

A black and white photograph of a narrow alleyway in New York City. In the background, a person stands on a ledge or fire escape. In the foreground, a person is seen from the side, wearing a dark coat and a hat, looking towards the left. Laundry is hanging across the alleyway. The scene is characterized by strong vertical lines from the buildings and utility poles.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ESPAÇOS ALTERNATIVOS EM NOVA YORK

(1960-1980):
RUMO A UMA NOVA
INSERÇÃO DA ARTE
NÀ SOCIEDADE

GUILHERME VENDRAMINI CUOGHI

**UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE
ARQUITETURA E
URBANISMO**

**DISSERTAÇÃO
DE MESTRADO**

**Área De Concentração:
Teoria e História da
Arquitetura e Urbanismo**

**Linha de Pesquisa:
Cidade, Arte e Cultura**

ESPAÇOS ALTERNATIVOS EM NOVA YORK (1960-1980): RUMO A UMA NOVA INSERÇÃO DA ARTE NA SOCIEDADE

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 realização da defesa da dissertação e obtenção do título de Mestre.

GUILHERME VENDRAMINI CUOGHI

FÁBIO LOPES DESOUZA SANTOS
Orientador

**São Carlos
JUNHO/2018**

VERSÃO CORRIGIDA

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): **Guilherme Vendramini Cuoghi**

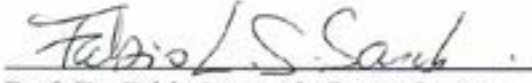
Título da dissertação: "Espaços Alternativos em Nova York (1960-1980): rumo a uma nova inserção da arte na sociedade".

Data da defesa: 07/06/2018

Orientador: Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos

Comissão Julgadora:

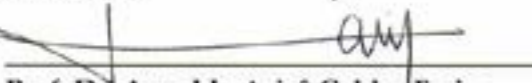
Resultado:


Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos
(IAU/USP)

Não votante


Prof. Dr. David Moreno Sperling
(IAU/USP)

APROVADO


Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias
(FAU/USP)

APROVADO


Prof. Dr. Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira
(IACS/UFF)

Aprovado

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC973e Cuoghi, Guilherme
Espaços Alternativos em Nova York (1960-1980):
rumo a uma nova inserção da arte na sociedade /
Guilherme Cuoghi; orientador Fábio Lopes de Souza
Santos. -- São Carlos, 2018.
289 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da
Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,
2018.

1. Espaços Alternativos. 2. Nova York. 3. décadas
de 1960 e 1970. 4. neovanguarda. 5. arte
contemporânea. I. Lopes de Souza Santos, Fábio ,
orient. II. Título.

Coordenadora e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:

Brianda de Oliveira Ordonho Sigolo - CRB - 8/8229

AGRADECIMENTOS



À meus pais, meu irmão e à minha companheira Juliana Medeiros, por me oferecerem atitudes e palavras de grande conforto; por se mostrarem sempre solícitos e presentes.

Ao meu orientador Fábio Lopes de Souza Santos, por sua confiança, paciência e atenção; pelos seus preciosos ensinamentos.

Ao auxílio financeiro da CAPES, por ter possibilitado a dedicação exclusiva a esta pesquisa durante dois anos.

Aos colegas do Núcleo de Pesquisa em Espacialidades Contemporâneas (NEC), por compartilharem seus conhecimentos e fomentarem discussões ricas e abrangentes, de fundamental importância para minha formação como pesquisador. Especialmente, os professores David Sperling, Ruy Sardinha e Luciano Bernadino.

Aos professores das disciplinas de pós-graduação, por apresentarem novas perspectivas sobre as discussões presentes neste trabalho, indispensáveis para seu amadurecimento. Particularmente, Cibele Rizek, Aginaldo Farias, Guilherme Wisnik e Paulo Castral.

Aos amigos Rafael Sampaio, Raiane Rossi, Rafael Goffinet, Rodrigo Lima, Cristina Kimi e Paula Pacheco, pelas conversas, discussões, descontrações, apoio e carinho.

Sem estas figuras, a realização deste trabalho seria impossível. A todos, deixo aqui registrado meus sinceros agradecimentos.

RESUMO



CUOGHI, Guilherme Vendramini. Espaços Alternativos em Nova York (1960-1980): rumo a uma nova inserção da arte na sociedade. 289p. Dissertação (mestrado) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018.

Esta dissertação analisa as distintas maneiras da inserção social da arte experimentadas por alguns grupos e espaços alternativos na cidade de Nova York entre as décadas de 1960 e 1980. Em especial: as cooperativas Fluxhouse (1966-1975) de George Maciunas; a galeria/oficina 112 Greene Street (1970-1979), o restaurante Food (1971-1974) e a revista Avalanche (1970-1976) de artistas residentes no SoHo; o estúdio/empresa Factory (1962-1984) de Andy Warhol; o Centro de Arte Contemporânea P.S.1 (1976-) de Alanna Heiss; e o evento Times Square Show (1980) organizado pelo grupo Colab. Para isto, este trabalho percorre o contexto político, econômico, urbano e social ao qual se inserem e mergulha nas questões particulares protagonizadas por cada espaço – seus anseios, agentes e público-alvo; seus tipos de produção, gestão e subsistência; seus modos ambíguos e plurais de entender a articulação entre arte e sociedade. Através do estudo multifacetado sobre este objeto empírico, o trabalho aponta para um momento decisivo da reestruturação dos circuitos e espaços de produção, divulgação, discussão e lazer, que vão além do campo artístico.

Palavras-chave: espaços alternativos, Nova York, décadas de 1960 e 1970, neovanguarda e arte contemporânea

ABSTRACT



CUOGHI, Guilherme Vendramini. *Alternative Spaces in New York (1960-1980): Towards a new insertion of art in society*. 281p. Dissertation (masters-degree) - Institute of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, São Carlos, 2018.

This dissertation analyzes the different ways of the social insertion of the art experimented by some groups and alternative spaces in the city of New York between the 1960s and 1980s. In particular: George Maciuna's Cooperative Fluxhouses (1966-1975); 112 Greene Street/Workshop (1970-1979), Food restaurant (1971-1974) and *Avalanche* (1970-1976) magazine from SoHo resident artists; Andy Warhol's studio / company called Factory (1962-1984); Alanna Heiss's P.S.1 Center for Contemporary Art (1976-); and Times Square Show (1980), organized by Colab group. For this, this work covers the political, economic, urban and social context to which they are inserted and immerses itself in the particular issues of each space - its desires, agents and target audience; their types of production, management and subsistence; its ambitious and plural ways of understanding a link between art and society. Through the multifaceted study on this empirical object, the work points to a decisive moment of the restructuring of the circuits and spaces of production, dissemination, discussion and leisure, that go beyond the artistic field.

Keywords: alternative spaces, New York, 1960s and 1970s, neo-avant-garde and contemporary art.

INTRODUÇÃO

p.18

01.

p.32

NOVA YORK: ENTRE A ASCENSÃO E A CRÍTICA DO CUBO BRANCO

O Triunfo Norte-Americano na Era de Ouro
Nova York: a “nova capital da Arte”
Os espaços e o sistema da arte no Alto Modernismo
Da modernidade à “pós-modernidade”: os conturbados “anos 1960 estendidos”
A crítica institucional: o ataque ao Cubo Branco
A crítica institucional na prática neovanguardista
Um novo papel para o público
Espaços Alternativos e participação
A emergência dos espaços alternativos em Nova York

02.

p.76

A TRANSFORMAÇÃO DE UM DISTRITO INDUSTRIAL EM LABORATÓRIO DA NEOVANGUARDA: O SOHO NOS ANOS 1960

A disputa pelo SoHo
A profusão artística no SoHo
Afinal, por que o SoHo?
Saem as indústrias, entram os espaços alternativos

03.

p.102

FLUXHOUSE COOPERATIVES: O PROJETO DE GEORGE MACIUNAS

04.

p.112

112 GREENE STREET, FOOD E AVALANCHE: A TRIÁDE DO SOHO

112 Greene Street, a oficina
A galeria como oficina, tela, palco e morada
De dentro para fora, de fora para dentro: os diálogos entre galeria e cidade
Food, o restaurante
Arte no cardápio
Avalanche, a revista
Um reflexo o SoHo
Tudo termina em gentrificação

05.

p.170

THE FACTORY: A EMPRESA WARHOL

Andy Warhol: de artista a empresário
A fabricação de um universo
Os produtos da Factory
Nos bastidores da Fábrica: produção, recepção e participação

06.

p.210

PS.1: DE ESCOLA A CENTRO ARTE CONTEMPORÂNEA

Os projetos de Allana Heiss para a arte e para a cidade
Arte sob a ponte
I.A.U.R.: Primeiros espaços e programas
A transformação de uma antiga escola em espaço alternativo
Rooms: as marcas de uma proposta
P.S.1: as primeiras décadas
P.S.1 e a expansão do cubo branco

07.

p.236

DO REAL ESTATE AO TIMES SQUARE SHOW: ARTE E CIDADE EM DISPUTA

Real Estate Show: uma “expo-ocupação” artística
A “decadente” Times Square
Times Square Show: a caminho da diversidade
A cidade e o público no Times Square Show

08.

p.256

ASSIMILAÇÃO DO ALTERNATIVO: NOVAS INSERÇÕES DA ARTE NO MERCADO

A volta da pintura, a expansão do “cubo branco” e a assimilação do alternativo”
Os espaços alternativos e mercado artístico: uma nova parceria
Basquiat: o retrato de uma mudança

09.

p.271

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

p.284

LISTA DE FIGURAS



- Figura 1 - Vista da exposição “Jackson Pollock” (1967) no MoMA. Fonte: inehibit.com
- Figura 2 - MoMa, Fachada (1960). Fonte: moma.org. Créditos: Digital Images © The Museum of Modern Art.
- Figura 3 - *Installation* de Frank Stella na galeria Leo Castelli (1964). Fonte: castelligallery.com
- Figura 4 - *Condensation Cube*, Hans Haacke (1965). fonte: postwar.hausderkunst.de
- Figura 5 - Registro da série “*Maintenance ART*”, Mierle Laderman Ukeles (1973). Fonte: Media Center for Art History - Columbia University
- Figura 6 - Vista da instalação de Michael Asher na Claire Copley Gallery (1974). Fonte: contemporaryartstavanger.nohappy-holidays-cas-2
- Figura 7 - *Spiral Jetty* (1970), Roberth Smithson. Fonte: geometricasnet.wordpress.com
- Figura 8 - *One and Three Chairs* (1965), Joseph Kosuth. Fonte: moma.org
- Figura 9 - *Performer / Audience / Mirror* (1975), Dan Graham. Fonte: macba.cat
- Figura 10 - *MONOGRAM* (1955-59), Robert Rauschenberg. Fonte: rauschenbergfoundation.org
- Figura 11 - *Eat* (esquema) (1964), Allan Kaprow. Fonte: ediblegeography.com
- Figura 12a - *18 happenings in 6 parts* (1959), Allan Kaprow. Vista de uma das salas. foto: Scott Hyde; Fonte: KAIZEN, 2003
- Figura 12b - *18 happenings in 6 parts* (1959), Allan Kaprow. foto: Fred W. McDarrah; Fonte: moma.org
- Figura 13 - Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta (1967), Hélio Oiticica. Fonte: Itaú Cultural
- Figura 14 - Vista parcial da instalação “Tropicália” (Penetráveis 2 e 3) (1967), Hélio Oiticica. Fonte: Itaú Cultural
- Figura 15 - Vista das ruas Crosby Street e Spring Street, SoHo(1978). Crédito/FONTE: Thomas Struth / SoHo Memory Project
- Figura 16 - Fachada do edifício n. 101, localizado na Spring Street (1972). Crédito/Fonte: Paul Katz / Judd Foundation Archives
- Figura 17 - Capa de brochura publicada em 1959 contendo a proposta do *Lower Manhattan Expressway* (LOMEX). Fonte: museum of the city of new york (mcity.org).
- Figura 18 - Trecho do documento “*The South Houston Industrial Area*” (1963) contendo fotos e descrições sobre os usos e o tipo de ocupação do distrito.
- Figura 19 - Registro de reunião do *SoHo Artists Association*, 1970. Fonte: Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Figura 20 - Registro de reforma no edifício no.498 na Broome Street, SoHo. 1963. Crédito: Dorothy Koppelman / SoHo Memory Project.
- Figura 21 - Lixo acumulado na Wooster Street, no início dos anos 1970. Destaque para o cartaz improvisado colado à parede, indicando o local da galeria de Paula Cooper (fundada em 1968). Crédito: Jaime Davidovich / SoHo Memory Project
- Figura 22 - Mapa “*SoHo Tour*” (1971). Fonte: SoHo Artists Association Records. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Figura 23 - Recorte de parte da matéria original publicada no jornal New York Times contendo registros e descrições do evento “*SoHo Artists Festival*”, 1970. FONTE: Glueck; the new york times, 1970-2017. créditos das fotos: john soto
- Figura 24 - *Street Action* (M-Walk), 1970, Yvonne Rainer. Fonte/ Crédito: The Getty Research Institute.

Figura 25 - Montagem de George Maciunas ao lado da cópia de seu manifesto. Fonte: nytimes.com. Crédito: Jeffrey Perkins

Figura 26 - *A Painting To Be Stepped On* (1961), Yoko Ono. exposição Paintings and Drawings exhibition, 17-30 Julho, AG Gallery, Nova York, 1961. Crédito: George Maciunas ©1961 Yoko Ono. Fonte: artsy.net

Figura 27 - Performance de Nam June Paik na 80 Wooster Street. (1974). Fonte: BERNSTEIN; SHAPIRO, 2010. Créditos: Peter Moore / Jonas Mekas Foundation

Figura 28 - Performance de Richard Foreman na Cineteca (1973). Fonte: BERNSTEIN; SHAPIRO, 2010. Créditos: Peter Moore / Jonas Mekas Foundation

Figura 29 - Fachada da 112 Greene Street/Workshop (1978). Fonte: whitecolumns.org

Figura 27 - *Cherry Tree* (1970), Gordon Matta-Clark. fonte: whitecolumns.org

Figura 28 - *Building Work n.1* (1970), Marjorie Strider. Fonte: whitecolumns.org

Figura 29 - *The Piece that Went Through the Floor* (1970), George Trakas

Figura 30 - *Two Horizontals* (1974), Jene Highstein. Fonte: whitecolumns.org

Figura 32 - *The Wheels* (1973), Suzanne Harris. fonte: apple, 1981, p. 40

Figura 33 - *Flying Machine* (1973), Suzanne Harris. fonte: morris, 1999, p. 39. Crédito das fotos: Richard Landry

Figura 34 - *Live House* (1971), Tina Girouard. Fonte: Jessamyn Fiore

Figura 35 - *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), Trisha Brown. Fonte: walkerart.org. Crédito: Carol Goodden

Figura 36 - *Clock shower* (1973), Gordon Matta-Clark. Fonte: veredes.es

Figura 37 - *Song Delay* (1973), Joan Jonas. Fonte: argosarts.org

Figura 38 - Gordon Matta-Clark produzindo seu "*Garbage Wall*" sob a ponte do Brooklyn em 1971. Créditos: Estate of Gordon Matta-Clark © ARS, NY and DACS, London

Figura 39 - *Swept House* (1971), Tina Girouard. fonte: MoMA PS.1

Figura 40 - *Security Zone* (1971), Vito Acconci, Pier 18, Manhattan. fonte: ardensherman.com créditos: Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation

Figura 41 e 42 - fotos da série "*The Piers*" (1975-1986) de Alvin Baltrop; vista exterior e interior do "*Day's End*" (1975) de Gordon Matta-Clark. Fonte: we-heart.com

Figura 43 - Gordon matta-Clark (direita) e outros em churrasco no topo de *Dumpster Duplex* (1972). Fonte: FIORE, 2012, 51

Figura 44 - Trecho de "*Open House*" (1972), com Gordon Matta-Clark em primeiro plano. Fonte: frieze.com

Figura 45 - *Dumpster Duplex* (1972), Gordon Matta-Clark. fonte: diagstudio.com

Figura 46 - *2 people / 2 places*, do livro "*Details from the Excavation of Wooster Street*" de Richard Nonas (1971-1972). Fonte: Whitney Museum of American Art / whitney.org

Figura 47 - Gordon Matta-Clark instalando "*Walls Paper*" na 112 Greene Street (1972). Fonte: Cosmos Andrew Sarchiapone / Archives of American Art, Smithsonian Institution

Figura 48, 49 e 50 - Fotos presentes na exposição "*Anarchitecture*" (1974). Fonte: tate.org.uk / Estate of Gordon Matta-Clark © ARS, NY and DACS

Figura 51 - Caroline Goodden, Tina Girouard e Gordon Matta-Clark em frente ao *FOOD*. Anúncio na revista *Avalanche* n.3 (1971). Foto de Richard Landry / Rudolf Wakonigg. Fonte: GOODDEN, 1999, p. 17

Figura 52 - *FOOD*, fotos do interior do restaurante (1970-73). Fonte: whitecolumns.org

Figura 53 - *FOOD*, vista da fachada (1971). Fonte: David Zwirner, NY and the Estate of Gordon © Richard Landry

Figura 54 - *Photo-Fry* (1969), Gordon Matta-Clark. Fonte: postcardcollective.org

Figura 55 - *Robert Kushner and friends eat their clothes* (1973), Robert Kushner. Performance realizada no espaço alternativo The Kitchen. Fonte: MORRIS, 1999, p. 30. Crédito: Cosmos Andrew Sarchiapone / White columns

Figura 56 - Capas da revista *Avalanche* (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Bruce Nauman (*Avalanche* n 3, 1971); Barry Le Va (n.2, 1971); Yvonne Rainer (n.5, 1972); Vito Acconci (n. 6, 1972); Joseph Beuys (n.1, 1970), Lawrence Weiner (n.4, 1972). Fonte: *Avalanche Magazine Index*

Figura 57 - Fotos e Texto descritivo do trabalho *Pace and Process* (1969), de Robert Morris, publicado na revista *avalanche* (n.1, outono 1970, pp. 12-13). Fonte: primaryinformation.org

Figura 58 - *Page Drawings* (1972), Sol Lewitt. Revista *Avalanche* (n.4, primavera 1972, pp. 18-19). Fonte: ALLEN, 2011, pp. 98-99. Crédito: The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), NY.

FIGURA 59 - Registro da performance "*Claim*" (1971), de Vito Acconci. *AVALANCHE*, n. 3, Outono de 1971, p. 4

Figura 60 - Liza Béar e Willoughby Sharp na 93 Grand Street (1973). Ao fundo, da esquerda para direita: Alfonia Tims, músico; Barry Ledoux, escultor; e Christopher Lethbridge. Foto: Cosmos. Fonte: artforum.com

Figura 61 - *Inside-Out* (1974), Willoughby Sharp. Vista da instalação-performance na 112 Greene Street. Fonte: artnet.com

Figura 62 - Andy Warhol no interior da Factory. Foto: Stephen Shore. Fonte: WATSON, 2003.

Figura 63 - Andy Warhol em seu estúdio na Avenida Lexington, n. 1342, rodeado por "Latas de Sopa Campbell" (1962). Fonte: moma.org. Créditos: Collection The Andy Warhol Museum

Figura 64 - Detalhe de "*Tunafish Disaster, Five Death*" (1963), Andy Warhol. fonte: moma.org

FIGURA 65 - Interior da Factory. Billy Name (esquerda) e Andy Warhol (direita) carregando uma de suas "*Brillo Box*" (1964). Fotos de Billy Name. fonte: beachpackagingdesign.com

Figura 66 - Rede de relações da Silver Factory (1964-1968). Esquema de Steven Watson. Fonte: WATSON, 2003.

Figura 67 - Andy Warhol na SilverFactory. Bastidores do filme *Camp* (1965). Foto: Corbis. Fonte: wmagazine.com

Figura 68 - Festa no interior da Silver Factory (1965). Foto: Fred W. McDarrah. fonte: thenational.ae

Figura 69 - Edie Sedgwick (escada) e Andy Warhol (sendo puxado) durante a abertura da exposição no Instituto de Arte Contemporânea da Filadélfia (8 de Outubro, 1965). fonte: warholstars.org

Figura 70 - Fragmento da película "*Sleep*" (1963), Andy Warhol. Credits: The Andy Warhol Museum / New York Times

Figura 71 e 72 - Trechos do filme "*Chelsea Girls*" (1966), Dirigido por Warhol e Paul Morrissey. Fonte: moma.org

Figura 73 - Membros do *Velvet Underground* (da esquerda para direita: Nico, John Cale e Sterling Morrison) em ensaio na Factory (s/d). crédito: Nat Finkelstein

Figura 74 - Fragmento do *Screen test* De Marcel Duchamp (1966), Andy Warhol. Fonte: whitney

Figura 75 - Bastidores do *Screen test* De Marcel Duchamp (1966). No Primeiro plano: Duchamp, esquerda, e Andy Warhol, direita. Fotografia: Nat Finkelstein. Fonte: magedesign.com

Figura 76 - Andy Warhol e Jean-Michel Basquiat posando com suas telas, feitas colaborativamente, na Tony Shafrazi Gallery, em New York. setembro de 1985. Créditos: Richard Drew/Associated Press. Fonte: 6thfloor.blogs.nytimes.com

Figura 77 - Bastidores da Factory: Luy Nicholson, Chuck Wein, Peter Knoll, Danny Fields, Andy Warhol e outros (1965). Fonte: ÁBALOS, 2000, p. 112. Créditos: Stephen Shore

Figura 78 - Vista externa do PS.1. Capa da revista Artforum (vol. 15, no. 2, outubro de 1976). Fonte: artforum.com

Figura 79 - Espaço "Ivory house" ou "I" na St. Katharine Dock, SPACE Studios, 1968–1970. Fonte: JACOB; GRABNER, 2010, p. 305.

Figura 80, 81 e 82 - Vista do trabalho de Richard Nonas, da instalação de Jene Highstein e da escultura rolante de Bill Bollinger sob a ponte do Brooklyn (1971). Créditos: Museum of Modern Art Archives e MoMA PS1. Fonte: MILLER, 2011.

Figura 83 - Gordon Matta-Clark assando um porco ("*Pig Roast*") na inauguração do Evento Brooklyn Bridge (1971). Crédito: Richard Landry fonte: galerieankeschmidt.com

Figura 84 - Mapa esquemático de Nova York Mostrando os eventos e espaços criados pelo I.A.U.R. entre 1971 e 1976. Fonte: MILLER, 2011. adaptado pelo autor, 2018.

Figura 85 - Poster da exposição inaugural do PS.1, "ROOMS" (1976). Fonte: guggenheim.org

Figura 86 - Vista da instalação "EXIT", de Richard Artschwager. exposição "ROOMS"(1976). Fonte: FOOTE, 1976, p. 31 (MACEDO, 2014, P87)

Figura 87 - Vista da instalação "*Rope Drawing n. 19*" (1976), de Patrick Ireland. Fonte: aleph-curatorial.tumblr.com

Figura 88 - Vista da instalação "*Ideology/Artifact*" (1976), de Joseph Kosuth. Fonte: FOOTE, 1976 (ARTFORUM, OUT.)

Figura 89 - Vista da instalação "*Alligator*" (1976), de Richard Nonas. Fonte: mmc-news.com

Figura 90 - Vista da Instalação "*Sem Titulo*" (1976) de Richard Serra. Fonte: moma.org. Fotografia de Michael Moran

Figura 91 - "*Doors, Floors, Doors*" (1976), Gordon Matta-clark. Fonte: fleur.isbell.net

Figura 92 - "*The Hole at P.S. 1, Fifth Solar Chthonic Wall Temple*" (1976 e 2015), Alan Saret. Fonte: momaps1.tumblr.com / moma.org

Figura 93 - "*P.S. 1 paint*", Lucio Pozzi (1976). Fonte: moma.org

Figura 94 - Vista da Exposição "*New York/New Wave*" no PS.1 (1981). Fonte: moma.org / schirn.de

Figura 95 - Vistar do exterior do MoMA PS1 após reforma, com destaque para a estrutura projetada pelo escritório Hollwich Kushner (HWKN), vencedor do Young Architects Program (YAP) de 2012. Fonte: MoMAPS1.org

Figura 96 - Fachada do edifício sede do evento "Time Square Show" (1980), organizado pelo Colab. Fonte: collaborativeprojects.wordpress.com

Figura 97 - *Real Estate Show* (1980). Panfleto do evento com relatos dos acontecimentos. Fonte: MoMa.org

Figura 98 - Registro de Becky Howland após fixar seu polvo na fachada do edifício. Foto de Ann Messner. Fonte: 98bowery.com

Figura 99 - Recorte de notícia do Real Estate Show no New York Times. Crédito: Becky Howland Archives

Figura 100 - Times Square em 1976. Destaque para os cinemas e shows pornô. Crédito: Jack Manning/The New York Times

Figura 101 - Registro de uma casa de show erótico na sétima avenida em 1975. Foto de Andreas Feininger (1906-1999), "*\$10 Complete*". Museum of the City of New York / mcny.org

Figura 102 - Jackie Curtis, uma atriz, escritora e cantora transgênero que apareceu em vários filmes de Andy Warhol, na Times Square em 1975. Fonte: www.esquire.com

Figura 103 - Vista da sala "*Money, Love, Death*"(1980). Destaque para os trabalhos: "*Money Gun zPlate*" (papel de parede) de Coleen Fitzgibbon & Robin Winters, "*Rat patrol*" (rodapé) e "*Symbolic Anatomy*" (canto inferior direito) de Tom Otterness. Fonte: hemisphericinstitute.org

Figura 104 - Vista do banheiro masculino com os trabalhos "*Oil Rig Fountain*" de Becky Howland, "*Atomic Graffiti*" de Mitch Corber e "*Fruit*" (acima à direita) de Joe Fyfe. Foto de Terise Slotkin. Fonte: timesquashowrevisited.com

Figura 105 e 106 - Registro de performance com o saco de boxe de Tom Otterness e parede grafitada por vários artistas. Foto de Lisa Kahane.Fonte: collaborativeprojects

FIGURA 107 - Registro da entrada e área externa, *Times Square Show* (1980). Fonte: timesquashowrevisited.com

Figura 108 - Loja de souvenirs, *Times Square Show* (1980). fonte: collaborativeprojects.files.wordpress.com

Figura 109 - *Rat Patrol* (1979-1980), Christy Rupp. Fonte: christyrupp.com

Figura 110 - *Times Square Show*, Pôster de divulgação (1980), Charlie Ahearn e Jane Dickson. fonte: collaborativeprojects.files.wordpress.com

Figura 111 - *Dollar Sign* [Il.286] (1982), Andy Warhol. Fonte: hamiltonselway.com

Figura 112 - Andy Warhol ao lado de sua pintura "*Dollar Sign*" em Nova York, 1982. Fonte: santi visalli artwork

Figura 113 - Capa da revista The New York Times com Jean-Michael, New York, 10 fev. 1985

Figura 114 - Foto presente da exposição "*Anarchitecture*" (1974). Fonte: tate.org.uk / Estate of Gordon Matta-Clark © ARS, NY and DACS

INTRODUÇÃO

O interesse nas relações entre arte, público e cidade – cerne desta pesquisa de mestrado – é embrionário à minha trajetória no curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Uberlândia (2009-2013). Em trabalhos elaborados para disciplinas do curso ou demais atividades acadêmicas desenvolvidas durante a graduação – como projetos de pesquisa e extensão e Trabalho de Conclusão de Curso – procurei sempre ampliar e aprofundar meu contato com as produções pragmáticas e teóricas da arquitetura e da arte, buscando, na medida do possível, exercitar a abordagem crítico-reflexiva entre ambos os campos. O desejo em dar continuidade aos estudos iniciados na graduação tomou forma através do projeto de pesquisa por mim elaborado e apresentado ao programa de pós-graduação (mestrado) do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

PROJETO DE PESQUISA INICIAL

Intitulado “Sobre a arte e a arquitetura abertas: o lugar da participação no contexto contemporâneo”, o projeto inicial de pesquisa trazia em seu escopo a leitura de algumas das obras “abertas” ou “participativas” das décadas de 1960 e 1970 – período no qual tais termos ganharam notoriedade – prontamente apoiada nos escritos de Umberto Eco (“Obra Aberta”)¹, de Fábio Lopes de Souza Santos (“As Neovanguardas e a Cidade”)² e de David Harvey (“Condição Pós-Moderna”)³. Nele, o conceito de “abertura” ou “obra aberta” é apresentado através das leituras de Eco sobre as produções culturais emergentes nas décadas citadas; sobretudo, aquelas atentas ao processo, à recepção, à pluralidade de leituras e, portanto, ao não-esgotamento da obra. De maneira complementar ao autor italiano, Santos oferece uma leitura ampla das produções neovanguardistas dos anos 60 e 70 e discorre sobre a relação destas com o público e com a cidade na tentativa de aproximar sujeito e objeto e diluir as fronteiras entre a arte e o cotidiano. Por fim, as ideias de “participação”, “abertura”, “processo”, “indeterminação” e “relativização” são postas lado-a-lado com os escritos de Harvey sobre a pós-modernidade, demonstrando que tais práticas e ideias, longe de se restringirem à produção cultural dos anos 1960 e 1970, dialogam com transformações socioculturais muito maiores, que pontuam a inflexão da modernidade para a pós-modernidade.

A partir deste horizonte teórico, o projeto de mestrado propunha levantar e investigar trabalhos artísticos e projetos arquitetônicos que tomavam a participação como questão central; ou seja, trabalhos em que a relação com o público/usuário fosse fundamental para sua complementariedade. Como resultado, a pesquisa se prontificava à construção de uma leitura crítica sobre as inúmeras e distintas experiências, abordagens, interesses e estratégias assumidas pelo termo “participação” na produção de ambos os campos durante as últimas cinco décadas.

DESENVOLVIMENTO E MUDANÇA NOS RUMOS DA PESQUISA

As primeiras mudanças na proposta de pesquisa inicial coincidem com meu ingresso no programa de pós-graduação do IAU, em 2015; são decorrentes das discussões e reflexões oferecidas, paralelamente, pelas disciplinas de pós-graduação e pelos encontros com o presente orientador, Fábio Lopes de Souza Santos. Conjuntamente com este último, o projeto de pesquisa foi retomado e repensado a partir de suas lacunas iniciais, uma vez que este não apresentava um

1 ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

2 SANTOS, F. L. S. *As neo-vanguardas e a cidade*. In: Selma Passos Cardoso; Eloísa Petti Pinheiro; Elyane Lins Corrêa. (Org.). *Arte e Cidade: imagens, discursos e representações*. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2008, v. 1, p. 243-266.

3 HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 24ª ed. São Paulo: Loyola, 2013.

recorte de pesquisa bem definido: não precisava um momento histórico, uma localidade e nem mesmo um tipo de produção ou suporte específico. Além disso, o termo “participação” empregado no contexto atual não havia sido devidamente analisado no projeto inicial, uma vez que a retomada de sua aplicação na contemporaneidade acabou se mostrando complexa, repleta de nuances e gradações (como “interação”, “colaboração”, “cooperação”) que expandiam o termo para diversos outros campos (cultura, política, economia, trabalho, etc). Portanto, vimos necessário traçar uma nova estratégia sobre a temática proposta através da exploração da participação no campo da arte, isoladamente.

Para tanto, recorreremos inicialmente ao estudo da coletânea de textos reunidos por Claire Bishop, crítica e curadora de arte americana, publicadas no livro de título sugestivo: *Participation* (2006)⁴. Logo na introdução da coletânea, Bishop atenta o leitor de que, apesar das primeiras elaborações práticas e teóricas acerca da participação se situarem na primeira metade do século (como, por exemplo, os escritos de Walter Benjamin, em 1934, sobre o teatro pedagógico e anti-alienante de Brecht), é a partir dos anos 1960 que a proximidade com o público ganha ênfase na discussão e produção artística e/ou cultural - o que confirmava a hipótese lançada no projeto inicial. Entre abordagens teóricas, escritos de artistas e posicionamentos críticos e curatoriais diversos, datados de 1962 a 2004, tal publicação também ofereceu uma perspectiva ampla e aprofundada acerca do tema no contexto contemporâneo. Porém, ao invés de um desenvolvimento claro e consistente acerca da participação ao longo das últimas décadas, a leitura e discussão destes textos anunciavam preocupações e perspectivas plurais, díspares e não consensuais de pensadores e artistas acerca da temática - percorrendo questões também complexas como ativação, autoria e comunidade, por exemplo. Em outras palavras, o termo “participação” revelou-se, para nós, um termo “guarda-chuva”, construído para cobrir pensamentos e práticas distintas sobre o papel do público na arte - o próprio formato de coletânea proposto por Bishop, inclusive, já denunciava isso.

Para um estudo mais aprofundado sobre questões específicas da participação na arte contemporânea, recorreremos à pesquisa da vertente artística cunhada por Nicolas Bourriaud, crítico e curador de arte norte-americano, como “arte relacional” - contemplada, inclusive, pela coleção de Bishop. Em seu livro, *Estética Relacional* (1998)⁵, Bourriaud identifica e analisa uma série de produções artísticas dos anos 1990 que possuem como horizonte teórico ou objetivo estético comum o aspecto relacional da arte; ou seja, obras que atuam na esfera das interações humanas. Incluem-se aí trabalhos de artistas como Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Christine Hill, entre outros, que se empenham em criar situações

ou dispositivos que promovam a sociabilidade entre artista e público no recinto expositivo. Em seguida, nos detemos à leitura de alguns escritos críticos sobre esta tendência levantada e defendida por Bourriaud. No que se refere a este último processo, vale destacar aqui dois textos fundamentais: “*Chat Rooms*” (2004), de Hal Foster⁶, e “*Antagonism and Relational Aesthetics*” (2004), de Bishop⁷. Cada um à sua maneira, os textos despertaram nosso olhar para a fragilidade das relações sociais elaboradas pelos artistas afeitos à vertente relacional, pois, em boa parte das vezes, a sociabilidade disparada pelos seus trabalhos eram reservados ao recinto institucional, restritos à públicos de mesmo contexto - o que colocava em xeque a *qualidade relacional* por eles produzida e os aproximava mais facilmente das estratégias de mercado (“economia da experiência”), que buscam substituir bens e serviços por experiências pessoais encenadas e roteirizadas. Em suma, tais leituras nos permitiram notar que maioria das práticas relacionais encontradas no circuito artístico atual contribuem para a manutenção das relações sociais artificiais/fictícias - que desconsideram o dissenso, o conflito entre diferentes interesses e tipos de públicos - ao invés de tensioná-las ou questioná-las.

A investigação acerca do emprego do termo “participação” na arte contemporânea teve prosseguimento com os estudos desenvolvidos em conjunto com o Grupo de Trabalho “Novas Historiografias da Arte”, coordenado pelo prof. Fábio Lopes de Souza Santos junto ao Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-USP). Nos encontros com o grupo, foi possível discutir textos e analisar conjuntamente obras ligadas à vertentes distintas da produção artística recente. Destacamos aqui, em particular, o estudo do livro *Truth is Concrete* (2015)⁸, pois foi a partir dele que contatamos as diversas abordagens e estratégias da chamada “arte ativismo”. Neste tipo de prática, a relação com o público demonstrou-se recorrente, uma vez que o engajamento deste é fundamental para o jogo almejado entre arte e luta política. Sendo assim, tal vertente (e suas complexidades) apareceu-nos como mais uma variável a ser considerada na equação da “participação” - mais uma vez demonstrando se tratar de um termo “guarda-chuva”.

Paralelamente a isso, a leitura e discussão aprofundada do livro “No interior do Cubo Branco”⁹ - proporcionada inicialmente pela disciplina “Arte Espaço Cidade”, ministrada pelo presente orientador - levou-nos a uma nova perspectiva sobre a pesquisa desenvolvida até então, pontuando, inclusive, seu momento de inflexão. Publicado originalmente na forma de ensaios para a revista *Artforum*

6 FOSTER, Hal. *Chat Rooms*, 2004. In: BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006.

7 BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”. *October* n. 110, Fall 2004, pp. 51-79

8 HERBST, Steirischer; MALZACHER, Florian (ed.). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin, Germany: StenbergPress, 2015.

9 O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

4 BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006.

5 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

em 1976, o livro traz a descrição criteriosa de Brian O’Doherty, crítico de arte e agente cultural norte-americano, sobre a galeria modernista tradicional – referenciada por ele como “cubo branco”. Mais do que um simples relato sobre determinado lugar, O’Doherty revela o espaço modernista como um dispositivo que dita o comportamento do público (em relação ao espaço ou à obra), que condiciona tanto a produção artística quanto sua recepção. Por se tratar de um programa arquitetônico que media a relação entre arte e público, o objeto “espaço expositivo” chamou-nos a atenção, pois apresentava-se como “lugar síntese”, uma articulação possível ao binômio arte/arquitetura na discussão sobre participação (pela via da recepção), abrindo mais um caminho possível para abordar a questão.

Colocando a pesquisa sobre este novo prisma, partimos, então, para o levantamento e análise dos espaços expositivos existentes, em escala nacional e internacional, buscando abarcar diferentes espacialidades, propostas programáticas e, é claro, relações distintas com a produção artística e com o público. Como resultado deste processo, formamos dois grandes grupos: os espaços de origem modernista e os espaços contemporâneos.

No primeiro, concentramos os espaços com o claro enfoque na formação de um acervo e de um público modernos. Espaços que se inseriam (e ainda se inserem) nos grandes circuitos de exposição e divulgação da arte moderna, cuja relação com o público era ainda sustentada pelo oferecimento de cursos e oficinas diversas ligadas à estética modernista. Encontravam-se aí, por exemplo, o Museu de Arte Moderna (MoMA) e o Whitney Museum de Nova York, o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e Museu de Arte de São Paulo (MASP). Na forma de subgrupo, elencamos também alguns desdobramentos dos espaços modernos, mas que, diferentemente dos primeiros, não estão interessados na construção e divulgação de uma estética e de um certo ideário social (moderno), mas sim no público, no oferecimento de serviços e de programas culturais, esportivos e de lazer. Lugares como, por exemplo, o SESC Pompéia e o Centro Cultural São Paulo, que comumente aproximam, nivelam, os espaços expositivos a demais programas (bibliotecas, auditórios, quadras esportivas, cafeterias, restaurantes, etc). Ao sobrepor públicos e atividades distintas, tais espaços se destacavam, neste momento da pesquisa, pelo movimento de “dessacralização” da arte e sua reaproximação com o cotidiano. No caso do SESC Pompéia, vale destacar ainda o papel da arquitetura como meio de comunicação deste processo, uma vez que a reutilização de uma antiga fábrica como centro de arte e cultura caminhava na contramão da obsessão moderna com o novo, de negação da arquitetura e do patrimônio pré-existente, marcando, em alguns aspectos, a transição entre espaços modernos e contemporâneos.

Quanto aos espaços contemporâneos, também os subdividimos em dois grupos. De um lado, reunimos os museus e galerias recentes que procuram se inserir no circuito de arte contemporânea, mas que ainda conservam alguma

relação com o espaço e com a obra de arte modernista (e seus desdobramentos). Referimo-nos aqui a espaços como Saatchi Gallery, Nova TATE (Inglaterra), Dia Art Foundation (EUA) e Guggenheim Bilbao (Espanha) que acomodam segmentos da produção contemporânea denominadas por Terry Smith como “re-modernismos” (*re-modernism*, no original) – obras recentes que dão continuidade à arte moderna, como a escultura minimalista de Richard Serra e a pintura abstrato-expressionista de Gerhard Richter – e “retro-sensacionalismos” (*retro-sensationalism*) – termo referente ao processo de assimilação institucional da arte espetacular (ou escandalosa) dos anos 80 e 90, como a dos artistas Damien Hirst, Jeff Koons, Takashi Murakami e Julian Schnabel¹⁰.

De outro lado, agrupamos os espaços interessados na ativação do público, mas que contam com objetivos e estratégias diversas para isto. Espaços como a Praça Victor Civita e a Praça das Artes, em São Paulo, que dão continuidade ao modelo “centro cultural” – pela aproximação entre públicos distintos e pela promoção de atividades culturais e de lazer –, o Palais de Tokyo, em Paris – por se ocupar da exposição e da promoção da arte relacional –, e os “Museus Populares” nacionais (como o Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, e os Museus da Língua Portuguesa e do Futebol em São Paulo) – por buscarem atrair e cativar o grande público através de temáticas cotidianas e projetos expositivos interativos.

O estudo aprofundado destes e de outros espaços expositivos contemporâneos, através de textos críticos de campos diversos¹¹, invariavelmente nos conduziu para uma série de problemáticas mais amplas, de grande impacto político, social e cultural, impossíveis de serem deixadas de lado. Questões das quais nos restringiremos, neste momento, a tratar de maneira superficial, na forma de tópicos: 1) as novas propostas curatoriais; 2) a construção da recepção pelos projetos expositivos; 3) o papel do museu na atualidade e suas transformações; 4) a aproximação (estética e programática) dos museus com os “não-lugares” (*shopping centers*, por exemplo); 5) a espetacularização da arquitetura de museus e seu destaque frente às obras expostas; 6) o investimento no grande público; 7) a proliferação das “mostras de bilheteria”; 8) o museu como elemento estratégico de especulação e controle sobre o uso do solo urbano (gentrificação). Questões estas que, sumariamente, se relacionam com a tomada da produção cultural pelos interesses privados e, conseqüentemente, com a sua inserção na lógica da produção material e urbana – frutos do contexto neoliberal.

No lugar de um equipamento cultural originalmente marcado pela capacidade de condensar passado e presente, de proporcionar a fruição e a reflexão

10 SMITH, Terry. *What is contemporary art?*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

11 Dentre eles, vale destacar os artigos “A fruição nos novos museus” (2008), de Ricardo Fabbri, “Museu Contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar” (2009), de David Sperling; os livros “O lugar da arquitetura depois dos modernos” (1995), de Otília Arantes, “Complexo Arte-Arquitetura” (2015), de Hal Foster, “*The murmuring of the artistic Multitude: global arte, memory and post-fordism*” (2010), de Pascal Gielen e o já mencionado “What is contemporary art?” (2009), de Terry Smith.

crítica (seja no âmbito artístico ou social), verificou-se a existência de um espaço subjugado pelos interesses corporativos e de mercado. Sobretudo, foi possível averiguar que, no cenário atual, a análise dos espaços expositivos levantados exigiria um olhar crítico amplo e multifacetado, cuja complexidade extrapolava o nível de pesquisa almejado para um programa de mestrado.

Concluída a etapa de exploração do campo (participação) e verificada a pertinência de estudar os espaços expositivos como objeto e recorte para análise, realizamos um novo levantamento, à procura de brechas, sínteses de discussão e momentos de inflexão. Foi então que nos deparamos com alguns dos espaços de produção e exposição utilizados pelas neovanguardas artísticas norte-americanas durante as décadas de 1960 e 1970. Espaços, em sua maioria, efêmeros, de vida breve, originados a partir de iniciativas espontâneas e em contextos distintos. Espaços-laboratório, geridos e frequentados por artistas, em sua maioria, à margem do circuito tradicional, empenhados em romper com os limites, valores e suportes tradicionais da arte. Espaços que buscaram tensionar o comportamento do público e reinventar a relação com o cotidiano, com as questões sociais e urbanas imediatas. Espaços constituídos de identidade própria, de características e situações espaciais particulares, impregnados de marcas históricas e temporais. Espaços que foram capazes de capturar a diversidade e a especificidade das inúmeras frentes artísticas do período, que estreitaram a relação entre alta cultura e cultura de massa, e que borraram as noções de vida pública e privada, de lugar de trabalho e de lazer. Palcos, portanto, da construção de relações outras, alternativas, distintas das comumente encontradas nos recintos expositivos tradicionais. Espaços de experimentação, no sentido pleno da palavra.

Ao analisar tais espaços “alternativos”, verificamos que sua emergência não apenas coincide com o momento em que a questão da participação ganha ênfase na produção artística como a ela é correlata. Notamos que a prática e a dinâmica protagonizadas por estes espaços dialogavam com as críticas dirigidas ao cubo branco e com a vontade de criar relações menos rígidas entre arte, público e cotidiano. Os espaços alternativos representavam, portanto, a aplicação do desejo neovanguardista de “diluir a arte na vida” – até então restrito ao nível simbólico.

Sob aspectos distintos, foi possível identificar que tais espaços se alinhavam, de maneiras distintas, às críticas de Brian O’Doherty ao Cubo Branco. E não era por menos: o crítico havia marcado presença importante, e de grande influência, no contexto cultural e político que permeou a emergência deste tipo de espaço; foi um dos diretores do *National Endowment for the Arts* (NEA), uma das principais agências de fomento cultural do período responsável por viabilizar (legal e financeiramente) a abertura de inúmeros espaços alternativos entre os anos de 1960 e 1970; atuou como colunista e crítico de arte do *New York Times* e esteve à frente da direção e edição de revistas especializadas centrais do período, como a *Artforum* – o que possibilitou a difusão de suas ideias em diferentes meios

e, conseqüentemente, seu acesso e absorção. Além disso, atuou como artista, sob o pseudônimo Patrick Ireland, ao lado de grandes nomes da neovanguarda do período, em exposições de grande impacto.

