannah Wilke, David Wojnarowicz, e Adrian Piper, - dentro do contexto da *Downtown Scene* - com relação à discussão de gênero; mas também nas produções do *Cinema of Transgression*, relacionadas à identidade da cena *underground*. A questão da identidade nos trabalhos desses artistas, produz uma espécie de denúncia à discriminação, à exclusão, revelando disputas sociais e urbanas. Se relacionam ao espaço da cidade, aproximando a arte à antropologia urbana. A posição de artista nesse sentido se coloca em busca de situar, observar e descrever determinado assunto, criando um texto visual e estabelecendo um percurso na cidade. Para Silva:

A etnografia tem três fases, (situar-se, observar e descrever). A vivência do etnógrafo converte tais fases em atividades sincrônicas (andar, ver e escrever). O percurso no campo, sua observação e a descrição do contexto percorrido e observado são três fluxos que se misturam pela reciprocidade, interdependência e (inter)influências enquanto se tensionam pelas contradições e heterogeneidade das disposições e habilidades em jogo. Tudo isso compõe uma complexa ambiência, um contexto do qual deriva o estatuto do observador e as propriedades do universo observado. Cena de componentes tão inextricáveis impõe que a etnografia se torne o relato de um percurso. Dados e informações sobre a sociedade observada devem estar organizados no texto ao longo de uma espinha dorsal, o percurso do etnógrafo. Somente essa linha aglutinadora do material colhido poderá torná-lo legível. (SILVA, 2009, p. 32)

Como uma maneira de produzir discursos antropológicos sobre a cidade, os trabalhos artísticos da *D.S.*, revelam cartografias que promovem modos de compreensão dos embricamentos sociais presentes na cidade, onde o processo antropológico na arte, volta o olhar para assuntos e ações políticas que faziam parte do universo de identificação do artista produzindo discursos e promovendo visibilidades. Esses discursos identitários encontrados nos trabalhos de alguns artistas da *D.S.*, os aproximam de um olhar antropológico que mapeia a cidade e documenta mudanças sócio-culturais presentes nos espaços que em se situam (FOSTER, 2014, p. 164).

A relação entre arte e antropologia, se dá como mediadora de problemáticas urbanas fundamentais para a compreensão do papel da arte na cidade, da produção e reprodução simbólica, indicando problemas e contradições presentes no cotidiano urbano, colocando a arte como meio de diálogo, de disseminação de discursos e de

produção de novos olhares.

Nessa relação entre arte e antropologia, a arte se coloca como um lugar de diálogo entre discursos e visibilidades, problematizando questões de representação - de um grupo e ou comunidade -, e de auto-representação. Surgem com isso produções que ligam artistas e seus trabalhos, a temas vinculados à trajetória de cada um. Temas possíveis ao olhar etnográfico, que se perpetuam na cidade e nas intervenções dos artistas da *D.S.*

Contra-apropriações, territorializações e ocupações são modos de produzir elementos possíveis de leitura antropológica na cidade, na medida em que escrevem um percurso. São esses percursos, que produzem conhecimentos sobre a cidade, que interferem nas estruturas simbólicas e espaciais e ativam ações contestatórias. Ações essas que fizeram da *Downtown Scene* um importante elemento para se pensar a relação entre arte e cidade, como expressão e representação política, mas também como produção de conhecimento e ocupação dos vazios urbanos.

Como ação artística, que se pretende política, a arte se coloca em um campo de duas vias, em um paradoxo, de agente de mudança ou de obsolescência, sendo fígado pela lógica de uma cultura dominante, que engole e transforma as produções à margem em um cenário estético, esvaziando seu conteúdo político, subvertendo-o em aparato, discurso de normatização, criando em via de mão dupla, produzindo novos cenários.

FIGURA 69: Keith Haring, Subways Drawings (1982-1983).
Fonte: The Keith Haring Foundation.

FIGURA 70: Jean Michel Basquiat, SAMO graffiti, cena do filme New York Beat (1980-1981). Fonte: Jean Michel Basquiat

FIGURA 71: John Fekner, Broken Promises, 1980. Fonte: John Fekner.

FIGURA 72: Holly Anderson, Color Stories (1980-1983)

Fonte: Stosuy Up is Up But So is Down.

FIGURA 75: Kathy Acker, Art for Blood and Guts in High School, 1984.

Fonte: Stosuy Up is Up But So is Down.

FIGURA 76: Michael Carter, capa da revista Red-Tape, n. 2 "Assemblage", 1982.
Fonte: Stosuy Up is Up But So is Down.

from PARTIAL PORTRAIT

ROBERTA ALLEN

FIGURA 77: Roberta Allen capa da revista Partial Portrait, n. 3 a 5, 1983.
Fonte: Stosuy Up is Up But So is Down.

FIGURA 78 (sup) e 79 (inf): Lynda Benglis, *Mumble*, 1972; *Female Sensibility*, 1973.
Fonte: MoMa Collection.

FIGURA 80: Sue Coe, *Woman Walks into Bar - Is Raped by Four Men on the Pool Table - While 20 Watch*, 1983. Fonte: MoMa Collection.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conceitos como apropriação, contra-apropriação, processos de desterritorialização e reterritorialização, colocam em xeque questões cruciais ligadas às diferenças, dicotomias e contradições presentes no contexto urbano, elencando temas e direcionando olhares. A produção artística presente na *Downtown Scene*, ratifica a necessidade de se olhar para a margem e nela identificar os elementos de ruptura e de "vanguarda". Retomando esse movimento de ascensão da arte marginal como possibilidade de questionamento social, a relação entre arte e política, juntas, encontram novos caminhos de inserção no discurso da cultura dominante.

O caminho encontrado pela arte marginal, dentro do sistema cultural, produz duas leituras possíveis em dois momentos possíveis: o momento de irrupção desse cenário cultural e uma leitura que aponte para elementos transgressores e subversivos nas produções artísticas ou o momento de assimilação pela cultura dominante, e uma leitura pautada no institucional, no mercado da arte e na incorporação desses códigos culturais.

Para entendermos a *Downtown Scene* esses dois pontos se tornam importantes, pois representam também dois momentos dentro da cena da *Downtown*. Um primeiro momento, entre 1970-1975, com os primeiros delineamentos do que viria a se constituir a *D.S.*, com uma cena pautada nos coletivos de artistas, cuja demanda era voltada para a questão de representação, luta por espaço e visibilidade. E um segundo momento, entre meados dos anos 1970 e 1980 com a

expansão dos espaços alternativos, e o foco na transgressão e na produção de um circuito de arte alternativo.

Esses dois momentos, 1970-1975 e 1975-1985, permitem perceber a *Downtown Scene* como produtora de novos cenários. Os coletivos de artistas dos anos 1970 e o desdobramento das ações promovidas por esses coletivos na produção de uma rede social e espacial, fomentaram a abertura de espaços de arte alternativo, culminando em um circuito de arte alternativo, que teve como desdobramento final em 1985 a assimilação dessas produções contestatórias realizadas pelos artistas da *D.S.*, pelo mercado da arte e algumas vezes pela publicidade.

Os novos cenários, produzidos pela *D.S.*, se deram pela ampliação das práticas artísticas, que retomavam a questão da arte política. Dialogando com o espaço urbano e as demandas a ele vinculadas, surgem trabalhos que pensam questões como espacialidade, visibilidade, ocupação, contra-apropriação, territorialização e identidade.

Abre-se lugar para novos discursos e propostas artísticas, que vinculadas aos espaços alternativos e aos coletivos de artistas produzem conteúdos críticos que possibilitam a inserção de novos temas e atores dentro do circuito das artes. Surge então um novo cenário, cujas intervenções no espaço urbano se tornam meio de contestação, permitindo o encontro com outras identidades urbanas e expressões artísticas, como a cena *underground* do *punk*, do *new-wave* e do *no-wave*.

Essa troca de práticas artísticas entre o circuito de arte alternativo, os espaços alternativos de arte e a cena *underground* tornam a *D.S.*

uma cena artística particular e múltipla. Possibilitando conexões entre identidades, gêneros, territorialidades e ações, caracterizadas pelo aspecto polifônico da cidade.

Entendemos que a *D.S.*, como um evento isolado, que pode ser analisado através do conceito de acontecimento de Badiou. De acordo com Badiou (2004) são essas especificidades, que surgem em determinados momentos, como confluência de fatores históricos presentes na trajetória espaço-temporal que faz com que pequenas irrupções culturais ocorram, como manifestações, oposições culturais, rebeldias e que se manifestam enquanto acontecimento/evento.