Longe de ser um caso isolado, a postura de O’Doherty mostrou-se articulada com a de outras figuras igualmente importantes na emergência dos espaços alternativos – figuras que, como O’Doherty, compactuavam suas críticas ao sistema artístico vigente e desempenharam uma atuação multifacetada no cenário norte-americano das décadas de 1960 e 1970. Para citar alguns nomes, destacamos aqui os agentes culturais Allana Heiss, Doris Chanin Freedman e Willoughby Sharp; os colecionadores Holy e Horace Solomon; os artistas Andy Warhol, Gordon Matta-Clark, Jeffrey Lew, George Maciunas, Billy Apple, Takis Vassilakis, Martha Wilson, Martha Beck, Stefan Eins, Papo Colo, Jeanette Ingberman, Hélio Oiticica; e os grupos *Art Workers’ Coalition* (AWC), *Artists Meeting of Cultural Change* (AMCC), *Group Material*, *Collaborative Projects* (Colab) e ABC No Rio.

Apesar da experimentação artística e da aparição dos espaços alternativos não terem sido um fenômeno exclusivo do contexto norte-americano – já que estes foram, em boa parte, impulsionados por movimentos sociais globais e de contracultura –, verificamos que foi em Nova York que eles encontraram terreno fértil para sua proliferação. Vale lembrar: no início dos anos 70, o EUA atravessava uma forte estagnação econômica que atingia, particularmente, a cidade de Nova York; uma situação que podia ser sentida no lixo que se acumulava pelas ruas, na crise fiscal, nos imóveis abandonados ou subutilizados e no crescente aumento de sem-tetos e desempregados – muitos deles, artistas, que haviam se mudado massivamente para a autoproclamada “capital da arte ocidental”. Deste cenário caótico, tiraram proveito artistas e agentes culturais, como os citados acima, fazendo culminar no *boom* dos espaços alternativos na cidade.

Mais do que um simples episódio na história da arte, notamos que os espaços alternativos foram palco de momentos decisivos, de inflexão, do campo cultural e artístico que atravessam as últimas décadas: corroboraram para o processo de expansão da obra artística para outros suportes (performance, *happening*, *body art*, *site-specific art*, instalação, vídeo-arte, arte conceitual); impulsionaram a emergência de novos segmentos de produção e de público; foram promotores da diversidade de tendências e propostas de participação na arte (questão fundamental do projeto de pesquisa inicial); auxiliaram a aproximação da arte com outros circuitos e universos (moda, cinema, música, etc.); e tudo isto se deve, em boa parte, pela ampla abertura ao público (diversificado, não-especializado), à experimentação e à sobreposição de programas/atividades no espaço artístico – como produção, exposição, renda, negócio, encontro e lazer. Verificamos que a emergência e a atuação dos espaços alternativos foram fundamentais para a reestruturação dos lugares da arte e redefinição do circuito artístico. Observamos

que estes espaços – alternativos aos sistemas e circuitos artísticos da época – protagonizavam o momento em que a discussão sobre o novo papel do público na arte foi largamente debatida e ensaiada, porém de maneiras distintas e plurais. Sobretudo, verificamos que os novos modos de produção, recepção e sociabilidade promovidos por estes espaços se relacionam diretamente com a arte contemporânea participativa (da estética relacional à arte ativismo) e com os programas e formas plurais encontradas hoje nos espaços artísticos e/ou culturais (dos centros culturais aos museus populares). Em outras palavras, tais espaços concentravam inúmeras questões até então levantadas e debatidas pela pesquisa.

Uma análise detalhada deste objeto revelou ainda que não se tratava apenas de um momento na história do mundo ocidental que reflete a passagem do espaço expositivo moderno (cubo branco) para a heterogeneidade do contemporâneo, mas também que se tratava de uma peça fundamental no jogo intrincado das transformações políticas, econômicas, sociais e culturais na passagem da modernidade para a “pós-modernidade”, do modelo de produção fordista para o pós-fordista (de acumulação flexível). Ou seja, além de concentrarem as discussões almejadas no levantamento anterior, os espaços alternativos mostraram-se articulados com questões outras, multidisciplinares¹².

Por sintetizarem questões caras aos espaços artísticos atuais, ao debate sobre a “participação” na produção artística/cultural, e por engendrarem uma série de outras discussões, internas e externas ao campo da arte, os espaços alternativos passaram, então, a assumir o protagonismo na pesquisa. O passo seguinte foi definir quais dos espaços pôr em foco – tarefa complicada, já que, entre 1968 e 1985, somente em Nova York foram fundados mais de setenta espaços alternativos, isso sem contar estúdios particulares, computados particularmente por esta pesquisa como espaços alternativos de produção e experimentação, cuja existência e atuação merece uma discussão aprofundada.

De imediato, traçamos perímetro sobre a região de Nova York, acreditando que a “capital mundial da arte” tenha angariado situações favoráveis tanto para o aparecimento dos espaços ditos “alternativos” quanto para a experimentação artística, tais como: a descrença da população norte-americana frente as instituições (em parte, decorrente da impopularidade da Guerra do Vietnã), a existência de inúmeros imóveis abandonados em meio à crise fiscal, a concentração massiva de críticos, artistas e outros agentes ligados a movimentos culturais e sociais importantes do período, a autonomia dada às agências de fomento cultural, e o incentivo legal e financeiro destas para os experimentos artísticos e para a manutenção dos espaços alternativos. Mais do que uma limitação, a eleição

de uma única cidade para a análise tornava possível comparar diferentes posturas assumidas pelos espaços alternativos em resposta a um mesmo contexto cultural, político, social, econômico e urbano.

A escolha dos espaços foi balizada de acordo com sua orientação dentro deste contexto maior de experimentação; assim pensamos na contribuição específica, particular, de cada um dos espaços na composição da discussão geral almejada na dissertação de mestrado. Para isto, procuramos elencar distintas categorias de espaços: constituídos de situações espaciais únicas, frequentados e geridos por artistas e agentes culturais influentes no período, que ofereciam programas e atividades diversas, que concentravam personalidades de outros universos, que borravam tanto o papel do artista quanto do público ou que pontuavam momentos históricos distintos. Por fim, buscamos selecionar os espaços que demonstravam uma unidade ou coerência entre sua gestão e produção artística, que tensionaram e expandiram, sob diferentes aspectos, as relações com o circuito artístico vigente, com o público e com a cidade, refletindo muitas das transformações sociais e culturais da metade do século passado.

Optamos, então, por destacar: as *Fluxhouse Cooperatives* (1966-1975) de George Maciunas, o *P.S.1 Contemporary Art Center* (1976-) de Alanna Heiss, a *Factory* (1962-1984) de Andy Warhol, a galeria *112 Greene Street* (1970-1979), o restaurante *Food* (1971-1974) e a revista *Avalanche* (1970-1976) de um mesmo círculo de artistas residentes no SoHo, e o *Times Square Show* (1980) do grupo Colab.

Em contato com diversas bibliografias que tratam dos espaços alternativos emergentes em Nova York, notamos que a região do SoHo (bairro localizado na *downtown* de Manhattan) aparece frequentemente como o berço deste fenômeno. Isto porque esta antiga região industrial, parcialmente desabitada e largamente desvalorizada, havia se tornado refúgio e campo de atuação de grande parte dos artistas de vanguarda nos anos 1960 e 1970. A concentração massiva de artistas (politicamente engajados), a disponibilidade de inúmeros espaços na região (em meio à crise urbana) e a necessidade comum de lutar pela permanência *na e da* região (uma vez que sua existência encontrava-se ameaçada pela construção de novos empreendimentos imobiliários, pela execução de projetos urbanísticos e arquitetônicos ambiciosos) fizeram do SoHo um ambiente comunitário, um território frutífero para a criação de espaços (moradias, estúdios, galerias, restaurantes, etc.) que contemplavam a diluição entre arte e vida, a experimentação de modos alternativos de vida e de produção (artística, cultural, de mercadoria e de serviços). Deste cenário rico e plural, de onde se desenvolveram os primeiros espaços alternativos nova-yorkinos, resolvemos destacar a *Fluxhouse Cooperatives*, a galeria *112 Greene Street*, o restaurante *Food* e a revista *Avalanche* – a primeira por influenciar a perfusão artística no SoHo e os três últimos por serem espaços geridos e frequentados por um mesmo grupo de artistas e que até hoje são

¹² Além do diálogo com as teorias “pós-modernas”, as discussões latentes nos espaços alternativos facilmente dialogam com as transformações pertencentes às práticas políticas e econômicas atuais, tais como: as estratégias de requalificação do ambiente urbano degradado (como estratégia de especulação imobiliária) e o aliciamento da participação e da produção cultural pelo mercado.

reconhecidos pelo seu pioneirismo.

Idealizada pelo artista e arquiteto George Maciunas, a *Fluxhouse* surgiu do desejo particular de aplicar no SoHo alguns dos objetivos sociais e ideais políticos do movimento/grupo artístico do qual era fundador: o *Fluxus* – cuja preocupações, aliás, vão ao encontro às ideias de “diluição da arte na vida” e de “participação”. Através da cooperativa, Maciunas ajudou os artistas a adquirirem lugares para viver e trabalhar a um baixo custo no bairro, sendo um dos principais responsáveis por incentivar sua ocupação artística – o que lhe confere o título de “pai do SoHo” por alguns historiadores. A galeria *112 Workshop*, fundada e gerida pelos artistas Jeffrey Lew e Gordon Matta-Clark em 1970, destaca-se por possibilitar experimentações artísticas *para e em relação* ao edifício (o edifício como questão e suporte), por incorporar outros programas e formas de sociabilidade no espaço expositivo e por representar uma nova forma de gerenciamento de um espaço artístico (caótico, a bem da verdade). Em continuidade com a “112”, o restaurante *Food* não só lança outras dimensões às práticas artísticas interessadas na promoção da sociabilidade, ao desenvolver *happenings* envolvendo comida, como também oferece uma alternativa de renda e trabalho para os artistas – um projeto cooperativo de subsídio e política cultural. Já a revista *Avalanche* ganha atenção não só por oferecer mais um veículo de divulgação e experimentação aos artistas do SoHo, mas também por expandir e borrar a própria noção de “espaço artístico”. Além disto, tais espaços enlaçam com discussões sobre arte e luta política, sobre o controle do uso do solo urbano e sobre a revitalização e valorização urbana através da cultura e da arte – prática que, posteriormente, foi absorvida e adotada como estratégia pelo mercado imobiliário (gentrificação).

De outro lado, o *loft* prateado de Andy Warhol, batizado pelo artista como “*The Factory*” (1962-1984), pontua mudanças significativas tanto na figura quanto na vivência e na produção do artista (e, conseqüentemente, na arte pop). Rompendo com o ateliê e com o tradicional isolamento do artista, a Fábrica de Warhol tratava-se de um espaço de produção aberto, frequentado por figuras boêmias de todo tipo (de dentro e de fora do circuito artístico), que acabou se tornando palco para produção de telas, álbuns musicais, filmes *undergrounds*, festas excêntricas, para todo tipo de experimentação (do meio artístico aos modos de vida). Os “membros” da Fábrica eram heterogêneos e representavam um novo “mix” cultural: celebridades, artistas amadores e renomados, travestis, traficantes, usuários de droga – todos aspirantes ao mundo da fama. Mais cedo ou mais tarde, tal público acabava participando (ou sendo incorporado) na produção da Fábrica (com ou sem seu consentimento), tendo seu papel deslocado de visitante para produtor.

Autônoma ao circuito tradicional, este espaço *pop* construiu sua própria rede de validação, de público, de produção, de comunicação e difusão que extrapolava o âmbito artístico e avança para o mundo *camp* (*gay/queer*), da moda,

do entretenimento, da música e do cinema, culminando na aproximação, quase indistinta, entre alta cultura e cultura de massa. Simultaneamente, tornou-se referência na produção erudita e na indústria cultural, promovendo novas tendências estéticas e personagens midiáticos (“*superstars da Factory*”) a serem idolatrados e consumidos pelo público – dentre eles, o próprio Andy Warhol. Neste recinto, a *Pop Art* passou deslogou seu significado: de *representação* da indústria cultural no meio artístico para *intervenção efetiva* na mesma, mimetizando não apenas imagens, mas procedimentos e empreendimentos da indústria cultural. Além de traduzir o processo de baralhamento do papel do artista (empresário, produtor, *businessman*) e de expansão da arte para diferentes meios e universos, a Fábrica também se destaca na pesquisa por abordar, de diversas maneiras, a ideia de participação na produção artística – que, neste caso, pode ser vista tanto como uma liberdade artística cedida por Warhol aos participantes quanto como exploração dos mesmos, capitalizando-a.

Paralelamente aos eventos até aqui descritos, o *Institute for Art and Urban Resources* (IAUR), fundado e dirigido por Allana Heiss, inicia na década de 1970 a negociação legal e financeira – juntamente à prefeitura de Nova York e ao NEA, respectivamente – para apropriação e transformação de uma antiga escola abandonada, localizada em Long Island City, em centro de arte contemporânea. Com o orçamento escasso, a restauração praticamente oculta do imóvel – que se deteve às instalações elétricas e hidráulicas – o espaço manteve as características de abandono da antiga escola, conferindo grande destaque ao lugar no cenário dos espaços expositivos alternativos – tanto pela particularidade espacial quanto pela escala do edifício. Em 1976, quando o P.S.1 (*Public School 1*) é finalmente fundado, o espaço convida cerca de 75 artistas – entre eles Gordon Matta-Clark e o próprio Brian O’Doherty (Patrick Ireland) – para intervirem livremente nos diversos espaços da escola para sua exposição inaugural, “*Rooms*”, ainda no mesmo ano. Como resultado, o P.S.1 opta por incorporar as marcas das intervenções, assumindo a faceta de uma grande obra em processo. Apesar de ter se destacado no cenário dos espaços alternativos do período e ter oferecido um outro tipo de abordagem sobre o tratamento do patrimônio pré-existente, o P.S.1 transita sobre momentos distintos da história da arte, como, por exemplo, a retomada da pintura e a absorção do graffiti, do “alternativo”, como estilo. Portanto, merece atenção.

Por fim, inclui-se na discussão dos espaços alternativos o *Times Square Show* (TSS): uma exposição organizada inteiramente por artistas (muitos deles integrantes do grupo Colab) no interior de um edifício abandonado no centro de Manhattan, em Times Square – lugar caracterizado, no período, por ser o principal destino de entretenimento de trabalhadores, lar de prostíbulos, casas de jogos, bares, filmes e shows eróticos, etc. Durante o mês de junho de 1980, o evento concentrou performances, música, instalações e gravuras de jovens artistas cuja

produção estava atrelada às culturas e tribos urbanas (*punk, new wave, hip-hop*) e a movimentos sociais negros, feministas e de liberdade sexual. O TSS levou para o espaço expositivo uma arte de linguagem urbana e um público marginalizado, representando um importante manifesto para a arte populista e ponto de inflexão importante para a década. Em suma, o TSS aparece na dissertação por pontuar mudanças significativas no cenário dos espaços expositivos: ao mesmo tempo em que ele anuncia uma nova abordagem das práticas artísticas (*punk*, de linguagem e conteúdo popular, voltadas para um ativismo político e social), ele também faz a ponte para o processo de absorção da arte e do “alternativo” pelo sistema capitalista – que, a partir dos anos 1980, já apontava para o neoliberalismo –, ao mesmo tempo em que aponta para a resistência a este processo (como coletivos de “arte para a comunidade”).

Para a construção e desenvolvimento de uma discussão ampla acerca da emergência e da atuação dos grupos e espaços alternativos em Nova York nas décadas de 1960 e 1970, esta dissertação se inicia com a análise do contexto político, social, cultural e econômico norte-americano do pós-segunda guerra, enfocando os momentos em que a cidade de Nova York transita de setor econômico (do secundário para o terciário), abriga o projeto de Museu Moderno paradigmático (MoMA) e proclama o título de “nova capital da Arte”. A partir daí o texto se debruça sobre os agentes, espaços e o tipo de produção que constituem o circuito artístico no Alto Modernismo americano. Definido este sistema, seguiremos para as circunstâncias que pontuam a ruptura com este modelo hegemônico: a aparição de novos mecenas da arte e novas frentes de produção artística. Procurando mostrar a relação desta inflexão no campo artístico com mudanças maiores, percorreremos algumas das questões que atravessam os movimentos políticos e sociais (gerais e específicos) efervescentes na década de 1960 – entre eles a demanda de grupos minoritários e/ou oprimidos nas decisões políticas, na qual a participação aparece como ideal democrático. Em seguida, correlacionaremos a crítica aos sistemas e instituições levantadas nesta década com um caso específico do campo artístico: a crítica ao “cubo branco” de O’Doherty. Explorada a crítica teórica ao espaço e ao circuito do Alto Modernismo, nos debruçaremos sobre alguns exemplos desta crítica no âmbito prático, através de propostas de artistas que travam críticas explícitas e implícitas ao sistema e ao espaço artístico. Deste último caso, destacaremos exemplos de trabalhos que propõe, de maneiras distintas, instigar a participação do espectador como forma de redefinir a inserção da arte na sociedade. Ao fim, debateremos a continuidade aprofundada (ou aplicada) destas questões com o fenômeno dos grupos e espaços alternativos, indicando alguns casos para estudo.

Os seis capítulos seguintes discorrem sobre grupos, eventos e espaços alternativos específicos de Nova York, a saber: as *Fluxhouse Cooperatives* (1966-1975) de George Maciunas; a galeria *112 Greene Street* (1970-1979), o restaurante

Food (1971-1974) e a revista *Avalanche* (1970-1976) de artistas do SoHo; a *Factory* (1962-1984) de Andy Warhol; o *P.S.1 Contemporary Art Center* (1976) de Alanna Heiss; e o *Times Square Show* (1980) do grupo Colab. Ao longo de cada um destes capítulos analisaremos o contexto político, econômico e social no qual se inserem estes grupos/espaços alternativos, do momento de sua formação ao seu desmembramento, bem como as motivações práticas e ideologias de seus principais agentes; o cotidiano, a gestão, o financiamento e a manutenção destes espaços; seus anseios, programas, proposições e exposições; o público e o tipo de produção ao qual se vinculam; sua relação com outros circuitos ou redes de consumo/produção, com os problemas sociais, políticos e urbanos; acima de tudo: o modo particular como cada um rompe com o “cubo branco”, redefine o circuito artístico, encara a “participação” e experimenta novas formas de inserção da arte (e do artista) na sociedade.

No penúltimo capítulo retomaremos o cenário político e econômico norte-americano, mas, desta vez, no contexto dos anos 1980. Mais especificamente, discorreremos sobre o trunfo do neoliberalismo e seu impacto na produção artística: a reestruturação dos gastos públicos, a volta da pintura, o desmanche e a cooptação do “alternativo” (parceria público-privado). A fim de ilustrar melhor esta inflexão do cenário da arte/mercado, o capítulo encerra com a análise da trajetória do artista Jean-Michel Basquiat – por transitar entre os momentos de resistência e assimilação.

Finalmente, na conclusão, retomamos algumas das principais questões discutidas ao longo de toda a dissertação, comparando criticamente as posturas e práticas assumidas por cada um destes espaços – sobretudo no que se refere à crítica institucional e às novas inserções da arte na sociedade – e traçando paralelos com questões contemporâneas, para além do campo da arte.

Como resultado, esta dissertação pretende contribuir para pesquisas futuras acerca do tema, auxiliando na discussão e na compreensão tanto das práticas artísticas e/ou culturais contemporâneas quanto dos espaços de trabalho, produção e consumo de modo geral.



NOVA YORK: ENTRE A ASCENSÃO E A CRÍTICA DO CUBO BRANCO

01

No contexto norte-americano, as décadas que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial (1945) foram marcadas, entre outras coisas, pelas tensões diplomáticas e militares travadas entre Estados Unidos e União Soviética (Guerra Fria), por uma grande explosão demográfica (sobretudo nas cidades), pelo crescimento econômico e de consumo de massa e por revoluções de ordem política, social e cultural – a partir de movimentos globais como os de luta por direitos civis, de minorias (mulheres, gays, negros) e de contracultura. Nas páginas seguintes, iremos discutir, de modo geral, o panorama econômico, político, social, urbano e cultural norte-americano que atravessam as décadas de 1950 a 1970 com ênfase na cidade de Nova York, a fim de inserir o leitor em questões que direta ou indiretamente se relacionaram com o aparecimento dos espaços alternativos e com o desenvolvimento da prática artística – sobretudo no que se refere à inovação dos meios e ao envolvimento do público.

O TRIUNFO NORTE-AMERICANO NA ERA DE OURO

Em relação às antigas potências europeias, devastadas pela guerra, o Estados Unidos se encontrava em posição privilegiada no início da segunda metade do século XX, já que seu território – a um oceano de distância do confronto bélico – não fora alvo de destruição. Tal posição, acompanhada pelo desenvolvimento interno e externo, garantiu que o país se tornasse o principal responsável pelo abastecimento dos países prejudicados pela guerra e de seus respectivos dependentes, o que possibilitou seu acelerado crescimento econômico e sua consequente influência política e cultural ao redor do globo. Internamente, esta situação podia ser sentida através do rápido desenvolvimento industrial e tecnológico, do pleno emprego, dos altos salários e, conseqüentemente, do consumo massivo de bens materiais. Da segunda metade dos anos 1940 até o fim dos 1960, a superpotência vivenciara, ao lado de outros países ocidentais, um período de prosperidade econômica: a chamada “Era de Ouro” – para usar o termo preferido por alguns historiadores.

Ironicamente, o *boom* econômico vivido pelos países capitalistas ocorrera dentro de um regime de restrições ao liberalismo: a crescente construção de um Estado do Bem-estar social (ou *Welfare State*) – modelo político e econômico no qual gastos com manutenção da renda, assistência social, acesso à educação e cultura se tornaram a *maior parte* dos gastos público totais, e as pessoas envolvidas em atividades deste tipo formavam a *maior parte* do funcionalismo público¹. No contexto norte-americano, o *welfare state* protagonizou uma mudança radical na economia e na política do país, uma vez que, anteriormente a este episódio, o governo dos Estados Unidos intervinha o mínimo possível nas questões sociais e econômicas do país (a orientação e o planejamento estatal em assuntos econômicos não eram novidade em vários países do globo, mas nos EUA representava uma rejeição do velho liberalismo de livre mercado, entendido como um passo mais para a esquerda do que para a direita). De acordo com Eric Hobsbawm, havia um deslocamento consensual do centro de gravidade para a esquerda nos países capitalistas (inclusive o EUA), sobretudo depois do pós-guerra – graças ao crescente recuo do liberalismo econômico diante do modelo administrativo keynesiano, que defendia a ação do Estado na economia com o objetivo atingir o pleno emprego.

[...] por diversos motivos, os políticos, autoridades e mesmo muitos dos homens de negócios do Ocidente do pós-guerra se achavam convencidos de que um retorno ao *laissez-faire* e ao livre mercado original estava fora de questão. Alguns objetivos políticos – pleno emprego, contenção do comunismo, modernização de economias atrasadas, ou em declínio, ou em ruínas – tinham absoluta prioridade e justificavam

¹ O Estado do Bem-estar social foi um modelo econômico dominante em boa grande parte dos países ocidentais capitalistas entre o pré e o pós-guerra. O período de aplicação e desenvolvimento deste modelo em solo americano coincide com a implementação do *New Deal* pelo presidente Roosevelt, como resposta à Grande Depressão (1929), e termina com a ascensão do Neoliberalismo de Ronald Reagan, quando este assume a presidência no início dos anos 1980.

a presença mais forte do governo. Mesmo regimes dedicados ao liberalismo econômico e político podiam agora, e precisavam, dirigir suas economias de uma maneira que antes seria rejeitada como “socialista”. Afinal, fora assim que a Grã-Bretanha e mesmo os EUA haviam orientado suas economias de guerra. [...] A Era de Ouro do capitalismo teria sido impossível sem esse consenso de que a economia de empresa privada (“livre empresa” era o nome preferido) precisava ser salva de si mesma para sobreviver².

Deve-se ter em mente que a economia mundial do pós-guerra fora amplamente marcada pelo movimento crescente do comércio *internacional e transnacional*. Na Era de Ouro “os países comercializavam uns com os outros em medida cada vez maior”, afirma Hobsbawm, “mesmo os EUA, que tinham sido em grande parte autossuficientes antes da Segunda Guerra Mundial, quadruplicaram suas exportações para o resto do mundo entre 1950 e 1970 [...]”³ – ainda que o grosso de suas atividades econômicas se mantivessem centradas no mercado interno. A partir da década de 1960, entretanto, começou a surgir uma economia cada vez mais transnacional. Esta *transnacionalização*, segundo o historiador, se deve a três aspectos: o aparecimento e a proliferação de empresas transnacionais (conhecidas também como “multinacionais”), a nova divisão internacional do trabalho e o aumento de financiamento *offshore* (externo) – termo utilizado para descrever a prática de registrar a sede legal de uma empresa em um determinado território fiscal generoso, que permitia com que os empresários evitassem impostos e outras restrições existentes em seu país ou estado de origem (para fins legais ou ilegais). A aplicação destas novas estratégias econômicas (que já dava indícios de como a economia capitalista escapava do controle nacional) somadas ao desenvolvimento exponencial do transporte e da comunicação fizeram com que as linhas de produção aumentassem drasticamente de escala: agora elas não apenas extrapolavam as instalações industriais locais, mas também se espalhavam por todo o globo – principalmente regiões pobres ou em desenvolvimento, onde a construção de novas infraestruturas e as condições de contratação da mão de obra eram mais atrativas e baratas.

O fenômeno de expansão e independência territorial das empresas, bem como o crescimento econômico anormalmente elevado, foram amplamente sustentados pelos altos salários e pelo pleno emprego; ou melhor: pelos acordos entre empresas e organizações trabalhistas que visavam manter as reivindicações dos trabalhadores dentro de limites lucrativos, com margens para futuros investimentos, mas de modo que os acréscimos financeiros fossem repassados para seus empregados. De acordo com Hobsbawm, os patrões não se incomodavam com altos salários em um longo período de alta lucratividade: “a mão de obra recebia salários que subiam regularmente e benefícios extras, e um Estado previdenciário sempre mais abrangente e generoso”. Existia assim “uma

2 HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 267-8.

3 *ibidem*, p. 271

economia de consumo de massa com base no pleno emprego e rendas reais de crescimento constante, escorada pela seguridade social, por sua vez paga pelas crescentes rendas públicas”⁴.

É evidente que esta relação harmoniosa entre pleno emprego, alto salário e seguridade social atraiu novos contingentes de mão de obra, oriundos da zona rural, da migração interna e da imigração estrangeira – isto sem falar do número crescente de mulheres casadas, até então mantidas fora de trabalho. Deste modo, “o grande *boom* da Era de Ouro foi alimentado não apenas pela mão de obra dos ex-desempregados, mas por vastos fluxos de migração interna – do campo para a cidade, da agricultura [...], de regiões mais pobres para outras mais ricas”⁵. Pela primeira vez na história, a maioria da população mundial se tornava predominantemente urbana. Este afluxo intenso para a cidade trouxe implicações profundas na paisagem dos países de primeiro e terceiro mundo, fazendo eclodir questões como o êxodo rural (ou a morte do campesinato) e o crescimento vertiginoso das cidades, pouco ou nada preparadas para receber os enormes contingentes de pessoas e milhares de novas construções ou empreendimentos imobiliários.

Durante os “anos dourados”, homens de negócios, construtores de estradas e “incorporadores” imobiliários descobriram os incríveis lucros a serem obtidos numa era de *boom* espetacular da especulação – uma estratégia certa de enriquecimento. “Tudo o que se precisava fazer era esperar o valor do terreno certo subisse até a atmosfera. Um único prédio bem situado podia fazer do sujeito um multimilionário praticamente sem custo”, afirma Hobsbawm. Antes desta estratégia dar errado, provocando um colapso imobiliário e financeiro, “os centros das cidades, grandes e pequenos, foram postos abaixo e ‘incorporados’ por todo o mundo” – inclui-se aí edifícios e regiões históricas que, nesta época, ainda não contavam com fortes políticas de preservação patrimonial. Ao mesmo tempo, “as autoridades no Oriente e Ocidente também descobriram que se podia usar métodos industriais para construir rapidamente conjuntos habitacionais baratos, enchendo os arredores das cidades de prédios de apartamentos visivelmente ameaçadores”, aumentando ainda mais o valor dos imóveis melhor localizados; o que coloca a década de 1960 “como a mais desastrosa na história da urbanização humana”⁶.

Enquanto pequenos e novos centros urbanos – verdadeiros “refúgios fiscais” (*offshores*), localizados majoritariamente em regiões menores e afastas das cidades-núcleo – recebiam de braços abertos e a passos trôpegos a vinda de empresas, indústrias e suas hordas de trabalhadores, assistia-se a um processo inverso (ainda que mais lento) nos antigos núcleos da velha industrialização. Cidades globais

4 *ibidem*, p. 271 e 277.

5 *ibidem*, p. 271

6 *ibidem*, p. 257

como Nova York, que entre meados do século XIX até o início do século XX havia concentrado boa parte das instalações industriais (voltadas majoritariamente para a construção naval e de vestuário), foram aos poucos sendo abandonadas pelas companheiras de longa data – em parte pelas mudanças na lógica produtiva, cujos antigos edifícios não se enquadravam mais na nova dinâmica, e, em parte, pelas circunstâncias legais e fiscais pouco atrativas (se comparadas com as das regiões emergentes). Muitas das grandes corporações mudaram sua sede para subúrbios ou cidades distantes, ao passo que os empregos no setor industrial declinaram acentuadamente. Mas, ao contrário do que estes dados levam a crer, Nova York saiu do pós-guerra como uma das principais cidades do ocidente. E isto devido exatamente a esse mesmo processo de desindustrialização; ou melhor: à sua transição econômica de base industrial para a de serviços, do setor secundário para o terciário.

Da segunda metade do século XX em diante, houve na cidade um enorme crescimento dos serviços, em áreas como: comércio, finanças (serviços bancários e administrativos), educação, saúde, turismo e cultura. Nova York sustentou posição de destaque como a maior cidade da principal superpotência global nas décadas seguintes, seja por sua dimensão metropolitana ou por sua influência, tornando-se referência mundial nos âmbitos financeiro, comercial e cultural – a construção e consolidação de Wall Street, do World Trade Center e do MoMA podem ser exemplificados como marcos simbólicos dessa mudança. A supremacia econômica norte-americana do pós-segunda guerra coincide, portanto, com seu triunfo no âmbito cultural (o que reforçará a relação indissociável entre estes dois campos, concebidos até então como distintos e independentes).

NOVA YORK: A “NOVA CAPITAL DA ARTE”

A cultura e a arte se encontravam entre os espólios de guerra colhidos pelos Estados Unidos. Enquanto cidades europeias dos mais variados portes eram transformadas em campos de batalha – inclusive a então “capital das artes”, Paris – as terras prósperas do outro lado do Atlântico surgiam como um refúgio e um recomeço potenciais para artistas e intelectuais do antigo continente – especialmente para aqueles que, além do conflito bélico, fugiam do fascismo e da perseguição nazista. Vieram para o EUA, entre a primeira e a segunda grande guerra, figuras que estiveram presentes nas linhas de frente das revoluções de ordem política, científica, filosófica e artística do início daquele século como, por exemplo: o físico teórico alemão Albert Einstein, o psicanalista austríaco Bruno Bettelheim, a filósofa política alemã Hannah Arendt, o cineasta polonês Billy Wilder, o arquiteto moderno alemão Ludwig Mies van der Rohe e os artistas Marchel Duchamp (francês), Marc Chagall (bielorrusso), Max Ernst (francês), Hans Hofmann (alemão), Piet Mondrian (holandês) e Max Beckmann (alemão).

Produzindo, lecionando e residindo em Nova York, na grande maioria dos casos, os exilados ajudaram a criar um novo mundo nesta parte da América, fazendo da cidade epicentro de ação e laboratório para o desenvolvimento das artes e das mais variadas frentes do conhecimento científico e social. Em outras palavras: “os exilados transformaram os Estados Unidos no país da descoberta e da criação mais ousada e original”⁷. No campo da arte, o grande fruto gerado pela presença dos artistas estrangeiros em Nova York (seja nas galerias ou nas universidades) foi, sem dúvida, o desenvolvimento de novas frentes de produção artística.

Mas antes mesmo da vinda massiva dos artistas e intelectuais europeus para o país, cabe destacar que a cultura já se encontrava nos planos de liderança mundial almejados pela nação norte-americana. Anos antes da primeira guerra, o EUA havia tomado consciência do impacto político e econômico que a cultura exercia ao redor do mundo, buscando assiduamente se inserir no circuito artístico internacional e, conseqüentemente, na disputa pela supremacia cultural – postura esta que se manteve, sobretudo, no período da Guerra Fria. A primeira Exposição Internacional de Arte Moderna (europeia) na América, o *Armory Show* (1913), foi um marco histórico neste sentido. Realizada em um antigo edifício militar de Manhattan, a fatídica mostra procurou diminuir o abismo intelectual e cultural que até então separava o continente americano do europeu. De acordo com a pesquisadora Sonia Salcedo Del Castillo, o *Armory Show* “continha um projeto, uma lição e sobretudo um programa de modernidade, no qual América e Europa se uniam num destino cultural, em que seus povos experimentavam da mesma arte moderna, superadora de tradições locais, ou seja, internacionalismo moderno”⁸.

Ao contrário do velho continente, a nação norte-americana se via livre, pelo menos naquele momento, do “empecilho” de uma herança política, social e cultural milenar, o que permitiu o mais fácil desligamento dos antigos valores e a adoção de outros novos, *modernos*. “A América exorciza a questão de origem”, afirma o filósofo Jean Baudrillard, ela “não cultiva a origem ou autenticidade mítica, não tem passado nem verdade fundadora, por não ter conhecido uma acumulação primitiva de tempo, vive num eterno presente”; e completa: “não possui território ancestral [...] a América não tem problemas de identidade”⁹. Este desprendimento ou descompromisso garantiu vantagem aos EUA na corrida pela adoção e desenvolvimento do ideário estético modernista. Com o intuito de empurrar o país para a linha de frente do progresso, assistiu-se em suas terras à **proliferação de edifícios públicos e privados intrinsecamente alinhados com**

⁷ Todas as traduções aqui apresentadas são de autoria própria. Nas notas, segue a citação no idioma original. “[...] *the exiles turned the United States into the country of the boldest and most original discovery and creation*”. BERNSTEIN, Richard. “European Minds Who Fled Fascism”. *The New York Times*, New York, september 23, 1989

⁸ CASTILLO, Sonia S. *Cenário da Arquitetura da Arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 78

⁹ BAUDRILLARD apud GROSSMANN, Martin. “O Anti-Museu”. *Periódico Permanente*, v. 2, n. 1, 2013. Disponível em: forumpermanente.org/revista/numero-1/museu-ideal/martin-grossmann/o-anti-museu (acesso março 2016).



“o que havia de mais moderno na época”, sobretudo depois da primeira grande guerra.

A maturação da arte moderna atingiu seu auge na concretização de um ambicioso projeto: o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), fundado em 1929. Em oposição aos museus clássicos, o MoMa integrava em sua totalidade preceitos arquitetônicos, escultóricos e pictóricos puristas advindos do racionalismo moderno, que privilegiavam a evidência expressiva dos objetos expostos. Influenciada pela teoria da pura visibilidade, pelas experiências neoplasticistas do De Stijl (movimento holandês) e por outras ramificações modernas, sua concepção projetiva resultara em um ambiente inteiramente fechado, sem qualquer abertura ou relação com o exterior, iluminado artificialmente e composto basicamente por planos brancos (“puros”) dispostos ortogonalmente no espaço. Seu objetivo era o de evitar conflitos na atenção desprendida à obra e ao espaço por meio de um suporte neutro, conformando a condição “ideal” para a contemplação isolada da arte moderna (autônoma). Além dos imperativos formais, o MoMA estendeu as atividades sociais e culturais presentes nos modelos de museus anteriores “através de conferências, debates, filmes, programas radiofônicos e uma estonteante sucessão de chiques e memoráveis ‘vernissages’” – afirma a historiadora americana Helen Searing¹⁰. Deste modo, o MoMA não só promovia, direcionava, representava e validava uma vertente crescente da produção artística (moderna) como também atuava, direta ou indiretamente, na formação de seu público. Porém, contraditoriamente ao seu próprio discurso – formalista, que pregava a autonomia da arte – ele não era nada neutro (um tipo de constatação que só a partir da década de 1970 se tornou aceita).

O fato é que a museologia e os programas culturais inaugurados pelo MoMA trouxeram mudanças significativas não só no desenvolvimento do público e na compreensão da arte e da arquitetura modernas como também no posicionamento destas na sociedade. É a partir de sua fundação que a instituição do museu abdica do papel coadjuvante na construção cultural, enquanto mero receptáculo de obras, para assumir o protagonismo em seu processo. Em outras palavras, “o MoMA é um marco na história dos museus: o fim de uma passiva absorção e indiscriminada coleta e início de uma dinâmica pesquisa e ativa participação no mundo cultural e artístico”¹¹. Assim, o MoMA torna-se o modelo paradigmático para os novos museus de arte moderna que surgiram depois dele, fazendo com que as convenções estéticas e ideológicas fixassem raízes profundas tanto na América quanto nos demais continentes.

¹⁰ SEARING *apud* GROSSMANN, 2013.

¹¹ GROSSMANN, 2013.

FIGURA 1 - VISTA DA EXPOSIÇÃO “JACKSON POLLOCK” (1967) NO MOMA. FONTE: INEXHIBIT.COM

FIGURA 2 - MOMA, FACHADA (1960). FONTE: MOMA.ORG CRÉDITOS: DIGITAL IMAGES © THE MUSEUM OF MODERN ART.

Se até o fim da Segunda Guerra era possível identificar nos Estados Unidos um forte interesse na construção de um patrimônio cultural atrelado à cultura européia, o que se assiste, depois disso, é o movimento inverso: a afirmação da arte moderna norte-americana no circuito internacional¹². Tal conquista foi iniciada em meados dos anos 1940, quando as pinturas gestuais abstratas (“*action paintings*”) de Jackson Pollock, Willem de Kooning e Mark Rothko – apoiadas por críticos, como Clement Greenberg e Harold Rosenberg, e mecenas da nova arte, como Solomon e Peggy Guggenheim – passaram a imprimir uma forma singular à arte, o que alavancou a produção americana para a tão almejada notoriedade internacional: o Expressionismo Abstrato¹³.

Com Paris arrasada pela guerra, com as grandes mentes da Europa ao seu lado, com a ascensão de seu paradigmático museu moderno e, agora, com um renovador movimento artístico florescendo em suas terras, Nova York reunia motivos e circunstâncias de sobra para ocupar o trono de “capital da arte”.

OS ESPAÇOS E O SISTEMA DA ARTE NO ALTO MODERNISMO

Graças ao sucesso do Expressionismo Abstrato – o primeiro movimento artístico originalmente norte-americano a ganhar destaque internacional nos anos 1940 – tornava-se realidade a pretensão americana ao domínio do mundo artístico internacional. Por ser o berço deste movimento e por concentrar artistas de renome de ambos os lados do Atlântico, a mais nova e autoproclamada “capital da arte” assistiu ao surgimento de novas galerias e escolas de arte e, com elas, o crescimento vertiginoso do número de artistas, colecionadores, galeristas, curadores e demais profissionais da área na cidade.

Durante os anos áureos do Expressionismo Abstrato, os bairros Greenwich Village e Lower East Side eram o “lar boêmio” de boa parte dos artistas nova-yorkinos, concentrando não só casas e ateliers de pintores como Jackson Pollock, Philip Guston e Robert Motherwell, mas também escolas como a Universidade de New York e bares como o Cedar Tavern, San Remo Cafe e Cafe Bizarre, verdadeiros pontos de encontro de artistas. Neste período, os espaços de moradia, lazer, produção, discussão, exposição e socialização dos artistas eram claros e distintos. Seus ateliers normalmente localizavam-se em cômodos de suas casas e apartamentos, situados dentro ou fora perímetro urbano, nos centros ou nos subúrbios. Museus e galerias comerciais faziam as vezes da publicização, divulgação e venda de suas produções – para um público majoritariamente afeito

¹² Cabe destacar aqui que a busca por uma expressão, adaptação ou tradução nacionalista da arte e da arquitetura modernas não fora, nem de longe, uma postura exclusivamente norte-americana, mas sim algo sintomático nos países onde tal vertente “universal” foi recebida, adaptada e reproduzida.

¹³ De acordo com Anne Rorimer, o Expressionismo Abstrato foi, em linhas gerais, uma vertente da arte moderna/abstrata que procurou transcender a descrição literal da realidade externa em favor da experiência interior e primordial do artista, através das qualidades gestuais ou amorfas de sua pintura sobre tela. RORIMER, Anne. *New art in the 60s and 70s*. Londres: Thames & Hudson, 2001, p. 12

ao universo artístico. Mas para chegar a este espaço, o artista precisava, antes de mais nada, contatar galeristas e mecenas, ir até eles com suas obras sob os braços ou convidá-los para irem até seu estúdio, para darem seu apoio à sua produção.

Até meados da década de 1950, o sucesso de um artista era determinado por um grupo de profissionais renomados da área, que incluía: vendedores (“*marchands*”) e colecionadores; editores, críticos e historiadores da arte; administradores, diretores e curadores de museus e galerias. Eram estas figuras quem estabeleciam o que era ou não significativo no campo das artes visuais. Na metade do século XX, imperava entre eles o consenso sobre a valorização da produção artística alinhada aos preceitos modernos, aos critérios e diretrizes postulados por Greenberg: pinturas e esculturas autônomas – que recusavam o caráter representacional ou ilusionista na arte, sua relação com temáticas “externas”, para voltar-se para si mesma, para os constituintes específicos de seu meio.

No final dos anos 1950 e início dos 1960, as produções que marcavam presença nos principais museus e galerias de Nova York eram variações recentes de tendências artísticas modernas como, por exemplo, a pintura *Color Field* – grandes quadros abstratos, predominantemente compostos por cores sólidas e sem qualquer tipo de profundidade, que exigiam amplo um espaço de parede. Porém, na mesma época, um mercado jovem e vanguardista repentinamente desabrochava com a aparição de novos mecenas e galeristas. Leo Castelli, por exemplo, abriu espaço para o desenvolvimento de novas frentes de produção artística, como a *pop art* – trabalhos que dialogavam com imagens, símbolos e questões oriundas a cultura midiática, de consumo e de massa –, a arte minimalista – objetos de formas geométricas simples, construídos com materiais e/ou processos industriais, dispostos variavelmente no espaço expositivo – e pós-minimalista – trabalhos que iam além do minimalismo, que se utilizavam de novos suportes e referenciais estéticos, materiais e espaciais. Na virada dos 50 para os 60, a galeria de Castelli havia representado e lançado a carreira de artistas seminais destas tendências na América – Jasper Johns, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Donald Judd, Dan Flavin, Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth e muitos outros. De acordo Irving Sandler, Castelli foi responsável por consolidar uma rede favorável entre galeristas de dentro e de fora do país, paralela ao circuito artístico principal, que dava visibilidade e oportunidade à artistas de vanguarda ao mesmo tempo em que estabelecia um mercado para eles¹⁴. Em outras palavras: Castelli ajudou a romper com o ciclo vicioso da arte moderna, abstrata e auto referenciada, a pôr fim à hegemonia greenberguiana e a ampliar o circuito artístico.

Mas estas e outras mudanças no cenário artístico, a bem da verdade, foram

¹⁴ SANDLER, Irving. *Art of the post-modern era: from the late 1960's to the early 1990's*. 1st ed. New York: Harper Collins, 1996, p. 214.

suplantadas por uma série de transformações maiores. A geração de artistas dos anos 1960 crescia em meio a um contexto conturbado, distinto do seus predecessores, no qual a popularização de novos bens de consumo (câmeras portáteis, televisão, eletrodomésticos), a expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural (ou cultura do consumo) coexistia com a construção de posicionamentos políticos e culturais sobre os eventos históricos recentes, como a explosão da contracultura e de inúmeros protestos políticos, culturais e sociais de naturezas diversas. Agitações que, em linhas gerais, contestavam as instituições, os valores e regimes ideológicos dominantes – o que caracteriza este período como o hiato entre o moderno e o “pós-moderno” e, nas artes, a época da chamada “neovanguarda”.

Portanto, se os EUA, e mais especialmente a cidade de Nova York, havia construído e consolidado seu “império” na primeira metade do século XX às custas da guerra e da ideia de progresso, assiste-se na segunda metade do século a um movimento crítico, se não de revisão e rompimento destas estruturas de pensamento.

DA MODERNIDADE À “PÓS-MODERNIDADE”: OS CONTURBADOS “ANOS 1960 ESTENDIDOS”

Em diversas literaturas, os chamados “anos 1960” são frequentemente memorados como um período intenso, de irrupção de conflitos políticos, de revoluções sociais e culturais diversas. Para áreas distintas do conhecimento e do comportamento humano, representam um momento crítico, de inflexão profunda com modos de vida, valores culturais e sociais, e com os sistemas políticos, econômicos e ideológicos até então vigentes. Muito deste processo de ruptura e transgressão se deve ao acirramento dos movimentos sociais de contracultura e da série de descontentamentos e protestos políticos de naturezas e escalas distintas, de nível global e aqueles que possuem manifestações específicas, a nível nacional – como o movimento estudantil de maio de 1968 na França, as lutas pelo fim da Guerra do Vietnã, por liberdade/igualdade sexual e por direitos civis no EUA e as revoltas contra a ditadura militar no Brasil, para citar apenas alguns exemplos.

Por sua fácil associação à governos autoritários, que ainda assombravam o período pós-guerra, o pensamento universalista agora encontrava pontos de resistência nas noções subjetivas de individualidade, de pluralidade e de particularidade (regional ou étnica), que muitas vezes fundamentavam as retóricas coletivistas de movimentos sociais iniciados no período. Para Fredric Jameson, os anos 1960 foram a época em que as “minorias”, marginais à sociedade, passaram a ganhar voz, a falar por si, a lutar pelo seu lugar no mundo, pelos seus direitos, por sua liberdade – no sentido de separação, desligamento de sistemas mais antigos,

opressores. O estudioso encara este momento como o capítulo na história recente no qual assiste-se à emergência de “novos sujeitos da história” (negros, mulheres, estudantes, povos do Terceiro Mundo) e de “novas identidades coletivas”, à “conquista da autoconsciência de si pelos povos oprimidos”, “do direito de falar com uma nova voz coletiva, nunca antes ouvida nos palcos do mundo, e da concomitante supressão dos intermediários (liberais, intelectuais do Primeiro Mundo) que até aquele momento se dava o direito de falar em seu nome”. Jameson identifica como um *sintoma* histórico e social importante dos anos 1960 a necessidade e o desejo das pessoas de “expressar sua percepção da situação e sua práxis projetada numa linguagem política reificada de poder, dominação, autoridade, antiautoritarismo, etc”¹⁵. Figuras que antes não tinham pouco ou nenhum lugar nas instituições (políticas e culturais) começaram a ganhar voz, se não a lutar por este espaço (de poder de fala). “O que se pode notar”, constata Jameson sobre o período, “é uma crise das instituições através das quais uma real política de classe conseguira, embora imperfeitamente, se expressar”¹⁶.

Fato é que, nos anos 60, grupos sociais distintos de pessoas (negros, mulheres, estudantes, artistas de vanguarda) nutriam esperança pelo “bom senso democrático”, pelo desejo ou necessidade comum de uma maior representatividade social, de inclusão nas discussões e tomadas de decisões políticas e culturais; pela descentralização do poder. A falsa universalidade dos direitos (predominantemente branco, heterossexual, anglo-saxão e protestante) era contantemente contraposta pela demanda de maior participação social, sobretudo de grupos minoritários. A ideia da “participação”, portanto, surge marcante nesta época como ideal democrático no campo político e acaba estendendo-se para outras áreas, como as da produção econômica e cultural – como veremos adiante.

Sobre o caso específico norte-americano, Sally Banes aponta o início da década de 1960 como o período em que o sonho de liberdade, igualdade e abundância pareciam próximos de se tornar realidade. “Embora o país tivesse seus problemas internos e externos”, assinala, “o clima oficial era de grande otimismo”¹⁷. E não era por menos: depois da década politicamente estagnada de 1950, o país vivenciava um novo arranque, desenvolvendo novas frentes de produção artística e testemunhando as conquistas políticas, sociais e culturais de grupos minoritários. Banes destaca alguns fatos ocorridos em 1963 que ilustram este momento de esperança norte-americana, como, por exemplo: a luta triunfante dos negros americanos pelos direitos civis em Washington, a proibição dos testes nucleares e a eclosão dos movimentos estudantis pelo fim da Guerra do Vietnã (1955-1975):

15 JAMESON, Frederic. *Periodizando os anos 60*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 85-86

16 *Ibidem*, p. 86.

17 BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.16.

O movimento dos direitos civis permanecia em curso de não-violência, apesar de ataques brutais. No verão de 1963, Martin Luther King Jr. falou a mais de 250.000 manifestantes em Washington D.C. E a luta do movimento por direitos definitivamente legais expressou uma crença ardente, entre muitos, de que os direitos iguais, aos olhos da lei, garantiriam aos negros sua justa parcela do sistema: os empregos, os bens e o lazer que uma economia sustentada no pós-guerra havia criado. A genuína liberdade parecia iminente para os afro-americanos. O presidente [John F. Kennedy] subscreveu-lhes a causa, fazendo apresentar no Congresso um projeto de lei sobre os direitos civis. [...].

A guerra fria começava a abrandar-se, primeiro com a resolução da crise dos mísseis de 1962 e em seguida com a assinatura do tratado de proibição dos testes nucleares, aprovado pelo Senado em setembro de 1963. Mesmo o nosso crescente envolvimento militar no Vietnã ainda parecia, na opinião liberal, fazer parte de uma *pax* americana. Em 1963-1964, havia, efetivamente, um movimento antinuclear verbal e nascentes movimentos estudantis contra a guerra do Vietnã [...].¹⁸

Além do otimismo e da esperança, outro sentimento crescente nos “anos 60” era, ainda que paradoxalmente, o da desconfiança – institucional, sobretudo. No caso norte-americano, este ganhou particular força com o desenrolar da Guerra do Vietnã: um grande confronto armado entre as superpotências capitalistas (EUA) e socialistas (URSS), intermediado por um país miserável do sudeste asiático e às custas de milhares de vítimas. Desaprovada por uma parcela significativa da população, tal guerra desencadeou uma série de protestos em solo americano que pediam pelo seu fim. Para contornar esta situação e conseguir o apoio popular dentro e fora do campo de batalha, o governo do EUA recorreu à manipulação midiática e à obrigatoriedade ao serviço militar, respondendo com duras represálias àqueles que se manifestavam contra estas e outras medidas. Neste processo, o governo norte-americano dividiu a nação, colocando-se como inimigo de sua própria população e nutrindo a descrença desta sobre as instituições oficiais; conforme relata Jane Crawford:

[...] o governo tentava ocultar, enganar e manipular informações sobre a guerra, para conseguir apoio da população. Naquele tempo, o fator diferencial era a obrigatoriedade do serviço militar: nas décadas de 1960 e 1970, os jovens de todos os estratos sociais e econômicos de todo o território nacional eram rapidamente catalogados como criminosos e viam-se forçados a procurar asilo no Canadá ou México. Já os mais espertos, na hora de fugir da convocação, quando não podiam obter isenção por serem estudantes universitário, recorriam a mentiras e desculpas como homossexualidade ou doenças que os incapacitavam. Os jovens que aceitavam o seu destino acabavam no Vietnã em circunstâncias horríveis, que estavam muito longe daquilo que lhes tinham dito oficialmente em casa. A discrepância entre o que se podia ver nos jornais ou na televisão e aquilo que dizia o governo era tão grande que as pessoas começaram a organizar protestos contra a guerra em diversas partes dos Estados Unidos. Tendo em vista que a obrigatoriedade afetava particularmente os estudantes, os jovens começaram a suspeitar fortemente da propaganda do governo. Assim, as pessoas começaram a se distanciar da opinião oficial, a tal ponto que todos os aspectos do governo e das instituições em geral começaram a ser

questionados. Criaram-se então diversas organizações estudantis contra a guerra, tais como o SDS (*Students for a Democratic Society*), e organizaram-se passeatas pacíficas de protesto e piquetes, aos quais o governo respondia frequentemente com mão dura e muita violência. Em outras palavras: os Estados Unidos declararam guerra a seus próprios filhos¹⁹.

Entre lutas políticas e mudanças culturais, as instituições dominantes encontravam-se desacreditadas e constantemente pressionadas a abrir suas portas para novos públicos, sujeitos, opiniões e perspectivas, para reformas; a abdicar de suas antigas estruturas em favor da construção de outras novas. No campo da arte não foi diferente.

Enquanto instituição que fundamentalmente se comprometia a dialogar com a produção contemporânea e guiá-la para o futuro, o circuito artístico se viu forçado a responder por sua posição, a lidar com a variedade de problemas políticos e sociais que se instauravam naquelas décadas. Ao circuito e ao museu moderno já não era mais possível ignorar os problemas do “lado de fora” e continuar fechado em si mesmo, enfocando apenas os “problemas internos à arte”. “Como tantas outras instituições no final dos anos sessenta”, escreve Brian O’Doherty, os museus “foram abruptamente empurrados de seu contexto histórico particular para dentro das vicissitudes da vida contemporânea, onde os problemas de toda a sociedade – muitas delas até então irrelevantes para os museus de arte – haviam sido lançados sobre eles”²⁰. Porém, de acordo com o crítico norte-americano, a maioria dos museus se encontravam imersos em sistemas cujas políticas administrativas e curatoriais eram orquestradas por indivíduos que demonstravam não ter interesse algum em atender às questões contemporâneas. A instituição artística, portanto, entrava em crise; a era do Museu Moderno – que teve seu apogeu depois da segunda guerra mundial, na educação artística, nas exposições especiais, nas coleções, nas construções de um circuito de museus modernos por todo o país – parecia chegar ao fim (pelo menos naquele momento).

Frente à ebulição de movimentos políticos e sociais, críticos, intelectuais, agentes culturais e artistas sustentavam a opinião de que era urgente repensar o museu, os espaços da arte, o modo como a arte e as instituições culturais se relacionavam com o cotidiano, com o público, com a cidade e com as questões sociais. Para sua sorte, o cenário se encontrava propício para isso. Havia um movimento crescente de ruptura, partindo de dentro para fora e de fora para dentro das instituições artísticas.

¹⁹ CRAWFORD, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o Soho na década de 1970*. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (ed.). *Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço*. Catálogo de Exposição, 11 de fev-04 de abr. 2010. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 44-45.

²⁰ “Like many institutions in the late sixties, they [museums] were abruptly thrust from their historical context into the vicissitudes of contemporary life, where the problems of the entire society – many of them irrelevant to art museums – were brought to bear on them”. O’DOHERTY, Brian (org.). *Museum in Crisis*. New York: George Braziller, 1972, p. 2.

A CRÍTICA INSTITUCIONAL: O ATAQUE AO CUBO BRANCO

A concepção moderna “ideal” do espaço expositivo como um ambiente fechado de paredes brancas – um “cubo branco” – começou a ser duramente questionada nos anos 1960 e 1970, juntamente com outras concepções que avançavam desde o início daquele século. Brian O’Doherty – agente cultural, escritor e artista nova-yorkino influente, autor do termo “cubo branco” – escreveu e publicou em algumas edições da revista *Artforum*, do ano de 1976, uma série de ensaios críticos enfocados no “museu moderno”²¹. Posteriormente compilados e transformados em livro, intitulado “No interior do Cubo Branco” (publicado pela primeira vez em 1986), tais ensaios discorrem sobre a atmosfera da galeria moderna, sobre suas características físico-espaciais e o modo como estas interferem na produção/recepção artística e no comportamento público.

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. [...]. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. [...].”

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. [...] Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado [...]. Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais [...].

Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos “períodos” (Último Modernismo), não existe o tempo. [...]. O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são – ou são tolerados somente como manequins sinestésicos para estudo futuro²².

Mais do que um simples relato “objetivo”, O’Doherty (re)apresenta o espaço expositivo modernista, explicitando sua ligação com os valores estéticos e ideológicos dominantes na primeira metade do século passado. O crítico lança luz aos aspectos normativos do “cubo branco”. Desmonta seus mecanismos. Revela-o como espaço purista, asséptico, hermético, introspectivo, homogêneo, auto-refenciado e desinteressado tanto no indivíduo quanto nas questões sociais; como um instrumento ou dispositivo que sustenta um modo ideal de produção e contemplação da arte, que resguarda o objeto artístico da “realidade” e que possui

21 Dentre os ensaios publicados por O’Doherty na revista, estão: “Notes on Gallery Space” (*Artforum* 14, no. 7, março de 1976), “The Eye and the Spectator” (*Artforum* 14, no. 8, abril de 1976) e “Context as Content” (*Artforum* 15, no. 3, novembro de 1976).

22 O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 3-5



FIGURA 3 - *INSTALLATION* DE FRANK STELLA NA GALERIA LEO CASTELLI (1964).
FONTE CASTELGALLERY.COM

o poder de elevá-lo à condição de representante de algo eterno e sacro.

Em contraponto à arte e ao espaço modernos, O’Doherty valoriza trabalhos de artistas que rompem com a obsessão da superfície pictórica (como os rasgos nos quadros de Lucio Fontana), que conscientemente incorporam o espaço expositivo (como os objetos de Frank Stella) e que se apropriam da imagem da galeria (como as fotos de William Anastasi). Em seus escritos, o crítico/artista norte-americano resgata e valoriza a colagem, a apropriação de objetos e materiais cotidianos – um tipo de operação solapada pelos impressionistas, pais da arte moderna, no início do século.

Enquanto os impressionistas ocultavam a perspectiva tradicional com uma cortina de tinta, muitos países os pintores e fotógrafos populares brincavam com a ilusão, de bizarrices archimboldescas a *trompe l’oeil*. Conchas, purpurina, cabelo, pedras, minerais e fitas eram colocados em cartões postais, fotografias, molduras, vitrinas de objetos. [...]. Assim, quando em 1911 Picasso grudou numa tela um pedaço de linóleo gravado com palhinha de cadeira, alguns colegas avançados podem ter entendido isso como um gesto *retardataire*.²³

23 *Ibidem*, p. 33.

Em sua narrativa, faz-se presente também a desconfiança acerca da neutralidade da instituição, sobre os sistemas e valores tradicionais, sobre a teoria da arte moderna de Greenberg e sobre a ideia de progresso que a fundamenta. “Os sistemas são uma espécie de relações-públicas que, entre outras coisas, promovem a tão odiosa ideia de progresso. Pode-se definir progresso como aquilo que ocorre quando se elimina a oposição”²⁴, escreve.

Em “O Olho e o Espectador”, sobressaem-se questões acerca da individualidade humana – um incômodo tipicamente moderno. No texto, O’Doherty atenta para o modo impessoal como o público é tratado ou referenciado no cubo branco. “O Espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor, não tem face”; ele aparece quase sempre de costas; empresta sua presença fantasmagórica para fotos – o que interessa é sua escala. “Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade prudente. [...]. O Espectador parece taciturno; ele não é eu ou você” – ele não é ninguém. “Sempre disponível, coloca-se hesitante diante de cada nova obra que exija sua presença”. O público é mero figurante, “coadjuvante complacente”, sempre “pronto para representar nossas conjecturas mais fantasiosas”. É obediente: “experimenta pacientemente e não se ressentido de que lhe demos instruções e respostas”²⁵.

O autor salienta o papel que cabe ao público nos discursos que sustentam a arte e espaço modernos. A individualidade é rebaixada, reduzida às dimensões e movimentos de seu corpo, às faculdades do olhar. A instituição encara o público como um “manequim sinestésico” que precisa ser educado e purificado – daí outra semelhança do cubo branco com o templo religioso. A arte e o museu modernos se colocam na posição da autoridade. Assumem que é necessário ensinar o sujeito a perceber, a observar e procurar significados ali assinalados. A complexidade social é ignorada. O dispositivo “formata” seu público, pautando o modo como a contemplação deve ser realizada.

Porta-voz das experimentações neovanguardistas, O’Doherty ataca o espaço fechado, puro, asséptico e branco; a arte esnobe, elitista, de valores exclusivos. Defende as instalações, *environments*, *happenings* e *performances*; a arte pós-minimalista, que traz público e contexto (social e espacial) para o primeiro plano, cuja comunicação não é unilateral, mas dialógica. Exalta a imprevisibilidade do contexto, a arte efêmera, desmaterializada, mutante, polifônica, multifuncional, que se desenvolve no espaço e no tempo, que se constrói com o público, não acima dele ou para ele.

O’Doherty demonstra que o “cubo branco”, ao contrário do que como se apresenta, não é nada “neutro”. É rolo compressor universalizante, homogeneizante.

24 Ibidem, p. 20.

25 Ibidem, p. 37.

É espaço fundamentalmente ideológico, produto e produtor de certas convicções artísticas. É lugar que condiciona tanto a produção artística quanto sua recepção. A instituição “cubo branco” aparece em seus escritos (irônicos) como força mantenedora de certos anseios e valores políticos, sociais e culturais de uma parcela dominante da população.

Seu ataque ao cubo branco não advém apenas da emergência de certas propostas que aconteciam nas artes. As reflexões do crítico acerca das instituições, dos mecanismos de controle social e de manutenção dos valores culturais dialogavam com as de outros teóricos, intelectuais e acadêmicos da época – como é o caso de Michel Foucault. Nas décadas de 1960 e 1970, o filósofo francês identificava os manicômios, as prisões, o panóptico, as escolas, as indústrias e demais instituições como *dispositivos* cuja configuração espacial e/ou dinâmica administrativa e programática eram capazes de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, os valores e os discursos vigentes. Segundo Agamben,

Foucault assim mostrou como, em uma sociedade disciplinar, os dispositivos visam através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento. O dispositivo é, na verdade, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações, e só enquanto tal é uma máquina de governo.²⁶

Complementarmente à Foucault, neste aspecto, O’Doherty se atentou para um tipo particular de dispositivo no campo da cultura – o “cubo branco”, resultado da convergência entre forma espacial e um sistema de produção e difusão da arte. Através de sua atuação como crítico e agente cultural, O’Doherty procurou advertir aqueles que usufruíam do circuito da arte do caráter legitimador, condicionante, ideológico e de subjetivação do espaço modernista na produção e recepção artísticas. Cada um à sua maneira, os escritos de Foucault e O’Doherty refletem inquietações da época; eles se inserem no momento histórico em que práticas emergentes disruptivas, iniciadas nos anos 1960 e que ainda atravessavam os anos 1970, atingia um estado de maturação em nível teórico.

As observações de Foucault sobre as instituições, dispositivos, mecanismos ou “jogos” de poder declaradamente se fundamentavam em questões levantadas pelos movimentos sociais e políticos da época²⁷. Já os apontamentos de O’Doherty acerca do “cubo branco”, por sua vez, se embasavam nos impactos destes e de outros movimentos contestatórios e/ou oposicionistas no campo da

26 AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”. *Outra travessia*, Florianópolis, n.5, p.9-16, jan. 2005, p. 15.

27 Em *Microfísica do Poder*, Foucault afirma que suas reflexões sobre o poder só foram possíveis graças ao movimento de maio de 1968. Em suas palavras: “Só se pôde começar a fazer este trabalho depois de 1968, isto é, a partir das lutas cotidianas e realizadas na base com aqueles que tinham que se debater nas malhas mais finas da rede do poder. Foi aí que apareceu a concretude do poder e ao mesmo tempo a fecundidade possível destas análises do poder, que tinham como objetivo dar conta destas coisas que até então tinham ficado à margem do campo da análise política”. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2005, p. 03 e 06.

arte; mais especificamente: as práticas neovanguardistas das décadas de 1960 e 1970 que *explicitamente* criticavam ou *implicitamente* rompiam com as amarras institucionais vigentes, ditadas pelo espaço modernista (um universo, aliás, que o próprio O’Doherty partilhava enquanto artista)²⁸.

A CRÍTICA INSTITUCIONAL NA PRÁTICA NEOVANGUARDISTA

Influenciados por meio século de atividades de vanguarda, inflamados pelas vozes visionárias da década de 1950 e envoltos por discussões políticas dos mais variados aspectos, os artistas mais avançados (ou engajados) das décadas de 1960 e 1970 se tornaram mais conscientes das restrições ideológicas, estéticas e comerciais do chamado Alto Modernismo americano, experimentando maneiras distintas de romper com este modelo.

Fazendo de sua produção ferramenta crítica, muitos dos artistas da chamada “neovanguarda”²⁹ produziram trabalhos que buscavam questionar, de modo explícito, as instituições artísticas. Por meio de estratégias distintas – tais como a produção de “objetos”, intervenções, instalações e performances – estes artistas tentaram retirar o véu do cubo branco (do Alto Modernismo), a fim de revelar seus mecanismos estéticos, espaciais, expositivos e/ou administrativos até então mantenedores de certas expectativas, convicções, ideologias e narrativas no meio artístico. À título de ilustração, tomemos como exemplo o *Condensation Cube* de Hans Haacke (1963-65), os recortes na parede de Lawrence Weiner (1968), as performances *Maintenance Art* (1973) de Mierle Laderman Ukeles e a instalação de Michael Asher realizada na Claire Copley Gallery (1974).

Para a curadora e crítica de arte Miwon Kwon, o cubo de acrílico transparente com água de Haacke e a remoção de parte do acabamento da parede de uma galeria feito por Lawrence Weiner (1968) são exemplos de trabalhos que se enquadram nas formas de abordagem crítica-institucional, pois se municiam da “tarefa de expor os aspectos obscurecidos da instituição através da relação literal com a arquitetura do espaço expositivo” – o primeiro, por enfatizar o nível de umidade da galeria, permitindo que o ar úmido desta “invada” e interfira na suposta pureza semântica da arte minimalista (que mimetiza a configuração espacial da galeria em si), e o segundo por revelar “a realidade básica por trás do cubo branco ‘neutro’”³⁰.

28 Paralelamente à sua carreira de crítico de arte, O’Doherty também atuou como artista. Sob o pseudônimo de Patrick Ireland, ele não só produziu nos anos 1960 e 1970 trabalhos que dialogavam com a prática neovanguardista (peças conceituais e instalações pós-minimalistas), como também expôs nos mesmos espaços e frequentou os mesmos lugares que os artistas engajados com este tipo de produção.

29 “Neovanguarda” é o termo comumente empregado por historiadores da arte para designar os agrupamentos de artistas norte-americanos e europeus dos anos 1950 e 1960 que reprisaram, aprofundaram ou ressignificaram os mecanismos (como o *readymade*, instalação e a colagem) e bases ideológicas (como a contestação do estatuto da autonomia da arte na sociedade burguesa e a defesa pela reinserção da arte nas práticas do cotidiano) das vanguardas históricas dos anos 1910 e 1920 (dadaísmo e construtivismo). Para um maior aprofundamento sobre a questão da neovanguarda, confrontar os escritos de Peter Bürger, “Teoria da Vanguarda”, e Hal Foster, “Quem tem medo da Neovanguarda?”.

30 KWON, Miwon. *One place after another: Site Specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 14.

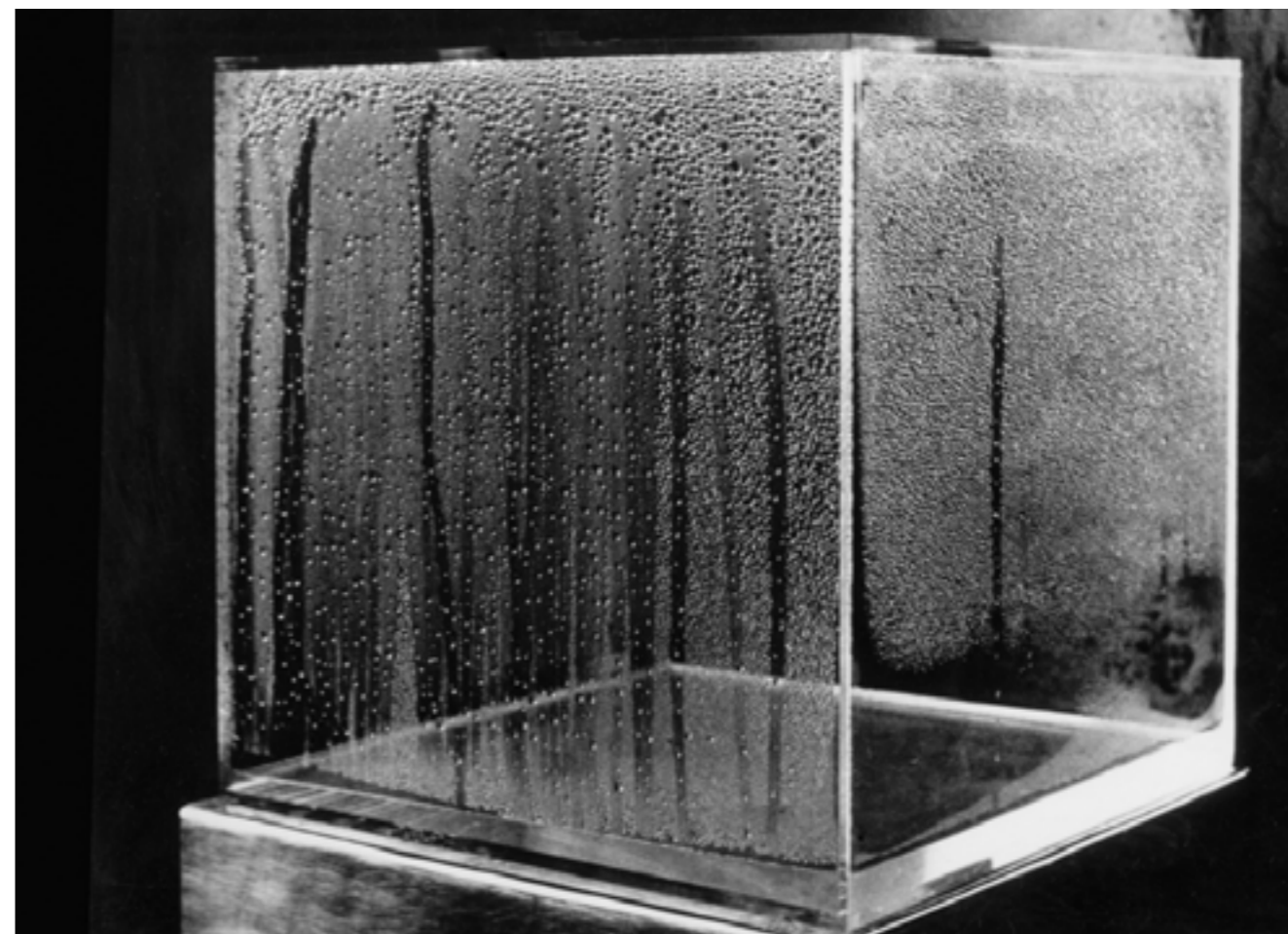


FIGURA 4 - *CONDENSATION CUBE*, HANS HAACKE (1965).
FONTE: POSTWAR.HAUSDERKUNST.DE

As performances de Ukeles, por sua vez, tinham como alvo a questão da manutenção do aspecto purista e asséptico do museu. Por algumas horas em dias distintos, Ukeles literalmente se encarregou de manter a pureza do espaço expositivo: esfregando, lavando e limpando com as próprias mãos o chão da parte interna e externa do museu Wadsworth Atheneum, em Hartford, Connecticut, no ano de 1973. Segundo Kwon, a ação de Ukeles possui postura crítica sobre os afazeres domésticos relacionados à figura da mulher – arrumar, limpar, lavar e tirar a poeira – ao mesmo tempo em que revela a extensão intocada da auto-presentação do museu, onde seus espaços perfeitamente brancos e imaculados, emblemáticos à sua “neutralidade”, são estruturalmente dependentes do trabalho “feminino” oculto e desvalorizado de manutenção e conservação diária. “Ao tematizar essa dependência, Ukeles colocou o museu como um sistema hierárquico de relações de trabalho e problematizou a divisão social e de gênero entre as noções de público e do privado”³¹. Neste sentido, é possível acrescentar ainda que Ukeles, ao expor as questões hierárquicas de serviços relacionados ao museu, ainda alude à visão que este tem sobre o artista enquanto *prestador de serviço* à instituição.

31 *Ibidem*, p. 19.



FIGURA 5 - REGISTRO DA SÉRIE "MAINTENANCE ART", MIERLE LADERMAN UKELES (1973)
FONTE: MEDIA CENTER FOR ART HISTORY - COLUMBIA UNIVERSITY



FIGURA 6 - VISTA DA INSTALAÇÃO DE MICHAEL ASHER NA CLAIRE COPLEY GALLERY (1974).
FONTE: CONTEMPORARYARTSTAVANGER.NOHAPPY-HOLIDAYS-CAS-2

Por fim, a instalação sem título de Asher, elaborada para Claire Copley Gallery em 1974, consistiu no deslocamento do espaço administrativo da galeria (oculto) para o espaço expositivo da mesma (exposto). Ao eliminar o limite físico que até então separava ambos os espaços, Asher tentou através de um só gesto revelar os sistemas políticos e as operações comerciais aos quais artista e obra são institucionalmente submetidos, antes de habitar o espaço de uma galeria ou museu.

Enquanto Weiner e Haacke direcionam suas críticas às condicionantes físico-espaciais da galeria modernista, Asher e Ukeles se preocupam em evidenciar as estruturas invisíveis (administrativas e de manutenção) ali imbricadas. Cada um à sua maneira, estes artistas explicitamente descascaram as camadas e revelaram os mecanismos que mantinham em funcionamento o dispositivo "cubo branco", a partir de dentro da instituição.

De outro lado, uma outra vertente da produção artística de ponta também criticava e tensionava os limites impostos pela arte e espaço modernistas; porém de maneira *implícita*, ao atuar de "fora" da instituição. Incluem-se aí os trabalhos

realizados nos anos 1960 que borraram cânones modernos, como as separações estritas entre pintura, escultura, arquitetura, literatura, cinema, música, dança e teatro; trabalhos construídos a partir de repertórios e materiais do cotidiano, da sociedade de massa, como imagens e símbolos oriundos da cultura popular (como a *pop art* de Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Andy Warhol); trabalhos que se transmutavam ambientes em instalações ou *environments* (Allan Kaprow) ou que se fixavam à lugares, espaços "reais" e "naturais", fora do contexto da galeria (a arte *site-specific* de Robert Smithson); trabalhos eventuais, efêmeros, desmaterializados, que faziam do corpo seu suporte (como a *body art* de Vito Acconci), que provocavam ruídos, que se deterioravam ou que se realizavam no "tempo" e no "espaço" (como os *happenings* de Kaprow, as *performances* de Yoko Ono e a *video-art* de Nam June Paik); trabalhos que não passavam de declarações verbais, de jogos de linguagem, de ideias impressas em uma folha de papel (como a arte conceitual de Joseph Kosuth); trabalhos que, em suma, não cabiam nas expectativas de comportamento do público (formatado para o museu), que não se enquadravam nas temáticas, nas noções de suporte, de objeto, de espacialidade e temporalidade do Alto Modernismo.



Em quase todos estes casos se fazem presentes, de modo mais ou menos sutil, a repulsa ao isolamento, ao caráter auto-referencial da arte e de seu espaço; a aspiração de exceder com as limitações das linguagens tradicionais (como pintura e escultura), tal como seu cenário institucional; a pretensão de resistir às forças da economia capitalista de mercado (ou, talvez, ironiza-la, como é o caso dos artistas da *pop art*); a vontade de incorporar ao significado da arte as contingências de seu contexto (político, social, espacial e cultural). Sobretudo, identificam-se neles o desejo latente de experimentar novas formas de inserção da arte, de reestruturar radicalmente sua relação com o público, instigando e ativando sua participação.

UM NOVO PAPEL PARA O PÚBLICO

Subjacente à pluralidade de formas emergentes de expressão e representação sustentadas pelas neovanguardas artísticas das décadas de 1960 e 1970 – *happenings*, *performances*, instalações, *environments*, obras de *site-specific*, colagens bidimensionais e tridimensionais (*assemblages*) – é possível identificar uma clara tendência: a que trabalha a “participação”, a vontade de provocar o espectador, de retirá-lo de sua inércia – desde a abertura da obra ao exame crítico de seu papel.

Em “Obra Aberta”³², Umberto Eco identifica nas mais variadas produções culturais dos anos 1960 o despertar da questão da “abertura”. Percorrendo trabalhos de músicos, artistas visuais, arquitetos e outros profissionais deste período, o pensador italiano chama atenção para uma predileção comum em vários deles: o modo como se prontificam, das maneiras mais às menos evidentes, a deixar de lado o gesto unilateral e totalizador do artista em favor de sua extensão (abertura) para o espectador ou intérprete, na tentativa de explorar e incorporar a diversidade inerente ao ato da leitura. Destacam-se aí projetos arquitetônicos, concertos musicais e trabalhos artísticos que conformam uma espécie de “poética da sugestão”, nos quais o “autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*”³³.

O conceito “obra aberta” cunhado e explorado por Eco pode ser expresso através de sua análise sobre a produção musical emergente na segunda metade do século XX:

As novas obras musicais, ao contrário [das clássicas], não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente³⁴.

32 ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

33 Ibidem, p. 62.

34 Cabe destacar que a noção de processo interpretativo, em Eco, é válida tanto para o espectador quanto para o executor de uma obra aberta, até mesmo no caso de uma peça musical “aberta”. ECO, 1991, p. 39

Na composição *Trocas* (1957), por exemplo, Henri Pousseur dispõe ao intérprete (musicista) uma série de seções musicais concatenadas que podem ser iniciadas e terminadas à sua preferência, abrindo assim um leque infinito de possibilidades. Nas palavras de Pousseur: “*Trocas*, mais do que uma peça, constitui um *campo de possibilidades*, um convite à escolha”³⁵. Deste modo, “a poética da obra ‘aberta’ tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis”³⁶. Mas no que se refere ao pioneirismo no uso da descontinuidade, abertura e participação, John Cage se destaca como figura emblemática, uma vez que sua atuação prática e teórica influenciou decisivamente os rumos da produção artística a ele contemporânea como um todo (música, teatro, artes visuais, etc.). “Cage é o profeta da desorganização musical, o sumo-sacerdote do acaso”³⁷, afirma Eco.

O concerto intitulado *4'33"* (1952) é, talvez, uma das peças mais memoráveis de Cage e aquela que melhor sintetiza suas ideias e anseios a nível pragmático. *4'33"* consiste na presença de um intérprete parado em frente a um piano, em completo silêncio, por quatro minutos e meio. A espera frustrada pela melodia do instrumento gera uma situação incomum no auditório, causando estranhamento e desconforto no público. Ao invés do som reproduzido pelo piano, são os sons inaudíveis produzidos pela movimentação e falas sobrepostas das pessoas ali presentes que tomam todo o anfiteatro. E é exatamente sobre isso que o concerto de Cage trata: o silêncio, o ruído caótico e aleatório de objetos e pessoas reunidos em uma sala de auditório – um tipo de som até então negado ou não incluso na tradição musical. Além de romper com o repertório clássico, Cage transfere a posição de intérprete/executor de determinada composição musical para o público, invertendo os papéis do artista e da plateia.

De acordo com Santos, a situação de estranhamento promovida por *4'33"* “devolvia ao público a consciência de si mesmo, de sua presença em uma sala de audição”. Para o pesquisador, Cage prefere “apresentar” ao invés de “representar”; ou seja: busca evidenciar “a situação concreta da comunicação artística, o local, a própria presença, tudo que constitui o ritual da audição”, resultando em um processo no qual a obra musical vira uma espécie de estratégia para vencer a lacuna entre arte e vida³⁸. Vale ressaltar que tentativas como esta de despertar a autoconsciência do público a partir da participação não se encerram em Cage, mas avançam a partir dele. Um exemplo disto é a performance “*Performer/Audience/Mirror*” (1975) do artista norte-americano Dan Graham. Posicionando-se de frente para a plateia com um grande espelho às suas costas e com um microfone



FIGURA 9 - *PERFORMER / AUDIENCE / MIRROR* (1975), DAN GRAHAM.
FONTE: MACBA.CAT

em suas mãos, Graham descreve a si e a sua audiência, primeiro de costas para o espelho e depois de frente para ele, sobrepondo as duas imagens e descrições, de feedback e em tempo real³⁹. Colhendo um resultado similar ao concerto *4'33"* de Cage, porém através de uma estratégia diferente, a performance de Graham incorpora a presença e a ação da plateia em sua obra, colocando a própria existência do “público” como questão, despertando sua consciência sobre isso e, ao mesmo tempo, inserindo-o como participante da proposta.

O empenho na diluição das fronteiras entre arte e vida, e o consequente enfoque na participação/ativação do espectador, foram aprofundados por um aluno de Cage: Robert Rauschenberg. Deslocando as transgressões de seu mestre para as artes visuais, Rauschenberg constrói uma série de peças enigmáticas, que se situam em uma zona nebulosa entre escultura, pintura, objeto, *ready made* e colagem: “*assemblages*”⁴⁰. Tais peças se configuram a partir do deslocamento,

35 POUSSEUR *apud* ECO, 1991, p. 38.

36 ECO, 1991, p. 41

37 *Ibidem*, p. 212

38 SANTOS, F. L. *Modernismo e visibilidade: revoluções entre artes plásticas e a arquitetura*. 2000. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 122.

39 Para uma leitura ampliada sobre a obra de Graham, recomendamos a leitura da bibliografia: ALMEIDA, Rafael Goffinet de. *Arte, Arquitetura e Cidade nas investigações de Dan Graham*. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

40 O termo *assemblage* foi originalmente cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet, no início dos anos

reagrupamento e sobreposição de imagens, símbolos, materiais e objetos encontrados no cotidiano sem qualquer tipo de lógica interna explícita – como são os casos, por exemplo, de “*Bed*” (1955), “*Monogram*” (1955-59) e “*Canyon*” (1959). Mas o resultado estético caótico, ambíguo e aparentemente aleatório dos assemblages de Rauschenberg sustenta, na verdade, a ação estratégica encontrada pelo artista para abrir sua obra ao público, atribuindo-a múltiplos significados. Sua estrutura se contrói, assim, a partir de estímulos visuais e/ou imagéticos que visam provocar a reflexão e interpretação pessoal do espectador: um processo que consiste na produção de leituras e releituras que deixam em suspenso o papel de ordenador ou de intérprete da obra. Segundo Santos,

As *assemblages* de Rauschenberg são resultado do gesto que recolhe detritos heterogêneos, disparando cadeias de associações; abdicando de qualquer conclusão, deixa para o público dotá-las de significado. Configuram um elogio não só à ‘obra aberta’, mas à percepção ‘desatenta’, dispersa, mas capaz de captar múltiplas solicitações do ambiente.⁴¹

Fato é que as colagens tridimensionais materializavam o desejo declarado do artista de aproximar obra e espectador, de operar no limite entre arte e vida – tal como escreveu certa vez: “A pintura se relacionada tanto com a arte quanto com a vida. [...] Eu tento atuar nessa lacuna entre as duas”⁴². Depois da fresta aberta por Rauschenberg, outros artistas visuais romperam com a temática autoreferenciada do Alto Modernismo para incorporar às suas obras conteúdos provindos do cotidiano e da indústria cultural – como também fizeram Jasper Johns, Andy Warhol e outros artistas da *pop art*.

Allan Kaprow, outro discípulo de Cage, também mergulhou fundo na ideia da participação e do diálogo entre arte e cotidiano; porém a partir de outras vias. Assim como Rauschenberg, Kaprow também se aventurava na criação de *assemblages* nos anos 1950. Conforme suas colagens tridimensionais começaram a se tornar maiores e a tomar quase todo o espaço, Kaprow foi chegando à ideia de *environment* (“ambiente”, em tradução literal) – um desdobramento das “instalações” iniciadas pelas vanguardas da primeira metade do século.

Resultante da espacialização extremada dos *assemblages*, seus *environments* tinham como proposta promover a participação ao mergulhar o espectador no espaço da peça artística, fundindo um ao outro, utilizando-o como mais um dos elementos da “colagem”. Preenchendo todo espaço com sons, materiais, objetos, pessoas e outras coisas, Kaprow transformava a galeria em um grande

1950, para definir alguns de seus próprios trabalhos: justaposições de materiais tridimensionais e objetos cotidianos; desdobramentos de uma prática iniciada anteriormente, em meados de 1910, por artistas como Picasso, Duchamp, entre outros. Uma das primeiras exposições a empregar a terminologia foi a “*The Art of Assemblage*”, realizada no MoMA de Nova York em 1961, que dispunha obras de artistas europeus (como George Braque, Duchamp, Kurt Schwitters e Dubuffet) e norte-americanos (Man Ray, Joseph Cornell, Robert Mallery, Robert Rauschenberg, George Herms, Bruce Conner e Edward Kienholz).

41 SANTOS, 2008, p.246.

42 “*Painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two)*”. RAUSCHENBERG apud KAIZEN, 2003, p. 89.



FIGURA 10 - *MONOGRAM* (1955-59), ROBERT RAUSCHENBERG. FONTE: RAUSCHENBERGFOUNDATION.ORG

ambiente, cuja totalidade era impossível de ser compreendida somente com o olhar. Enquanto a mobilização do público, no caso do *assemblage*, se restringia ao estímulo visual, cognitivo, intelectual e interpretativo, o *environment* buscava ir além: incluir o estímulo tátil, a experiência corporal e sensorial. Se no primeiro caso a participação do espectador para completar a obra é *evocada*, no segundo ela é *direta e fisicamente solicitada*. Em outras palavras: no *environment* o espectador “não mais observa, assiste, testemunha, mas é chamado a *compor com* o seu arredor ao submergir-se nele”⁴³. A fim de ilustrar e entender melhor a proposta deste tipo de trabalho, tomemos “*Eat*” como exemplo.

Em 1964, no subterrâneo de uma antiga cervejaria situada no Bronx, Kaprow construiu um de seus (ainda não tão famosos) ambientes: “*Eat*” (“Coma” ou “Devore”, em tradução livre). Para conhecer e participar deste trabalho, de título ao mesmo tempo misterioso e evidente, os interessados deveriam primeiramente se dirigir à Galeria Smolin, localizada na *midtown*, em Manhattan, para realizar

43 NARDIM, T. L. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, p. 36.



FIGURA 11 - EAT (ESQUEMA) (1964), ALLAN KAPROW.
 FONTE: EDIBLEGEOGRAPHY.COM

inscrição e fazer reserva⁴⁴. Ao chegar no local, no dia e hora marcados, o visitante poderia adentrar um espaço cavernoso para percorrer um pequeno circuito, no qual seria confrontado com vozes de homens gritando “Peguem-nos, Peguem-nos!” (que saíam de caixas de som escondidas), com maçãs e cachos de bananas (que pendiam do teto amarradas por cordas), com mulheres oferecendo vinho, pão, geleia, bananas fritas e com um homem partilhando pedaços de batatas cozidas – tudo isto distribuído em situações espaciais adversas: ambientes ladeados por grandes toras de madeira chamuscadas, plataformas suspensas e até mesmo um pequeno recinto, acessível apenas por uma escada. Ao ser processado por esta obra, o visitante podia escolher o que comer e beber ou qual percurso fazer.

A partir deste caso, é possível notar que Kaprow explora e entende a ideia de participação por meio da presença, do deslocamento, do movimento corporal, do toque, do paladar, enfim: da múltipla experiência sensorial (inclusive gustativa) do espectador. Segundo Nardim, “é assim que Kaprow começa a transformar os

44 A Smolin Gallery foi uma galeria de vida curta – localizada na 57th Street, em Nova York – conhecida por hospedar produções vanguardistas no início dos anos 1960, como: a performance “Words” (1962) de Kaprow, a instalação “Television Décollage” (1963) de Wolf Vostell e recitais de poesia de Tony Towle (1963).

espectadores em participantes: oferecendo-lhes pequenas tarefas, ‘algumas coisas’, ações que levadas a cabo não chegam a provocar nenhuma mudança substancial na estrutura da obra”⁴⁵.

Paralelamente aos *environments*, Kaprow também desenvolve outras formas de participação, mas que deixavam de lado a preocupação com o ambiente para se focar mais na performance, no evento, na interação entre artistas e público: os *happenings*. Declaradamente influenciado pelos concertos de Cage e pelas ações do grupo japonês “Gutai”, Kaprow concebe o termo “*happening*” ao mesmo tempo em que o realiza, pela primeira vez, no final dos anos 1950:

Em 4 de outubro de 1959 é realizado, na Galeria Reuben, em Nova York, “18 happenings em 6 partes” (18 happenings in 6 parts), o primeiro *happening* “oficial”. No convite em formato de cartão, Kaprow diz aos convidados que, dada a necessidade de aumentar a responsabilidade do observador em suas obras, os participantes daquele evento tornar-se-ão parte dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que os experimentarão. Ele adverte que o termo *happening* não tem um significado específico para além do conhecido, indicando apenas algo “espontâneo, que acontece por acontecer”, tal como as ações que “não têm nenhum significado claro”.

Os convidados, dentre os quais constavam os grandes nomes do circuito artístico local, ao chegarem à Reuben Gallery, que então inaugurava, foram recepcionados com a entrega de um programa que continha instruções, além da ficha técnica; uma lista com os nomes de todos os convidados que haviam confirmado sua presença; e três pequenos cartões, indicando em qual dos três ambientes disponíveis, e em qual momento, o participante deveria tomar seu assento. Aos participantes que vinham acompanhados, os cartões traziam instruções para que o grupo se dividisse. A intenção era que aqueles que já se conheciam se espalhassem e se misturassem com outros, podendo com isso repensar as suas maneiras de se relacionar. [...]

As instruções traziam as seguintes informações: “A performance divide-se em seis partes. Cada parte contém três acontecimentos (happenings), que ocorrem simultaneamente. O princípio e o final de cada uma será assinalado pelo toque de uma campainha. Ao fim da performance, serão ouvidos dois toques de campainha”.

Era preciso que todos seguissem com atenção, nesse decorrer, às indicações de mudança de lugar. As instruções versavam, ainda sobre um intervalo de dois minutos entre as partes 1 e 2, em que a assistência deveria permanecer sentada; um outro intervalo, dessa vez de 15 minutos, entre as partes 2 e 3 em que, diferentemente, o visitante podia deslocar-se ao seu bel-prazer e assim por diante, demarcando períodos por entre cada uma das partes. [...]

Adentrando pela galeria, um espaço retangular tipo “loft”, o convidado deparava-se com três salas de tamanhos diferentes, cada uma com uma placa que trazia um número, de um a três. A primeira delas é a adjacente à entrada, a número um, de onde se pode ver a sala número dois, logo à esquerda, e a sala número três, à direita e mais afastada. Para dividir as três salas do loft, foram levantadas estruturas de madeira que não chegavam ao teto e que formavam, além das salas, corredores de passagem, cobertas por plástico fosco, quase transparente. As “coxias” localizavam-se ao fundo da galeria, juntamente à sala de técnica, de onde eram projetados slides em alguns momentos.