[...] an artistic event, a real artistic event is a change in the formula of the world. So it's a fundamental transformation of that sort of formula. So it's something like the becoming formal of something which was not. It's the emergence of a new possibility of formalization, or if you want, it's an acceptance like form of something which was inform. It's the becoming form of something which was not a form. And so it's a new current in the chaotic sensibility. It's a new disposition of the immanent relation between chaotic sensibility and formalization. And we can have something like that, which is, if you want, the event—the artistic event as an affirmative split. Why is it an affirmative split? It's a split because we always have relation between affirmative form and negative one. What is formalist—what is accepted as a form and what is not accepted as a form. So it's a split in the chaotic sensibility between form and inform, but it's a new determination of the split, affirmative split, because something which was in negation is in affirmation. (BADIOU, 2004)

Esse movimento entre negação e afirmação possibilita compreender a *D.S.* como um evento artístico. No exato momento em que nega um determinado sistema de arte, um determinado olhar sobre o mundo -

particularmente masculino e branco-, afirma um novo modelo de arte, pautada essencialmente na multiplicidade de sujeitos, discursos e modos de conhecimentos distintos, produzindo uma nova determinação cultural, pautada na relação entre coletivos de artistas, cena *underground* e espaços alternativos. Esses eventos artísticos, para Badiou possibilitam uma nova forma de leitura do mundo, que modifica a relação entre sensibilidade caótica e formalização, levando a uma nova determinação cultural.

O conceito de evento nos ajuda assim, a elucidar os objetivos iniciais dessa pesquisa, que partia da hipótese de que a *D.S.* era uma cena propulsora de novos modos de ação sobre o espaço urbano, aproximando a arte das questões simbólicas presentes na cidade e instaurando um discurso crítico que produzia uma conexão entre arte, política e espaço urbano.

Foi partindo do entendimento do papel que as dinâmicas sociais, políticas e urbanas possuíram na formação do ambiente cultural da *D.S.* e o quanto a relação entre arte e cidade propiciava um discurso artístico, que essa dissertação se desenvolveu. Em busca de compreender a importância dessa produção artística contestatória frente à cidade, seus modos de ocupação e resistência frente as instituições, ao mercado imobiliário e ao mercado de arte.

Apesar de fugidia, a produção da *D.S.* teve um papel fundamental para se repensar a produção artística da época, os espaços institucionais e a especulação imobiliária da região do Lower East Side. Analiso a *D.S.* como sendo um evento artístico e sociológico, na medida em que levantava questões relacionadas às disputas por espaço, físico e simbólico, por visibilidade e alteridade,

ressignificando territorialidades urbanas. Intervindo, ativamente, na cidade, na medida em que suas produções engajadas disseminavam um discurso questionador, da ordem a qual tentavam negar, e libertador, a medida que ampliavam o campo de diálogo da arte, elencando novos sujeitos, temas e abordagens.

Essa ampliação do diálogo artístico com a cidade, com a construção de um circuito de arte alternativo propiciou modos de ocupação e intervenção do espaço urbano, que foram contra os discursos políticos do governo e a favor das identidades. A aproximação com a cena *underground* propiciou um cenário multifacetado, que conectava artes visuais, música, performance, literatura e cinema, produzindo novas conexões, presentes até o momento, como linguagem ou estética, mas não com a mesma atitude transgressora.

A assimilação pelo mercado dos bens culturais, já em meados dos anos 1980, permitiu a difusão dos trabalhos dos artistas da *D.S.* por outros meios, como o publicitário, solapando em grande medida o caráter transgressivo de muitas das ações presentes nessa cena cultural, divulgando o trabalho sob uma estética voltada à cultura de massa, principalmente com os trabalhos do segundo período da *D.S.* (1975-1985), que se relacionam à arte urbana.

Essa perda da essência marginal presente dos trabalhos da *D.S.*, nos colocam questões importantes, sob os modos de transmutação e permanência dos códigos presentes dentro de um universo artístico à margem. O que permanece cristalizado nesses trabalhos é a atitude de enfrentamento presente na ação artística. A imagem, o símbolo, e o gestual desses trabalhos, ao serem apropriados pela cultura dominante, desvinculam a imagem de sua trajetória histórica,

fazendo com ela seja mero produto cultural. Mas para além desse sistema mercadológico, a atitude perante a esse mesmo sistema se encontra ainda presente naquilo que representa os trabalhos da *D.S.* Basta voltar o olhar pra trás para perceber na história e nos próprios trabalhos, o quanto essas ações, preñes de significado, se tornaram presentes, ocupando toda a região do Lower East Side, sob as mais diferentes identidades sociais.