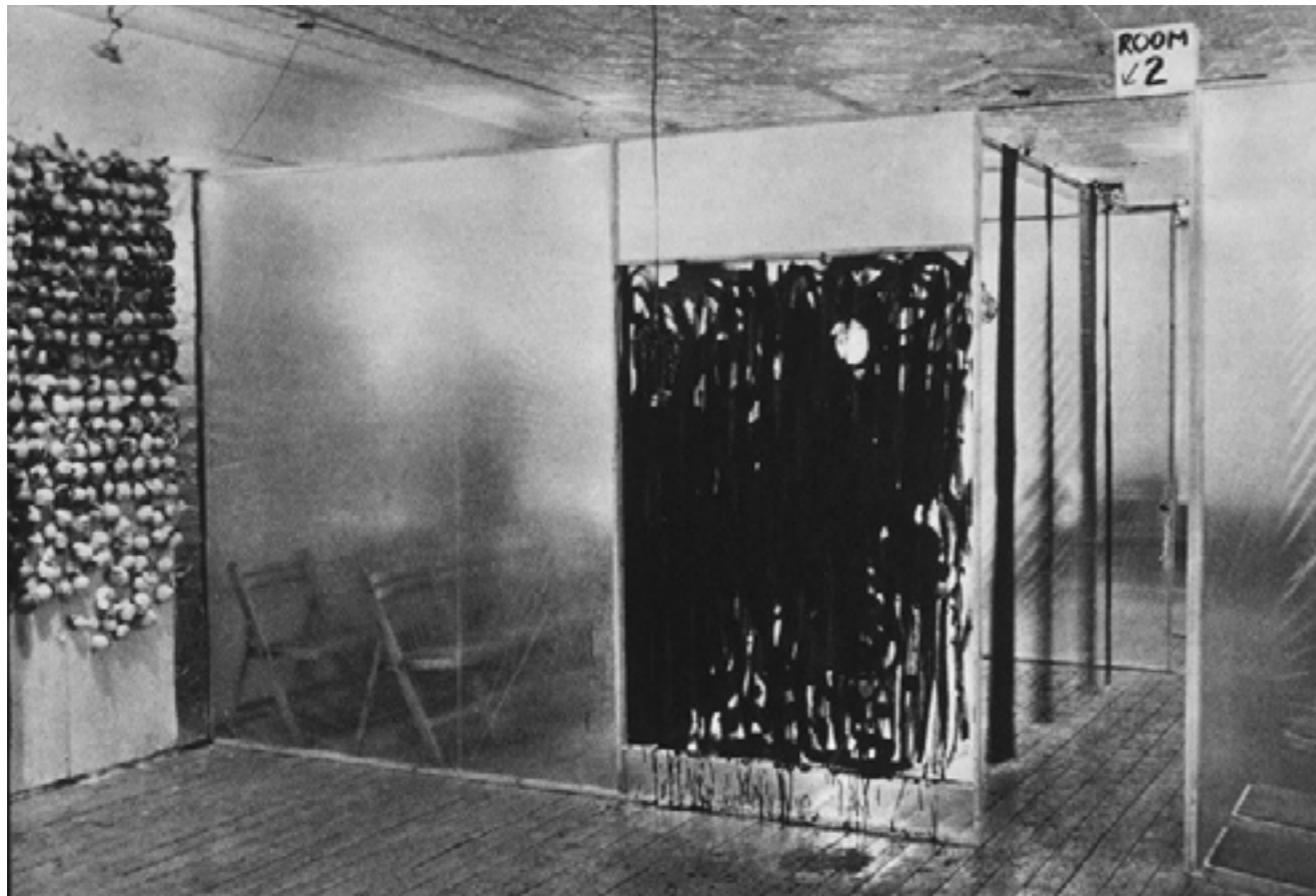


FIGURA 12 - 18 HAPPENINGS IN 6 PARTS (1959), ALLAN KAPROW - VISTA DE UMA DAS SALAS.
FOTO: SCOTT HYDE; FONTE: KAIZEN, 2003



FIGURA 12B - 18 HAPPENINGS IN 6 PARTS (1959), ALLAN KAPROW.
FOTO: FRED W. MCDARRAH; FONTE: MOMA.ORG

Em cada uma das três salas há a predominância de uma cor. Na sala 1, a cor é o cor-de-rosa, na sala 2 é o azul e, na três, um azul-claro. Lâmpadas de cores alternadas encobrem o topo das estruturas das salas 1 e 3. Algumas paredes do lugar têm colagens e *assemblages* compostas por materiais diversos como maçãs, luzes de natal, palavras escritas com tinta, fios de eletricidade. [...]

Ocupados os devidos lugares, sem que o visitante tivesse por perto algum conhecido com quem pudessem compartilhar suas impressões sobre o evento – de caráter inédito – era preciso esperar. Ao soar da campainha, o início: sons em volume muito alto, metálicos, aparentados com sons urbanos e de aparelhos eletrônicos são emitidos a partir dos quatro cantos da galeria, espaços esses ocultos pela estrutura montada por Kaprow. [...]

Dos bastidores localizados ao fundo da sala saem, em fila indiana e em velocidade reduzida, os performers que irão participar da primeira parte. Eles vestem roupas comuns, cotidianas, nada aparentadas com figurinos. Todos os performers trazem em seus rostos expressões neutras, parecem tanto quanto possível a inexpressividade. [...]. Os performers distribuem-se pelas diferentes salas e então passam a executar tarefas de caráter simples e cotidiano, previamente estipuladas e descritas em minúcias por Kaprow [...]. Os participantes, então, dependendo da sala em que se encontrassem, poderiam ver performers espremendo laranjas com o auxílio de um espremedor elétrico; movimentando-se como numa sessão de ginástica aeróbica;

ou ainda assistir a projeções de slides que apresentavam imagens de formas geométricas coloridas, alguns nus, obras de Kaprow e de outros artistas, como Pollock, desenhos aparentemente feitos por crianças e assim por diante. Todos esses acontecimentos eram minuciosamente cronometrados, conforme podemos saber pelo roteiro de Kaprow. Ao fim de cada uma das partes, toca a campainha, faz-se o blackout, os performers saem de cena da mesma maneira que permaneceram lá: silenciosa e mecanicamente. Voltam aos bastidores.⁴⁶

Inaugurando um novo “gênero artístico”, este *happening* (e os outros que vieram depois dele) se estruturava como um *acontecimento* dinâmico, imprevisível e único, resultante das interações espontâneas (ou parcialmente induzidas/roteirizadas) entre performers e o público, da mescla de ações cotidianas e elementos advindos da dança e do teatro – porém deixando de lado a condução musical e coreográfica estrita, no caso da primeira, e a ideia de narrativa e dramaturgia, no caso da segunda.

Assim como Rauschenberg e Cage, Kaprow manifestava, através de suas experimentações ou declarações, a insatisfação com as estruturas espaciais,

46 NARDIM, 2009, p.51-60

políticas, ideológicas e estéticas vigentes. Seus *assemblages*, *environments* e *happenings* colocavam-no ao lado de outros tantos artistas da neovanguarda que, direta ou indiretamente, se posicionavam contra a mercantilização e o isolamento da arte nas galerias, e em defesa da desmaterialização, da participação, da diluição das fronteiras entre público e obra, entre arte e vida. Em suas palavras:

O espaço das exposições já não me satisfazia. Pensei que seria muito mais interessante se eu conseguisse sair da galeria e fazer flutuar o ambiente que havia criado na vida de todos os dias, de modo a eliminar todo tipo de divisão... O evento tem de terminar antes que o hábito se estabeleça. O artista que realiza um happening vive o mais puro dos melodramas. Sua obra é uma perfeita representação do mito do Não Sucesso, porque os happenings não podem ser vendidos ou levados para a casa, só podem ser estimulados. Além disso, por causa da natureza flutuante, apenas poucas pessoas podem segui-los. Permanecem um evento isolado e orgulhoso. Quem os cria é um verdadeiro aventureiro, porque boa parte daquilo que faz é absolutamente imprevisível. Quem os cria é um verdadeiro embusteiro.⁴⁷

Cabe ressaltar aqui que a aspiração neovanguardista pela expansão dos suportes, pela participação, pela dessacralização e reinserção da arte na sociedade não era algo exclusivo do contexto norte-americano, mas sim algo partilhado por artistas do mundo todo – sobretudo aqueles atentos às revoluções políticas, sociais e culturais em curso. Mas no que se refere ao desejo de vincular a experimentação de novas linguagens a possibilidades de novas formas recepção participativa, destaca-se aqui a atuação de Hélio Oiticica.

As propostas elaboradas por Oiticica na década de 1960 procuravam “superar” as noções modernas, representadas no Brasil pela Arte Concretista – fundamentada na busca de uma linguagem universal, na crença no racionalismo e funcionalismo, mesmo com o sacrifício da subjetividade e a expressividade individual. Seus “*Núcleos*”, “*Penetráveis*”, “*Bólides*” e “*Parangolés*” partiam da reformulação deste repertório modernista/formalista. Denominadas “anti-obra”, “antiarte” ou “novas ordens ambientais” tais peças (ou programas) objetivavam desconstruir a ideia de objeto artístico e dialogar com a realidade brasileira, chamando para isto outra participação do espectador. Tomemos como exemplo os *Parangolés* e o penetrável *Tropicália*.

Foi o contato com o samba da Mangueira, no Rio de Janeiro, que despertou em Oiticica a vontade de aliar a experiência visual à do tato, “da fruição sensual dos materiais” e do movimento corporal, na tentativa tirar a obra de seu isolamento, de seu distanciamento do corpo espectador. Assim nasceu o “*Parangolé*”: uma espécie de capa, roupa esvoaçante, composta por cores, textos e materiais diversos, que não serve à moda, à exposição ou contemplação, mas sim ao autoconhecimento, à auto-criação. Trata-se de uma experiência multissensorial do indivíduo, cuja (re) descoberta do corpo, dos sentidos e comportamentos o instiga à inventividade, promovendo a transformação do antigo destinatário em co-protagonista. O

principal objetivo de Oiticica para com o *Parangolé* ou “*antiarte ambiental*” era, em suas palavras, “dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”⁴⁸. Segundo o artista,

Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para a proposição criativa vivencial, dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação” de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possuía significação.

O *Parangolé* de Oiticica só se completa, só ganha vida e sentido, quando é “experimentado” pelo espectador – o primeiro não existe sem o segundo. Ele não se encerra na proposição unilateral do artista, mas sim avança, se abre e toma forma na recepção, no contato aproximado com o público; pode-se dizer até mesmo que tal obra o “empodera” (para usar um termo atual). Para Celso Favaretto, a “antiarte” de Oiticica, entendida como série de “proposições para criação”, tinha como princípio a participação: “ela produz um campo de estruturas abertas em que a invenção exercita-se como ‘proposição vivencial’”⁴⁹. Mais do que isso, os *Parangolés* se constituem (ao lado dos *Núcleos*, *Bólides* e *Penetráveis*) como: “lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas”, onde se “realizam a poética do instante e do gesto: ‘uma nova fundação objetiva da arte’”⁵⁰. Portanto, ele pertence a um projeto ou programa maior, para a arte na sociedade.

Dando continuidade às suas pesquisas político-estéticas, Oiticica instalou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em meio à ditadura militar, o penetrável chamado “*Tropicália*” (1967). Tratava-se de um espaço ou circuito “tropical” labiríntico conformado por pequenas “cabines” emolduradas com cores e materialidades variadas, vasos cerâmicos com plantas nativas, jaulas com araras e caminhos feitos com cascalho ou areia. Contrastante à tudo isso, havia ainda, no final deste “percurso”, um aparelho de TV ligado.

Por detrás dos jogos semânticos e das experiências multi-sensoriais provocadas no espectador, este penetrável, em especial, resguardava um projeto político mais profundo (ou mais evidente) que seus predecessores. *Tropicália* nasce das experiências de Oiticica com o morro, com o samba e com a favela carioca, da valorização das construções espontâneas, da arte de rua e das coisas inacabadas, e desemboca na preocupação do artista com a imagem estereotipada do Brasil nos meios de comunicação de massa⁵¹. Pela via da participação, *Tropicália* operava

48 OITICICA apud FAVARETTO, Celso F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000, p. 119.

49 FAVARETTO, 2000, p.121

50 Ibidem, p.121-122.

51 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rocco: Rio de Janeiro, 1986, p. 106-107

47 KAPROW apud GUARNACCIA, 2001, p. 30



FIGURA 13 - PARANGOLÉ P15, CAPA 11, INCORPORO A REVOLTA (1967), HÉLIO OITICICA. FONTE: ITAÚ CULTURAL

FIGURA 14 - VISTA PARCIAL DA INSTALAÇÃO TROPICÁLIA (PENETRÁVEIS 2 E 3) (1967), HÉLIO OITICICA. FONTE: ITAÚ CULTURAL

na construção e desconstrução de experiências e significados. Ela se utiliza de elementos da cultura de massa para promover identificações, para “expressar processos criativos abertos”, mas também para provocar reflexões críticas.

Segundo Favaretto,

Tropicália é um ambiente-acontecimento que opera transformações de comportamentos: desconstrói as experiências (dos participantes, do proponente) e as referências (culturais, artísticas), impedindo a fixação de uma ‘realidade construída’. Os fragmentos de processos, mitos, vivências tornam-se signos que simulam, efeito de realidade no sistema ambiental. Estabelece-se no jogo a corrosão de identidades expectativas, como descolonização do sujeito (que é multiplicado) e desnaturalização das referências (que são demitizadas).

Processo conjuntivo e ambivalente, ‘Tropicália’ joga com significações óbvias e ocultas: [...] o objetivo é provocar a explosão do óbvio – o que é efetivado na participação. A significação oculta não é, pois, um sentido profundo, anterior às imagens, de que elas seriam a representação. O oculto da Tropicália é o mais manifesto: o modo de agenciamento das imagens, das linguagens, dos comportamentos.⁵²

Esta “antiarte” ambiental se propõe à criação de um outro tipo de dispositivo que constrói uma série de estruturas sensitivas e reflexivas de significado amplo, aberto; monta situações em que as significações são continuamente apropriadas e recriadas pelo público. Possui, fundamentalmente, “proposições para a participação” que “supõem experiências de cor, estrutura, dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão”⁵³. “A unidade de ação buscada por Oiticica”, para Favaretto, “resulta, pois, da generalização de proposições abertas ao ‘exercício imaginativo’ e da fundamentação da ‘vontade construtiva geral no campo político-ético-social’. A ênfase nas atividades, por diferentes que sejam, recai na participação e na produção coletiva”⁵⁴. Em outras palavras: a participação é constitutiva da produção e a crítica efeito da abertura estrutural.

As propostas ou programas de Oiticica contribuem para a expansão dos

52 Ibidem, p. 139

53 Ibidem, p. 125

54 Ibidem, p. 167

suportes tradicionais, para a crítica ao isolamento e ao diálogo em-si-mesmo modernista. Deste modo, Oiticica “responde ao imperativo de não mais situar a atividade de vanguarda como renovação estética; vincula-se a ‘uma questão cultural mais ampla’”, como “a ‘transformação radical no campo do conceitos-valores vigentes’”⁵⁵. Forçando diálogos com a “realidade” e instigando o envolvimento (objetivo e subjetivo) do espectador, a arte de Oiticica nutre o desejo de transformação social, de contestação dos valores estéticos, simbólicos e comportamentais. Assim como os artistas da neovanguarda norte-americana e europeia, o brasileiro empurra a arte para a vivência, por meio do desenvolvimento de práticas artísticas que transgridem a normatividade modernista pela experimentação de novos meios de expressão, representação (distanciados da concepção de “objeto vendável”) e recepção artística, na tentativa de estreitar relações com o espectador, com a cidade e com as questões contemporâneas.

Além daqueles citados até aqui, uma vastidão de outros artistas ou grupos poderiam ainda ser incluídos aqui nesta discussão sobre a questão da participação na produção cultural e/ou artística dos anos 1960 – tais como as propostas práticas e teóricas de Joseph Beuys, Guy Debord e Lygia Clark, de grupos como a Internacional Situacionista (1957-1972), o *Fluxus* (1961-), o *Provos* (1964-1967) e inúmeros outros. Mas o objetivo aqui não é abarcar e exaurir todos os possíveis exemplos da participação, mas enfatizar a emergência plural de um fenômeno, que assume estratégias e ideologias distintas. Nosso enfoque é demonstrar que a “participação” aparece como um termo de aplicações plurais, amplas, não consensuais, como um termo abrangente, “guarda-chuva”, criado para dar conta de olhares e expectativas multifacetadas lançadas sobre o público; ou ainda, indicar que esta questão se vincula (direta ou indiretamente) a um projeto maior, de contracultura e crítica institucional, cujas propostas incluíam a dissolução da arte na vida, o tensionamento dos valores político-estético-sociais vigentes e a revisão do papel do artista na sociedade.

ESPAÇOS ALTERNATIVOS E PARTICIPAÇÃO

Em um momento de agitações culturais, políticas e sociais, a questão da participação surgia como uma espécie de caminho para os artistas voltarem a se manifestar coletivamente, a se conectar com a sociedade e a se engajar politicamente. Porém, até meados da década de 1960 este anseio de se relacionar com o público, de diluir as fronteiras e fazer fundir arte e cotidiano ainda operava largamente no campo do simbólico, dentro dos limites institucionais – como é possível averiguar nos exemplos anteriormente citados. As questões da participação e do engajamento social na produção neovanguardista não passavam de ensaios e/ou representações de um desejo maior, que ainda se realizava timidamente.

A saída da esfera do simbólico para tentativas de materialização na realidade social coincide com a emergência de um fenômeno nos anos 60 e 70: os “espaços alternativos”; lugares institucionalmente independentes, de experimentação artística e social intensa, sem fins lucrativos, majoritariamente frequentados e administrados por agentes culturais, artistas ou grupos de artistas (dos mais aos menos iniciados), que se distanciavam das concepções formais, programáticas e comportamentais até então presentes no espaço artístico tradicional, “cubo branco”.

A criação dos tais “espaços alternativos” possibilitou com que os artistas de neovanguarda declarassem, ainda que brevemente, sua independência do circuito artístico principal, explorando sua liberdade criativa fora das amarras institucionais e não apenas na produção artística em si mas também na dinâmica destes espaços (estúdios e galerias não comerciais), na organização de eventos e exposições (individuais ou coletivas) – que acabam culminando em projetos inovadores, em novos modos de produção, divulgação e recepção. Não por acaso, tal fenômeno acompanha a ebulição de cooperativas, organizações e comunidades de artistas; ele pontua o momento de inflexão nas noções de espaço de trabalho, discussão, difusão, encontro, negociação e lazer – irrestritas ao campo artístico. Com a existência dos grupos, organizações e espaços alternativos que as questões levantadas pela crítica institucional (participação e diluição da arte na vida) passaram a ser colocadas em prática, e em um sentido amplo, para além da obra artística: no funcionamento, administração, produção e usos cotidianos destes espaços, na aproximação com a cultura em geral, com problemas urbanos e sociais imediatos, com outros públicos e serviços “não artísticos”. Em suma, nos espaços alternativos a questão da participação ultrapassa a galeria e a peça artística e avança para o cotidiano, para a cidade, porém de maneira plural, tomando formas e interpretações bem distintas, variando de acordo com os ideais de seus atores e agentes. Por este exato motivo, eles servem como objetos de estudo privilegiados para a discriminação de tendências e atitudes no movimento de participação, de reinserção da arte na sociedade.

Apesar de se tratar de um fenômeno que extrapola o EUA, com inúmeras ramificações, foi em Nova York que os espaços alternativos encontraram terreno fértil para sua proliferação – uma vez que a “capital da arte” não só concentrava vários artistas de ponta da época, mas também reunia condições especiais para o desenvolvimento de tais espaços, como o forte incentivo governamental e a intensa crise fiscal. A seguir, traçaremos um panorama geral sobre a emergência deste episódio na cidade (e suas condicionantes) para, aí sim, nos aprofundarmos em alguns exemplos – com o objetivo de extrair as questões particulares a cada um deles, sobretudo no que tange à questão da participação.

55 Ibidem, p. 168

A EMERGÊNCIA DOS ESPAÇOS ALTERNATIVOS EM NOVA YORK

No livro “*Alternative Histories: New York Art Spaces (1960-2010)*”⁵⁶, as pesquisadoras americanas Lauren Rosati e Mary Anne Staniszewki identificam a década de 1960 com o despertar dos grupos, organizações, estruturas e espaços alternativos em Nova York. A dupla correlaciona este fenômeno com o envolvimento dos artistas locais nos movimentos ativistas dedicados à paz, ao anti-colonialismo e ao meio-ambiente, nas lutas pelos direitos trabalhistas e civis, pela igualdade étnica, sexual e de gênero, e pelo fim da Guerra do Vietnã. “Os artistas da cidade de Nova York, na década de 1960, não só participaram dessas lutas”, afirmam, “mas também se voltaram para o que precisava ser alterado à sua frente – o mundo da arte”⁵⁷. Ou seja: o engajamento dos artistas neste contexto maior de contestação fez com que eles se voltassem criticamente para seu próprio universo, transportando algumas das questões disparadas por estas manifestações – como representatividade, participação, inclusão, democracia, etc. – para o campo da arte.

O resultado disto é a formação, no final da mesma década, de grupos e espaços como: o *Art Workers Coalition* (AWC) (1969), voltado para as políticas dos museus (o MoMA, em especial); o *Women Artists in Revolution* (WAR) (1969), concebido para elevar a representação das mulheres no mundo artístico; o *El Museo del Barrio* (1969) e *Studio Museum in Harlem* (1968) dedicados ao apoio e à promoção da arte feita por “latinos” e afrodescendentes, respectivamente; o *La MaMa Experimental Theatre Club* (1961), criado para oferecer peças teatrais, musicais e performances alternativas à Broadway; a *Millennium Film Workshop* (1966) e o *New American Cinema Group* (1962), interessados na exibição de filmes *undergrounds*. Pegando carona neste movimento de criação de novos espaços e circuitos alternativos, aparece também a *Factory* (1964) de Andy Warhol, um lugar voltado para expansão da arte pop para outros universos e públicos, para novos nichos de produção e consumo – cujo propósito, a bem da verdade, mais servia aos interesses pessoais/profissionais do artista do que aos interesses da população em geral.

Segundo Rosati e Staniszewki, a intensificação dos debates sobre a contracultura, justiça social, democracia, igualitarismo e críticas aos excessos do capitalismo inspiraram artistas dos anos 60 a mergulhar fundo na criação de peças artísticas conceituais, ambientais, performáticas e interventivas, e também a encontrar novos espaços que pudessem exibir e promover estes tipos de trabalho⁵⁸ – uma vez que os museus e galerias tradicionais não se interessavam por eles. Para sua sorte, havia um antigo distrito industrial desvalorizado e parcialmente

56 ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne. (org.) *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012.

57 “*artists in New York City in the 1960s not only participated in these struggles, [...], but also turned to what needed to be changed on their home front – art world*”. Ibidem, p. 99.

58 Ibidem, p. 125.

desabitado na *downtown* de Manhattan, que oferecia espaços amplos a um baixo custo: o SoHo. Em meio à recessão econômica e à crise sistêmica que tomava a cidade naqueles anos, músicos, arquitetos, dançarinos, poetas, cineastas e artistas visuais de vanguarda mudaram-se massivamente para esta região e começaram a transformar as instalações industriais (*lofts*) em galerias não comerciais, estúdios, editoras, cooperativas, cinematecas e outros tipos de espaço – todos eles geridos e frequentados sumariamente por artistas. O bairro, como um todo, deu forma uma comunidade, uma rede própria de artistas, se tornando um grande laboratório compartilhado. É neste momento que despontam no SoHo iniciativas como a cooperativa *Fluxhouse* (1966-1969), o restaurante *FOOD* (1971-1974), a revista *Avalanche* (1968-1976) e as galerias *98 Greene Street* (1969-1973), *112 Greene Street* (1970-1979), *55 Mercer* (1970), *A.I.R. Gallery* (1972-), *3 Mercer Street Store* (1973-1977) e *SOHO 20* (1973-).

Mas além da disponibilidade de espaços, em meio à crise fiscal e financeira, os artistas interessados na produção experimental/neovanguardista podiam contar ainda com o apoio (direto e indireto) de agentes culturais atuantes em agências ou instituições públicas, que faziam a ponte entre os interesses dos artistas e os auxílios por elas oferecidos. Um caso expressivo é a atuação de Brian O’Doherty e Alanna Heiss. Ocupando cargo de diretor do Programa de Artes Visuais no *National Endowment for the Arts* (NEA), uma das principais agências de fomento cultural do país, O’Doherty criou, em 1972, um tipo específico de fundo a ser destinado para os “*workshops/alternative spaces*” – inclusive, atribuiu-se a ele e a este programa a aplicação pioneira da expressão “espaço alternativo”⁵⁹. Não por acaso, sua atuação no NEA coincide com o aumentado drástico no apoio legal e financeiro para os grupos e espaços alternativos e, conseqüentemente, para a explosão deste fenômeno. Heiss, por sua vez, ajudou a organizar exposições, performances e eventos em espaços subutilizados e negligenciados de Nova York, no mesmo período em que ocupava cargo de diretora em uma organização sem fins lucrativos dedicada à preservação patrimonial e ao planejamento urbano da cidade – o *Municipal Arts Society* (MAS). Alguns destes eventos renderam a Heiss frutos duradouros, originando espaços alternativos espalhados pela cidade, como a *Clocktower Gallery* (1972-2016) – uma galeria instalada em uma torre de relógio no Lower Manhattan – e o *P.S.1* (1976-) – um centro de arte contemporânea fundado em uma antiga escola pública do Queens.

Demorou algum tempo para que o espírito inventido do SoHo atraísse uma clientela mais próxima àquela do mercado artístico; mas eles acabaram vindo – particularmente nos anos 1980, quando a economia norte-americana começou

59 Segundo a pesquisadora francesa Cristelle Terroni, a expressão “espaço alternativo” foi cunhada por O’Doherty na ocasião da criação do programa “*workshops/alternative spaces*” para NEA. Depois disso, o termo passou a ser frequentemente utilizado nos períodos da época, como foi o caso do artigo “*Alternative Space: SoHo style*”, publicado pela revista “*Art in America*” de novembro de 1973 – que tinha, inclusive, O’Doherty como um de seus editores. TERRONI, C. *The Rise and Fall of Alternative Spaces*. 7 out. 2011. Disponível em: <http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative> (acesso: junho 2016).

a se recuperar e o bairro se tornou lar de luxuosas boutiques e restaurantes, alvo de gentrificação. Enquanto isso, no final dos anos 1970, o *punk rock* chegava ao EUA e a cultura *hip hop* nascia nas ruas do Bronx, inventando novas maneiras de usar a voz, o corpo, o som e a tinta spray. Neste momento, uma nova geração de artistas, grupos e espaços alternativos aparecia na cidade, fazendo a ponte entre a arte neovanguardista e a “arte de rua”, como são os casos do grupo *Collaborative Projects, Inc.* (1977) e do espaço *Fashion Moda* (1978), ambos do Bronx. Ao contrário deste último, o *Colab* não tinha sede fixa e sua associação era flexível; o coletivo operava basicamente através de projetos participativos e abertos, voltados para exposições temporárias em edifícios desocupados e/ou “abandonados” – como o “*Real Estate Show*” (1980) e o “*Times Square Show*” (1980).

Diante deste inesgotável cenário e da tarefa de discutir a questão da participação, bem como a da difusão da arte na sociedade, optamos por nos aprofundar nos seguintes espaços e eventos: a *Factory* (1962-1984) de Andy Warhol – por indicar uma abordagem distinta de participação na produção artística; as *Fluxhouse Cooperatives* (1966-1975) de George Maciunas – por pontuar um primeiro momento de cooperação entre artistas no SoHo; o *P.S.1 Contemporary Art Center* (1976-) de Alanna Heiss – por levar a produção artística neovanguardista para outras partes da cidade; a galeria *112 Greene Street* (1970-1979), o restaurante *Food* (1971-1974) e a revista *Avalanche* (1968-1976) – por se tratarem inserções distintas da arte na sociedade a partir de um mesmo grupo de artistas residentes no SoHo; e o *Times Square Show* (1980) do grupo *Colab* – por apontar para um outro momento no qual a proposta de participação assume outros formatos e objetivos, e também por sinalizar o “fim” da neovanguarda artística.

Sobretudo, elegemos tais espaços instigados pelas seguintes perguntas: Como cada um deles se conecta com o público, com a cidade/sociedade? Como caracterizar estes públicos? Como se dá a participação em cada um deles? Quais são os interesses mediam suas aproximações, os desejos de participação? Como respondem às críticas institucionais, ao dispositivo “cubo branco”? Como se conectam com o entorno urbano e qual o seu horizonte de inserção social da arte? Quais são seus legados na arte contemporânea? São estas algumas das questões que buscamos responder (ou, ao menos, apontar).

02



A TRANSFORMAÇÃO DE UM DISTRITO INDUSTRIAL EM LABORATÓRIO DA NEOVANGUARDA: O SOHO NOS ANOS 1960

02

Antes de mergulharmos fundo em questões particulares de alguns espaços alternativos do SoHo, dedicaremos as páginas seguintes à análise do contexto social, político e econômico que propiciaram sua emergência. Tendo como plano de fundo o impasse e a disputa sobre o futuro do distrito industrial frente à crise fiscal e econômica (índice da falência do modelo de acumulação fordista), nos atentaremos para o ativismo político de moradores (artistas) pela permanência no distrito (não-zoneado para uso residencial) – entendendo esta postura como um primeiro momento em que os artistas procuraram redefinir sua inserção na sociedade – até chegar às primeiras manifestações e propostas artísticas na região.

FIGURA 15 - (PÁGINA ANTERIOR) VISTA DAS RUAS CROSBY STREET E SPRING STREET, SOHO(1978).
CRÉDITO/FONTE: THOMAS STRUTH / SOHO MEMORY PROJECT

FIGURA 16 - FACHADA DO EDIFÍCIO N. 101, LOCALIZADO NA SPRING STREET (1972).
CRÉDITO/FONTE: PAUL KATZ / JUDD FOUNDATION ARCHIVES



A DISPUTA PELO SOHO

Edifícios industriais erigidos em estrutura metálica compunham, nos anos 60, grande parte da paisagem urbana localizada ao sul da Rua Houston, em Manhattan – região posteriormente conhecida como “SoHo” (acrônimo de “*South of Houston Street*”). Presentes ali desde a segunda metade do século XIX, estas estruturas conservavam fachadas com aberturas copiosamente seriadas; algumas eram ornamentadas com ferro fundido enquanto outras eram revestidas com tijolos, pedras ou outros tipos de materiais. Internamente, configuravam pavimentos amplos, livres e bem iluminados: ambientes com extensos pisos de madeira, pé-direito alto e generosas janelas envidraçadas, concebidos para receber maquinários pesados, grandes cargas de produtos e uma boa quantidade de funcionários – para cumprir as demandas de uma linha de produção. Se comparado aos arranha-céus que delimitavam o sul e o norte da região, os edifícios do antigo distrito industrial, com seus “miseros” cinco andares, formavam uma topografia mais baixa, como uma depressão. Segundo Yukie Ohta (nativa do bairro e fundadora do projeto “*The SoHo Memory*”), era por este motivo que a região era conhecida por alguns como “*Valley*” (“Vale”, em tradução livre) – enquanto que para outros, ela ainda era lembrada pelo nome “*Hell’s Hundred Acres*” (“Inferno de Cem Acres”, em tradução livre), por ter protagonizado anos antes, em 1956, um incêndio de proporções catastróficas¹.

Até meados da década de 1960, tais construções serviam exclusivamente a fins industriais, voltando-se, particularmente, para produção e armazenamento de tecidos, papéis, embalagens e outras mercadorias. Porém, a configuração espacial e a disposição vertical oferecida pelos edifícios do distrito caíam na obsolescência. Técnicas e procedimentos industriais mais avançados exigiam, agora, uma nova tipologia industrial, da qual não conseguiam atender: galpões térreos, altos, compridos e com grandes vãos, dotados de generosas áreas para depósito e manobra de grandes veículos, como caminhões e tratores². Visando se adequar às novas demandas do mercado, a maioria dos produtores industriais (atuantes ou não no distrito) acabaram saindo de Manhattan – mudando-se, inclusive, para cidades vizinhas, como New Jersey, localizada do outro lado do Rio Hudson. Quanto aos antigos edifícios industriais deixados para trás, na ilha, uma parte foi locada, a baixo custo, para serviços como estocagem e pequenos empreendimentos, enquanto outra foi simplesmente abandonada – sobretudo, pelos proprietários que acumularam dívidas e/ou ficaram sujeitos à execução hipotecária³. Além desta mudança representar uma baixa na arrecadação de impostos, seja pelo deslocamento do setor industrial ou pela redução do valor

1 OHTA, Yukie. *Living Lofts: The Evolution of the Cast Iron District*, 5 de junho de 2013. Disponível em: <<http://urbanomnibus.net/2013/06/living-lofts-the-evolution-of-the-cast-iron-district/>>. 18 de agosto de 2017

2 Ibidem.

3 FENSTERSTOCK, Ann. *Art on the Block: Tracking the New York Art World from SoHo to the Bowery, Bushwick and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 28.

dos aluguéis da região, o poder público municipal tinha ainda que arcar com a fiscalização e com manutenção das construções abandonadas. Porém, àquela altura, Nova York não possuía recursos suficientes para isto. A cidade atravessava uma forte crise financeira, na qual a situação vivida pelo distrito industrial era um dos casos que apontavam para o problema.

Nova York sofria, no final da década de 1960, com o processo de suburbanização, desindustrialização e de uma baixa significativa na arrecadação de impostos – que se intensificava à medida que a situação econômica no país piorava. O equilíbrio que mantivera a prosperidade econômica dos Estados Unidos, e de boa parte dos países do Primeiro Mundo, chegava ao seu fim. A economia do consenso social organizado, responsável pela explosão salarial e pelo pleno emprego – combustíveis da “Era de Ouro” – não sobreviveu à sucessão de crises financeiras que se anunciaram no início da década de 1970: o colapso financeiro internacional de Bretton Woods (1971), o *boom* (inflação) de produtos (1972-3) e a crise do petróleo (1973). Segundo Hobsbawm, é este, precisamente, o momento em que a hegemonia norte-americana entra em declínio, levando consigo o sistema monetário com base no dólar-ouro (fenômeno responsável por agravar a crise financeira)⁴.

Conforme a recessão econômica se agravava no país, a diferença entre receitas e despesas no orçamento de Nova York só aumentava. A solução encontrada para salvar a cidade desta crise foi, segundo David Harvey, a criação de novas instituições que tinham como missão a gestão orçamentária da cidade. Esta operação culminou na realização de uma série de medidas drásticas nos gastos municipais, ainda na primeira metade da década de 1970, tais como: a imposição de medidas de congelamento salarial, a demissão de funcionários e a redução de cargos e serviços públicos (tais como educação, transporte e saúde)⁵. Ao mesmo tempo em que contribuíram para o aumento do número de desempregados e sem-teto, tais medidas frustraram as aspirações sindicalistas e, conseqüentemente, dispararam greves nos setores responsáveis pelos serviços de limpeza, fiscalização e manutenção urbana.

Desta maneira, a crise econômica acabou se alastrando para outros setores, deixando suas marcas na sociedade e no espaço urbano, onde detritos se acumulavam nas ruas, moradores de rua dividiam espaços nas calçadas com hordas de ratos e prédios antigos ficavam abandonados ou subutilizados – quando não colapsavam por falta de manutenção. Segundo a artista nova-yorkina Jane Crawford, neste período “a cidade arrecadava menos impostos e a administração local não era capaz de cuidar dos indigentes nem contava com recursos para reparar ou reformar os edifícios em ruínas”⁶.

4 HOBBSAWM, 1995, p. 280.

5 HARVEY, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, Espanha: Akal editora, 2007, p. 53.

6 CRAWFORD, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o Soho na década de 1970*. In: CUEVAS, Tatiana;

Cabe destacar que a corrosão da base econômica, a desindustrialização e a acelerada suburbanização de Nova York – responsáveis por mergulhar parte da população na pobreza – compunham, na visão de Harvey, o processo de reestruturação do modelo econômico americano. Para ele, a dupla crise de acumulação de capital e de lutas políticas que atravessaram a cidade nos anos 1970 são sintomáticos de um momento de transição: a preparação para implementação de um novo consenso político e econômico em solo americano⁷ – o neoliberalismo, que se acentuará no início dos anos 1980.

Em outubro de 1962, um grupo cívico autoproclamado *City Club* publicou um relatório de pesquisa intitulado “*The Wastelands of New York*”⁸. Em parceria com a Universidade de Columbia, tal estudo levantou as condições de uso e ocupação de boa parte dos edifícios industriais localizados na *downtown*, em duas áreas vulgarmente designadas como “cortiços comerciais” (“*commercial slums*”, no original) – especialmente a região industrial do “*Valley*” e uma área adjacente a oeste (que correspondem, respectivamente, aos atuais bairros SoHo e TriBeCa). Conforme consta no prefácio de tal publicação, a pesquisa tinha como intuito mostrar aos órgãos municipais – o *City Planning Commission* e o *Housing and Redevelopment Board*, mais especificamente – áreas potencialmente suscetíveis ao redesenho urbano; ou seja: áreas em que o processo de demolição, reconstrução e realojamento dos moradores seria favorável à economia da cidade. Dos trinta edifícios aferidos na região do *Valley*, mais de 15% encontravam-se vazios e 50% estavam sendo alugados a preços módicos (de 75 a 13 centavos de dólar o metro quadrado) – o que significava uma baixa contribuição orçamentária aos fundos públicos. Além destas e de outras estatísticas, a publicação descrevia o distrito como um lugar deserto, improdutivo, obsoleto e insalubre, sugerindo, por fim, sua reforma imediata: “[a região] deve ser considerada como um cortiço comercial e um melhor uso deve ser encontrado para a terra que ocupa”⁹ – concluía.

A repercussão de tal estudo acabou cumprindo seu propósito: ele não só desvalorizou ainda mais o antigo distrito industrial como também animou inúmeras propostas para sua destruição e redesenho. Segundo Fensterstock, os discursos negativos tinham o poder não só de facilitar a limpeza da região por meio de fundos federais, como também de fazer da erradicação do distrito uma estratégia atrativa aos políticos da cidade. A autora conta, por exemplo, que um grupo de investidores chegou a contratar um arquiteto para projetar 5.000 novos apartamentos sobre as ruínas de 12,5 hectares da área (31 acres), enquanto um outro grupo de pessoas reacendia o debate sobre a execução do *The Lower*

RANGEL, Gabriela (ed.). Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço. Catálogo de Exposição, 11 de fev-04 de abr. 2010. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 46

7 Ibidem.

8 ROBBINS, Ira D. *The Wastelands of New York City: A Preliminary Inquiry into the Nature of Commercial Slum Areas, Their Potential for Housing and Business Redevelopment*. New York: City Club of New York, 1962.

9 “it should be regarded as a commercial slum and a better use should be found for the land it occupies”. Idem, p. 11

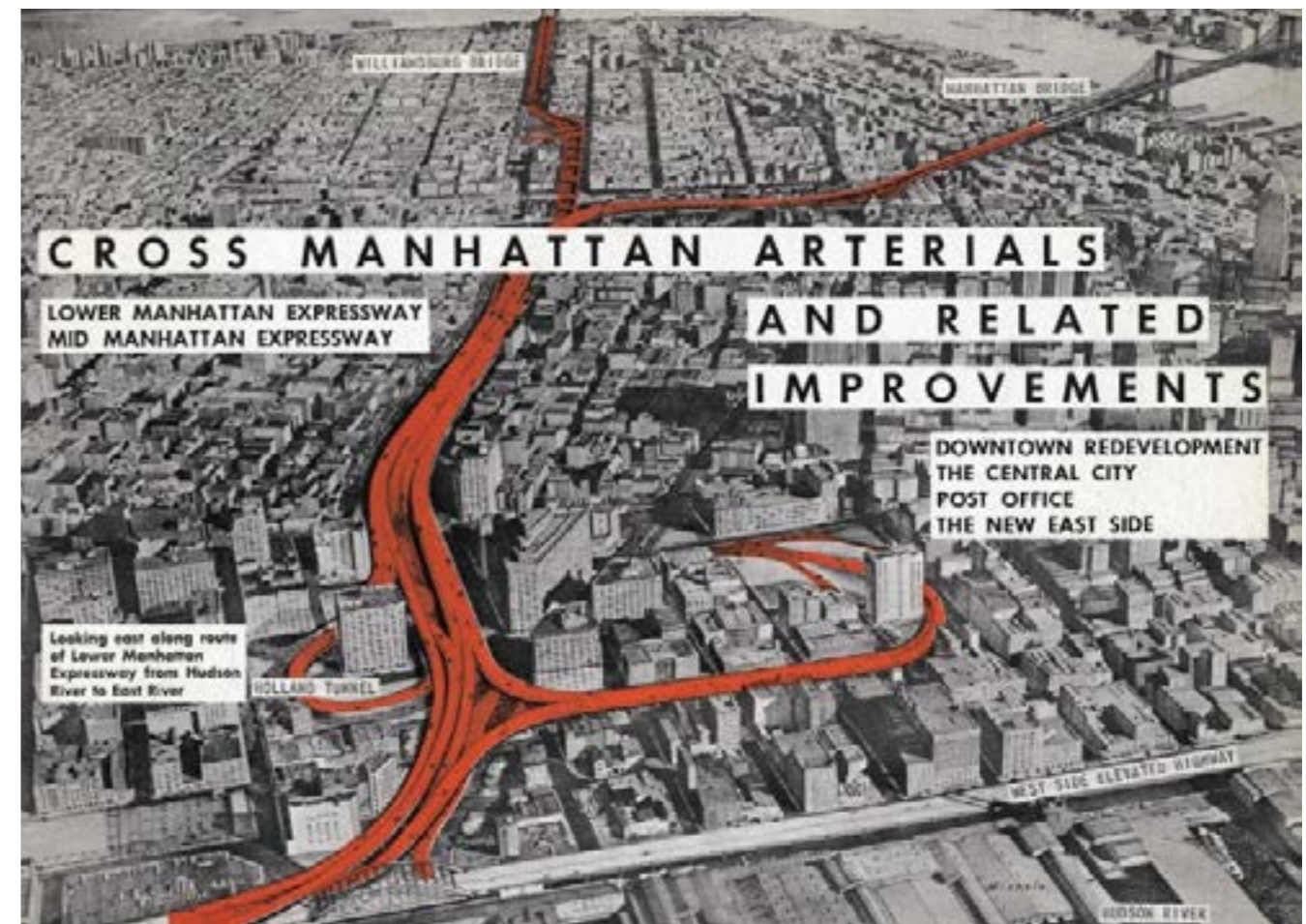


FIGURA 17 - CAPA DE BROCHURA PUBLICADA EM 1959, CONTENDO A PROPOSTA DO LOWER MANHATTAN EXPRESSWAY (LOMEX). FONTE: MUSEUM OF THE CITY OF NEW YORK (MCNY.ORG).

Manhattan Expressway (LOMEX) – um projeto urbanístico ambicioso, idealizado originalmente por Robert Moses nos anos 1940, que previa a obliteração de uma enorme faixa do SoHo e bairros adjacentes para a construção de uma via expressa de dez pistas que atravessaria a ilha, conectando Nova York a toda região metropolitana¹⁰.

Em contrapartida, o economista Chester Rapkin, professor da Universidade de Columbia e consultor da Comissão de Planejamento Urbano da cidade, publicou em fevereiro de 1963 uma pesquisa aprofundada sobre as características econômicas e sociais da região de distinta arquitetura industrial, lançando uma perspectiva contrária à sua destruição¹¹. Tal estudo sustentava que, apesar da debandada de empresas da região ao longo dos anos, os antigos edifícios abrigavam estúdios de artistas e prósperos estabelecimentos comerciais que, somados, garantiam o emprego de quase 13.000 cidadãos – muitos deles pertencentes a grupos minoritários e/ou marginalizados da sociedade nova-yorkina.

10 FENSTERSTOCK, 2013, p.27 e p.29.

11 RAPKIN, Chester. *The South Houston Industrial Area: a study of the economic significance of firms, the physical quality of buildings, and the real estate market in an old loft section of Lower Manhattan*. New York: New York City Planning Commission – Department of City Planning, 1963.



A variety of firms, a variety of jobs, and a variety of people. The 13,000 workers in this twelve-block area possess many different degrees and types of skill. More than a majority come from New York's principal minority groups.



AIR 4- Artist in residence on the fourth floor. Behind this inauspicious exterior a man of creativity and taste has transformed bleak, undifferentiated space into a graceful atmosphere for working and living. While infrequent in the twelve-block area, artists of many types have taken to lofts in nearby sections of Manhattan.



FIGURA 18 - TRECHO DO DOCUMENTO "THE SOUTH HOUSTON INDUSTRIAL AREA" (1963) CONTENDO FOTOS E DESCRIÇÕES SOBRE OS USOS E O TIPO DE OCUPAÇÃO DO DISTRITO.

Apesar de concordar com as condições insalubres e com os riscos de incêndio propiciados pela idade e falta de manutenção dos edifícios, o estudo de Rapkin se mostrou resistente à demolição das construções e à expulsão ou realocação da população, pois afirmava que maioria dos trabalhadores da região eram recrutados por grupos minoritários e que, por este motivo, eles teriam escassas oportunidades de emprego fora dali – somando-se ao crescente número de sem-teto e desempregados da cidade. A pesquisa atentava ainda para o fato de que um número substancial de empresas seriam forçadas a fechar suas portas, caso fossem obrigadas a se mudar, seja porque a maioria só conseguia se manter devido às condições marginais e aos baixos alugueis da região ou porque os donos dos estabelecimentos dificilmente reabririam seus negócios – já que boa parte deles eram pessoas de idade, próximas à aposentadoria¹². Como alternativa, a pesquisa sugeria, por fim, uma série de medidas para sanar os problemas dos edifícios, como, por exemplo, a limpeza dos espaços, a reabilitação das estruturas existentes e a adoção de sistemas e códigos preventivos de incêndio – e foi isto que acabou acontecendo no final daquela década.

Além de lançar uma outra perspectiva sobre o distrito, a pesquisa de Rapkin foi também responsável, segundo Ohta, por dar à região seu nome icônico: “SoHo”¹³ – uma referência à sua localização, “*South of Houston Street*”, e ao antigo distrito londrino de mesmo nome, lar de poetas, escritores, músicos, pintores e outros artistas.

Ao contrário do que o relatório do *City Club* fazia crer, o SoHo não estava em processo de abandono e arruinamento, mas sim sendo ocupado e recuperado por uma crescente população, formada basicamente por imigrantes (porto-riquenhos, negros, judeus, italianos, irlandeses, eslavos, entre outros) e artistas (escritores, músicos, dançarinos, arquitetos e artistas visuais, sobretudo, os engajados com a arte de vanguarda). Deste modo, o tal relatório se tratava, na verdade, de uma manobra política que procurava deslegitimar e solapar a ocupação ilegal existente para transferir o uso e o domínio do distrito industrial de Manhattan para uma parcela de maior poder aquisitivo da cidade e para aqueles que advogavam pelo seu redesenho. O SoHo era, portanto, um território em disputa.

No início anos 1960, inúmeros artistas organizaram manifestações para habitar legalmente as regiões localizadas ao Sul de Manhattan – mais especificamente, as zoneadas oficialmente para uso não-residencial. Através de associações de moradores, como a *Artists Tenants Association* (ATA), os artistas chegaram a recolher centenas de assinaturas em uma petição favorável à permanência nestas regiões e ameaçaram boicotar todas as exposições artísticas

12 RAPKIN, 1963, p. 288.

13 OHTA, 2013. A nomeação do SoHo, dada pelo acrônimo da sua localização, acabou se tornando um modelo para os demais bairros que emergiram em Nova York depois dele. São os casos, por exemplo, do TriBeCa (“*Triangle Below Canal Street*”), DUMBO (“*Down Under the Manhattan Bridge Overpass*”), NoHo (“*North of Houston Street*”), NoLiTa (“*North of Little Italy*”) e NoMad (“*North of Madison Square*”).

que aconteceriam na cidade em 1961, caso a administração da cidade não recuasse com suas políticas de despejo¹⁴.

Cabe destacar aqui que esta luta pela permanência (e não destruição) do SoHo coincide com o momento em que novas perspectivas sobre o planejamento urbano estavam sendo moldados no país. A atuação prática e teórica de Jane Jacobs, uma ativista e jornalista norte-americana, se destaca nesta fase. No livro “*Morte e Vida de Grandes Cidades*”, publicado originalmente em 1961, Jacobs se coloca contrária à ação dos planejadores modernos, acusando-os de colocar seus ideais de renovação urbana acima da realidade, não respeitando as necessidades e desejos dos cidadãos e comunidades pré-existentis¹⁵. Seus escritos lançaram raízes sólidas sobre as ações ativistas de indivíduos e comunidades (das quais ela também fazia parte), buscando proteger os bairros existentes da “higienização” ou “limpeza” de planejadores. Jacobs opunha-se, particularmente, ao plano de Moses. Ao lado de grupos de moradores também contrários ao projeto do *Lower Manhattan Expressway*, os esforços de Jacobs foram fundamentais para o cancelamento do projeto de Moses e para a sobrevivência dos bairros SoHo, Little Italy e Greenwich Village (onde morava).

Diante das pressões políticas e da necessidade de angariar votos para reeleição, Robert Wagner, então prefeito de Nova York, cedeu aos pedidos da ATA e negociou um acordo para legitimar a utilização dos *lofts* como estúdio e moradia para artistas – o uso apenas residencial era ainda proibido¹⁶. Deste processo, surgiu o *Artist in Residence* (A.I.R.), um programa que não só garantia o *status* de residência para alguns artistas como também a segurança dos mesmos, uma vez que era requerido aos ingressantes no programa a inserção da sigla “A.I.R.” na fachada dos edifícios ocupados – um alerta para que o corpo de bombeiros soubesse quais construções estariam habitadas e quais estariam vazias, em caso de incêndio. Contudo, para ser contemplado pelo programa, era necessário que o artista residente passasse por um processo de avaliação e certificação, realizado pelo *Artist Certification Committee*, devendo comprovar sua formação e atuação profissional, bem como justificar sua necessidade de viver e trabalhar em um *loft*¹⁷ – vale lembrar: viver nestas estruturas industriais “obsoletas” era algo completamente novo naquele período e, para muitos, soava mais como uma solução emergencial do que glamorosa.

14 Além de promover boicotes, ações políticas e mediar a negociação entre os artistas e a prefeitura, a *Artist Tenants Association* serviu também como centro de informação e suporte para artistas, auxiliando, inclusive, na arrecadação de fundos para alguns projetos. ARTIST TENANTS ASSOCIATION RECORDS, 1959-1978. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 2012. Disponível no arquivo digital: <https://www.aaa.si.edu/collections/artist-tenants-association-records-7621>. Entre os artistas influentes que apoiaram o primeiro boicote da ATA, o de 1961, em protesto contra os despejos da região, destacam-se: Helen Frankenthaler, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Ad Reinhardt e Richard Stankiewicz.

15 JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

16 ZUKIN, Sharon. *Loft Living, culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989. p. 49-50

17 FENSTERSTOCK, 2013, p.35-36.



FIGURA 19 - REGISTRO DE REUNIÃO DO SOHO ARTISTS ASSOCIATION, 1970.
FONTE: ARCHIVES OF AMERICAN ART, SMITHSONIAN INSTITUTION.

Por mais que apontasse para uma solução, a burocracia envolta ao A.I.R. não foi bem recebida pelos artistas, haja vista um contexto como aquele, em que se questionava as instituições, os meios e até o próprio fazer ou papel do artista – o que tornava o processo de “comprovação artística” ainda mais problemático. Além disto, pouco tempo depois de ser criado, o programa deixou de contemplar a região do SoHo. De acordo com o historiador Aaron Shkuda, quando Nova York foi rezoneada em 1963, e a região localizada ao sul da rua Houston permaneceu como área designada para comércio e pequenas indústrias (sigla M1-5), a cidade parou de aceitar os pedidos de A.I.R. para o SoHo¹⁸.

Entre indas e vindas, a situação dos artistas e moradores do distrito permanecia ilegal no início da década de 1960. E, por este motivo, eles ainda estavam sujeitos a ações de despejo e demais políticas contrárias à sua estadia no bairro. Sua luta pela permanência no distrito havia apenas começado.

18 SHKUDA, Aaron. *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016, p. 101

A PROFUSÃO ARTÍSTICA NO SOHO

Depois de algumas conquistas legais – significativas, porém não suficientes – o número de artistas que viviam e trabalhavam no SoHo cresceu expressivamente no final da década de 1960. Segundo Fensterstock,

Cerca de 2.000 artistas se mudaram para os mais de 660 lofts vagos na área de 26 quarteirões pertencente ao SoHo e arredores, onde começaram a viver e trabalhar. Sua presença era, claro, ilegal por dois motivos: eles não estavam engajados em nenhum tipo de fabricação e viviam em espaços não zoneados para uso residencial. Provavelmente, essa afluência clandestina se manteve gradualmente por uma década ou mais [...].¹⁹

Pequenos demais para uso industrial e pouco adequados para uso doméstico, os *lofts* se tornavam espaços minimamente habitáveis pelas mãos dos artistas – que chegaram, por exemplo, a instalar banheiros e a tapar janelas com folhas

19 “About 2,000 artists had moved themselves into some 660 of the empty loft spaces across a twenty-six-block area in and around SoHo and were both working and living there. Their presence was, of course, illegal on two counts: they were not engaged in light manufacturing and they were living in spaces not zoned for residential use. This gradual influx had probably been going on clandestinely for a decade or more [...]”. FENSTERSTOCK, 2013 p. 30



FIGURA 20 - REGISTRO DE REFORMA NO EDIFÍCIO NO.498 NA BROOME STREET, SOHO. 1963.
CRÉDITO: DOROTHY KOPPELMAN / SOHO MEMORY PROJECT.

plásticas para se proteger do frio. Além das condições precárias no interior dos edifícios, os residentes também encavam uma situação pouco agradável do lado de fora. De acordo com Ohta, naquele período, as ruas ficavam repletas de entulho, pois não havia recolhimento regular de lixo na região, e o distrito se tornava um lugar deserto (e perigoso) durante a noite e aos finais de semana, uma vez que ali não havia serviços como escolas ou hospitais e quase nenhuma mercearia ou restaurante – salvo alguns poucos lugares que serviam café e almoço para os trabalhadores durante o dia. Neste cenário pouco amigável, a pesquisa conta que era complicado até mesmo conseguir meios de transporte – os taxistas evitavam navegar pela área²⁰. Estas e outras dificuldades, no entanto, não desanimaram a pequena população que se estabelecia no SoHo; muito pelo contrário: a falta de serviços e infraestrutura apenas fortalecia os laços entre moradores.

Com objetivo de alterar as leis de zoneamento urbano, melhorar as condições de vida, preencher as lacunas de serviços e livrar o distrito de projetos urbanísticos arrasadores ou “higienizantes”, os residentes do SoHo formaram grupos – como,

20 OHTA, 2013

por exemplo, o *SoHo Artists Association* (SAA), em 1968, e o *Artists Against the Expressway* (AAE), em 1969 –, abriram suas próprias galerias, estúdios e até mesmo pequenos estabelecimentos comerciais nos quais os moradores, de acordo com Ohta, podiam pagar pelos bens e serviços fornecidos com seu tempo e envolvimento pessoal ao invés de dinheiro²¹ – o restaurante *Food*, que veremos mais detalhadamente adiante, floresceu neste contexto.

Em uma época em que Nova York assistia ao crescimento dramático no número de crimes violentos, sobretudo em regiões afastadas dos centros urbanos, o grupo SAA chegou a tomar algumas iniciativas para reforçar a segurança e melhorar a qualidade urbana do bairro: educou pessoas sobre autodefesa, distribuiu apitos, organizou patrulhas noturnas e pressionou (com relativo sucesso) a administração municipal para aperfeiçoar (ou realizar, simplesmente) os serviços de iluminação pública e de coleta de lixo²². De cenário aparentemente distópico, o antigo distrito industrial foi sendo convertido em uma “comunidade utópica” pelas mãos de seus moradores (artistas, na maioria).

Quando não estavam ocupados lidando com questões políticas e sociais relativas ao bairro propriamente dito, os moradores (ilegais) se envolviam em trabalhos (esporádicos ou pontuais), experimentações artísticas e atividades de lazer (isto quando não sobrepunham uma coisa na outra); conforme relata Jane Crawford:

Durante o dia, artistas trabalhavam reformando lofts e edifícios no SoHo, dirigindo taxis ou ocupados em qualquer das centenas de trabalhos que havia à mão. Havia festas todos os fins de semana e a gente migrava de uma para outra. [...] Era um ambiente muito familiar e comunitário. Os artistas abriam seus lofts e seus projetos para que outros trabalhassem e sempre compartilhavam o que estavam fazendo. [...] Em poucas palavras, o SoHo estava sendo reconstruído pelos artistas que viviam ali, e todos se ajudavam²³.

Através das lutas por mudanças nas leis de zoneamento e das inúmeras iniciativas para tornar o bairro um lugar apazível, os artistas procuravam redefinir sua inserção urbana e social. Segundo Shkuda, os residentes do SoHo argumentavam que a acessibilidade à moradia para artistas era crucial para a cidade, pois estes formavam a espinha dorsal da economia cultural – afinal, esta era a classe responsável por conferir à Nova York a reputação de “centro artístico mundial”. Ao passo que lutavam por mudanças nas leis de zoneamento, os artistas desenvolveram argumentos para redirecionar a discussão sobre a região, para além dos paradigmas que dominavam os discursos de intervenção urbana até o momento. De acordo com Shkuda, os artistas não estavam interessados na simples preservação do bairro – tal como defendiam os manifestantes anti-renovação, em prol da conservação patrimonial – mas sim em postular um novo

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 CRAWFORD, 201, p. 46-47



FIGURA 21 - LIXO ACUMULADO NA WOOSTER STREET, NO INÍCIO DOS ANOS 1970. DESTAQUE PARA O CARTAZ IMPROVISADO COLADO À PAREDE, INDICANDO O LOCAL DA GALERIA DE PAULA COOPER (FUNDADA EM 1968). CRÉDITO: JAIME DAVIDOVICH / SOHO MEMORY PROJECT

papel para a região, que serviria para exprimir o potencial da arte e da cultura no desenvolvimento social e econômico da cidade. Com ações e palavras, os residentes tentaram convencer as entidades públicas e privadas de que a arte tinha o poder de transformar o espaço urbano, de “revitalizá-lo”.

Eles [os artistas do SoHo] argumentavam que seus esforços *revitalizariam* [grifo nosso] a área moldada pela desindustrialização e renovação urbana, colocando a arte no cerne do debate sobre o futuro do bairro. Para os artistas do SoHo, a cultura urbana poderia fazer pelo SoHo o que outras estratégias de desenvolvimento urbano não poderiam: criar um bairro vibrante que ajudasse a impulsionar a economia e a identidade da cidade²⁴.

No início dos anos 1970, segundo Fensterstock, os artistas se equiparam com dados turísticos, empregatícios e comerciais para reivindicar a existência de uma “indústria da arte”, alegando que o SoHo era um centro de produção artística economicamente viável, que gerava o equivalente a US\$ 100 milhões

24 “They [SoHo artists] argued that their efforts would revitalize an area shaped by desindustrialization and urban renewal. At the same time, SoHo artists placed the arts at the center of debate over the future of their neighborhood. To SoHo artists, urban culture could do for SoHo what other urban development schemes could not: create a vibrant neighborhood that helped drive the city’s economy and identity”. SHKUDA, p. 93-94.

por ano²⁵. Diante destes e de outros argumentos, a Comissão de Planejamento Urbano finalmente decidiu legalizar o uso das antigas instalações industriais para os artistas em janeiro de 1971. Mas este era apenas um dos sinais de que o cenário político havia mudado a favor dos artistas.

Neste mesmo período, as agências federais e estaduais de fomento cultural – como, por exemplo, o *National Endowment for the Arts* (NEA) o *New York State Council on the Arts* (NYSCA) – aumentaram drasticamente o apoio legal e financeiro para a arte; especialmente para organizações, cooperativas, estúdios e galerias não-lucrativas que incorporavam e fomentavam a experimentação artística²⁶ – agentes, espaços e produções que o SoHo concentrava de sobra.

Em meio à estas e à outras circunstâncias, os artistas tiveram caminho livre para tirar a arte do isolamento e reaproximá-la da rua e do público; para transformar não só o SoHo como também outras áreas degradadas da cidade em palcos de experimentação social e artística. Assim, a crise fiscal e urbana somada ao fomento público à atividade cultural e/ou artística, como parte legítima da economia, garantiu uma situação especial para a emergência das comunas e espaços alternativos no SoHo e arredores – o que nos leva a pensar que, em um momento de crise econômica e urbana intensas, o investimento público na arte e na cultura parecia surgir como alternativa/aposta para o fim desta crise.

AFINAL, POR QUE O SOHO?

Como visto anteriormente, a concentração massiva de artistas em Nova York, sobretudo a partir dos anos 1940 e 1950, teve como principal impulso o triunfo do Expressionismo Abstrato – o primeiro movimento artístico originalmente norte-americano a ganhar destaque internacional e o responsável por deslocar a cidade para mais perto do centro do mundo artístico. Desde então, a autoproclamada “capital da arte” assistiu ao surgimento de novas galerias e escolas de arte e, conseqüentemente, ao crescimento vertiginoso do número de artistas na cidade. Bairros como Greenwich Village e Lower East Side reuniam boa parte dos lugares de descanso, trabalho e lazer de artistas. Eram estas as regiões que concentravam largamente casas e estúdios de artistas renomados, bares e também uma das principais universidades da cidade: a Universidade de New York. Mas a passagem dos anos 1950 para os 1960 – vale ressaltar – trouxe consigo uma série de mudanças, advindas de dentro e de fora do campo da arte, que provocaram a ruptura deste cenário.

Ao passo que os aluguéis do Village aumentavam drasticamente, em decorrência da alta procura, os cômodos do Lower East Side se tornavam pequenos demais para a produção artística que se desenrolava no período: a pintura exigia

25 FENSTERSTOCK, 2013, p. 38.

26 ROSATI; STANISZEWSKI, 2012 p. 125.

telas e gestos cada vez maiores, a escultura se tornava massiva, seriada e em grande escala. Além destas, haviam ainda mudanças significativas nos suportes tradicionais. Os artistas exercitavam novas categorias de expressão e representação que demandavam outros tipos de espaços, como eram, por exemplo, o casos do *happening*, da *performance* e da *video art* – produções artísticas independentes, pautadas nos movimentos corporais, na relação com o público e com o lugar, que necessitavam de acomodar instrumentos musicais, equipamentos de projeção e, claro, seus espectadores²⁷.

Além de colaborar para o aparecimento de novos artistas, as escolas de arte promoveram mudanças significativas no perfil destes profissionais e, conseqüentemente, no campo artístico em si. Como bem lembra Foster, muitos artistas formados entre o final dos anos 1950 e início dos 1960 foram forjados por programas acadêmicos de maior rigor teórico – que haviam, inclusive, implementado o título de mestrado. Como resultado, formaram-se profissionais com maior consciência crítica e histórica, que não só tensionaram os limites institucionais como também tornaram sua produção textual tão importantes quanto sua produção artística – Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner e Dan Graham são alguns exemplos disto. Segundo Foster, o contexto norte-americano tornou ainda mais rica e complexa a consciência histórica desta nova geração de artistas. Ironicamente, sua produção era recebida (ou recusada) pela própria instituição que ela atacava – o museu de arte *moderna*²⁸.

Mas a formação de uma consciência crítica e a conseqüente “crítica institucional” não devem ser olhadas isoladamente. Como visto no capítulo anterior, elas acompanhavam outros movimentos políticos, culturais e sociais de resistência, cuja particularidade norte-americana deve-se, sobretudo, à Guerra do Vietnã: uma guerra que, desde seu início, foi incompreendida e desaprovada pela maioria dos americanos, e na qual o governo recorreu à manipulação midiática e à obrigatoriedade ao serviço militar para forçosamente conseguir o suporte popular dentro e fora do campo de batalha. Às custas da impopularidade e de conflitos internos, o Estados Unidos se encontrava envolvido neste confronto com o outro lado do Pacífico.

27 Idealizado pelo artista e professor universitário americano Allan Kaprow, e concebido pela primeira vez em 1959, o *happening* se tratava de um *acontecimento* dinâmico, imprevisível e único, resultante das interações espontâneas (ou parcialmente induzidas) entre artistas e o público. Em continuidade ao *happening*, a *performance* passou a incorporar às ideias de imprevisibilidade e de evento (seja ele musical ou coreográfico) as relações entre o corpo e o lugar, a partir de situações espaciais cada vez mais inusitadas e diversas – como terrenos vagos (Joan Jonas), construções abandonadas (Matta-Clark, Dan Graham, Vito Acconci), terraços e fachadas de edifícios (Trisha Brown). Enquanto o *happening* e a *performance* mesclavam alguns elementos advindos da dança e do teatro – deixando de lado a condução musical e coreográfica estrita, no caso da primeira, e a ideia de narrativa e dramaturgia, no caso da segunda –, a *video art*, como o próprio nome sugere, pegava emprestado os suportes do vídeo e do cinema para realizar produções de formatos não convencionais, focadas mais no potencial estético e imagético do meio (linguagem), do que nos elementos narrativos do cinema tradicional (edição, enredo, continuidade, dinamismo). Em linhas gerais, travam-se de experimentações artísticas independentes das instituições e dos circuitos tradicionais, que tratavam o público e o meio como elementos intrínsecos à manifestação e à fruição estética.

28 FOSTER, Hal. *Quem tem medo da neovanguarda?* In: FOSTER, Hal. *O Retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 25

Envoltos por discussões políticas dos mais variados aspectos, os artistas (especialmente os mais jovens) se tornavam mais conscientes das restrições ideológicas, estéticas e comerciais do “cubo branco”, ao mesmo tempo em que se sentiam encorajados a desenvolver novos lugares para exibir e compartilhar seus trabalhos e ideias. Fazendo de sua produção ferramenta política, os artistas produziram obras que questionavam as instituições e os suportes tradicionais da arte, tornando o trabalho artístico algo efêmero, desmaterializado e, portanto, distante da ideia de um “objeto artístico vendável”. Por estes e outros aspectos, os museus e galerias tradicionais não tinham interesse em patrocinar trabalhos deste tipo, do mesmo modo que artistas de vanguarda “não tinham interesse em encenar suas criações, inteiramente efêmeras, em empreendimentos de caráter comercial, onde a compra e a posse de objetos concretos era ainda primordial”²⁹.

Em busca de alternativas ao circuito tradicional, multiplicaram-se as iniciativas que procuravam pressionar o poder público (e as agências de fomento cultural) para transformar a crise urbana em palco de experimentação social e cultural. Neste cenário, os edifícios industriais do SoHo – parcialmente desocupados em meio à crise fiscal e praticamente situados entre o Village e Lower East Side – saltaram aos olhos dos jovens artistas, que ansiavam pela independência institucional e por espaços livres a um baixo (ou nenhum) custo.

Segundo Catherine Morris,

[...] o bairro era um paraíso para os artistas que procuravam por aluguel barato, espaços grandes, um ambiente onde os vizinhos não se importavam o quão barulhento você era, ou que tipo de coisa você estava cozinhando no seu espaço. [...] Os espaços no SoHo eram grandes, porém ainda não eram sagrados, e era exatamente este o seu atrativo. Além de ser um bom lugar para uma festa, era o laboratório de pesquisa perfeito para o desenvolvimento da arte política, conceitual e pós-minimalista.³⁰

Assim, por detrás do impulso de salvar o distrito da completa destruição, a tomada e a transformação do SoHo em centro artístico, nos anos 1960 e 1970, foi também uma conseqüência direta do movimento das lutas pelo fim da guerra, das novas demandas sociais e das inúmeras agitações políticas que vinham sendo orquestradas por grupos estudantis, minoritários e/ou marginalizados da sociedade: todos a favor da igualdade de direitos (civis e à cidade) e contrários aos valores hierárquicos e autoritários.

29 “Uptown galleries had no interest in the new work, and downtown artists had no interest staging their entirely ephemeral creations in commercial enterprises where the purchase and ownership of concrete objects was still paramount”. FENSTERSTOCK, 2013, p. 32

30 “[...] the neighborhood was a heaven for artists looking for cheap rent, big spaces an environment where neighbors wouldn’t care how loud you were, or what kind of thing you are cooked up in your space. [...] The spaces in Soho were grand, but they were not yet sacred, and that was exactly its appeal. In addition to being a good place for a party, it was the perfect art world research and development laboratory for political, post-minimal, and conceptual artwork”. MORRIS, 1999, p.19-20.

SAEM AS INDÚSTRIAS, ENTRAM OS ESPAÇOS ALTERNATIVOS

Antes mesmo de triunfarem, oficialmente, pela permanência no distrito industrial e pela não destruição do mesmo, os artistas já manifestavam a particularidade da sua presença na vizinhança, lançando luz à vida artística intensa que ali se desenvolvia. Um dos primeiros eventos artísticos organizados pela crescente comunidade, segundo Fensterstock, foi o *10 Downtown Show*, ocorrido pela primeira vez em 1968.

Dando início a uma tradição que se repetiria nos anos posteriores, tal exposição exibiu os trabalhos de dez artistas da região (não representados por galerias comerciais), de maneira nada convencional. Ao invés de deslocarem seus trabalhos do estúdio para um local único de visitação e apresentação, os artistas optaram pelo movimento inverso: deslocar o público para dentro de seus estúdios³¹. Conformando um *tour* pelos *lofts* dos artistas, a *10 Downtown Show* inaugurou um novo modo de apresentação e exposição, expandindo a noção de espaço expositivo. Ao mesmo tempo em que experimentavam novas relações entre arte, público e cidade, iniciativas como esta reiteravam o crescente movimento de independência dos circuitos tradicionais, e de seu poder de validar e difundir as produções artísticas “relevantes”.

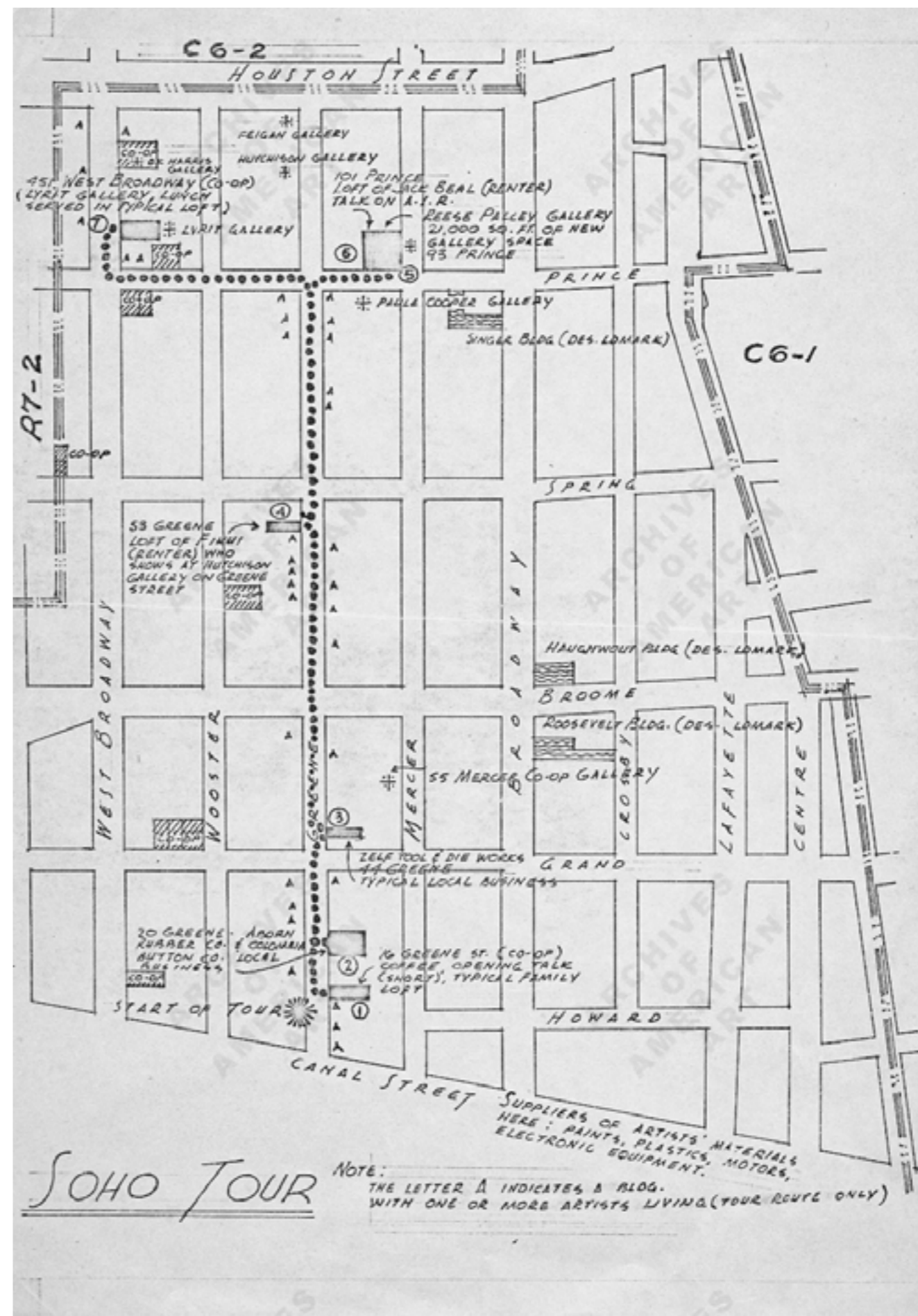
Em 1970, o *SoHo Artists Festival* deu continuidade a eventos coletivos protagonizados pelos moradores do distrito. Mas, desta vez, foram os estúdios e os trabalhos de artistas que, literalmente, rumaram em direção ao público. Durante um fim de semana, mais de cem *lofts* de artistas se abriram para as ruas, produzindo, vendendo e exibindo suas produções para quem quer que passasse pelo bairro³². A jornalista Grace Glueck relatou o episódio aos leitores do *New York Times*:

No fim de semana passado, centenas de pessoas ouviram um concerto de jazz na Rua Wooster, toparam com uma leitura de poesia perto da Rua Houston, assistiram à construção de uma escultura de cartão por Eddie Johnson na Rua Greene e visitaram 20 *lofts* de artistas na West Broadway.

No mesmo bairro, os mais aventureiros atravessaram uma fonte de água acoplada a um hidrante, experimentaram um show multimídia de rock e se deliciaram com a instalação “luz-névoa-som” de Bill Birch.

Estes, e quase 100 outros *lofts* e *performances*, faziam parte de um festival de três dias que floresceu nas quadras sujas do SoHo, na comunidade de artistas em expansão na *downtown* de Manhattan.

As multidões chegavam, a música enchia o ar e havia dança nas ruas. O festival foi inaugurado para comemorar a emergência do SoHo como o novo centro [artístico] de Nova York.³³



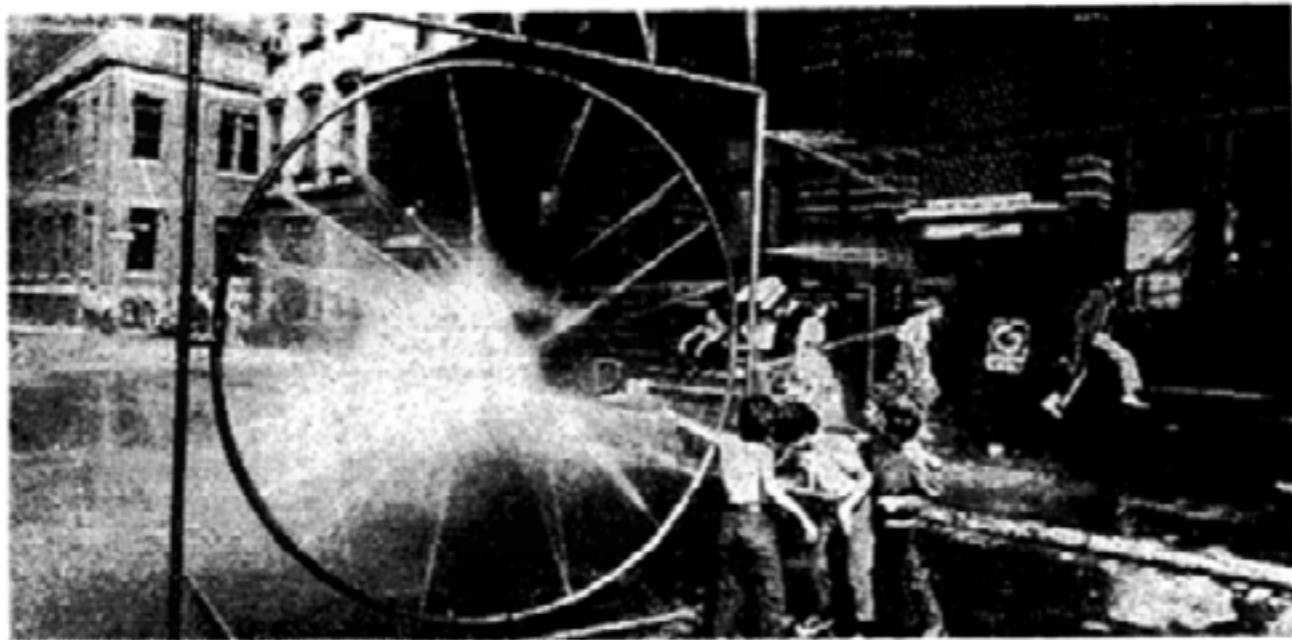
31 FENSTERSTOCK, 2013, p.39-40.

32 Ibidem, p.40

33 GLUECK, Grace. "Neighborhoods: SoHo Is Artists' Last Resort". The New York Times, New York, p. 37, may 11, 1970.

FIGURA 22 - MAPA "SOHO TOUR" (1971).

FONTE: SOHO ARTISTS ASSOCIATION RECORDS. ARCHIVES OF AMERICAN ART, SMITHSONIAN INSTITUTION.



The New York Times by JOHN SOTO

Youngsters found yesterday just right for enjoying this imaginative variation of the old fire hydrant shower on Greene Street. Event was part of festival of artists of SoHo, an area south of the Village bounded by West Broadway, and Canal, Lafayette and Houston Streets.



The New York Times May 11, 1970
SoHo area, lower Manhattan. Name derives from South Houston Industrial District.



Visitor examining an exhibit at Flatsfixed Gallery, 453 West Broadway. Photo was made through hole in wall.



Headquarters of the SoHo festival at 16 Greene Street Black bunting was added to gay crepe paper as a result of the shootings at Kent State and the Cambodian situation.

Com o formato semelhante ao de uma feira popular, os organizadores do evento procuraram atrair e estreitar as relações com todo o tipo de espectador – sobretudo, o não especializado. “O festival representa uma oportunidade de atingir as pessoas que nós normalmente não alcançaríamos” – afirmou Ingrid Wiegand, artista e uma das principais agitadoras do festival, para a jornalista na ocasião³⁴. As produções artísticas refletiam muitas vezes o aspecto lúdico, multicultural e festivo destes eventos sem, contudo, perder de vista a dimensão crítica. Alguns artistas fizeram de suas ações um gesto de protesto às recentes feridas deixadas pela Guerra do Vietnã, dentro e fora do país³⁵. Com a participação de amigos e alunos, a dançarina Yvonne Rainer, por exemplo, realizou a performance “*Street Action*”, na qual um bloco de pessoas caminhava pelas ruas do bairro, cabisbaixas e vestindo braçadeiras pretas³⁶. Também em sinal de luto e protesto, um outro grupo pendurou largas bandeiras pretas e cinzas na fachada do edifício número 16 da Greene Street (imóvel adquirido pela cooperativa *Fluxhouse*). Mais do que uma mera comemoração, o evento explicitou a presença dos artistas no distrito e seu comprometimento político com a cidade – o que certamente favoreceu as conquistas legais da comunidade artística naquele ano.

Longe de algo pontual, a transformação do SoHo em palco aberto de experimentação e exposição artística se tornou algo intrínseco ao cotidiano do bairro nos anos que seguiram. O desenvolvimento de tais práticas artísticas, no entanto, foi pulverizado entre os inúmeros espaços artísticos alternativos que despontavam no território, logo depois de sua legalização.

Em publicação recente, a historiadora Julie Ault analisou e compilou evidências sobre a existência de mais de sessenta grupos, organizações, estruturas e espaços alternativos em Nova York entre os anos de 1965 e 1985³⁷ – isto sem contar, claro, os estúdios, *lofts* de artistas e outros tantos espaços extraoficiais que, apesar de pouco documentados, chegaram a abrigar eventos artísticos diversos, menos formais, mas igualmente importantes no desenvolvimento da cena cultural e artística nova-yorkina. De acordo com esta pesquisa, grande parte da primeira geração de cooperativas e galerias alternativas foram fundadas na região do SoHo entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, tais como: *Fluxhouse Cooperatives* (1966-1969), *98 Greene Street* (1969-1973), *112 Workshop/112*



FIGURA 24 - *STREET ACTION (M-WALK)*, 1970, YVONNE RAINER
FONTE/ CRÉDITO: THE GETTY RESEARCH INSTITUTE.

Greene Street (1970-1979), *55 Mercer* (1970-), *FOOD* (1971-1974), *A.I.R. Gallery* (1972-), *3 Mercer Street Store* (1973-1977) e *SOHO 20* (1973-). E foi através destas estruturas que os artistas criaram uma rede ampla e independente de produção e subsistência que fizeram do SoHo um lugar extraordinário para a experimentação social e artística. Por seu pioneirismo, repercussão histórica e coerência política e estética, destacaremos a seguir, para análise aprofundada, a *Fluxhouse Cooperatives* de George Maciunas (“Pai do SoHo”), a revista *Avalanche* e os espaços tocados por um mesmo grupo de artistas: a galeria *112 Greene Street/ Workshop* e o restaurante *Food*.

34 “The festival represents a chance to reach people we ordinarily wouldn’t” WIEGAND apud GLUECK, 1970.

35 No dia 1 de maio de 1970, o Estados Unidos havia dado início a uma série de operações militares (invasões terrestres e bombardeios aéreos) no Camboja, país fronteiro à República do Vietnã (ou Vietnã do Sul). Em desacordo com estas e outras atitudes de guerrilha do governo norte-americano, estudantes da Kent State University, em Ohio, protestaram pacificamente naquela universidade, no dia 4 de maio de 1970. Durante o ocorrido, soldados da Guarda Nacional dispararam contra a manifestação, matando quatro estudantes e ferindo outros nove. Este fatídico evento ficou conhecido como “Massacre de 4 de Maio” (“*May 4 massacre*”) ou “Massacre de Kent State” (“*Kent State massacre*”).

36 RAINER, Yvonne. *Feelings Are Facts: A Life*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2006, p. 343

37 Além da localização geográfica e o ano de fundação, a pesquisa de Ault oferece também informações precisas sobre as principais atividades e bases ideológicas que permearam a emergência e a existência de vários destes espaços artísticos alternativos em Nova York. AULT, Julie. *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

03

Manifesto.

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting or treating with, a flux. "Fluxed into another world." Sou.
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum* flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards).] 1. **M** a A flowing or fluid discharge from the bowels or of part; esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody flux, dysentery. **b** The matter thus discharged

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract illusionistic art, mathematical art — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only

FLUXHOUSE COOPERATIVES: O PROJETO DE GEORGE MACIUNAS

03

Mesmo sob a ameaça de um futuro incerto, a revitalização e a colonização artística do SoHo persistiu na segunda metade dos anos 1960. Dentre os agentes que contribuíram significativamente para este processo, destaca-se o artista lituano George Maciunas – uma das figuras centrais do importante grupo artístico chamado “*Fluxus*”.

De formação multidisciplinar, Maciunas estudou música, projeto gráfico, arte e arquitetura na Cooper Union e no Instituto de Tecnologia de Carnegie entre os anos de 1940 e 1950. Depois de receber o título de arquiteto neste último, em 1954, Maciunas passou a trabalhar para firmas e escritórios de arquitetura, e também deu continuidade a seus estudos em história da arte, desta vez na Universidade de Nova York. Mas foi a partir de 1960, quando passou a

frequentar aulas de composição com Richard Maxfield, ex-aluno do influente músico experimental John Cage, na New School, que a carreira de Maciunas rumou na direção sem volta da inovação artística, do rompimento com os moldes tradicionais, do tipo de produção que buscava dialogar com o cotidiano, que valorizava e incorporava ruídos, interferências e demais elementos aleatórios de seu meio. Neste ambiente inspirador, ele entrou em contato com importantes artistas engajados com a produção neovanguardista; figuras que posteriormente vieram a influenciar e participar do grupo *Fluxus*, como: La Monte Young – artista, músico e compositor minimalista –, George Brecht – artista conceitual e compositor vanguardista – Robert Watts, – artista e professor universitário – e o já citado Allan Kaprow – artista precursor do *happening*, autor de centenas de peças performáticas que contemplavam o improvisado e a participação do público, a eliminação da fronteira entre artista e espectador.

Influenciado pelo Dadaísmo, por Duchamp, pelo Construtivismo Russo e por outras tendências ideológicas que inspiraram a neovanguarda, Maciunas funda, em 1961, o *Fluxus*: um movimento artístico de alcance internacional que objetivava alimentar o espírito anárquico, dedicado a contestar os valores estabelecidos e a promover novos meios de produção e recepção artísticas (*happenings*, *performances*, instalações, vídeo-arte), menos elitistas e comercializáveis e mais efêmeros, acessíveis, viáveis e próximos do homem comum, do cotidiano. Nas exposições que vieram a marcar a atuação do grupo, os trabalhos continham sempre um teor de provocação e crítica, com a presença de um humor extravagante. O objetivo comum entre seus membros era a revolução cultural, social e política através da arte.

Em 1963, Maciunas escreveu e publicizou, na forma de manifesto, suas intenções para com o Fluxus. Entre recortes em negativo de definições da palavra “fluxo” [*flux*] extraída do dicionário, encontravam-se as seguintes afirmações do artista, escritas a próprio punho:

PURGUE o mundo da doença burguesa, da cultura “intelectual”, profissional e comercializada, PURGUE o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata, da arte ilusionística, da arte matemática – PURGUE O MUNDO DO “EUROPEÍSMO”!

PROMOVA UMA INUNDAÇÃO E UMA ONDA REVOLUCIONÁRIA NA ARTE, promova a arte viva, a antiarte, promova a REALIDADE DA NÃO-ARTE, para ser entendida por todas as pessoas, não somente críticos, diletantes e profissionais.

FUNDE os esquemas dos revolucionários culturais, sociais e políticos para uma frente e ação unidas¹.

Aqueles que se identificavam com as práticas artísticas e ideológicas do *fluxus* eram bem-vindos a participar do grupo, cuja formação, aliás, era sempre que possível renovada e reorganizada, para fazer jus à ideia de fluidez presente

em seu nome – segundo Sally Banes, “Maciunas constantemente expurgava antigos membros *fluxus* e ungia novos”². De acordo com Ken Friedman, as regras e explicações que acompanhavam a filiação ao grupo eram três: “1. O *fluxus* é uma cooperativa; 2. Cada membro trabalha para todos os membros; 3. No que quer que apresente ou publique, você deve incluir mais de 50% dos membros do *fluxus*, e deve chamá-lo *fluxus*”³. Ao explicitar tais condições, Maciunas intentava garantir e reforçar aos novos membros os anseios democráticos dos produtos e do fazer artístico *fluxus*.

Com o objetivo de fomentar e dar visibilidade a trabalhos *fluxus*, Maciunas abriu em março de 1961, com o compatriota Almus Sadius, a *AG Gallery* no edifício 925 da Avenida Madison, localizado na região da *uptown*. Avesso à estética purista do museu cubo branco, Maciunas convocou alguns de seus amigos para reformar o espaço, removendo todo o acabamento da parede e deixando à mostra os tijolos da construção⁴. Ao abrir de suas portas, a galeria, que levava no nome as iniciais dos idealizadores, atraiu a presença e o trabalho experimental de jovens poetas, músicos e artistas – muitos dos quais vieram, posteriormente, a fazer parte do Fluxus.

Com pouco tempo de funcionamento, o espaço de Maciunas e Sadius recebeu e abrigou uma série de programas e eventos interdisciplinares, tais como: leituras de prosas e poesias de nomes como Frank Kuenstler, Barbara Shapiro, Adolfas Mekas e Ken Jacobs; concertos musicais de La Monte Young, Toshi Ichihyanagi, Richard Maxfield, Henry Flynt, Jackson Mac Low e Joseph Byrd; e exposições artísticas de Walter De Maria, Ray Johnson e Yoko Ono. Esta última, que até então nunca havia exposto publicamente, exibiu, por exemplo, uma série de pinturas e trabalhos conceituais que evidenciavam o processo de produção, que resultavam de gestos não convencionais contra a tela (rasgos, cortes, queimaduras), que continham instruções “faça-você-mesmo” e que intentavam ativar o espectador. Em “*Painting to Be Stepped On*” (1961), por exemplo, Ono simplesmente lançou ao chão da galeria uma tela ou lona de pintura cortada para que os visitantes pisassem e imprimissem suas pegadas, participando, de certa maneira, na criação daquela peça artística.