Como irrupção, efemeridade, a *D.S.* cumpriu seu papel como cena artística, de questionar os papéis sociais das instituições, e da própria arte, elencando o *underground*, os temas submersos e deixados de lado, mas que faziam parte do vivido de grande maioria dos artistas presentes na *D.S.*

Contestatória por natureza a *D.S.*, se mostrou uma cena que por um curto período de existência conseguiu abrir as portas para novos debates na arte, quebrando e inserindo temas-tabus, que modificaram a relação entre arte e cidade e entre sujeito e espaço urbano, emergindo discursos à margem que agora se encontram presentes, inscritos pelos muros da cidade. É uma história de vividos encontrados, de diálogos escritos em conjunto, e é uma história de como a subversão pela arte ainda é possível. É uma questão de atitude.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, L. I in U: Eu em Tu. Vol. 2. (Catálogo) CCBB: São Paulo, 2010.

APPLE, Jackie. **Alternatives Reconsidered**. In: ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne. **Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010**. Nova Iorque: MIT Press, 2012.

ARANTES, Orília, MARICATO, Ermínia, VAINER, Carlos. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

ART WORK. **Selected Moments in the History of Economic Art**: revista. Disponível em: http://www.artandwork.us/i/art_work.epub. Acessado em: 16/02/2016.

ASHFORD, Doug. **Group Material: Abstraction as the Onset of the Real**. 2010. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/en>. Acessado em: 20/10/2015.

_____.; UKELES, Mierle Laderman. **Democracy is Empty**. Documents, número 10, Fall, 1997, pp. 23-30. Disponível em: http://www.feldmangallery.com/media/ukeles/general%20press/1997_Ukeles_Documents_Ashford.pdf. Acessado em: 20/10/2015.

AULT, Julie. **Alternative Art New York, 1965-1985**. University of Minnesota Press, 2003.

BADIOU, Alain. **Metapolitics**. Londres: Verso, 2005.

_____. **Being and Event**. Nova Iorque: Continuum, 2007.

_____. 2004. **The Subject of Art.** Disponível em: http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html. Acessado em: 22/04/2015

_____. 2004 **Eight Thesis on the Universal.** Disponível em: <http://www.lacan.com/badeight.htm>. Acessado em: 22/04/2014

_____. **The Philosophy is a Creative Repetition.** Disponível em: <http://www.lacan.com/badrepeat.html>. Acessado em: 22/04/2014

_____. 1999 **Fifteen Theses on Contemporary Art.** Disponível em: <http://www.lacan.com/lacinkXXIII7.htm>. Acessado em: 22/04/2014

BARANIK, Rudolf. **A Statement.** In: **An Anti-Catalog:** catálogo. Nova Iorque, 1977, p. 80. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/01/anticatalog.pdf>. Acessado em: 09/08/2015.

BECK, Martin. **Alternative: Space.** In: AULT, Julie. **Alternative Art New York, 1965-1985.** University of Minnesota Press, 2003.

BERSTEIN, Roslyn. **Illegal Living: 80 Wooster Street and the Evolution of SoHo.** Nova Iorque: Jonas Mekas Foundation, 2010.

BOWLES, John P. **Adrian Piper: Race, Gender, and Embodiment.** Nova Iorque: Duke University Press Books, 2011.

BOYLE, David. **Subject to Change: Guerrilla Television Revisited.** Londres: Oxford University Press, 1997.

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

BRITTO, Fabiana. Dutra. **“Co-implicações entre Corpo E Cidade: da sala de aula à plataforma de ações”.** In: F. D. Britto; P. B. Jacques (org) **Corpocidade:**

debates, ações e articulações. Salvador: UFBA. pp. 12-23, 2009.

BRYAN-WILSON, Julia. **Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era.** Los Angeles: University of California Press, 2009. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/11/Bryan-Wilson-Art-Workers-excerpt.pdf>. Acessado em: 05/08/2015.

CANCLINI, Néstor García. **La sociedad sin relato.** Buenos Aires: Katz Ediciones, 2010.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y sair de la modernidad.** México: Grijaldo, 1989.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica.** São Paulo: Studio Nobel, 1993.