Como boa parte dos espaços alternativos da época, os artistas da *AG Gallery* se apresentavam e expunham, na grande maioria das vezes, para seus pares – entre os quais se encontravam John Cage, Max Ernst, Peggy Guggenheim, Marcel e Teeny Duchamp. Mesmo assim a galeria não conseguia atrair um público numeroso o suficiente para se manter financeiramente. “Os salões eram sempre preenchidos pela metade ou menos”, declarou certa vez Maciunas. “Para

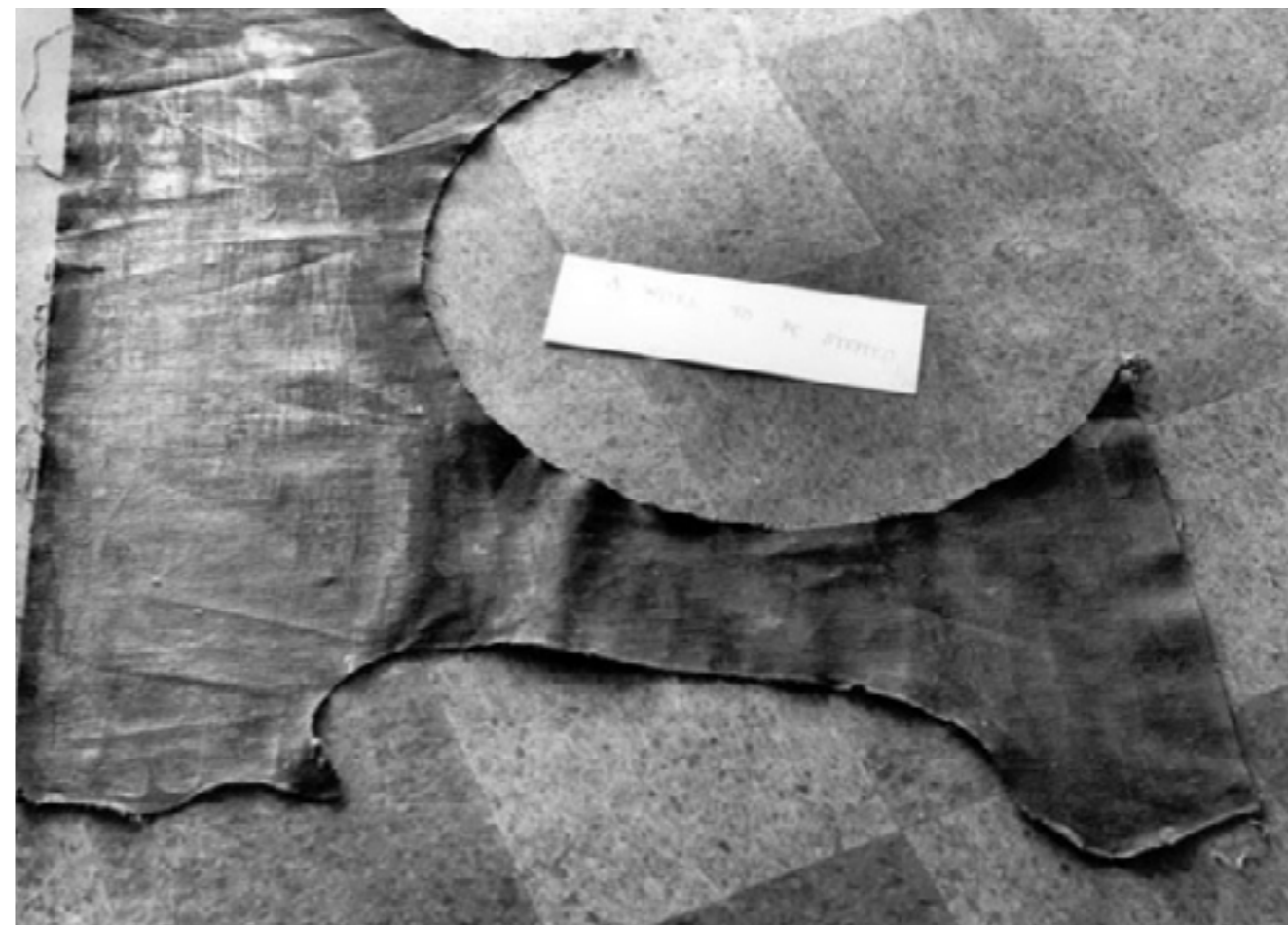


FIGURA 26 - *A PAINTING TO BE STEPPED ON* (1961), YOKO ONO. EXPOSIÇÃO *PAINTINGS AND DRAWINGS EXHIBITION*, 17-30 JULHO, AG GALLERY, NOVA YORK, 1961. CRÉDITO: GEORGE MACIUNAS ©1961 YOKO ONO. FONTE: ARTSY.NET

o concerto de La Monte, por exemplo, apenas 5 vieram. Imagine 8 artistas e 5 espectadores!”⁵. Diante destas e de outras circunstâncias, a *AG* rapidamente veio à falência, fechando suas portas logo depois da exposição de Ono, no final de julho de 1961. Apesar do fracasso financeiro e da breve existência, a galeria pontua o nascimento do movimento *fluxus* e a tentativa primeira, ainda que frustrada, de Maciunas de pôr em prática seus ideais.

Perseverante, o visionário percorreu, nos dois anos seguintes ao fechamento da sua galeria, as principais cidades Europa (Londres, Düsseldorf, Wiesbaden, Paris, Nice, Amsterdam, Praga, Copenhagen) com o objetivo de semear seus pensamentos, angariar novos membros, promover festivais e experiências *fluxus* além-mar (pois acreditava que o público europeu era mais receptivo às suas ideias). Mas foi em 1963, quando retornou à Nova York, que um dos aspectos fundamentais à produção e à vida artística roubou a atenção de Maciunas: os lugares em que os artistas comumente viviam e trabalhavam. Maciunas observou

5 “Halls were Always half full or less. To La Monte’s concert for instance only 5 came. Imagine 8 performers and 5 audience!”. BERNSTEIN; SHAPIRO, 2010, p. 45

2 BANNES, 1999, p. 91

3 FRIEDMAN apud BANES, 1999, p.91

4 BERNSTEIN, Roslyn; SHAPIRO, Shael. *Illegal Living: 80 Wooster Street and the Evolution of SoHo*. Vilnius, Lithuania: Jonas Mekas Foundation, 2010, p. 44

que boa parte deles, sobretudo os jovens engajados com a produção vanguardista, encontravam-se diante de um cenário pouco favorável. Além dos gastos elevados com moradia, os artistas tinham ainda que alugar um espaço adicional para trabalhar – haja vista que a dimensão dos apartamentos não mais comportava o tipo de produção, gestual e de larga escala, que se desenrolava na época. Como não eram muitos os que possuíam condições financeiras para arcar com todas estas despesas e ainda se manter engajado com a experimentação não comercial, a produção artística parecia cada vez mais estar encurralada, sendo forçada a se adequar aos moldes institucionais e aos interesses de mercado – portanto, rumando no sentido oposto ao da arte livre, acessível e democrática. A fim de reverter esta situação, Maciunas chegou à seguinte solução: a criação de espaços cooperativos. Convencido de que este modelo poderia emancipar os artistas das instituições e dos valores burgueses, ele fundou, em 1966, a *Fluxhouse Cooperatives Inc.*: uma organização dedicada a realizar todo o serviço envolvido na formação de cooperativas – da obtenção de imóveis e hipotecas à contratação de serviços arquitetônicos. Em suas palavras:

Com o problema dos artistas em mente, a FLUXHOUSE foi formada como uma Corporação cooperativa sem fins lucrativos, composta apenas por artistas profissionais que procuram a combinação adequada de espaços vida e trabalho. Seu objetivo é comprar, renovar e manter edifícios apropriados para ocupação de artistas.⁶

Para a sorte de Maciunas, o SoHo oferecia um cenário oportuno para a realização pragmática de seu empreendedorismo excêntrico – a “*Fluxcity*”, uma pequena cidade composta inteiramente por artistas. Como visto anteriormente, o antigo distrito industrial não só concentrava uma comunidade crescente de artistas multidisciplinares como também um bom número de edifícios disponíveis a um baixo custo. Além disto, as construções industriais serviam, como luva, aos objetivos de Maciunas – e de boa parte dos artistas da neovanguarda – de tornar o usuário/observador passivo em participante ativo, uma vez que estas próprias estruturas, por sua flexibilidade e adaptabilidade, convidavam seus usuários ao exercício da liberdade e da criatividade. Abertos ao improviso, os *lofts* coincidiam, portanto, com a prática/ideologia “*faça-você-mesmo*” e com os desejos de transformação social.

Certo da potencialidade do SoHo no desenvolvimento de seu projeto, Maciunas deu início à sua busca pela aquisição de imóveis na região, assombrada na época pelo *Lower Manhattan Expressway*. Com a ajuda financeira da *J. M. Kaplan Fund* e do *National Foundation for the Arts*, Maciunas conseguiu adquirir, em 1967, os edifícios de número 80-82 da Wooster Street e os de número 16-18 da Greene Street. Contrariando as leis de zoneamento, o artista converteu

⁶ “With the artist’s problem in mind FLUXHOUSE was formed as a non-profit cooperative Corporation consisting solely of professional artists seeking adequate combined work and living space. Its aim is to purchase, renovate and maintain suitable buildings for artist occupancy”. MACIUNAS apud BERNSTEIN; SHAPIRO, 2010, p. 48.



FIGURA 27 - PERFORMANCE DE NAM JUNE PAIK NA 80 WOOSTER STREET. (1974).
FONTE: BERNSTEIN; SHAPIRO, 2010. CRÉDITOS: PETER MOORE / JONAS MEKAS FOUNDATION

o primeiro em habitação e cinemateca e os dois últimos em habitação, oficina, estúdio, teatro e centro de distribuição de comida. Dentre os artistas que moraram e usufruíram destes espaços, encontram-se, por exemplo, os nomes de: Nam June Paik, membro do *Fluxus* e pioneiro da vídeo-arte; Richard Foreman, produtor de teatro experimental; Trisha Brown, coreógrafa e dançarina; Charles Ross, escultor; Jonas Mekas, padrinho do cinema norte-americano de vanguarda; e o próprio Maciunas, que morou e trabalhou por um tempo no porão do prédio 80 da Wooster, no piso adjacente à cinemateca.

À princípio, o plano de Maciunas para as construções adquiridas no SoHo incluíam salas escuras, salas de impressão, laboratórios para edições de filmes, estúdios musicais e espaços para exposição, exibição de filmes, recitais de dança, peças de teatro e oficinas. Mas sua ideia para com a cooperativa ia muito além da construção destas instalações. Através da presença dos artistas e do oferecimento de oficinas e demais programas culturais acessíveis a um público heterogêneo, as *Fluxhouses* procuravam se integrar ao cotidiano e à comunidade local. Com este projeto, Maciunas intentava unir forças e preencher a lacuna existente



FIGURA 28 - PERFORMANCE DE RICHARD FOREMAN NA CINETECA (1973).
 FONTE: BERNSTEIN; SHAPIRO, 2010. CRÉDITOS: PETER MOORE / JONAS MEKAS FOUNDATION

entre artistas e sociedade, formando ambientes coletivos capazes de superar os problemas legais e fazer da cultura um meio eficiente de transformação social. Em suas palavras:

Acreditamos que a introdução de um núcleo artístico como a FLUXHOUSE em tal área [SoHo] pode abrir caminho para outros projetos similares e talvez iniciar a conversão de um distrito comercial marginal e deteriorado em um centro cultural com valor que se estenda para além dos limites imediatos da comunidade.⁷

A *Fluxhouse Cooperatives* derivou do ideário particular de Maciunas sobre o *Fluxus*: o diálogo das mídias artísticas diversas (fotografia, pintura, escultura, poesia, happenings e filme) com o comportamento e com a prática cotidiana. Maciunas procurou estender sua investigação artística, buscando desenvolver uma dinâmica social e econômica pertinentes à realidade dos artistas.

As Cooperativas Fluxhouse indicavam as amplas visões de Maciunas como planejador social, cuja concepção de comunidade se dava através de acordos de

⁷ "It's our belief that the introduction of an artistic nucleus as Fluxhouse into such an area can pave the way for other similar projects and perhaps initiate the conversion of a marginal and deteriorating commercial district into a cultural center with value extending far beyond the immediate bounds of the community". MACIUNAS apud BERNSTEIN; SHAPIRO, 2010, p. 48.

vida cooperativa. Ao invés de expressar caprichos artísticos-intuitivos pessoais, o corpo de trabalho de Maciunas reflete a busca pelo desenvolvimento de uma dinâmica social e econômica condizentes ao ambiente construído e seu corpo social. O trabalho de Maciunas como arquiteto, projetista urbano e coordenador do Fluxus reflete seu mesmo ideal anti-estético e anti-comercial na arte, com o intuito de fundi-la à realidade do mundo concreto. [...] Entendendo o Fluxus como "um modo de vida", a "arte" da Maciunas era direcionada para melhoria do meio social, criando as condições adequadas para o sucesso de uma comunidade⁸.

Entre os anos de 1966 e 1968, Maciunas cumpriu, com relativo sucesso, a missão de obter edifícios e transformá-los em cooperativas para artistas. Neste curto período de tempo, ele conseguiu fundar e patrocinar onze *Fluxshouses*, distribuídas em diferentes pontos do SoHo. Ainda no final da década de 1960, contudo, Maciunas mergulhou em problemas legais e financeiros, abandonando as cooperativas e forçando-as a sobreviverem sozinhas⁹.

A esta altura, contudo, o espírito comunitário das cooperativas já havia contaminado os moradores do bairro. Mesmo aqueles artistas que, de início, não eram versados ou interessados em questões burocráticas, de ordem legal ou financeira, acabaram tendo um contato maior com estas, a partir da presença posterior de inquilinos arquitetos, escritores e professores universitários, de um lado, e da necessidade latente de resolver a situação legal do distrito, de outro. A iniciativa de Maciunas não só colaborou para o povoamento do SoHo – conferindo a ele, inclusive, o título de "Pai do SoHo" [*Father of SoHo*], no original]¹⁰ –, como também despertou naquela comunidade uma postura política ativista, tão fundamental para a futura conquista do território e sua consequente transformação em centro artístico. Em outras palavras, Maciunas preparou o terreno e mostrou o caminho para a próxima geração de artistas que vieram a ocupar o distrito industrial.

⁸ "The Fluxhouse cooperatives were indicative of Maciunas' broader views as a social planner in conceiving the community through cooperative living arrangements. Rather than expressing personal artistic-intuitive caprices, Maciunas' corpus of work reflects a search to develop a social and economic dynamic relevant to the built environment and the condition of its social body. Maciunas' work as an architect, urban designer, and Fluxus coordinator reflects the same ideal of decommoifying and deaestheticizing art in order to merge art with the realities of the concrete world. [...] Perceiving Fluxus as 'a way of living', Maciunas' 'art' works was directed towards improving the social milieu by creating the appropriate conditions for a successful community". GEORGE MACIUNAS FOUNDATION INC. City in Flux. Disponível em: <http://georgemaciunas.com>

⁹ A Cinemateca da Wooster Street, por exemplo, foi sublocada entre 1968 e 1973 para concertos musicais de Philip Glass, Jon Gibson e Steve Reich e para apresentações da companhia de teatro experimental de Richard Foreman, o Ontological-Hysteric Theater. Entre 1974 a 1982, abrigou o Anthology Film Archives, uma organização fundada por Jonas Mekas, Stan Brakhage, Peter Kubelka, Jerome Hill e Adams Siney, dedicada a preservar, estudar e exibir filmes independentes.

¹⁰ O apelido de "Father of SoHo" a Maciunas foi concedido pelo jornalista e historiador Christopher Gray, em matéria para o New York Times. GRAY, Christopher. "Streetscapes: 80 Wooster Street; The Irascible 'Father' of SoHo." The New York Times, New York, 15 Mar 1992, L 7.

112

04



112 GREENE STREET, FOOD E AVALANCHE: A TRIADE DO SOHO

04

112 GREENE STREET, A OFICINA

No final da década de 1960, Rachel Wood e Jeffrey Lew decidiram comprar o imóvel de número 112 da Rua Greene, localizado no SoHo, em Manhattan; um edifício construído em ferro fundido, típico da região, dotado de quatro andares, um subsolo, espaços amplos e pés-direitos generosos. Em seguida, o casal se mudou para o prédio e transformou parte dele em moradia e estúdio particular. O restante foi sendo ocupado espontaneamente e ganhou vida própria. Mais do que um endereço e um espaço físico, “112 Greene Street” acabou dando nome a um lugar criativo, promotor de experiências sociais e artísticas prolíficas, de grande impacto nos rumos da arte contemporânea.

FIGURA 29 - (PÁGINA ANTERIOR) FACHADA DA 112 GREENE STREET/WORKSHOP (1978).
FONTE: WHITECOLUMNS.ORG

Sobre a origem do espaço, Lew conta que morava e fazia suas esculturas no edifício que tinha com Wood, mas que não tinha intenção alguma de abrir uma galeria naquele espaço. Quando conheceu Gordon Matta-Clark – um artista recém-chegado ao bairro, com formação em arquitetura pela Universidade de Cornell e filho do pintor chileno Roberto Matta –, Lew diz ter se encantado com sua energia e com suas ideias sobre arte e arquitetura – o que depois veio a se chamar “Anarquitectura” (“*Anarchitecture*”, no original). Depois disto, começou a se reunir e trabalhar com Matta-Clark e Alan Saret, outro artista com quem também tinha proximidade, nos pavimentos térreo e subsolo de sua propriedade na 112 Greene Street. Ali, utilizavam materiais ordinários e o próprio espaço construído para criar peças de caráter experimental e/ou artístico. Posteriormente, outros escultores, pintores, cineastas, dançarinos e artistas envolvidos com performance foram convidados para se juntar a eles naquele lugar, oferecendo uma plataforma para trabalho livre, sem qualquer tipo de direção, curadoria ou supervisão¹.

A galeria 112 Greene Street não teve uma abertura oficial. Mesmo porque o espaço se tratava, inicialmente, de um atelier compartilhado, um espaço de trabalho informal, uma oficina – para fazer jus ao nome “112 Workshop”, como também era conhecida. De acordo com Lew, certo dia estava ocorrendo um grande evento artístico no SoHo e pessoas começaram a entrar aos montes no espaço da 112. E “lá estávamos nós, trabalhando como um bando de loucos em roupas sujas, imundos, cavando buracos, arrebetando o lugar [...]. Éramos eu, Gordon e Alan Saret. Esse foi o começo da 112”². A “112 Greene Street nunca ‘abriu’”, reitera o artista. “Verdade seja dita – eu [Jeffrey Lew] abri a 112 Greene Street para meus amigos, e para me divertir”. “A 112 nunca foi uma organização. 112 nunca teve um comitê e era isto que eu amava nela”, declara Lew em entrevista³. Segundo Tina Girouard, artista e frequentadora assídua da galeria no início dos anos 1970, “ninguém sabia o que a 112 se tornaria logo que surgiu. Ela era um processo, não uma ideia”⁴. Portanto, a galeria não tinha nenhuma pretensão artística anterior e a longo prazo – o que pode ser percebido, de imediato, pela efemeridade reservada a seu nome. Foi algo que simplesmente aconteceu.

Antes e depois de ser aberta ao público e aos artistas, a 112 Greene Street não passou por reformas. Sua arquitetura “crua” foi propositalmente mantida. A fachada era composta por uma larga porta de ferro, com a inscrição “112”, centralizava o acesso à galeria, acompanhada por dois planos de vidro que

1 LEW, Jeffrey. In: SMITH, Ned (org). 112 Greene Street: A Nexus of Ideas in the Early 70s. Catálogo de Exposição, 12 de janeiro - 6 Março, de 2011. New York: Salomon Contemporary, 2011.

2 “There we were, working in there like a bunch of crazies in dirty clothes, filthy as can be, digging holes, busting up the place [...]. It was me, Gordon, and Alan Saret. That was the beginning of 112”. LEW, Jeffrey. Interviews. In: FIORE, Jessamyn. 112 Greene Street: The Early Years (1970-1974). Nova York: David Zwirner, 2012, p. 14

3 “So 112 Greene Street never ‘opened’. Okay, as the truth be known – I opened 112 Greene Street for my friends, and to have fun. [...] 112 was never an organization. 112 never had a committee and that’s what I loved about it”. Ibid., p. 14

4 “Nobody knew what 112 was going to be when it started. It was a process, not an idea”. GIROUARD apud MORRIS, 2000, p. 35.

expunham seu interior à rua, como uma vitrine. Logo atrás da porta principal, uma série de colunas de ferro marchavam, em linha reta, até a face oposta do pavimento térreo, onde haviam quatro janelas altas e ritmadas. Este primeiro espaço assumia a forma de um salão único comprido, de pé-direito elevado, ladeado por paredes cegas, de pintura antiga, instalações (hidráulicas e elétricas) à vista e um amplo piso de madeira, não polido e parcialmente danificado, que avançava sobre o rodapé. O espaço da galeria se estendia ainda para baixo do assoalho do térreo, para o porão do antigo armazém: um lugar mal iluminado, úmido, de pé-direito baixo e com paredes de tijolos expostos, sem revestimento.

Como um reflexo da Nova York dos anos 1970, a 112 revelou-se um espaço decrépito, caótico, aberto e desordenado, porém extremamente fecundo. Em detrimento aos protocolos dos espaços expositivos tradicionais, a 112 Greene Street exaltava o tumulto, o dinamismo e a imprevisibilidade. Segundo Peter Schjeldahl, as portas da galeria ficavam permanentemente abertas para que qualquer pessoa pudesse fazer o que bem quisesse entre uma mostra artística e outra. Seu espaço era dessacralizado. “Na maioria das galerias, você não pode arranhar o piso. Aqui você pode cavar um buraco nele”, afirmava Lew sobre a 112⁵.

Tornando-se um canteiro permanente para a produção artística, a galeria foi tomada e modificada pelos artistas logo em seus primeiros meses de existência. Como um grande atelier coletivo aberto para rua, os trabalhos eram simplesmente expostos à medida em que eram executados, de modo que o público ficava livre para entrar, opinar e participar das produções⁶. Não houve um evento ou exposição de abertura da galeria, vale reforçar.

O cenário rico e inovador que se construiu em torno da 112 foi possível graças à colaboração entre os artistas e à liberdade dada pelos donos do lugar. Segundo Tina Girouard, o espírito colaborativo não se restringia às exposições coletivas, mas se aplicava principalmente à gestão cotidiana do espaço. De acordo com a artista, a 112 “era um lugar de encontro”, onde “podia-se, por exemplo, entrar e ver um trabalho completo de Gordon Matta-Clark ou George Trakas no meio de um trabalho”. “Havia artistas trabalhando e trabalhos concluídos, havia diálogo... um espírito de cooperação e colaboração. As pessoas se ajudavam”⁷. Além disso, Girouard afirma que a 112 se destacava por sua administração inovadora que garantia autonomia aos artistas, de tal maneira que os participantes das mostras, por exemplo, possuíam o controle total sobre a divulgação e montagem de suas **próprias exposições** – um tipo de liberdade, portanto, que ia da natureza das

5 “In most galleries, you can’t scratch the floor. Here you can dig a hole in it”. LEW apud SCHJELDAHL, Peter. “Proto Soho: Gordon Matta-Clark and 112 Greene Street”. The New Yorker, janeiro 17, 2011, p.80

6 BECK, 2002, p.251

7 “C’était un lieu de rencontres – par exemple, on pouvait entrer au 112 et voir une oeuvre achevée de Gordon Matta-Clark, ou bien George Trakas en plein travail. On y voyait des artistes au travail et des oeuvres achevées, il y avait un dialogue... un esprit de coopération et de collaboration. Les gens s’entraidaient”. GIROUARD apud TERRONI, 2015, p.110.

intervensões e das disposições das obras no espaço até os meios de divulgação. Tratava-se de um espaço democrático, por excelência.

Como um espaço pioneiro dirigido por artistas, a 112 teve a vantagem de escolher seu próprio funcionamento. Os artistas tinham o controle completo sobre suas próprias exposições, da instalação à divulgação. Eles podiam optar por uma exposição monográfica, compartilhar o espaço com outros [artistas] ou montar uma exposição, como Gordon Matta-Clark e Richard Van Buren fizeram na primavera de 1971⁸.

Durante os quase dez anos que permaneceu no SoHo, a galeria foi palco de exposições, oficinas e diversos outros eventos artísticos, individuais ou coletivos, tais como: leituras de poesia, concertos musicais (como os de Philip Glass, Steve Reich e Dickie Landry), números de dança (como as do grupo *Grand Union, Mabou Mines, The Natural History of the American Dancer*), performances e instalações multimídia (como as de Bill Beckley, Dennis Oppenheim, Chris Burden e Carolee Schneemann). Na tentativa de diversificar e intensificar o contato com a vizinhança e com um público heterogêneo, a programação da 112 incluía ainda festas, eventos beneficentes e mostras de filmes selecionados pelo público⁹. Segundo Ned Smyth, artista atuante no período e curador da recente exposição sobre a galeria, a 112 Greene Street era, em suma, “um dos espaços essenciais para ver, ouvir, executar ou exibir arte contemporânea”¹⁰.

A GALERIA COMO OFICINA, TELA, PALCO E MORADIA

Entre o final de 1970 e o início de 1971, durante seus primeiros meses de atividade, a 112 Greene Street permaneceu constantemente aberta para todo tipo de artista (com ou sem formação, experiente ou inexperiente, reconhecido ou não) e para todo tipo de trabalho (performance, intervenção, instalação, etc.). Bill Beckley, Bill Bollinger, Lee Jaffe, Barry Le Va, Jeffrey Lew, Gordon Matta-Clark, Richard Nonas, Alan Saret, Marjorie Strider, George Trakas, Richard van Buren e outros artistas da região vieram e executaram diversos trabalhos na galeria (que mais parecia um canteiro de obras). Tomados pelo espírito da experimentação, boa parte destes artistas elaboraram peças a partir da combinação, até então pouco usual, entre materiais ordinários (plantas, espumas, tecidos, borrachas, vidros, fios, garrafas) e o próprio espaço da galeria, como são os casos de Matta-Clark, Trakas e Strider – para citar apenas alguns.

8 “En tant qu’espace pionnier dirigé par des artistes, le 112 avait l’avantage de pouvoir choisir son fonctionnement propre. Les artistes avaient un contrôle complet sur leurs propres expositions, de l’installation à la publicité. Ils pouvaient choisir d’avoir une exposition monographique, de partager l’espace avec d’autres, ou bien de monter une exposition, comme l’ont fait Gordon Matta-Clark et Richard Van Buren au printemps 1971” GIROUARD apud TERRONI, 2015, p. 111.

9 Entre os programas citados, destaca-se: 4 Films by Popular Request (1978), Philip Glass Ensemble: Benefit for 112 Workshop (1977), A Benefit Reading for 112 Workshop (1978). WHITE COLUMNS ARCHIEVE

10 “In the early seventies, 112 Greene Street emerged as one of the essential arenas to see, hear, perform, or show contemporary art”. SMYTH, 2011.

Matta-Clark realizou não uma, mas três peças *site-specific* na ocasião: “*Cherry Tree*”, “*Time Well*” e “*Winter garden: mushroom and waistbottle recycling cellars*” – todas correlacionadas. A primeira delas, “*Cherry Tree*”, consistiu no plantio de uma muda de cerejeira no porão da 112, em um buraco escavado pelo artista. Após fracassar, inevitavelmente, no cultivo da árvore, Matta-Clark tapou o buraco que esta ocupava com concreto, conformando uma espécie de sepultura, e marcou os limites da escavação original com chumbo derretido, criando uma espécie de cicatriz da ação – dando origem ao segundo trabalho, de título “*Time Well*”. Persistindo na ideia de criar um ambiente acolhedor no austero porão da galeria, o artista coletou uma série de frascos de vidro descartados e os empilhou no poço de elevador do edifício, em desuso na época, para cultivar cogumelos e iluminar, ainda que parcamente, o subsolo, como um tipo de claraboia improvisada – o que nos leva ao seu terceiro trabalho, “*Winter Garden*”.

Por sua vez, Trakas – um artista que trabalhava no SoHo como carpinteiro, marceneiro, eletricitista e encanador (e que nunca havia participado de uma exposição) – abriu um grande buraco no chão do piso de madeira da galeria e montou ali uma estrutura que combinava materiais e elementos encontrados por ele. A peça de título auto descritivo, “*The Piece that Went through the Floor*”, era composta por dois planos de vidro, posicionados paralelamente na vertical, que atravessavam o assoalho, ficando a meio caminho entre o pavimento térreo e o porão da galeria. A parte inferior dos planos transparentes se apoiavam em uma estrutura de madeira no subsolo, enquanto que a parte superior era tensionada por cordas amarradas a cilindros de madeira que, por sua vez, eram escorados e apoiados por sacos de areia – tudo feito de maneira improvisada e sem esmero.

Já a intervenção de Strider extrapolou, literalmente, o interior do edifício onde ficava a galeria. Seu trabalho, intitulado “*Building Work #1*”, consistia em uma série de espumas plásticas expansivas instaladas no *loft* de Lew, em um andar superior à 112 Workshop. Da rua, era possível ver os parasitas coloridos da artista transbordarem e serem expulsos das janelas do antigo edifício. Quem quer que visse aquela cena do lado de fora, poderia imaginar que aquele andar, e logo o prédio todo, estava sendo completamente preenchido por uma espuma de vida própria. À sua maneira, a instalação de Strider comunicava a ebulição e a expansão dos acontecimentos artísticos diversos que aconteciam naquele endereço.

Como um reflexo da situação urbana imediata, os primeiros trabalhos produzidos e expostos na 112 fizeram da duração, da instabilidade, da efemeridade e da entropia parte de seu projeto. Segundo Martin Beck, durante os primeiros meses de exposição, “[...] trabalhos artísticos caíam, colapsavam (como fez uma

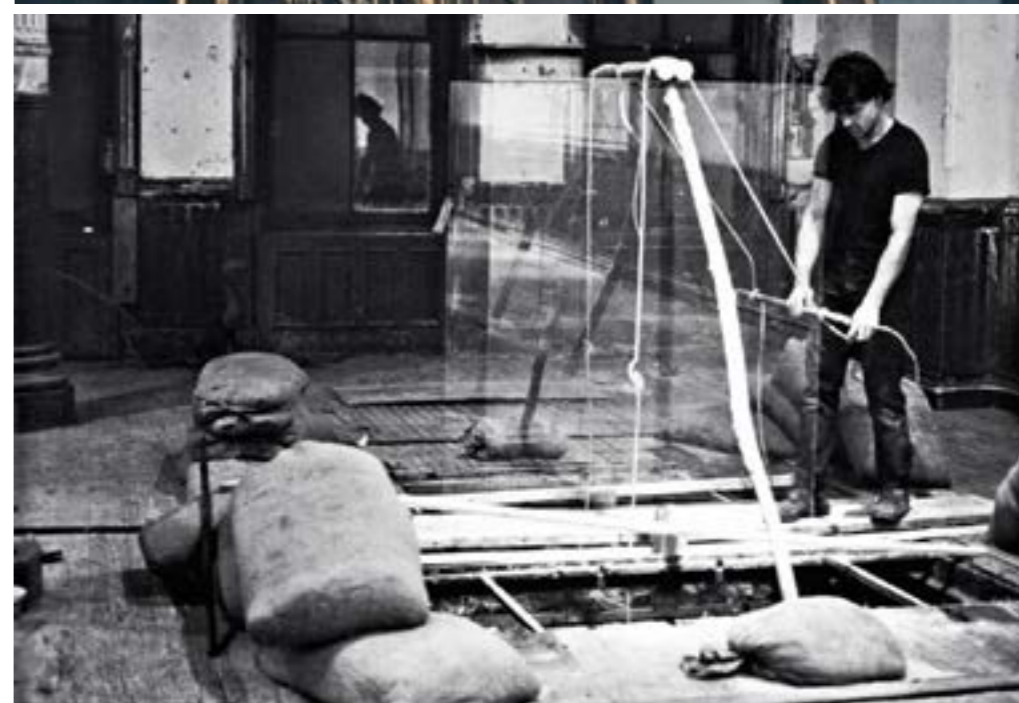


FIGURA 27 - *CHERRY TREE* (1970), GORDON MATTA-CLARK. FONTE: WHITECOLUMNS.ORG
FIGURA 28 - *BUILDING WORK N.1* (1970), MARJORIE STRIDER. FONTE: WHITECOLUMNS.ORG
FIGURA 29 - *THE PIECE THAT WENT THROUGH THE FLOOR* (1970), GEORGE TRAKAS

das peças de Trakas) ou possuíam duração limitada [...]”¹¹. Como a permanência ou até mesmo a venda dos trabalhos não era prioridade para os artistas, o comum era que os trabalhos fossem destruídos ou jogados fora ao final das mostras (ou até mesmo antes disso). O caos, a instabilidade e a efemeridade imperavam tanto no espaço quanto nas peças abrigadas pela galeria – ambos se encontravam em constante mutação, sendo frequentemente indissociáveis. O crítico Peter Schjeldahl relatou este cenário para o *New York Times*, em novembro de 1970, após visitar pela primeira vez a galeria:

Lugubrememente iluminado, com paredes em ruínas e pisos acidentados, o enorme piso térreo e as instalações do subsolo desta empresa sem nome, casualmente organizada (em um prédio de propriedade de um dos artistas) atualmente abrigam peças das quais algumas dificilmente se distinguem das instalações arruinadas do que costumava ser um armazém ou fábrica de embalagens. As obras foram criadas em e para os espaços que ocupam, às vezes com materiais recolhidos dentro ou ao redor do prédio, e todos, exceto alguns, estão condenados à destruição quando a mostra acabar. [...] O inventário da exposição na Greene Street tende a mudar repentinamente, à medida em que os artistas experimentalmente revisam, destroem ou substituem suas peças¹².

Seja por necessidade ou afinidade com a prática do “faça-você-mesmo”, grande parte das produções artísticas da 112 resultaram do exercício criativo sobre aquilo que os artistas tinham à disposição no SoHo: edifícios arruinados, espaços vazios e uma grande quantidade e variedade de materiais descartados – inclusive refugos industriais e restos de construção. Um tipo de prática que percorreu vários dos trabalhos expostos nos primeiros anos da galeria. Richard Nonas, por exemplo, produziu e exibiu alguns objetos (de livros a esculturas minimalistas) compostos a partir de resíduos encontrados por ele em uma das ruas do bairro – que resultaram na exposição intitulada “*Sculptures and Book, Details from the Excavation of Wooster Street*” (1972). Também através de um vocabulário minimalista, Jene Highstein desenvolveu, entre 1972 e 1974, um corpo de esculturas que operavam a partir da dimensão e do vazio espacial da galeria. No trabalho “*Two Horizontals*” (1974), por exemplo, o artista suspendeu horizontalmente dois tubos de aço de 16 polegadas de diâmetro no térreo da galeria, em diferentes alturas, cortando o espaço. Através de um gesto escultórico, aparentemente feito sob medida, na escala arquitetônica, Highstein converteu a tensão, o vazio e o silêncio latentes no antigo edifício industrial em peso, presença e medida. Depois de Highstein, foi a vez de Patrick Ireland (Brian O’Doherty), jogar com o vazio da galeria,

11 “During the three months when the ever-changing exhibition was on view, artworks were taken down, collapsed (as one of Trakas’s pieces did), or they were limited duration to begin with [...]”. BECK, Martin. *Alternative: Space*. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 252.

12 “Dingily lighted, with crumbling walls and rugged floors, the huge ground floor and basement premises of this nameless, casually organized enterprise (in a building owned by one of the artists) currently hold pieces of which some are scarcely distinguishable from the ruined fixtures of what used to be a rag-packing factory and warehouse. The works were created in and for the spaces they occupy, sometimes with materials scavenged in or around the building, and all but a few are doomed to destruction when the show comes down. [...] The inventory of the Greene Street show tends to change suddenly, as artists experimentally revise, wreck or replace their pieces”. SCHJELDAHL, Peter. “Sculpture ‘Found’ in a Rag Factory”. *The New York Times*, New York, p 125, November 1, 1970.

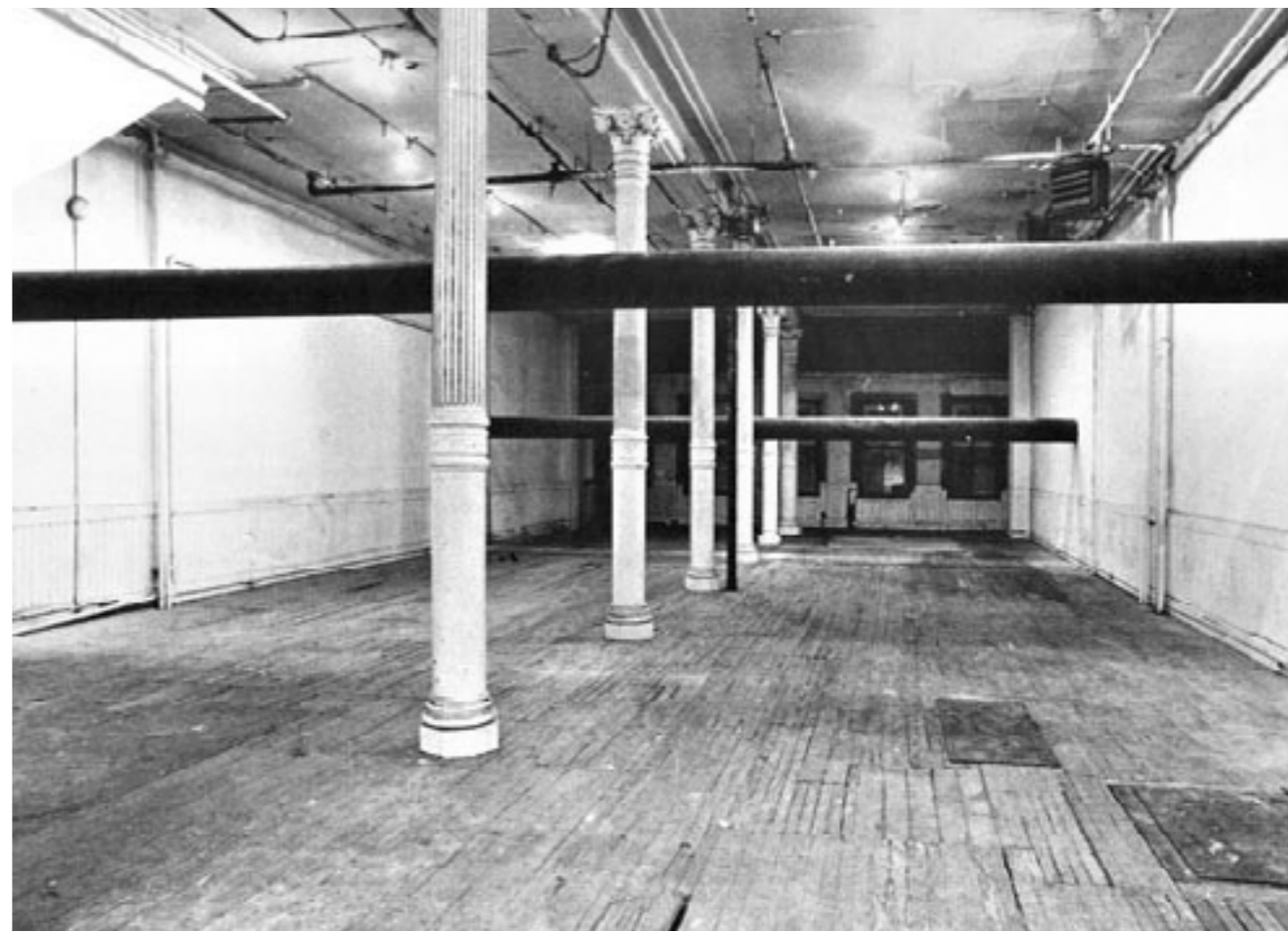


FIGURA 30 - *TWO HORIZONTALS* (1974), JENE HIGHSTEIN.
FONTE: WHITECOLUMNS.ORG

mas de maneira mais sutil que o primeiro. Ireland desenhou uma série de linhas no ar, em diferentes ângulos, a partir de cordas coloridas tensionadas a partir do piso, da parede e do teto da galeria. *Rope Drawings* (1975), resulta assim em uma escultura composta por linhas, que embaralham, ao mesmo tempo que compõe, formas geométricas diversas a cada passada do espectador. Na leitura de Margaret Betz, “as linhas coloridas descrevem ao mesmo tempo em que negam seu volume – uma ambiguidade surpreendente que premia o persistente espectador com múltiplos significados”¹³.

A ativação do público e do espaço da galeria não se restringiam somente às peças minimalistas e pós-minimalistas. Em sua primeira mostra individual na 112, a dançarina e artista Suzanne Harris instalou algumas esculturas dinâmicas, como *Flying machine* (1973) e *The Wheels* (1973), ativadas pela relação corporal entre duas ou mais pessoas. Com a participação de Rachel Wood, Harris colocou *Flying Machine* para funcionar através de uma performance. Com o tórax e

13 “Their colored lines both describe and deny their volume – a surprising ambiguity that rewards the persistent viewer with multiple significations”. BETZ, Margaret. “Patrick Ireland: Rope Drawings”. *ARTnews*, New York, Summer, 1975.

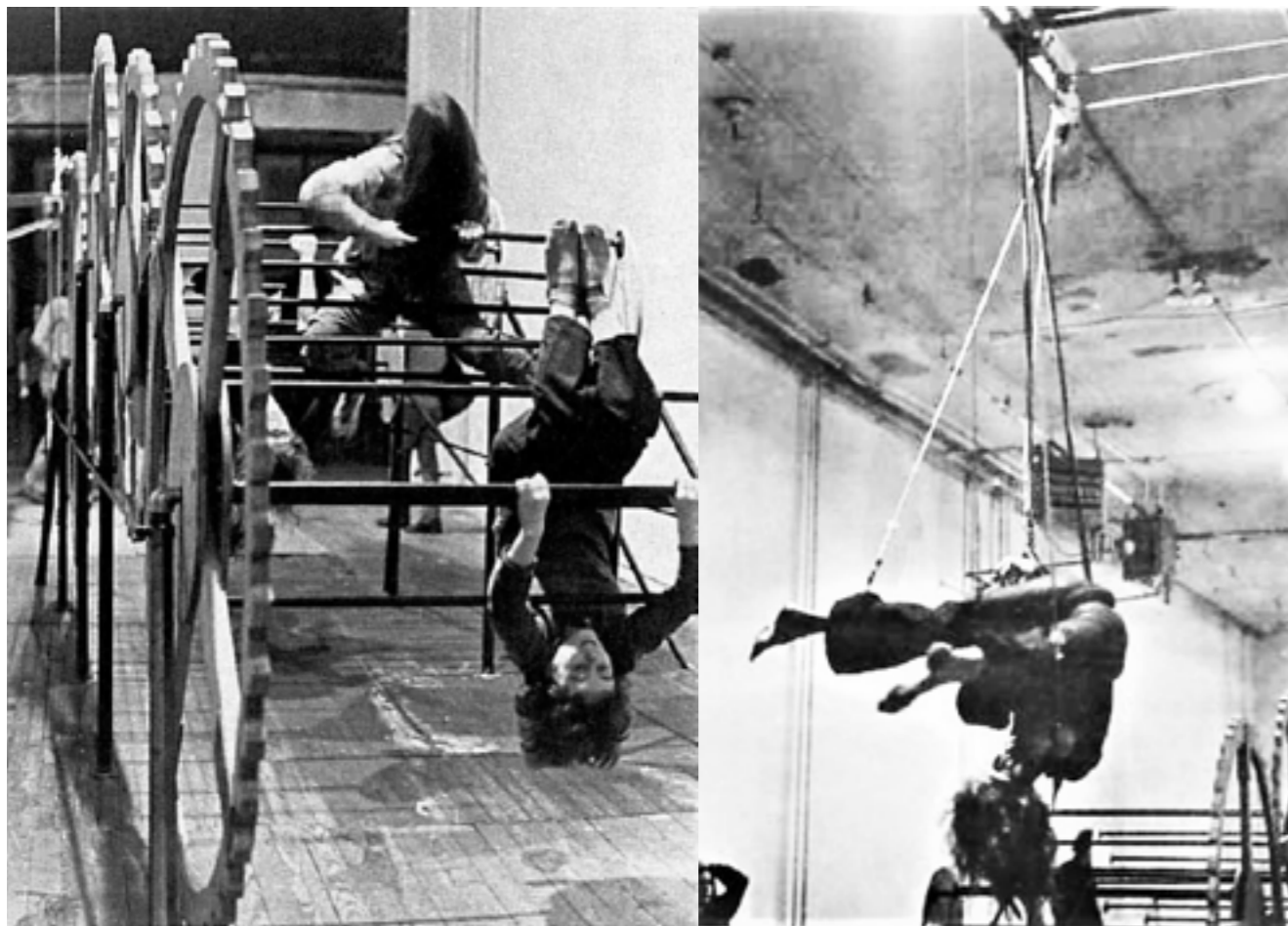


FIGURA 32 - *THE WHEELS* (1973), SUZANNE HARRIS. FONTE: APPLE, 1981, P. 40
 FIGURA 33 - *FLYING MACHINE* (1973), SUZANNE HARRIS. FONTE: MORRIS, 1999, P. 39
 CRÉDITO DAS FOTOS: RICHARD LANDRY

membros conectados a um sistema interligado de cordas e roldanas, Harris e Lew ficaram suspensas no teto, “dançando no ar”, de modo que o movimento mínimo de uma afetava simultaneamente o da outra, como em um jogo entre marionetes e marionetistas. “Uma sensação elegante de voar”, descreveu Harris sobre a peça para a revista *Avalanche*, “uma tentativa de desafiar a gravidade com o mínimo de ajuda; algo visualmente sádico quando colocado em prática”¹⁴. A peça *The Wheels*, por sua vez, seguia um princípio semelhante à “máquina de voar”. Formada por tubos metálicos conectados a um sistema de engrenagens, semelhante ao de um relógio, a estrutura funcionava de acordo com os pesos e movimentos de quem quer que nela trepasse. Cada ação sobre o aparelho desencadeava a rotação dos tubos e rodas dentadas, exigindo, conseqüentemente, a readequação espontânea dos corpos na estrutura. De acordo com Fiore, os espectadores eram encorajados a experimentar os movimentos sincrônicos de aceleração e desaceleração que envolviam a fisicalidade de *Wheels*. “Com vários participantes subindo na instalação em um mesmo momento”, afirma a curadora, “o desafio

¹⁴ “an attempt for two to defy gravity with minimum aid; visually sadistic until set in motion. A most elegant sensation of flying”. *AVALANCHE*. Harris at 112. *Avalanche*, Nova York, n. 7, Winter/Spring, p. 8, 1973.

era achar o equilíbrio perfeito para o contínuo e ininterrupto movimento das rodas”¹⁵. De maneiras distintas, ambas peças mediavam a relação corporal entre seus participantes – sem sua presença, permaneciam imóveis e incompletas.

O piso de madeira da 112 serviu de palco para inúmeras outras performances. Entre 1972 e 1975, a galeria do SoHo foi incluída diversas vezes no roteiro do coletivo de dança *The Natural History of the American Dancer*¹⁶. Em outubro de 1972, por exemplo, integrantes do coletivo – Carmen Beuchat, Suzanne Harris, Cynthia Hedstrom, Rachel Lew, Barbara Dilley e Judith Padow – realizaram uma performance que resultava de uma série de improvisos e experimentações das artistas entre si e o espaço da galeria, de tal modo que elas pareciam testar e reaprender as relações possíveis entre seus corpos e o que havia ao redor deles. Por este motivo, Rosemary Mayer chegou a se referir à tal apresentação como “primitiva e inocente”, para a *Arts Magazine* (1972). De acordo com seu relato, as artistas, na ocasião, insistiram em uma série de posições ou inter-relações corporais que nem sempre funcionavam – “uma pilha de dançarinas colapsava, mas logo tudo voltava a se encaixar”. Como uma espécie de jogo infantil, as artistas imitavam, contrastavam e faziam variações de ações umas das outras e se divertiam com seus movimentos. Em outro momento, Mayer conta ainda que uma dançarina caminhava pelo chão enquanto uma segunda se arrasta atrás dela inserindo, cuidadosamente, sua mão no espaço entre o pé da dançarina ambulante e o chão. Em meio a tudo isso, a plateia observava, respondia e aprendia, mesmo que indiretamente, a todo o processo junto com as artistas¹⁷. Deste modo, a performance não só se transformava em uma outra forma de sociabilidade – sem a necessidade de um convite direto à participação (como era comum na performance artística) – como também em um comentário reflexivo sobre os comportamentos e modos de vida vigentes.

Neste mesmo período, membros do *The Natural History of the American Dancer* chegaram a fazer diversas parcerias com artistas da 112 para performances. Carmen Beuchat, por exemplo, convidou as dançarinas Trisha Brown e Kei Takei para executarem uma performance no buraco da galeria deixado pela instalação de George Trakas, “*The piece That Went through the floor*” (1970). Richard Nonas ajudou a viabilizar este plano. O artista projetou uma estrutura suspensa, similar a um trapézio circense, que ficava estacionada entre o piso de madeira e o porão da

¹⁵ “With several participants mounting the installation at a given time, the challenge was to find the perfect equilibrium for the continuous, uninterrupted motion of the wheels”. FIORE, Jessamyn. *112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)*. Nova York: David Zwirner, 2012, p. 107

¹⁶ “*The Natural History of the American Dancer*” foi um coletivo de dança norte-americano fundado em janeiro de 1972, formado inteiramente por mulheres – Carmen Beuchat, Barbara Dilley (Lloyd), Rachel Wood (Lew), Cynthia Hedstrom, Judy Padow, Mary Overlie, Susanne Harris, entre outras –, nem todas com formação específica em dança (característica esta, aliás, das mais significativas ao grupo). Durante seus quatro anos de existência, o grupo realizou oficinas, performances e números de dança em diversos lugares de Nova York – museus (Whitney Museum of American Art), espaços alternativos (James Yu Gallery, Artist’s House, Dance Gallery, Artist’s Space, 112 Greene Street e St. Mark’s Church) e universidades – University of Rochester, Bennington College e Oberlin College; além de parcerias com artistas como Richard Nonas, George Trakas, Gordon Matta-Clark, entre outros.

¹⁷ MAYER, Rosemary. “The Natural History of the American Dancer” (review). *Arts Magazine*, New York, December, 1972.

galeria. Da união entre o buraco de Trakas, a estrutura de Nonas e os movimentos acrobáticos das artistas, surgiu a performance “Ice” (1972). Antes mesmo desta peça, Beuchat havia se aliado ao artista Juan Downey para um projeto colaborativo ainda maior na 112 Greene Street, que reunia diversos artistas do SoHo e arredores – Trisha Brown, Judith Padow, Barbara Dilley (Lloyd), Matta-Clark, Carol Gooden, Tina Girouard, Suzanne Harris, Rachel Wood, entre outros. Intitulado “Energy Field” (1972), tal projeto resultou em um evento multimídia de uma noite, dividido em três partes. Segundo Gabriela Rangel,

A primeira parte consistia em uma cortina de vinil preto cortada em tiras, que foram então amarradas em nós e incendiadas. Os restos ardentes caíam lentamente em um recipiente de água que se assemelhava a uma lagoa. A segunda parte utilizou padrões gráficos laser tridimensionais e sons gerados eletronicamente, ambos controlados pelo nível de radioatividade presente na galeria naquela noite. A terceira e a principal parte envolveram vários artistas – incluindo Beuchat, Matta-Clark, Carol Gooden e Tina Girouard, entre outros – interagindo com um campo invisível de ondas ultrassônicas. O campo, em forma de pera, media cerca de 18 pés de comprimento e 15 de diâmetro, e só foi percebido pelo público através do movimento dos dançarinos, que produzia um ruído eletrônico.¹⁸

No que se refere às experimentações endereçadas ao espaço da galeria, sobretudo nos seus primeiros anos de existência, cabe aqui destacar o caso de “Live House” (1971), de Girouard. Neste período, a referida artista dividia um loft com os músicos Dickie Landry e Philip Glass na Chatham Square, em Chinatown. Girouard conta que o lugar era agitado e frequentado por todo tipo de pessoa – para reuniões, refeições, danças e ensaios de conjuntos musicais – e que havia objetos espalhados por todo o espaço, uma vez que o mesmo carecia de armários. Na tentativa de resolver esta última questão, ela construiu uma grande plataforma suspensa com ganchos e correntes fixadas ao teto. Mais do que um mero depósito, tal invento acabou trazendo uma nova espacialidade e vivência para o lugar. As pessoas passaram a se pendurar, a se divertir e até dormir na estrutura. Nas palavras de Girouard, “tratava-se obviamente de uma obra artística, mas vivíamos nela”¹⁹.

O experimento “Hung House” (1970-1971), realizado em seu *loft*, inspirou a artista na elaboração de “Live House”, exposto em maio de 1971 na 112 Greene Street. Neste trabalho, Girouard transformou literalmente toda galeria em uma casa. Construiu uma cozinha, utilizou tecidos pendurados em cordas



FIGURA 34 -LIVE HOUSE (1971), TINA GIROUARD.
FONTE: JESSAMYN FIORE

para delimitar cômodos e, por fim, convidou alguns de seus amigos artistas para terminar o que havia começado; isto é: povoar e habitar livremente os aposentos daquela moradia. Carol Goodden, por exemplo, ocupou um dos espaços situados no fundo da casa/galeria. A artista conta que pendurou ali uma rede entre duas colunas, encaixotou uma porção de grilos (por que sentia falta do som dos insetos na cidade), vestiu uma velha roupa de algodão e ficou deitada lendo um livro.²⁰ Além dela, Jared Bark, Norman Fisher, Hummingbird, Michael Kern, Barry Le Doux e Penelope Newcomb também participaram da exposição, que misturava instalação e performance colaborativa. “Mais do que apenas provocar performances em torno da instalação, ou tornar ‘viva’ a obra em frente a audiência”, *Live House* “se tratava de um processo”, explica Girouard. “Era esperado que as coisas mudassem e se alterassem ao longo da exposição”, completa²¹.

18 “The first part consisted of a black vinyl curtain cut into strips, which were then tied into knots and set on fire. The burning scraps fell slowly into a water container that resembled a pond. The second part utilized three-dimensional laser graphic patterns and electronically generated sounds, both controlled by the level of radioactivity present in the gallery that evening. The third and main part involved a number of performers—including Beuchat, Matta-Clark, Carol Gooden, and Tina Girouard, among others—interacting with an invisible field of ultrasonic waves. The pear-shaped field measured about 18 feet in length and 15 in diameter, and it was only made perceptible to the audience through the dancers’ motion, which generated an electronic tone”. RANGEL, Gabriela. “Carmen Beuchat and Interdisciplinary Pollinations in the 1970s”. BOMB Magazine, New York, v. 120, Summer 2012. Disponível em: <http://bombmagazine.org>. Acesso em: 28 set. 2017.

19 “It was obviously an artwork, but we lived in it”. GIROUARD, Tina. Interviews: 112 Greene Street Participants. In: FIORI, J. 112 Greene Street: The Early Years (1970-1974). Nova York: David Zwirner, 2012, p. 52

20 GOODDEN, Carol. Interviews: 112 Greene Street Participants. In: FIORI, J. 112 Greene Street: The Early Years (1970-1974). Nova York: David Zwirner, 2012, p. 53

21 “More so than just inviting performances in and around the installation, or making the artwork ‘live’ in front of an audience, it was about process. You knew that things would be altered and change throughout the exhibition”. GIROUARD, 2012, p. 53.

Caminhando entre alguns exemplos – que não cabem aqui serem exauridos – é possível ter uma vaga ideia da relação rica e dinâmica travada pelos artistas na 112. Através da sociabilidade e da liberdade criativa, a antiga instalação industrial foi convertida em atelier, oficina, galeria, palco, objeto artístico (*site-specific*) e até mesmo em moradia (além dos artistas participantes da exposição “*Live House*”, Matta-Clark também chegou a morar por um curto período no porão da galeria).

Livre de amarras comerciais e/ou institucionais, a galeria foi um laboratório vivo para a experimentação e diluição das fronteiras artísticas. A 112 Workshop se transformou, desde o nascedouro, em testemunha e personagem de um amplo e fragmentado processo, fruto de operações artísticas inovadoras e das relações sociais entre seus membros. A “112 foi um espaço onde artistas visuais, dançarinos e cineastas se juntaram, colaboraram e participaram dos trabalhos uns dos outros, tomando conhecimento, assim, de suas práticas”²². Portanto, pode-se dizer que tanto a galeria quanto as produções por ela abrigadas resultaram da sobreposição subjetiva entre formas de experimentação artística e de sociabilidade.

O movimento conjunto de ruptura com os limites físicos e ideológicos do espaço e da arte tradicional torna-se ainda mais claro quando olhamos para as produções que buscaram estreitar relações com a cidade (e, talvez, com um público distinto daquele da comunidade). A seguir, analisaremos alguns trabalhos realizados pelos artistas da 112 no espaço público e nas questões nele imbricadas, em seu intuito de expandir o alcance e o lugar da prática artística na sociedade.

DE DENTRO PARA FORA, DE FORA PARA DENTRO: OS DIÁLOGOS ENTRE A GALERIA E A CIDADE

A lacuna existente entre arte e sociedade era um incômodo recorrentemente expresso pelos artistas de neovanguarda, tanto no discurso quanto na prática. A aproximação com o público e com a cidade, bem como o desejo de reinserir e ressignificar o papel da arte na sociedade, apresentava-se como questão cada vez mais urgente de ser pensada e colocada em prática, haja vista o conturbado contexto urbano, político e social que se desenhava na Nova York dos anos 1970.

A dificuldade de romper a barreira entre arte e sociedade e de se relacionar com o ambiente externo não só se refletia nos aspectos formais da galeria tradicional – um espaço branco e imaculado, cuja relação com a cidade se dava apenas por algumas tímidas aberturas (quando existentes) – como também nos interesses comerciais e/ou institucionais impostos aos trabalhos artísticos. Para museus e galerias tradicionais, o que importava era o vínculo entre determinada peça de arte (sobretudo aquela assinada por um artista reconhecido ou em

22 “112 was a space where visual artists and dancers and filmmakers came together and collaborated and participated in one another’s work and, in that way, informed one another’s practice”. BARLIANT, Claire. 112 Greene Street. The Paris Review, jul. 25, 2012. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2012/07/25/112-greene-street/> (acesso: dezembro de 2017)

ascensão) e sua instituição. Assim como a lógica de uma empresa, tais espaços valorizavam a obra ao mesmo tempo em que a obra valorizava tais espaços, empoderando sua influência social, política e econômica. Para que este sistema perpetuasse, se fazia necessário a inserção de determinada obra dentro dos limites traçados pelo espaço institucional. À medida em que os artistas neovanguardistas insistiam, simultaneamente, em trabalhos desmaterializados (ou elaborados para lugares específicos) e na atuação em espaços urbanos ilegais e/ou marginalizados – completamente distantes da visibilidade e do interesse do público que via a arte como um investimento de ordem econômica –, eles pareciam atrair cada vez menos interesse e suporte (legal ou financeiro) de museus e galerias comerciais.

Para a sorte destes artistas e dos espaços alternativos da época – seus, muitas das vezes, únicos pontos de apoio –, as bolsas de estudo e as agências de fomento cultural – como o NEA e outras já citadas – conseguiram contornar o entrave financeiro e possibilitaram a continuidade da experimentação artística em lugares até então ignorados pelos museus e galerias vigentes. Neste cenário, iniciativas particulares e espaços alternativos, principalmente no SoHo e arredores, desempenharam papel fundamental no processo de aproximação entre arte e cidade. Sobretudo, por se tratarem de lugares onde o espírito criativo da autogestão e do cooperativismo topavam cotidianamente com espaços urbanos degradados e áreas carentes.

Daquela geração de artistas residentes e atuantes no SoHo, entre as décadas de 1960 e 1970, Trisha Brown merece destaque como uma das figuras centrais e influentes no processo de transposição da arte para a cidade. Notadamente influenciada pelos ensinamentos de John Cage e Allan Kaprow – artistas que, conscientemente, incorporavam o público (especializado ou não), o cotidiano e o acaso em concertos musicais e *happenings* –, Brown ficou largamente conhecida na cena artística da *downtown* por coreografar movimentos de dança baseados nas interações entre o corpo, a arquitetura e o espaço urbano (de paredes de museus e fachadas de edifícios a parques e ruas)²³. Uma das primeiras performances responsáveis por render tal fama à artista ocorreu em 1970. Segundo Lydia Yee, em abril daquele ano, Brown convocou Joseph Schlichter (seu marido e companheiro de dança na época) para descer a lateral do edifício nº 80 da Wooster Street, no SoHo, onde moravam (lugar adquirido, aliás, pelo programa *Fluxhouse* de Maciunas). Com ajuda dos artistas Richard Nonas e Jared Bark, Brown acoplou um equipamento de escalada às costas de seu companheiro, de modo que ele

23 Dançarina formada nos moldes clássicos e modernos (acrobacia, ballet, jazz e sapateado), Trisha Brown frequentou, pouco tempo depois que chegou a Nova York, aulas de dança experimental de Robert Dunn – que, na ocasião, exercitava a transposição das técnicas e conceitos abertos do músico John Cage para a dança – e participou de inúmeras performances com o grupo Judson Dance Theater, no Judson Memorial Church – lugar conhecido por hospedar, entre os anos 1950 e início dos 1960, *happenings* e *environments* de ícones da arte neovanguardista americana, como Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg. YEE, Lydia. When the Sky Was the Limit. In: YEE, Lydia. Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark pioneers of the downtown scene, New York 1970s. Prestel: Munich, London, New York, 2011, p. 14



FIGURA 35 - *MAN WALKING DOWN THE SIDE OF A BUILDING* (1970), TRISHA BROWN.
FONTE: WALKERART.ORG. CRÉDITO: CAROL GOODDEN

percorresse, com segurança e sem nada à sua frente, da borda do telhado à calçada do prédio de sete andares²⁴. No dia 18, Schlichter iniciou a descida na horizontal por entre o corredor de janelas localizado na fachada posterior do edifício, com o céu de Nova York às suas costas e o chão como seu único destino. Logo abaixo, no pátio do edifício, uma pequena multidão aguardava ansiosa sua chegada, que marcaria o fim da performance de título auto descritivo: “*Man Walking Down the Side of a Building*” [“Homem descendo a lateral de um edifício”, em tradução livre].

De acordo com Brown, o propósito desta peça era gerar uma situação de tensão a partir do deslocamento de uma atividade corriqueira, natural, para um cenário inusitado. Nas palavras da artista: a peça se tratava de “uma atividade natural sob o estresse de um ambiente não natural”, onde “a ordem é clara” e “a gravidade renegada”²⁵. Além destes objetivos particulares, o fato é que a iniciativa de Brown influenciou boa parte dos artistas de seu meio a seguir caminho em

24 Ibidem, p. 19-20.

25 “*A natural activity under the stress of an unnatural setting. Gravity reneged. Vast Scale. Clear order. You start at the top, walk straight down, stop at the bottom*”. BROWN apud YEE, p. 20



FIGURA 36 - *CLOCK SHOWER* (1973), GORDON MATTA-CLARK.
FONTE: VEREDES.ES

direção à cidade. Depois dela, foram vários aqueles que transformaram o espaço urbano do SoHo e arredores em palco de intervenções e performances.

Notadamente influenciado por “*Man Walking Down the Side of a Building*”, Matta-Clark realizou anos mais tarde a performance “*Clock shower*” (1973). Semelhante à operação de Brown, o artista também transpôs uma ação cotidiana para um lugar improvável; contudo, de forma um tanto mais ousada e complexa. O ritual costumeiro escolhido e deslocado por Matta-Clark foi o do asseio pessoal – normalmente cumprido no ambiente privado, seguro e familiar. Já o lugar eleito para a realização da performance foi também a fachada de um prédio localizado na parte baixa de Manhattan; mais particularmente, em frente ao relógio que coroava os 13 andares do edifício nº 108 da Leonard Street, onde funcionava a galeria não-comercial recém-aberta por Alanna Heiss: a *The Clocktower Gallery* (1973-2013)²⁶. Logo no início do vídeo que documenta a performance, é possível

26 O Institute for Art and Urban Resources (IAUR), fundado por Alanna Heiss, foi responsável por transformar, no início dos anos 1970, inúmeros imóveis abandonados ou subutilizados em espaços expositivos e estúdios para artistas em Nova York. Dentre os espaços mais conhecidos, oriundos deste processo, estão The Clocktower Gallery (1973-2013) e o P.S.1 (1976-), que atualmente pertence ao MoMA.

assistir Matta-Clark escalando a torre do relógio sem nenhum tipo de corda ou equipamento de segurança, vestindo apenas um chapéu e capa de chuva. A cena que segue, a partir daí, é a do artista se ajustando aos ponteiros do relógio para escovar os dentes, fazer a barba, ensaboar e lavar o corpo.

No âmbito das performances coletivas, *Roof Piece* (1971) aparece aqui como uma das precursoras. Idealizada e executada pelo grupo *Trisha Brown Dance Company* (TBDC), a peça contemplava um total de doze artistas – Carmen Beuchat, Tina Girouard, Carol Goodden, Susanne Harris, entre outros – posicionados, isoladamente, entre os terraços dos edifícios localizados entre a Rua Wooster, no SoHo, e a Lafayette, no Greenwich Village. Em uma das pontas, Brown improvisava movimentos corporais a serem reverberados e ecoados entre um dançarino e outro até que se chegasse ao último da sequência, em um processo semelhante à brincadeira “telefone sem fio” – substituindo o elemento da fala pelo gesto. Durante trinta minutos, este jogo coreográfico foi interrompido e reiniciado diversas vezes, alternando-se, contudo, sua direção e origem.

Ao transformar a cidade em palco, *Roof Piece* rompe com os limites estabelecidos nos espetáculos de dança. Segundo Susan Rosenberg, ao deslocar a performance para o espaço real, não ilusionista, *Roof Piece* transforma o cenário urbano em um lugar democrático por excelência, uma vez que contraria a percepção rígida, monocular e “ideal” do prosclênio teatral²⁷. Para Rosenberg, a peça responde às críticas de John Cage sobre o palco tradicional, uma vez que a percepção multifocal exigida na performance se aproxima da percepção cotidiana – “[...] nossa experiência, hoje em dia, não está tão concentrada em um ponto”, afirma Cage, “nós vivemos, e estamos cada vez mais conscientes de viver, no espaço que nos rodeia”²⁸.

Profundamente influenciada pelos trabalhos de Brown, com quem estudou dança, e pelas propostas de Cage – em particular, sua exploração de estrutura e forma narrativa não-linear – Joan Jonas transformou, em 1972, o subúrbio nova-yorkino em palco da performance coletiva “*Delay Delay*”. Para esta peça, Jonas convidou alguns de seus amigos artistas – Matta-Clark, Goodden, Girouard, Steve Paxton, entre outros – para realizar uma série de “ações sonoras” espalhadas pelos terrenos vazios localizados aos arredores do Rio Hudson, no limite entre as cidades de Nova York e Nova Jersey. Um ano mais tarde refeita e traduzida em vídeo, tal performance consistia em um grande jogo de improvisação, no qual Jonas distribuía objetos variados (espelhos, argolas, varetas, etc.) e lançava pequenas tarefas aos participantes que, combinados, disparavam ações distintas, porém simultâneas, entre corpo, objeto e espaço urbano.



FIGURA 37 - *SONG DELAY* (1973), JOAN JONAS.
FONTE: ARGOSARTS.ORG

No filme, *Songdelay* (1973), é possível ter uma ideia do que foi testemunhado pelos espectadores – que, na ocasião, observavam tudo do alto, da cobertura dos edifícios. Assiste-se, por exemplo, Carol Goodden e Matta-Clark pintando um círculo e uma linha no chão e, posteriormente, caminhando sob estas formas conectados por um bastão – resultando em um movimento cíclico, similar ao de uma engrenagem. Há ainda outras cenas fragmentadas do jogo-performance: uma mulher girando no interior de um aro, uma pessoa caminhando com duas varas de madeira atravessadas nas pernas de suas calças e outra refletindo, com um espelho, a luz do sol na direção dos espectadores. Mas a tomada que chama mais atenção é composta por um grupo de artistas que fazem colidir, repetidas vezes, blocos de madeira no ar, sobre o alto de suas cabeças, enquanto um navio a vapor passa buzinando ao fundo. O som seco de uma madeira batida contra a outra chega ao espectador com atraso (*delay*), de modo que a dessincronia entre o som e a imagem não só faz alusão ao título do trabalho como também tece comentário sobre o vazio protagonizado pelo processo de transformação urbana daquela parte da cidade, onde a desindustrialização deixava seus rastros em gigantescos canteiros de obras.

27 ROSENBERG, Susan. “Trisha Brown: Choreography as Visual Art”. *October* n.140. Massachusetts: 2012, p. 35n

28 “[...] our experience nowadays is not so focused at one point. We live in, and are more and more aware of living in, the space around us”. CAGE apud ROSENBERG

A perfusão artística nas bordas maltratadas de Manhattan contou ainda com o incentivo de agentes culturais, ligados a meios mais ou menos influentes de Nova York. Alanna Heiss, por exemplo, convidou inúmeros artistas – muitos deles residentes no SoHo e atuantes na 112 Greene Street e no Food – para elaborarem performances e intervirem livremente nos arredores da ponte do Brooklyn, cujo resultado daria origem ao evento artístico conhecido como “*Brooklyn Bridge Event*” (1971)²⁹.

Para a ocasião, os artistas Bill Bollinger, Bill Beckley, Jene Highstein e Richard Nonas elaboraram esculturas e instalações, de linguagem minimalista, a partir dos materiais descartados, encontrados nas margens do rio. Matta-Clark e Tina Girouard também se utilizaram dos refugos nas imediações para a construir suas peças, mas com um objetivo distinto dos primeiros: atenuar a situação lamentável dos moradores daquela região da cidade.

Em *Swept House* (1971), Girouard varreu parte do terreno arenoso para traçar linhas e compor espaços virtuais sob a ponte. A partir do deslocamento (ou agenciamento) da sujeira, resultante de uma atividade doméstica tão comum, a artista desenhou no chão a planta baixa de uma casa e, com a ajuda de crianças sem-teto (os “futuros moradores”), decorou aqueles ambientes virtuais com móveis sucateados encontrados no lixo. Dentro do percurso particular de Girouard, tal obra pode ser vista como uma continuidade ou transposição de algumas de suas investigações artísticas, como “*Live House*” (1971), para fora do ambiente privado.

Matta-Clark, por sua vez, colocou em prática uma outra versão de “*Garbage Wall*”, trabalho que vinha desenvolvendo na 112 Greene Street. Para isto, o artista se aproximou dos moradores da Ponte e fundiu garrafas de vidro para transformá-las em tijolos e combinou resíduos diversos (papel, latas e recipientes plásticos) a uma malha de fios de aço para erigir uma pequena parede – cujo resultado se assemelhava à estrutura de um gabião, preenchida com lixo ao invés de pedras britadas. Neste mesmo evento, Matta-Clark também realizou a peça “*Jacks*”, que consistia na construção de abrigos improvisados, gerados a partir do içamento de carcaças de carros (ferro-velho) encontradas nas proximidades. A fim de contextualizar sua intervenção, o artista chegou ainda a documentar, em vídeo, tanto o processo construtivo do “muro de lixo” quanto a condição miserável dos

29 Dentre os mais de 20 artistas participantes do *The Brooklyn Bridge Event*, encontram-se os nomes de: Carl Andre, Tina Girouard, Jeffrey Lew, Keith Sonnier, Gordon Matta-Clark, Jene Highstein, Sol Lewitt, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, Jarek Bark, Bill Beckley, Bill Bolinger, Rudy Burckhardt, Steve Chambers, Dieter Froese, Jon Gibson, Philip Glass, Anne Healy, Jene Highstein, Richard Landry, Mines Mabou, Arthur Murphy e Robert Prado. Esculturas e trabalhos site-specific foram elaborados pelos artistas entre os dias 21 e 23 de maio de 1971. No dia 24, data oficial do evento, o público podia não só visitar as intervenções realizadas sob a ponte como também participar das performances realizadas a algumas quadras dali, no pier 14 – que, entre outras coisas, contava com o concerto musical de Philip Glass e Mabou Mines, com a exibição de filmes de Rudy Burckhardt e com uma festa dançante acompanhada pela experiência gastronômica do “*Demolition Banquet*”, na qual Gordon Matta-Clark serviu leitão assado aos presentes (“*Pig Roast*”).

FIGURA 38 - GORDON MATTA-CLARK PRODUZINDO SEU *GARBAGE WALL* SOB A PONTE DO BROOKLYN EM 1971. CRÉDITOS: ESTATE OF GORDON MATTA-CLARK © ARS, NY AND DACS, LONDON

FIGURA 39 - *SWEPT HOUSE* (1971), TINA GIROUARD. FONTE: MOMA.P.S.1



moradores da Brooklyn Bridge, no filme *“Fire Child”* (1971) – uma mistura de instalação, performance e vídeo-arte (ou arte-documental). Além disso, na cerimônia de abertura do Evento (24 de maio), Matta-Clark assou e serviu um leitão assado aos artistas e demais presentes, “esperando atrair os vizinhos com o aroma e discutir suas ideias com eles, que moravam em caixas de papelão”³⁰. À maneira de práticas distintas, porém complementares, Girouard e Matta-Clark chamavam a atenção para a situação precária dos sem-teto ao mesmo tempo em que lançavam “alternativas” de habitar e ocupar a cidade.

Conformando uma espécie de “canteiro-escola”, as intervenções/performances de Matta-Clark para o evento se apoiavam na crença de que o processo de reciclagem de detritos urbanos para construção de espaços habitáveis servisse de exemplo e inspiração para que os desabrigados do local construíssem suas próprias moradias, à maneira do *faça-você-mesmo*. Segundo Crawford, “ao trabalhar na frente dos mendigos, [Gordon Matta-Clark] nutria a esperança de captar sua atenção, enquanto fazia tijolos e levantava paredes, de modo que eles mesmos pudessem realizar estas tarefas”³¹.

Meses depois do ocorrido sob a ponte do Brooklyn, os artistas da *downtown* continuaram a atuar nos espaços residuais da ilha; desta vez, através de um projeto idealizado pelo diretor da revista *Avalanche*, Willoughby Sharp. A proposta do curador para *“Projects: Pier 18”* (1971) era que alguns artistas – muitos deles residentes no SoHo – intervissem ou realizassem performances durante um dia nas margens do Rio Hudson, a oeste de Manhattan, na região assombrada por inúmeros embarcadouros (*piers*) abandonados.

Apesar do cais de número 18 atuar como determinador comum aos trabalhos dos 27 artistas participantes³², foram distintas as leituras e abordagens destes a respeito do lugar. George Trakas remou ao redor do píer e fez alguns desenhos do local a partir da perspectiva de seu barco. Dan Graham utilizou seu próprio corpo como referencial, como eixo, para registrar, sob diferentes ângulos, o entorno do píer. John Baldessari realizou uma fotografia enquadrando um cargueiro ancorado no cais entre o retângulo formado pelos dedos indicador e polegar (*Hands Framing New York Harbor*). Mas enquanto estes e outros artistas apoiaram seus trabalhos na fisicalidade do espaço – cujo plano de fundo era a expansão e transformação urbana de Nova York – outros abordaram questões fenomenológicas e psicológicas ali imbricadas, como é o caso de Vitto Acconci e Matta-Clark.

30 CRAWFORD, 2010, p. 50

31 Ibidem.

32 Entre os artistas participantes do Project: Pier 18, encontram-se: Vito Acconci, David Askevold, John Baldessari, Robert Barry, Bill Beckley, Mel Bochner, Daniel Buren, Jan Dibbets, Terry Fox, Dan Graham, Douglas Huebler, Lee Jaffe, Richards Jarden, Gordon Matta-Clark, Mario Merz, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Allen Ruppersberg, Italo Scanga, Richard Serra, Michael Snow, Keith Sonnier, Wolfgang Stoecherle, John Van Saun, George Trakas, William Wegman e Lawrence Weiner.



FIGURA 40 - *SECURITY ZONE* (1971), VITO ACCONCI, PIER 18, MANHATTAN.
 FONTE: ARDENSHERMAN.COM
 CRÉDITOS: SHUNK-KENDER © ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION

Douglas Crimp relata que, naquele período, os *piers* industriais se encontravam parcialmente arruinados e que a caminhada pela região era frequentemente acompanhada pela sensação de que, a qualquer momento, você poderia cair no chão ou desabar das bordas de madeira podre rio abaixo³³. Segundo ele, a performance *Security Zone*, realizada por Vito Acconci para o *Pier 18*, fazia justamente referência a esta sensação de “perigo eminente”. Em tal performance, Acconci caminhou pelo *pier* arruinado com as mãos amarradas às costas, os ouvidos tapados e os olhos vendados, confiando sua segurança apenas ao artista Lee Jaffe, que o acompanhava na ocasião.

O trabalho realizado por Matta-Clark para o projeto também fazia menção ao perigo e à instabilidade suscitadas pela região, porém de maneira distinta a Acconci. Para compor sua peça, Matta-Clark transportou e plantou um pinheiro em uma pilha de detritos localizada no interior daquilo que ele se referia como “barcaça de ilha estacionada”³⁴. Em seguida, amarrou, com uma corda, uma de

33 CRIMP, Douglas. *Action Around the Edges*. In: CRIMP, Douglas. *Before Pictures*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2016, p. 165.

34 “a parked island barge”, no original. Ibidem, p. 167

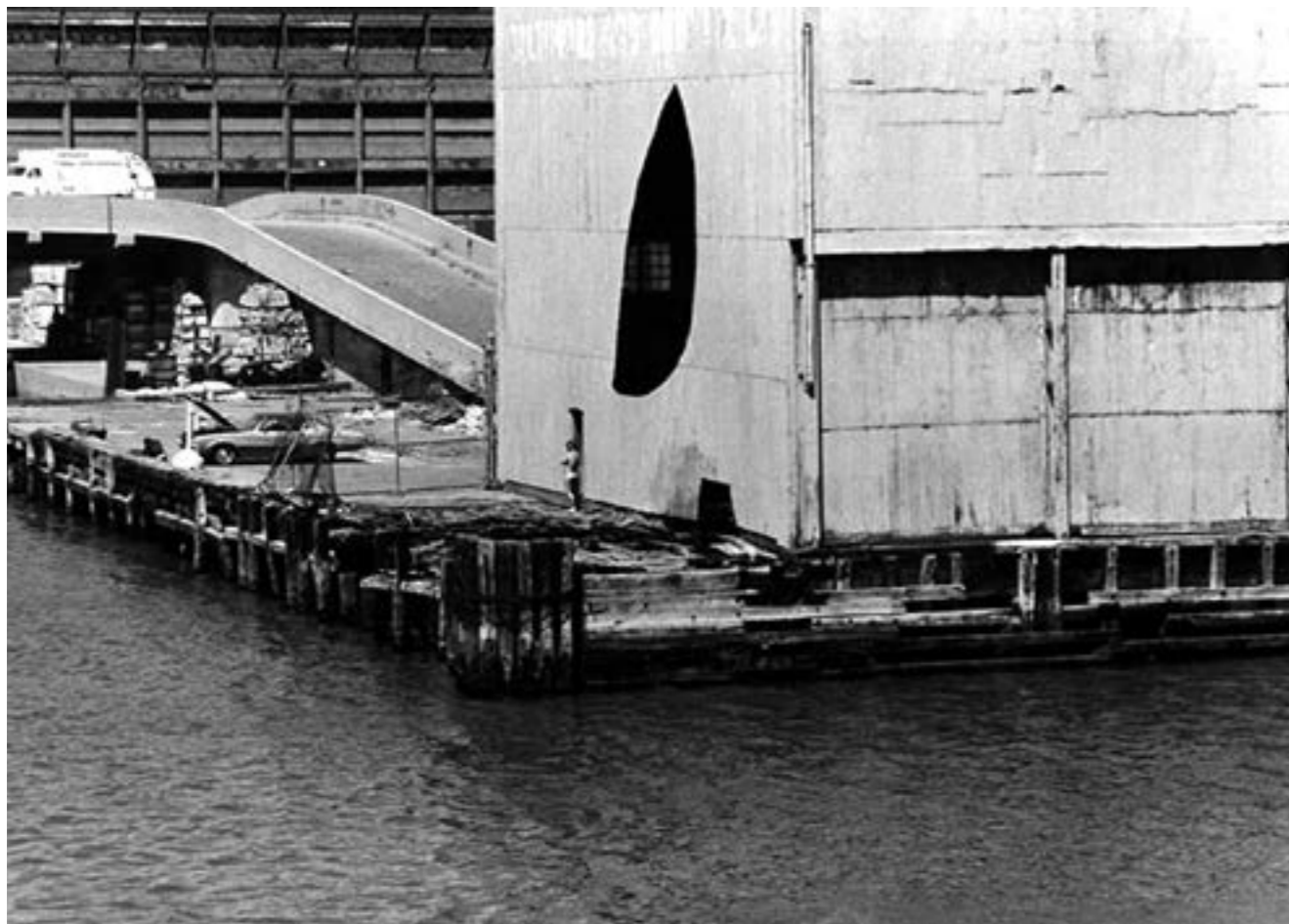


FIGURA 41 E 42 - FOTOS DA SÉRIE *THE PIERS* (1975-1986) DE ALVIN BALTROP;
VISTA EXTERIOR E INTERIOR DO *DAY'S END* (1975) DE GORDON MATTA-CLARK.
FONTE: WE-HEART.COM

suas pernas à viga de uma doca abandonada e pendurou-se de cabeça para baixo sobre a árvore e posou para uma foto, com os braços às costas e a perna livre cruzada atrás da esticada. Segundo Weinberg, nesta obra Matta-Clark “pegou emprestado a pose do enforcado das cartas de Tarot, uma figura que simboliza rebelião e transição”³⁵ – representação esta que serve como comentário ou reflexão sobre as mudanças e incertezas (estado de “suspensão”) reservadas ao futuro, seja do artista ou do lugar.

Para além das leituras encontradas neste ou naquele trabalho, sobressai o fato de que o projeto de Sharp contribuiu para que a região das docas saltasse aos olhares dos artistas, enquanto espaços potenciais de intervenção e de contato com a cidade. Prova disto é que, depois do *Pier 18*, foram vários os artistas que voltaram sua prática e atenção para os embarcadouros arruinados, seja através da documentação de seus usos e de sua situação urbana – como as encontradas nas fotografias de Alvin Baltrop e Shelley Secombe – ou através de soluções

35 “His pose [Gordon Matta-Clark] was borrowed from the hanged man of the Tarot cards, a figure that symbolizes rebellion and transition”. WEINBERG, Jonathan; JONESP, Darren. *The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront*. Catálogo de Exposição, 4 de abril-7 de julho de 2012. Nova York: Leslie-Lohman Museum Of Gay And Lesbian Art, 2012, p. 4

projetivas, de ordem arquitetônica – como é o caso da intervenção *Day's End* (1975) de Matta-Clark, na qual o artista realiza, ainda que ilegalmente, uma série de cortes em formato de vela ou meia lua na fachada, piso e cobertura de um galpão abandonado às margens do Rio Hudson, com o intuito de amplificar a entrada da luz solar, da água e, sobretudo, das pessoas na construção, transformando-a em espaço público.

As idas e vindas dos artistas, em exposições e eventos situados dentro e fora da galeria, propiciaram a diluição das fronteiras artísticas, a aproximação dos artistas entre si e destes com o espaço urbano. Consequentemente, as atividades sustentadas pelas galerias alternativas começaram também a exercitar estas relações. Talvez *Dumpster Duplex* (1972) seja uma das obras que melhor sintetizem este processo. Para a elaboração desta peça – também referenciada como “*Dragon*” e “*Open House*”³⁶ – Matta-Clark se apoderou de um container utilizado

36 Inicialmente, *Dumpster Duplex* foi criado por Gordon Matta-Clark em 1972, em frente à 112 Greene Street. Posteriormente, no mesmo ano, o trabalho foi feito, no mesmo local, a pedido de Holly e Horace Solomon, proprietários da galeria vizinha, a 98 Greene Street. O registro, em vídeo, desta segunda edição do trabalho resultou no filme intitulado “*Open House*” (1972). MUIR, Peter. *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect: Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imagery*. England, Farnham: Ashgate Publishing, 2014, p. 87n.

para o descarte de lixo, situado na rua, em frente às galerias 112 e 98 Greene Street. Com a ajuda de Manfred Hecht e Ted Greenwald, o artista fracionou o interior da estrutura metálica com divisórias de madeira e portas descartadas, conformando um pequeno labirinto que lembrava os cômodos de uma casa – se não fosse sua dimensão claustrofóbica. Em seguida, convidou alguns de seus amigos – Girouard, Keith Sonnier, Carol Goodden, entre outros – para ocupar livremente a estrutura, transformando-a em palco para performance. Tais artistas, então, se penduraram e se equilibraram sobre as divisórias, se esconderam atrás de portas, se confinaram nos pequenos cômodos e chegaram até a improvisar uma cobertura com guarda-chuvas. Um tipo de performance que, em suma, explorava a ludicidade através de ensaios possíveis entre o corpo e aquele espaço inacabado, onde o primeiro completava este último. E, assim como no Brooklyn Bridge Event, *Dumpster Duplex* também culminou em festa, com direito a carne assada por Matta-Clark³⁷.

O filme “*Open House*” (1972) não só registra os bastidores e a ação envolvida em torno da peça, da montagem à performance, como também sua relação com o cotidiano do bairro e a livre apropriação dos moradores – uma interação esperada, diga-se de passagem. No vídeo, grupos heterogêneos de pessoas (adultos, jovens e crianças) são flagrados interagindo com a instalação de diversas maneiras – penetrando-a, escalando-a, descobrindo-a. É neste momento que se deflagra seu potencial agregador e criativo, enquanto instrumento disparador de sociabilidades e possibilidades.

Segundo Jane Crawford, a intenção de Matta-Clark com *Dumpster Duplex* era aliviar, ainda que momentaneamente, as difíceis condições enfrentadas pelos inúmeros sem-teto que viviam na região e chamar a atenção da prefeitura para o problema³⁸. Seja pela criação de paredes feitas a partir do lixo ou pela criação de situações espaciais inusitadas, a questão que permanece é a de que Matta-Clark, em conjunto com outros artistas da *downtown*, buscou experimentar modos alternativos de viver, construir e habitar o espaço, tanto público quanto privado.

A depender dos artistas, a troca entre arte e cidade era algo contínuo. Quando não deslocavam a galeria para a cidade, era a cidade quem deslocavam para a galeria. Richard Nonas, por exemplo, transportou parte de uma das ruas do SoHo para dentro da 112 Greene Street. Em “*Details from the Excavation*”

37 MORRIS, Catherine. Gordon Matta-Clark's food related Work. In: MORRIS, C. FOOD: an exhibition by White Columns, New York. Catálogo de Exposição, 3 de out. 1999-13 de fev. 2000. Münster: Museu de Arte e História Cultural Westfaliano, 1999, p. 25

38 CRAWFORD, 2010, p. 51-52

FIGURA 43 - GORDON MATTA-CLARK (DIREITA) E OUTROS EM CHURRASCO NO TOPO DE *DUMPSTER DUPLEX* (1972)
FONTE: FIORE, 2012, 51

FIGURA 44 - TRECHO DE *OPEN HOUSE* (1972), COM GORDON MATTA-CLARK EM PRIMEIRO PLANO.
FONTE: FRIEZE.COM

FIGURA 45 - *DUMPSTER DUPLEX* (1972), GORDON MATTA-CLARK.
FONTE: DIAGSTUDIO.COM





FIGURA 46 - 2 PEOPLE / 2 PLACES, DO LIVRO "DETAILS FROM THE EXCAVATION OF WOOSTER STREET" DE RICHARD NONAS (1971-1972). FONTE: WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART / WHITNEY.ORG

of *Wooster Street*" (1972), o artista dispôs sete esculturas no chão da galeria (coincidentalmente o mesmo número de quadras da rua *Wooster*), todas compostas por quatro peças de madeira empilhadas e apoiadas nos cantos, dando forma a um quadrado. A mostra continha ainda um livro de mesmo nome, que reunia fotos de pessoas aparentemente desconhecidas, acompanhadas por descrições genéricas do artista (como "cinco músicos, três lugares") – uma clara tentativa de catalogar os "achados" de sua "escavação antropológica" na Rua *Wooster*. No mesmo ano, *Matta-Clark* arrastou para dentro da 112 as marcas do tempo encontradas nas "faces" da cidade. Em *Walls Paper* (1972), o artista replicou *closes* de fachadas de edifícios em ruínas nas paredes da galeria, sobrepondo imagneticamente o exterior no interior. No ano seguinte, *Matta-Clark* transferiu uma série de fotografias de vagões de metrô, parcialmente grafitados, para largas tiras de papel, colorindo-as à mão – trabalho conhecido como "*Graffiti Photoglyph*" (1973). As imagens sequenciais dos vagões foram coladas pelo artista nas janelas dos fundos da 112, nos intervalos entre os pilares, dando a impressão de que o trem em miniatura faceava o edifício, como uma paisagem interiorizada. Mas no que se refere à construção de um olhar crítico sobre a cidade, cabe o destaque para a atuação



FIGURA 47 - GORDON MATTA-CLARK INSTALANDO WALLS PAPER NA 112 GREENE STREET (1972). FONTE: COSMOS ANDREW SARCHIAPONE / ARCHIVES OF AMERICAN ART, SMITHSONIAN INSTITUTION

do "*Anarchitecture*", responsável por uma das exposições mais intrigantes na 112 *Greene Street* neste sentido.

O *Anarquitectura* foi um grupo formado majoritariamente por artistas do *SoHo* e arredores, atuantes no circuito alternativo da *downtown* nova-yorkina³⁹. Ele foi, a bem da verdade, o resultado de um projeto colaborativo idealizado e organizado por *Matta-Clark*, que tinha como objetivo reunir pessoas interessadas em partilhar opiniões e discutir ideias a respeito das implicações sociais e históricas do ambiente construído, buscando identificá-las, explicitá-las e desconstruí-las. Segundo *Catherine Morris*, as reuniões do grupo eram travadas semanalmente em espaços alternativos da região – incluso o *Food*, a 112 *Greene Street* e *lofts* particulares – e suas discussões tinham como foco os espaços arquitetônicos e urbanos, mais particularmente, o modo como eles operam para manipular e organizar a vida das pessoas. Em suas palavras, o "*Anarchitecture*

39 Entre os que participaram das discussões do grupo, encontravam-se os nomes de: Jene Highstein, George Trakas, Richard Nonas, Suzanne Harris, Richard Landry, Tina Girouard, Jeffrey Lew, Bernard Kirschenbaum, Laurie Anderson, Susanne Weil, Jean Dupuy, Trisha Brown, Michael Goldberg, Robert Grosvenor, Neil Jenney, Joan Jonas, Ree Morton, Lucio Pozzi, Susan Rothenberg, Leith Sonnier, Lynn Umlauf e Gordon Matta-Clark.

estava interessado em como os artistas poderiam expor, reverter ou minimizar estas operações”⁴⁰.