_____. **Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas.** São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CARSON, Julie. **On Discourse as Monument: Institutional Spaces and Feminist Problematics.** In: AULT, Julie. **Alternative Art New York, 1965-1985.** University of Minnesota Press, 2003.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CCBB: catálogo. **Laurie Anderson: Eu em Tu.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

COLO, Papo. **Alter The Native.** In: ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne. **Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010.** Nova Iorque: MIT Press, 2012.

COMMITTEE OF ARTISTS MEETING FOR CULTURAL CHANGE. **An Anti-**

Catalog: catálogo. Nova Iorque, 1977, p. 80. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/01/anticatalog.pdf>. Acessado em: 09/08/2015.

CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriella. MATTA-CLARK, Gordon: catálogo. **Desfazer o Espaço**. Rio de Janeiro: Museu de Arte de Lima -Peru/Paço Imperial/MAM, 2010

CRAWFORD, Jane. **Gordon Matta-Clark uma sociedade utópica, o SoHo na década de 1970**. In: MATTA-CLARK, Gordon: catálogo. **Desfazer o Espaço**. Rio de Janeiro: Museu de Arte de Lima -Peru/Paço Imperial/MAM, 2010

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CROW, Thomas. **Versiones de lo pastoral en algunos ejemplos del arte norteamericano actual**. In: GUASCH, A.M. **Los Manifestos del Arte Posmoderno**. Madrid: Akal, 2000.

CULTURAL CORRESPONDENCE: revista. Disponível em: http://www.darkmatterarchives.net/wpcontent/uploads/2012/10/Cultural_Cors_Demo_Art.85.pdf Acessado em: 21/07/2015.

DEITCHER, David. **Tomar el control: Arte y activismo** in: GUASCH, A.M. **El arte ultimo del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza, 2001.

_____. **Ideas and Emotions (David Wojnarowicz)**. Artforum, vol. 27, no. 9, Maio, 1989, pp. 122-127.

_____. **Social Aesthetics**. In: WALLIS, Brian. **Democracy: A Project by**

Group Material Seattle: Bay Press, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol 1**; São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Mil Platôs vol 4**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Nova Iorque: The MIT Press, 1998.

_____. **Alternative Space**. In: WALLIS, Brian. **If You Lived Here: The city in Art, Theory, and social Activism**. Seattle: Bay press, 1991.

ESCHE, Charles. **Art and Social Change: A Critical Reader**. Londres: Tate, 2007.

EVANS, David. **Documents of Contemporary Art: Appropriation**. Londres: Whitechapel; MIT, 2009.

FENSTERSTOCK, Ann. **Art on the Block. Tracking the New York Art World from SoHo to the Bowery, Bushwick and Beyond**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan Trade, 2013.

FIORE, Jessamyn. **112 Greene Street: The Early Years 1970-1974**. Nova Iorque: David Zwirner, 2012. Disponível em: <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/GMCTDZSHOW2011-press-release-with-factsheets.pdf>. Acessado em: 09/11/2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Recodificação: arte, espetáculo e política cultural**. Paulista, São Paulo: 1996.

_____. **El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga.** In: GUASCH, A.M. **Los Manifiestos del Arte Posmoderno.** Madrid: Akal, 2000.

GENDRON, Bernard. **Between Montmartre and Mudd Club: Popular Music and the Avant-garde.** Chicago: University Of Chicago Press, 2002.

_____. **The Downtown Music Scene.** In: TAYLOR, Marvin. **The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984.** New Jersey: Princeton, 2006.

GOLDBERG, Roselle. **Art After Hours: Downtown Performance.** In: TAYLOR, Marvin. **The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984.** New Jersey: Princeton, 2006.

_____. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente.** Orfeu Negro: Lisboa, 2007.

GRAHAM, Dan. **Rock my Religion: Writings and Projects 1965-1990.** Massachusetts: MIT Press, 1994.

GRACE, Claire. Counter-Time: Group Material's Chronicle of US Intervention in Central and South America. Afterall, número 26, Spring, 2011. Disponível em: <http://www.afterall.org/journal/issue.26/counter-me-group-material-s-chronicle-of-us-intervention-in-central-and-south-america>. Acessado em: 05/01/2016.

GREEN, Alison. Citizen Artists: Group Material. Afterall, número 26, Spring, 2011. Disponível em: <http://www.afterall.org/journal/issue.26/citizen-artists-group-material>. Acessado em: 05/01/2016.

GUATTARI, Félix. **Micropolíticas: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996;

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético.** São Paulo: Editora 34,

1992.

GUASCH, Ana Maria. **El arte ultimo del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza, 2001.

_____. **Los Manifiestos del Arte Posmoderno**. Madrid: Akal, 2000.

GUMPERT, Lynn. **Foreword**. In: TAYLOR, Marvin. **The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984**. New Jersey: Princeton, 2006.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glaucio. **A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari**. Revista GEOgraphia, Niterói, ano IV, n.7, p.7-31, 2002.

HAGER, Steven. **Art After Midnight: The East Village Scene**. Nova Iorque: ST Martins, 2012.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. Londres: SAGE Publications, 2013

HARING, Keith. **Journals**. Nova Iorque: Penguin Books, 2010.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1996.

HERESIS (revista). The Heretics: Heresis Archives. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/01/anticatalog.pdf>. Acessado em: 03/04/2015.

HERMES, Will. **Love Goes to Buildings on Fire: Five Years in New York That Changed Music Forever**. Nova Iorque: Faber & Faber, 2012.

HOLMSTROM, John. **The Best of Punk Magazine**. Nova Iorque: It Books, 2012.

INGOLD, Tim. **Key debates in Anthropology**. Londres: Routledge, 1996.

IVERSEN, Margaret. **Documents of Contemporary Art: Chance**. Londres: Whitechapel; MIT, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. (org) **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: UFBA. pp. 12-23, 2009.

_____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: UFBA, 2012.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. **Pós Modernidade e a Sociedade do Consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo n.º 12, pp. 16-26, junho, 1985.

KASHER, Steven. **Max's Kansas City: Art, Glamour and Rock n' Roll**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2010 .

KELLEY, Jeff. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Londres: University of California Press, 2003.

KOSTELANETZ, Richard. **SoHo: The Rise and Fall of an Artist's Colony**. Nova Iorque: Routledge, 2003.

KARDON, Janet; MCCORMICK, Carlo. 1984. **The East Village Scene**. Califórnia: Institute of Contemporary Art.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-specific Art and locational Identity**. Nova Iorque: MIT Press, 2002.

_____. **Sitings of Public Art: Integration versus Intervention**. In:

AULT, Julie. **Alternative Art New York, 1965-1985**. University of Minnesota Press, 2003.

LACY, Suzanne. **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle: Bay Press, 1994.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo**. Campinas: Papirus, 2003.

LEE, M. **Object to be Destroyed**. Nova Iorque: MIT Press, 2001.

LEFT CURVE: revista. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2012/09/Left-Curve-5-Art-Revolution.pdf>. Acessado em: 22/07/2015.

LEPECKI, Andre. **Dance: Documents of Contemporary Art**. Whitechapel- MIT: Cambridge, 2012.

_____. **Coreopolítica e coreopolícia**. ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LIPPARD, Lucy. **Get the Message: a Decade of Art for Social Change**. Nova Iorque: E. P. Dutton, 1984

_____. **Brush Fires in the Social Landscape**. Nova Iorque: Aperture, 2000.

_____. **Biting the hand: Artists and Museums in New York since 1969**. In: AULT, Julie. **Alternative Art New York, 1965-1985**. University of Minnesota Press, 2003.

_____. **Time Capsule**. In: ESCHÉ, Charles. **Art and Social Change: A Critical Reader**. Londres: Tate, 2007.

LOTRINGER, Sylvère. **David Wodnarowicz: A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side**. Nova Iorque: Semiotext(e) / Native Agents, 2006.

MAFESSOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massas**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

MAM. **Moderno MAM**: catálogo. São Paulo: 2014, p. 16.

_____. NUNES, Kamilla. **Espaços Autônomos da Arte Contemporânea**.: catálogo. Rio de Janeiro, 2013. p. 131.

MATTA-CLARK, Gordon. (catálogo) **Desfazer o Espaço**. Rio de Janeiro: Museu de Arte de Lima -Peru/Paço Imperial/MAM, 2010

MCCORMICK, Carlo. **A crack in time** in: TAYLOR, M. **The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984**. New Jersey: Princeton, 2006.

_____. **Cinema of Transgression: reprisal in Rewind**. In: MCCORMICK, C. **You Killed Me First: The Cinema of Transgression**. Berlim: Institute of Contemporary Art; Walther König: 2012.

_____. **A Crack in Time**. In: TAYLOR, Marvin. **The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984**. New Jersey: Princeton, 2006.

MC'NEIL, Legs. **Mate-me por favor**. São Paulo: L&PM, 2004.

MELE, Christopher. **Selling the Lower East Side: Culture, Real Estate, and Resistance in New York City**. University of Minnesota Press, 2000.

MOORE, Alan. W. **Artists' Collectives Mostly in New York, 1975-2000**. in: SHOLLETE, Gregory; STIMSON, Blake. **The Art of Social Imagination After 1945: Collectivism after Modernism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

_____. **Art Gangs: protest and counterculture in New York City**. Nova Iorque: Autonomidia, 2011.

_____; CORNWELL, Jim. **Local History: The Art of Battle for Bohemia in**

New York.. In: AULT, Julie. **Alternative Art New York, 1965-1985**. University of Minnesota Press, 2003.

_____. 2014. **Excavating Real Estate: Alan W. Moore, with the artists of The Real Estate Show (1980)**. The PewCenter for Arts & Heritage. Disponível em:

<http://www.pcah.us/media/files/d3bedb7bb8db4ed9739f2be96e281042.pdf>.

Acessado em: 29/05/2015.

_____. 2006. **Artists' Collectives Mostly in New York, 1975-2000**.

Disponível em: [http://www.darkmatterarchives.net/wp-](http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/02/07-MOORE.CAM_.pdf)

[content/uploads/2011/02/07-MOORE.CAM_.pdf](http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/02/07-MOORE.CAM_.pdf). Acessado em:

15/06/2015.

MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings**. Madrid: Ed Polígrafa, 2006

NAUMAN, Bruce.; KRAYNAK, Janet. **Pay Attention Please: Bruce's Nauman Works**. Londres: MIT Press, 2005.

O' DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OWENS, Craig. **Beyond Recognition: Representation, Power and Culture**. Londres: University of California Press: 1994

PAD/D. Dark Matter Archives. Disponível em: http://www.darkmatterarchives.net/?page_id=72. Acessado em: 10/08/2015.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte Urbana**. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

_____. (org.) **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. **Dentro, fora e deslocamentos: a ação artística nos espaços comuns da cidade.** In: Maria de Fátima Morethy Couto; Sylvia Helena Furegatti. (Org.). *Espaços da Arte Contemporânea*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013, v. 1, p. 319- 331.

_____. **Do lugar comum ao espaço incisivo - dobras do gesto estético no espaço urbano.** In: Maria Beatriz de Medeiros; Marianna F. M. Monteiro. (Org.). *Espaço e Performance*. Brasília: Universidade de Brasília / Instituto de Arte, 2007, v. 1, p. 181-193.

PATTERSON, Clayton. **Resistance: A Radical Social and Political History of the Lower East Side.** Nova Iorque: Seven Stories Press, 2006.

PERL, Jed. **New Art City - Nova York, Capital da Arte Moderna.** Companhia das Letras, São Paulo:2008.

PFFEFER, Susanne. **You Killed Me First: The Cinema of Transgression.** In: MCCORMICK, C. **You Killed Me First: The Cinema of Transgression.** Berlim: Institute of Contemporary Art; Walther König: 2012.

PRIDGE, Walter. **Metropolização** in: PALLAMIN, V.M. (org.) **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PRINCENTHAL, N. **Hannah Wilke.** Nova Iorque: Prestel, 2010.

RACHLEFF, Melissa. **Do It Yourself: Histories of Alternatives.** In: ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne. **Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010.** Nova Iorque: MIT Press, 2012.

RAINER, Yvonne. **The Work of Art in the (imagined) Age of Unalienated Exhibition.** In: WALLIS, Brian. **If You Lived Here: The city in Art, Theory, and**

social Activism. Seattle: Bay press, 1991.

RED-HERING: revista. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2013/06/RedHerring.pdf>. Acessado em 22/07/2015.

ROSLER, Martha. **Fragments of a Metropolitan Viewpoint.** In: WALLIS, Brian. **If You Lived Here: The city in Art, Theory, and social Activism.** Seattle: Bay press, 1991.

_____. **Tompkins Square Park, East Village, Lower East Side, Manhattan, New York.** In: WALLIS, Brian. **If You Lived Here: The city in Art, Theory, and social Activism.** Seattle: Bay press, 1991.

ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne. **Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010.** Nova Iorque: MIT Press, 2012.

SAHLINS, Marshall. **Culture and Practical Reason.** Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

SARGEANT, Jack. **Spitting with a mouth full of Back Stones.** In: MCCORMICK, C. **You Killed Me First: The Cinema of Transgression.** Berlim: Institute of Contemporary Art; Walther König: 2012.

SHOLETTE, Gregory. **Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture.** Nova Iorque: Pluto Press, 2011.

SIEGLE, Robert. **Writing Downtown.** In: TAYLOR, Marvin. **The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984.** New Jersey: Princeton, 2006.

SILVA, Hélio R.S. 2009. **“A situação etnográfica: andar e ver”.** Horizonte Antropológicos ano 15 n. 32: 171-188.

STOSUY, Brandon. *Up Is Up, But So Is Down: New York's Downtown Literary Scene, 1974-1992*. Nova Iorque: NYU Press, 2006.

TAYLOR, Marvin. *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984*. New Jersey: Princeton, 2006.

_____. "I'll Be your mirror, reflect what you are": postmodern documentation and downtown new york scene from 1975 to the present. In: HENDIN, J. *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*. Nova Iorque: Wiley-Blackwell, 2004.

_____. *Playing The Field: The Downtown Scene and Cultural Production, an Introduction*. In: TAYLOR, Marvin. *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984*. New Jersey: Princeton, 2006.

THE FOX: revista. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2012/09/The-Fox-1-1975.pdf>. Acessado em: 21/07/2015

THOMPSON, Margo. *The Times Square Show*, 2010. Disponível em: <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/thompson.html>. Acessado em: 21/09/2015.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Committed to Print*: catálogo, Nova Iorque, 1988, p.118. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2012/07/Committed-to-Print.pdf>. Acessado em: 10/08/2015.

THE NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART: catálogo, 1991-1992, p. 39. Disponível em: <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2012/07/New-Museum-1990-1991.pdf>. Acessado em: 10/08/2015.

UPFRONT: revista. Disponível em: http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/01/PADD.UpFront.1981.No_3.pdf. Acessado em 22/07/2015.

WALLIS, Brian. **Public Funding and Alternative Spaces**. In: AULT, Julie. **Alternative Art New York, 1965-1985**. University of Minnesota Press, 2003.

_____. **What's Wrong With This Picture?** In: TAYLOR, Marvin. **The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984**. New Jersey: Princeton, 2006.

_____. **If You Lived Here: The city in Art, Theory, and social Activism**. Seattle: Bay press, 1991.

_____. **Democracy: A Project by Group Material** Seattle: Bay Press, 1990.

WARR, Tracey. **The Artist's Body**. Phaidon Press: 2012.

WIND, Edgar. **Art and Anarchy**. Northwestern University Press: 1985.

WOJNAROWICZ, David. **Close the Knives: a memoir of desintegration**. Nova Iorque: A Vintage Original, 1991

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan.; HARRISON, Charles. **La Modernidad a Debate: El arte desde los cuarenta**. Madrid: Akal, 1999.

YEE, Lydia. **Pioneers of Downtown Scene**. Londres: Barbican Art Gallery, 2011.

YOKOBOSKY, Matthew, **Not a Part of any Wave: No Wave Cinema**. In: TAYLOR, Marvin. **The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984**. New Jersey: Princeton, 2006.

ZEDD, Nick. **The Cinema of Transgression Manifesto** In: MCCORMICK, C. **You**

Killed Me First: The Cinema of Transgression. Berlim: Institute of Contemporary Art; Walther König: 2012.

ZUKIN, Sharon. **Landscapes of Power.** Los Angeles: University of California Press: 1991.

_____. **The Cultures of Cities.** Cambridge: Blackwell, 1995.

_____. **Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places.** Oxford: Oxford University Press, 2011.

_____. **Loft living: culture and capital in urban change.** New Jersey: Rutgers University Press, 1982.

TODAS AS IMAGENS UTILIZADAS NO CORPO DO TEXTO
FORAM EXTRAÍDAS DE LIVROS, CATÁLOGOS, PÁGINAS DE
MUSEUS E GALERIAS, ASSIM COMO PÁGINAS
ELETRÔNICAS DOS RESPECTIVOS ARTISTAS.