Em março de 1974, o grupo realizou na 112 Greene Street sua primeira e última mostra: uma seleção de mais de vinte fotos em preto-e-branco, todas tiradas e penduradas anonimamente. Em um dos painéis elaborados pelos integrantes para a ocasião, lia-se, abaixo do título “Anarchi-ecture”, o seguinte texto explicativo: “a exposição foi composta por uma coleção de notas fotográficas que evoluíram de um ano de discussão em grupo sobre noções pessoais, não estruturais ou arquitetônicas, de espaço e lugar”⁴¹. Entre as imagens apresentadas era possível encontrar, por exemplo, uma típica casa americana sendo transportada em uma barça, um vagão arruinado sobre uma ponte colapsada, um trem descarrilhado, uma série de barcos amontoados, um prédio parcialmente destruído com uma enorme placa de “disponível” na fachada, um abrigo improvisado de um sem-teto, e, em contraste a tudo isso, alguns edifícios imponentes e icônicos de Manhattan (como o World Trade Center). Ao mesmo tempo em que transmitia a incoerência, a ironia, a desordem e o caos oriundos da dinâmica urbana, a exposição questionava a funcionalidade, a aplicabilidade, o significado ou *status* da arquitetura – como quem pergunta: “isto é arquitetura?”; ou ainda: “onde está a arquitetura?”.

Em entrevista para Liza Béar, à frente da Avalanche, Matta-Clark deu a seguinte declaração sobre seus anseios acerca do projeto e da referida exposição:

A maioria das coisas que eu fiz, que possuem implicações “arquitetônicas”, são realmente sobre não-arquitetura, sobre algo que é uma alternativa para o que normalmente é considerado arquitetura. A mostra *Anarchitecture* na 112 Greene Street no ano passado – que nunca foi fortemente expressa – era sobre algo diferente do estabelecido no vocabulário arquitetônico, sem se fixar em algo muito formal. Nosso pensamento sobre Anarquitectura era mais elusivo do que fazer peças que demonstrassem uma atitude alternativa aos edifícios, ou melhor, às atitudes que determinam a containerização do espaço utilizável. Estas atitudes são muito profundas. Arquitetura é também ambiente. Quando você está morando em uma cidade, toda estrutura é arquitetônica de algum modo. Estávamos pensando mais sobre vazios metafóricos, lacunas, sobras espaciais, lugares que não foram desenvolvidos.⁴²

40 “[...] the focus of the meetings were discussions about the topic of architectural spaces, particularly urban spaces and how they operate to manipulate and organize peoples lives. *Anarchitecture* was interested in how artists could expose, reverse or undermine those operations”. MORRIS, 1999, p.19-20.

41 “the show was comprised of a collection of photographic notes evolving from a year of group discussion around mental, personal non structural or architectural notions of space and place”. URSPRUNG, Philip. *Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and the Legacy of the 1970s*. In: YEE, Lydia. Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark pioneers of the downtown scene, New York 1970s. Prestel: Munich, London, New York, 2011, p. 133.

42 “Most of the things I’ve done that have ‘architectural’ implications are really about non-architecture, about something that’s an alternative to what’s normally considered architecture. The *Anarchitecture* show at 112 Greene Street last year – which never got very strongly expressed – was about something other than the established architectural vocabulary, without getting fixed into anything too formal. Our thinking about *Anarchitecture* was more elusive than doing pieces that would demonstrate an alternative attitude to buildings, or, rather to the attitudes that determine containerization of usable space. Those attitudes are very deep-set. Architecture is environment too. When you’re living in a city the whole fabric is architectural in some sense. We were thinking more about metaphoric voids, gaps, left-over spaces, places that were not



FIGURA 48, 49 E 50 - FOTOS PRESENTES NA EXPOSIÇÃO “ANARCHITECTURE” (1974).
FONTE: TATE.ORG.UK / ESTATE OF GORDON MATTA-CLARK © ARS, NY AND DACS

Entre agenciadores e eventos artísticos de naturezas diversas, a 112 Greene Street foi um dos espaços que mais contribuíram para a ampliação da relação arte e cidade na década de 1970 em Nova York. Fomentou encontros, experimentações, trocas e colaborações entre artistas, influenciando uns aos outros no processo de construção crítica e propositiva sobre o público e o espaço urbano. Seja através da própria vitrine da galeria ou das obras que tocavam direta ou indiretamente a cidade, a 112 Greene Street desempenhou, ao lado de outros espaços alternativos da época, papel importante no processo de renovação da inserção social da arte.

developed”. BEAR, Liza. “Gordon Matta-Clark: Splitting (The Humphrey Street Building)”. Nova York, *Avalanche*, n. 10, december 1974, p. 34-37.

FOOD, O RESTAURANTE

Durante a década de 1970, os artistas estavam por toda parte do SoHo, desempenhando atividades prováveis e improváveis. Era possível encontrá-los elaborando peças artísticas, expondo em galerias, editando revistas, participando de performances, frequentando festas e outros eventos dentro e fora dos *lofts* industriais. Mas havia um lugar no qual escultores, cineastas, arquitetos, fotógrafos, músicos e dançarinos assumiam momentaneamente o papel de cozinheiro, garçom ou ajudante de cozinha: o *Food* (1971-1974), um restaurante totalmente dirigido e frequentado por artistas.

Segundo Carol Goodden, uma das fundadoras do espaço, o “Food nasceu da fome pela mudança e da excitação pela experimentação”, em uma década que a dança vanguardista se retirava do palco clássico (proscênio), a escultura saía das galerias de paredes brancas imaculadas e os artistas, de um modo geral, buscavam viver, trabalhar e comer em espaços não convencionais. O restaurante surgiu em resposta a um cenário no qual ansiava-se por mudanças – dos mais variados tipos. Em suas palavras: “era necessário um espaço diferente, com estímulos e comidas também diferentes”⁴³.

Sobre a gênese do Food, Goodden conta, em entrevista, que tudo começou depois de sua mudança para o SoHo, no final dos anos 1960 e início dos 1970. Neste período, Goodden atuava como fotógrafa, tinha aulas de dança com Trisha Brown, dividia um *loft* com Richard Nonas na Prince Street e frequentava inúmeros estúdios e galerias no antigo distrito industrial. Mas a ideia para o restaurante surgiu durante uma festa, realizada pouco tempo depois de conhecer Matta-Clark na 112 Greene Street:

Eu [Carol Goodden] dei uma grande festa no meu loft com a temática de flores comestíveis. Todos deveriam trazer ou usar algum tipo de flor comestível. Gordon veio para a festa. Eu tinha cozinhado um punhado de comida, e ele ficou bastante impressionado. Ele [Matta-Clark] estava envolvido em cozinhar coisas, como ágar, para usar em sua arte. Então ele gostou de toda a comida que eu havia feito e disse “Você deveria começar um restaurante!” [...]. Eu havia acabado de receber uma herança, o que me permitia realmente fazer isto. Eu respondi que havia gostado da ideia, mas queria que ele estivesse envolvido; ele concordou.⁴⁴

O passo seguinte foi procurar um lugar na vizinhança que pudesse dar andamento ao plano. Naquele período, haviam poucos estabelecimentos que serviam comida no SoHo. Um deles era o “*Comidas Criollas*”: um restaurante

43 “Food was born out of the hunger for change and the excitement of experimentation [...] Change was needed. Different space, different stimulation, different food”. GOODDEN, 1999, p.44.

44 “I threw a big food party in the loft and used the theme of edible flowers. Everybody was supposed to bring or wear some kind of edible flower. Gordon came to the party. I had cooked up a massive bunch of food, and he thought that was pretty impressive. He was involved in food and cooking things like agar to use for this art. So he liked all the food that I made, and said, ‘You should start a restaurant!’ which I thought was a pretty good idea [...]. I had just received an inheritance, which actually allowed me to do that. I said I like the idea, but wanted him to be involved, to which he agreed”. GOODDEN apud TAM, Herb. Interview with Carol Goodden – FOOD. In: LAUREN, Rosati; STANISZEWSKI, Mary Anne. (org.) *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012, pp. 58

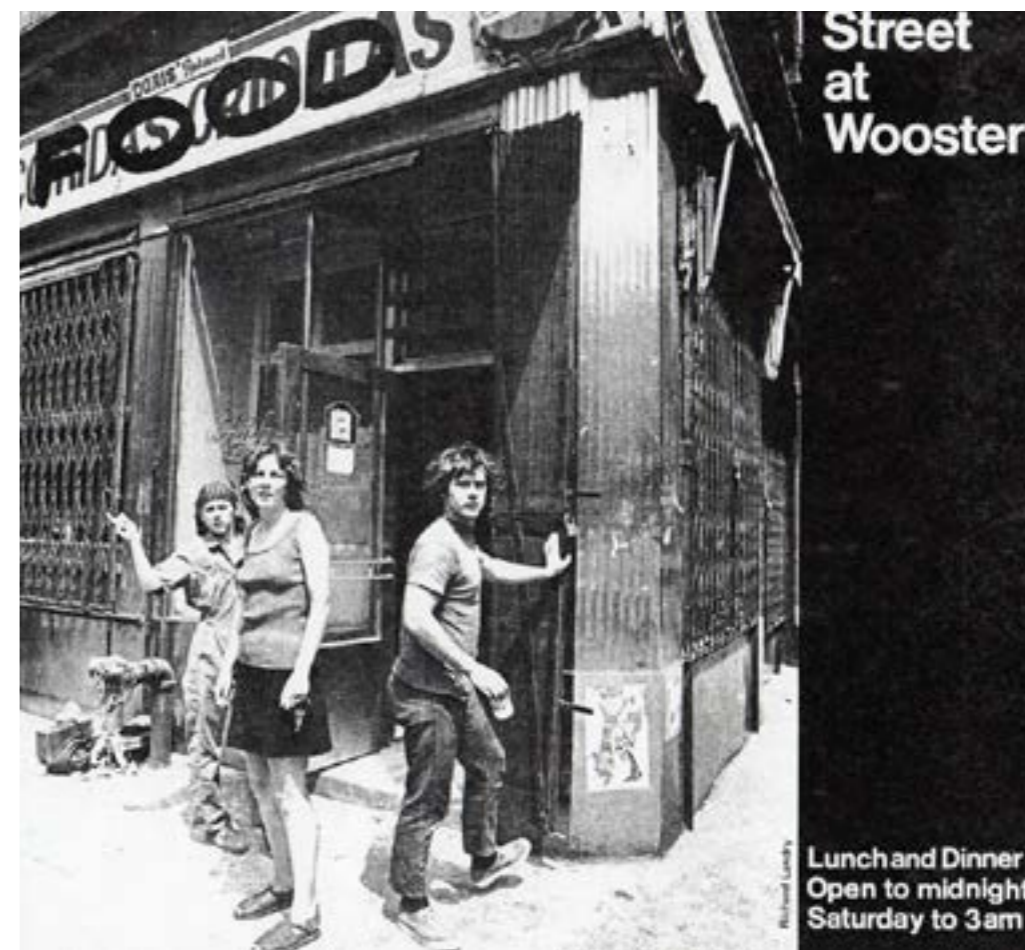


FIGURA 51 - CAROLINE GOODDEN, TINA GIROUARD E GORDON MATTA-CLARK EM FRENTE AO FOOD. ANÚNCIO NA REVISTA AVALANCHE N.3 (1971). FOTO DE RICHARD LANDRY / RUDOLF WAKONIGG FONTE: GOODDEN, 1999, P. 17

localizado no entroncamento das Ruas Prince e Wooster. O estabelecimento costumava servir café da manhã e almoço para os trabalhadores das antigas fábricas, antes de debandarem da região. E foi exatamente este o espaço adquirido por Goodden e Matta-Clark.

Após a aquisição, o casal de artistas convidou Suzanne Harris, Rachel Lew e Tina Girouard para participarem do projeto como um todo, da reforma à gestão do futuro restaurante. Porém, somente Girouard acabou se integrando ao núcleo duro do Food. Com a ajuda de seus amigos, os artistas passaram boa parte do verão de 1971 reformando o interior do antigo *Comidas Criollas*. Neste processo, o trio derrubou paredes, adquiriu cadeiras e mesas usadas, construiu prateleiras, armários, utensílios e acessórios, alterando não só os móveis mas a disposição do espaço. Na nova configuração, a cozinha saiu do *backstage* para o *frontstage*, assumindo protagonismo no restaurante. Ela irradiava para a rua e se projetava por entre as mesas e bancadas, de modo que não havia uma clara separação entre os espaços de preparo, cocção, armazenamento, higienização e aqueles onde eram servidas as refeições – algo pouco comum na época, diga-se



de passagem⁴⁵. “Minha meta”, recorda Goodden, “era ter a cozinha bem no meio das pessoas para que elas pudessem assistir o que eu via, como naturezas-mortas sendo transformadas em sabores épicos e excitantes”⁴⁶. Com a cozinha aberta e com um longo balcão faceando a janela, Girouard conta que o Food foi pensado como uma espécie de palco, no qual toda a ação poderia ser assistida desde a rua – especialmente quando o restaurante ficava aberto e iluminado durante a noite⁴⁷.

As ideias, perspectivas e anseios dos artistas para o “Food” eram distintas, porém complementares. Goodden queria um cardápio rotativo, que se alterasse diariamente. Matta-Clark queria convidar artistas para elaborar refeições aos domingos. Goodden queria propiciar uma alternativa de trabalho e renda aos artistas, que combinasse com seu modo de vida. Ela queria criar um lugar que não restringisse o número de horas por dia ou dias por semana que eles deveriam trabalhar, deixando-os livres para abandonar o posto, quando necessário, para realizar suas exposições e apresentações, com a garantia de que teriam o emprego de volta quando retornassem. Sobretudo, tanto Goodden quanto Matta-Clark encaravam o Food como uma “obra de arte”. A primeira o enxergava como uma série de “pinturas fotográficas vivas” e o segundo como uma grande “peça” em curso⁴⁸.

ARTE NO CARDÁPIO

Na placa pendurada na fachada, o nome escolhido para o estabelecimento não podia ser mais claro e direto: *Food* [“comida”, em inglês]. Porém, sua simplicidade chegava a ser irônica. A ambiência, o cardápio, a política de contratação e a economia do restaurante eram pouco ortodoxas. O Food estava longe de um lugar dedicado apenas à venda e ao consumo de comida. Na verdade, ele estava preocupado em alimentar seus clientes e funcionários com muito mais do que apenas comida. Seu maior impulso era questionar o *status* da arte, de aproximar arte e vida.

Desde que o restaurante abriu suas portas pela primeira vez, em 25 de setembro de 1971, ele se tornou, quase que instantaneamente, uma extensão do público, da ideologia e da experimentação artística da 112 Greene Street,

45 Segundo Lori Waxman, não era comum encontrar cozinhas abertas nos restaurantes norte-americanos no período do Food, salvo lugares de luxo em Nova York, como o Four Seasons, churrascarias, pubs Ingleses, redes de fast-food, restaurantes chineses e salões de chá nostálgicos WAXMAN, Lori. *The Banquet Years: FOOD, A SoHo Restaurant*. *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, California, Vol. 8, No. 4, Fall 2008, p. 29.

46 “My goals were to have the kitchen right out in the middle of people so they could watch what I saw as live still-lives transformed into exciting taste epics” GOODDEN, 1999, p.44

47 GIROUARD apud WAXMAN, p. 29

48 GOODDEN, Carol. *The History of Food*. In: MORRIS, C. *FOOD: an exhibition by White Columns*, New York. Catálogo de Exposição, 3 de out. 1999-13 de fev. 2000. Münster: Museu de Arte e História Cultural Westfaliano, 1999, p. 46

FIGURA 52 - FOOD, FOTOS DO INTERIOR DO RESTAURANTE (1970-73).

FONTE: WHITECOLUMNS.ORG

FIGURA 53 - FOOD, VISTA DA FACHADA (1971).

FONTE: DAVID ZWIRNER, NY AND THE ESTATE OF GORDON © RICHARD LANDRY

mas para um novo e inexplorado contexto. “Todo o mundo da arte veio... e permaneceu”, recorda Goodden sobre o início do espaço, “Especialmente aqueles que trabalhavam e tocavam na 112 Greene Street. Era como se a 112 e o Food fossem irmãos. Food era o ponto central da área”⁴⁹. Nas palavras de Morris, “a atmosfera cooperativa permeou tanto a 112 quando o Food – seus laços eram tão simples quanto sua proximidade geográfica, e tão complicados quanto as relações pessoais que os uniam”⁵⁰.

Se na 112 Workshop os artistas elaboravam suas peças de acordo com os materiais que tinham à disposição, no Food a situação não era diferente. A criação dos pratos dependia daquilo que o comércio local fornecia diariamente. No vídeo-documentário do restaurante – realizado entre 1971 e 1973 por Matta-Clark, Robert Frank, Suzanne Harris, Dany Seymour e Roger Welch – é possível ter uma breve noção do cotidiano do restaurante e de seu espírito comunitário. “*A Day in the Life of FOOD*” se inicia com a ida de Goodden, Matta-Clark e Girouard ao mercado local de peixes, o *Fulton Fish Market*, e registra o processo de negociação com os comerciantes. A cena é, então, cortada para o interior do Food com os artistas na cozinha, iniciando os preparativos para a abertura do restaurante. A mudança significativa do áudio, que passa de pequenos ruídos e conversas inaudíveis para o som de um acordeom sendo tocado, se encarrega da transição para a próxima cena do filme: a refeição sendo servida e saboreada pelos clientes enquanto uma festa é improvisada pelos artistas e demais presentes. A película termina com o close em uma lousa, que levava as informações do cardápio do dia, sendo apagada e o interior do estabelecimento sendo limpo e organizado para o dia seguinte. Através de fragmentos contrastantes do cotidiano do restaurante – aberto e fechado, dia e noite, cheio e vazio – o filme captura o dinamismo e a atmosfera acolhedora do estabelecimento: um lugar de encontro entre artistas e públicos diversos.

Empenhado em fomentar, a um só tempo, a flexibilidade do *menu* e a vivacidade artística do espaço, Matta-Clark organizou o “*Guest Chef Day*” ou “*Sunday Night Guest Chef Dinner*”: uma série de jantares em que artistas (todos inexperientes no ramo de restaurantes) eram convidados a assumir o controle da cozinha e do cardápio no domingo à noite. E, como era de se esperar de uma ocasião gerida e frequentada por artistas, o prato principal do chef convidado era comumente salpicado por música e experimentações artísticas que contemplavam, sobretudo, a socialização entre os presentes. Robert Rauschenberg, Donald Judd, Richard Landry, Keith Sonnier, Italo Scanga, Mark di Suvero e Hisachika Takahashi, por exemplo, participaram do evento “*Guest Chef Day*” e propuseram situações diversas e inusitadas como acompanhamento de seus pratos – apesar de

49 “The entire artworld came... and stayed. Especially those that worked and played at 112 Greene Street. It was if 112 and Food were ‘brother and sister’. Food was the hub of the area”. GOODDEN, 1999, p.46

50 “A cooperative atmosphere pervaded both 112 and food – their ties were as simple as geographic proximity, and as complicated as the personal relationships that bound the two spaces”. MORRIS, 1999, p. 36

muitas delas terem ficado mais no âmbito da imaginação do que da prática ou mais focadas no aspecto visual do que na experiência gastronômica. Di Suvero, por exemplo, “queria servir suas refeições pela janela com um guindaste (o que nunca aconteceu)”; já Takahashi “fez lindas pinturas do prato de comida que elaborou”⁵¹.

Dois dos jantares mais memoráveis do “*Guest Chef Day*” ocorreram com Goodden e Matta-Clark no comando da cozinha. Em “*Alive*”, o casal preparou e serviu um prato com camarões ainda vivos, no interior de ovos cozidos, causando grande alvoroço entre os presentes – um tipo de *happening* ou *performance*. “Nós cortamos ovos cozidos pela metade, tiramos as gemas, preenchemos o buraco com caldo de carne e colocamos camarões vivos como aperitivo”, relata Goodden; e complementa: “algumas pessoas que não eram artistas simplesmente se levantaram e saíram”⁵². Outra refeição conhecida de Matta-Clark foi “*Bone Dinner*” ou “*Bone Meal*”. Elaborada a partir de restos de carne que iriam ser descartados pelo açougue local e servida a mais de 150 pessoas em uma noite, tal refeição acompanhava uma salada temperada com colágeno, ossos recheados com arroz selvagem, carne e cogumelos, e uma sopa de rabada. Mas a experimentação gastronômica não se encerrava na apreciação do prato. Assim que os clientes terminavam o jantar, Richard Peck e Hisachika Takahashi aguardavam, no fundo do restaurante, o retorno dos pratos com as sobras cálcicas da refeição. Em seguida, a dupla se encarregava de coletar, limpar, perfurar e amarrar os ossos a um cordão, conformando uma espécie de colar tribal. Por fim, os restos mortais retornavam às mesas, ou melhor, aos pescoços dos consumidores na forma de um exótico adereço – uma lembrança material do evento. Entre um exemplo e outro, sobressai o fato de que quando o público desavisado era atraído para o interior do estabelecimento, seja pelo seu nome ou pelo filme mudo projetado de sua vitrine para a rua, era bem provável que ali, naquele espaço, ele experienciaria algo pouco convencional ou impensado para um restaurante.

Anos antes da abertura do Food, Matta-Clark já havia utilizado processos alquímicos encontrados no preparo de alimentos para a produção de peças artísticas, como é o caso de *Photo-Fry* (1969) – trabalho resultante da fritura de fotos de árvores de Natal em óleo vegetal, polvilhadas com folha de ouro, que foram expostas e posteriormente enviadas como cartão postal para amigos e profissionais do mundo da arte. A experiência com o restaurante, contudo, contribuiu para a ampliação significativa do seu repertório de gestos e olhares em relação a arte.

51 “Mark di Suvero wanted to serve his meals through the window with a crane. (That never happened). Hisachika Takahashi made beautiful paintings out of the food he plated”. GOODDEN, 1999, p. 46

52 “[...] we took yolk out of hard boiled eggs, sliced them in half, filled the hole with beef broth, and put live shrimp in the broth as an appetizer. And some people who were non-artists just got up and left [...]”. TAM, Herb. Interview with Carol Goodden – FOOD. In: LAUREN, Rosati; STANISZEWSKI, Mary Anne. (org.) *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012, p. 59



FIGURA 54 - PHOTO-FRY (1969), GORDON MATTA-CLARK.
 FONTE: POSTCARDCOLLECTIVE.ORG

A influência do Food na prática de Matta-Clark antecede sua abertura oficial. Ela aparece ainda no processo de transformação e preparação de seu espaço. Segundo o artista, foi a reforma do estabelecimento que despertou seu interesse na realização de cortes e aberturas em edifícios: operações responsáveis por marcar grande parte de suas obras e por alavancar sua carreira artística – vide trabalhos como *Splitting* (1974), *Conical Intersect* (1975), *Day's End* (1975) e *Doors Floor Doors* (1976).

Uma das primeiras vezes que me lembro de usar cortes como forma de redefinir o espaço foi no restaurante *Food* [...]. Nós queríamos realizar performances e criar um teatro culinário. Como o restaurante se transformou em negócio, o desenho original do local não era prático o suficiente. Consequentemente, passei a segunda parte do verão redesenhando o espaço. Fiz isto cortando o que já havíamos construído. Isso progrediu para as paredes e outras repartições. Esta foi, talvez, a última vez em que usei o corte, o processo de corte, de forma pragmática.⁵³

53 "One of the earliest times I can remember using cuttings as a way of redefining space was at Food restaurant [...]. We would put on shows and create food theater. The first design of the place was not as practical as we needed once the restaurant became business. Consequently, I spent the second summer redesigning the space. I did this by cutting up what we had already built in work spaces. It then progressed to the walls and other space dividers. This was perhaps the last time I ever used cutting, the cutting process, in a pragmatic way". MATTA-CLARK apud MORRIS, 1999, p. 28-29

Boa parte da prática e da ideologia que sustentaram o funcionamento do Food se aproximavam das iniciativas de Matta-Clark de reaproveitar e transformar a sociedade a partir de seus restos, suas sobras. Segundo Crawford, "Gordon reverenciava a ideia do artista como alquimista, como alguém que podia forjar ou transformar ingredientes descartados em um jantar ou os detritos da cidade em algo belo e útil"⁵⁴. Mas, no que se refere às refeições elaboradas por Matta-Clark, a palavra "útil" deve ser entendida de maneira ampliada. Tanto dentro quanto fora do Food, seus "pratos", ou melhor, seus "eventos artístico-culinários" extrapolavam a mera necessidade de subsistência: objetivavam atrair pessoas, promover a socialização e estreitar as relações entre artista e público, fazendo com que o compartilhamento da comida desse lugar ao compartilhamento de ideias.

Mesmo depois do fechamento do restaurante, Matta-Clark deu continuidade a este tipo de prática – estratégica, em certa medida. Em 1975, quando esteve na 9ª Bienal de Paris para realizar uma intervenção em um edifício localizado na região de Les Halles, que seria demolido para dar espaço ao Centro Georges Pompidou (em construção no período), Matta-Clark não só fez um corte em formato de cone na antiga construção, ligando visualmente a rua ao futuro centro de arte, como também promoveu um banquete. Após finalizar sua "Interseção Cônica" [*Conical Intersect*], no original], o artista serviu aos parisienses uma grande quantidade de sanduíches de carne – performance conhecida como *Cuisse de boeuf* (1975). Além de fomentar a concentração e o encontro de pessoas, como em performances anteriores envolvendo comida, *Cuisse de boeuf* foi realizado, segundo Peter Muir, para fazer referência ao uso anterior de Les Halles como um mercado local de carnes e alimentos frescos⁵⁵ – lugar este que estava sendo transformado em um moderno centro cultural e comercial. O recurso do banquete, neste caso, aparece como um complemento à intervenção no edifício, desferindo um comentário crítico sobre o processo de gentrificação urbana que atravessava o centro de Paris naquele período, mas a partir de uma outra escala e/ou grau de aproximação – sobretudo em relação ao público não especializado.

Seja através de sua propriedade estética e alquímica, como em *Photo-Fry* (1969), ou de sua potencialidade social e política, como em *Pig Roast* (1971) e *Cuisse de boeuf* (1975), Matta-Clark compreendeu, com maestria, as diferentes dimensões e aspectos envolvidos à comida. Mas, além dele, outros artistas foram também direta ou indiretamente impactados pelo Food. Neste espaço, Richard Peck compôs músicas enquanto lavava louça, membros do grupo Anarquitectura discutiram assuntos relacionados à arte e à cidade e artistas como Joan Sapiro, Ned Smyth, Barbara Dilley, Rachel Lew, Joanne Akalaitis e Robert Kushner

54 "Gordon revered the idea of artist as alchemist, as someone who could cook up or transform raw ingredients into a dinner or the detritus of the city into something beautiful and useful". CRAWFORD apud MUIR, 2014, p. 87

55 MUIR, 2014, p. 86

trabalharam (e se inspiravam) nos intervalos de suas apresentações⁵⁶. Este último, por exemplo, não só se sustentou trabalhando no Food, entre 1972 e 1974, como também tomou partido das matérias-primas ali disponíveis para compor algumas de suas performances, como a de título auto descritivo “Robert Kushner e Amigos Comem Suas Roupas” (1973) [*Robert Kushner and Friends Eat Their Clothes*”, no original]⁵⁷.

O fato é que ao aproximar comida e arte, a cooperativa demonstrou que, assim como a primeira, a arte vai muito além de seu efeito estético e apreciativo: tanto uma quanto a outra acontecem no tempo e no espaço, e ambas têm o poder de provocar discussões e de aglomerar pessoas. Nenhuma possui (ou deve possuir) lugar privilegiado. Ambas devem ser tratadas como algo corriqueiro, efêmero e eventual. A preparação de alimentos e a refeição são equivalentes ao processo de produção e recepção artísticas; servem como mecanismo para a participação, para diminuição da distância entre artista e público, e para alcançar a tão desejada sobreposição entre arte e vida.

Por misturar performances a pratos de comida, fruição artística a necessidades cotidianas, talvez o Food tenha sido o experimento que, no contexto estudado, mais aproximou a arte de um público externo (não engajado ou atento às questões artísticas), onde a questão da participação não se restringiu tanto aos artistas e seus pares. Visto deste modo, o Food foi um experimento que compreendeu e valorou ações triviais (comer, beber e socializar) como atividades estéticas, políticas e sociais em si mesmas – uma lição que ressoa até hoje na prática artística.

Por três anos, a cooperativa garantiu a renda de artistas enquanto eles elaboravam seus trabalhos pessoais ou se preparavam para uma apresentação. Preparou e serviu refeições a preços módicos – quando não totalmente gratuitas – tornando-se epicentro social e fonte de inspiração para artistas. Ali, no número 127 da Rua Prince, almoços, jantares e cafés da manhã casuais, discussões formais e informais preencheram o espaço. Atrás do balcão ou nas mesas do restaurante, artistas desenvolveram e testaram suas ideias, de caráter performático ou artístico, entre si e com o público em geral.

O Food construiu um ambiente rico e acolhedor, que combinou lazer e trabalho, suprimindo tanto necessidades financeiras e de subsistência quanto sociais e criativas. Nas palavras de Goodden, o Food “foi uma iniciativa independente que ofereceu comida de maneira muito livre”, que “deu suporte para mais de 300 artistas durante seu reinado” e que “estava muito mais preocupada com sua aparência e funcionamento do que com sua viabilidade econômica”, “mais preocupada com o quão encantadora, estimulante e amigável era do que com a



FIGURA 55 - ROBERT KUSHNER AND FRIENDS EAT THEIR CLOTHES (1973), ROBERT KUSHNER. PERFORMANCE REALIZADA NO ESPAÇO ALTERNATIVO THE KITCHEN. FONTE: MORRIS, 1999, P. 30. CRÉDITO: COSMOS ANDREW SARCHIAPONE / WHITE COLUMNS

quantidade de clientes e trabalhadores que seguiam as regras⁵⁸ – e foram estas as causas de seu grande sucesso como espaço artístico e de seu grande fracasso como estabelecimento comercial.

Para além da mera necessidade de subsistência, a cooperativa se tornou mais uma via para a reinserção da arte na sociedade. Entre um prato e outro, serviu de referência para desconstrução dos lugares, da arte e dos costumes. Para Morris, o Food foi uma experiência artística espacial e temporal que operou no, agora clichê, espaço entre “arte e vida”. Ele esteve onde as fronteiras entre as necessidades humanas pragmáticas e a criação de obras de arte deixaram de existir. Em suma, foi um projeto político, econômico e artístico criado por artistas; uma crítica radical da cultura em forma de arte que evoluiu juntamente com os demais meios e espaços alternativos do período, para atender uma evolução necessária no mundo da arte⁵⁹.

58 “Food supported 300 artists during our reign [...] It was a free enterprise which gave food away much too freely [...] Food was much more concerned with how it looked than how economically it ran and it was much more concerned about how charming, stimulating and friendly it was than how much customers and workers followed the rules”. GOODDEN, 1999, p.46-47.

59 MORRIS, 1999, p. 21.

56 GOODDEN, 1999, p. 46

57 MORRIS, 1999, p. 31

AVALANCHE, A REVISTA

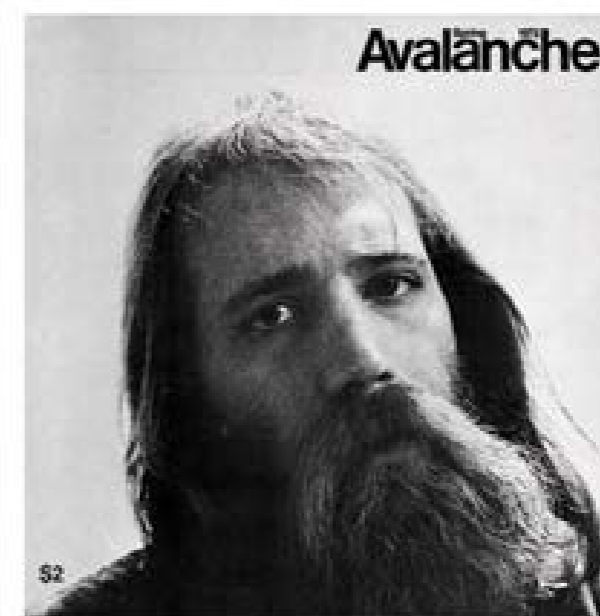
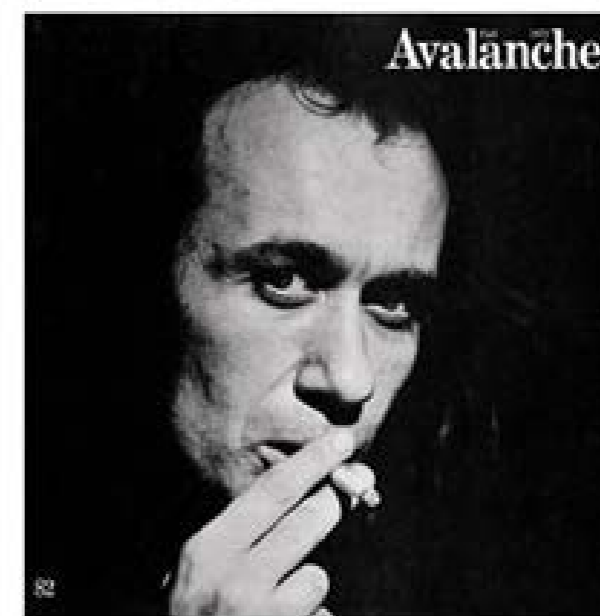
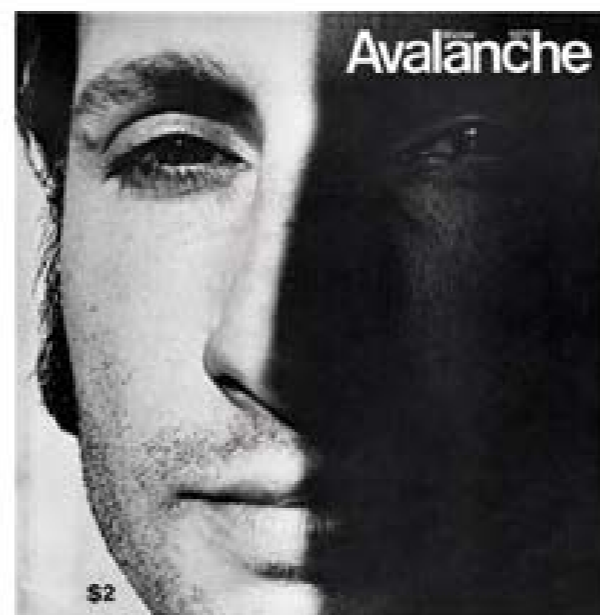
Em 1968, Liza Béar – uma escritora com formação em filosofia – e Willoughby Sharp – um escritor, artista e curador com formação em história da arte – se juntaram para fundar e produzir uma revista. Ambos possuíam experiências prévias tanto com publicação quanto com as novas frentes de produção cultural – Béar havia atuado como escritora e editora de periódicos ligados à subcultura de Londres e Sharp havia organizado exposições artísticas vanguardistas e publicado seus catálogos⁶⁰. A parceria entre os dois nasceu de uma vontade comum: criar um periódico que intencionalmente rompesse com os formatos comumente encontrados nas revistas de arte, como a *Artforum* e *Art in America*, mais baseadas em textos críticos, mais interessadas no circuito artístico vigente e orientadas para o formalismo – e não tanto para a arte processual, documental, efêmera e/ou “desmaterializada”.

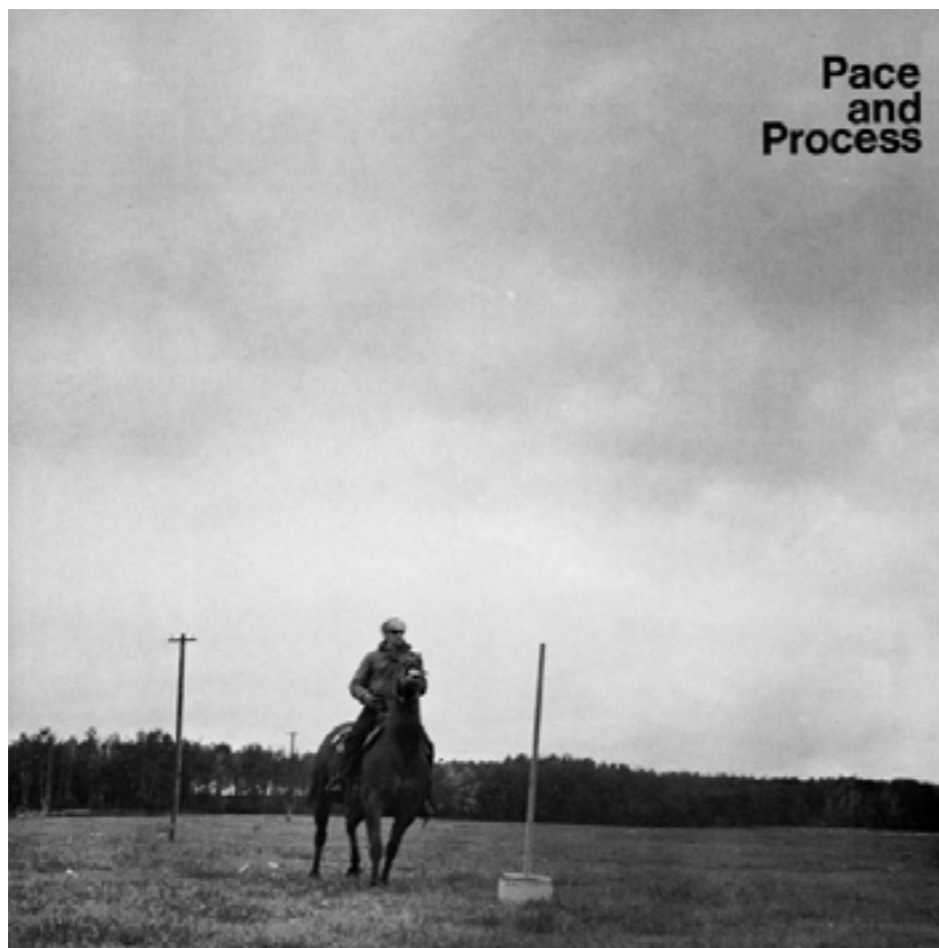
Através da revista, Béar e Sharp almejavam promover os novos suportes e frentes de produção (tais como *performance*, *conceptual*, *body*, *land* e *video art*) e dar voz aos artistas de vanguarda dos anos 1960 e 1970, tanto de Nova York quanto do resto do mundo. Sua missão era prover uma mídia na qual os artistas pudessem intervir, discutir sobre trabalhos, processos criativos e questões políticas abertamente; eles queriam uma revista *de* artistas. A proposta da dupla dialogava com movimentos sociais e culturais disruptivos, que questionavam as instituições e tensionavam os meios de produção, comunicação e divulgação vigentes através da criação de espaços independentes, alternativos. Um tipo de abordagem que, aliás, poderia ser sentida de imediato no nome escolhido para a revista: “Avalanche” – uma metáfora geológica, inspirada na entropia da *Earth Art*, que comunica a existência de um acontecimento natural e irrefreável (a radicalidade vanguardista) que perturba e destrói antigas estruturas (instituições e suportes) para construir outras novas.

Em diálogo com as propostas de alguns espaços alternativos, como a 112 Workshop e o Food, Sharp e Béar decidiram entregar a revista nas mãos dos artistas – não só como um veículo para promover seus trabalhos e divulgar suas ideias, mas como um meio de atuação em si mesmo.

⁶⁰ Sharp curou e documentou exposições artísticas seminais dos anos 1960 e 1970, como, por exemplo, a “Earth Art”, realizada em fevereiro de 1969 no Andrew Dickson White Museum of Art da Universidade de Cornell, em Ithaca-NY. Para este evento, Sharp convidou dez artistas para realizarem trabalhos *in situ* no campus da Universidade – Walter De Maria, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson e Gunther Uecker. Além de promover o evento, Sharp documentou em vídeo a produção dos trabalhos – que posteriormente vieram a ser reconhecidos como “Earth art”, “Earthworks” ou “Land Art” – e publicou um catálogo homônimo à exposição, contendo: um texto introdutório, um ensaio de sua autoria sobre a Earth Art, descrições e fotos documentais dos trabalhos em Ithaca, fichas dos artistas participantes e a transcrição das discussões travadas entre artistas, mediadores e o público em um simpósio realizado no campus da Universidade, em um momento anterior à abertura oficial da exposição.

FIGURA 56 - CAPAS DA REVISTA AVALANCHE (DE CIMA PARA BAIXO, DA ESQUERDA PARA A DIREITA): BRUCE NAUMAN (AVALANCHE N.3, 1971); BARRY LE VA (N.2, 1971); YVONNE RAINER (N.5, 1972); VITO ACCONCI (N.6, 1972); JOSEPH BEUYS (N.1, 1970); LAWRENCE WEINER (N.4, 1972). FONTE: AVALANCHE MAGAZINE INDEX





Segundo Gwen Allen, autora do livro *“Artists’ Magazines: An Alternative Space for Art”*, os próprios artistas frequentemente elaboravam e conduziam suas publicações na *Avalanche*. Como boa parte de seus trabalhos baseavam-se em ações processuais e na relação espaço-temporal, eles ficavam livres para encontrar novas maneiras de apresentar suas peças ao público. De acordo com a pesquisadora, os artistas experimentavam novas opções de diagramação e desenvolviam sua própria retórica visual para comunicar a passagem do tempo através dos meios estáticos da tipografia e fotografia⁶¹. Alguns destes resultados são encontrados, por exemplo, em: *“Retrospective”* de Richard Long (*Avalanche* n.1, 1970) – que contém oito páginas dedicadas às fotografias de suas intervenções e desenhos na paisagem; *“Pace and Process”* de Robert Morris (*Avalanche* n.1, 1970) – uma publicação de duas páginas com registros fotográficos e textos descritivos de uma performance do artista, envolvendo o percurso obsessivo sobre uma linha à cavalo; *“Documents”* de Richard Serra (*Avalanche* n. 2, 1970) – duas páginas com excertos de trabalhos do artista, incluindo uma série de negativos de filmes que registram ações contra diferentes materiais (*Hand Catching Lead*,

61 ALLEN, Gwen. *Artists’ Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge: The MIT Press, 2011, p. 97.

Materials needed:
10 to 12 polo ponies or well broken ranch quarter horses (no stable or riding home). An experienced groom.
Two saddles (preferably light Western type). The necessary bits, halters, saddle blankets, walking blankets, feed, water, buckets, etc.
Polo helmet, riding crop, spurs, poncho (in case of rain), canteen, iron lunch.
Preparations to be made September 5:
Lay out a straight white line on the grass the length of St. Winston Churchill Square. This should be an unobstructed, clear run. The line can be made with powdered chalk. At one end of this line and off to the side a hitching rail long enough to accommodate the horses should be set up.
Preparations to be made by Sun, September 6:
Horse and groom should be on the site. Two horses should be saddled.
9 cameras should be set up along the length of the line at regular intervals and a few yards back from the line. These should be rigged to photograph sequentially, a la Muybridge. A photographer should be hired for this.
An appointment should be made for me to visit a local doctor about 7 am to have my back and knees wrapped and taped.
Description of work:
At about 8 am I will begin to ride the first horse back and forth along the white line at an easy gait. I will continue until the horse is tired and switch immediately to the second horse and continue at the same pace. I will continue riding one horse after the next until I am too tired to ride, at which point the work will be considered finished. I anticipate a path to be worn into the grass along the white line as a result of this process.
I will accept the judgement of the groom or owner as to when any given horse is tired and should be rested. It is not my intention to injure the horses. It will be up to the groom to walk and cool the horses, change the saddles, see that the horses are worked in a progressive order, feed and water and otherwise care for the horses throughout the duration of this work.
For each horse ridden and set of 9 sequential photographs should be taken. These may be enlarged and shown later as a record of the event, together with two photographs looking down the white line: one before I begin, one after I finish.
Robert Morris
August 26, 1969



FIGURA 57 - FOTOS E TEXTO DESCRITIVO DO TRABALHO *PACE AND PROCESS* (1969), DE ROBERT MORRIS, PUBLICADO NA REVISTA *AVALANCHE* (N.1, OUTONO 1970, PP. 12-13)
FONTE: PRIMARYINFORMATION.ORG

Hand Scraping, 1968) e uma compilação de verbos que descrevem processos escultóricos (*Verb List Compilation*, 1967-1968); *“Four 36-38 Exposures”* de Alice Aycock (*Avalanche* n.4, 1972) – publicação que apresenta os negativos de um trabalho fotográfico da artista, que mostra a movimentação de nuvens a partir da exposição contínua de um rolo de filme com uma câmera estática mirada para o céu; *“Jacks”* de Gordon Matta-Clark – fotografias, tiradas por Carol Goodden, que registravam a performance/intervenção do artista com ferro-velho, sob a ponte do Brooklyn; e *“Trademarks”* de Vito Acconci (*Avalanche* n.2, 1971) – que traz registros fotográficos da performance na qual o artista morde diferentes partes de seu corpo, imprimindo na pele as marcas de sua dentada.

Além de servir à documentação e publicização de trabalhos efêmeros e/ou processuais, as páginas da revista, vale ressaltar, também desempenhavam papel de suporte artístico. *“Page Drawings”*, de Sol Lewitt, é um exemplo disto. Publicado na *Avalanche* n.4 (1972), tal trabalho toma forma de um texto instrutivo-iterativo, que convida o leitor a desenhar as páginas que ocupa. Deste modo, Lewitt não só transforma o periódico em “tela” como também retira, ainda que momentaneamente, o leitor de sua condição passiva. Neste processo, a revista



FIGURA 58 - PAGE DRAWINGS (1972), SOL LEWITT.
REVISTA AVALANCHE (N.4, PRIMAVERA 1972, PP. 18-19)
FONTE: ALLEN, 2011, PP. 98-99. CRÉDITO: THE LEWITT ESTATE / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NY.

ocasionalmente deixa de lado o papel de testemunha histórica para assumir o protagonismo da peça artística, como obra em si mesma – algo que a aproxima dos “livros de artistas” e do conceito de *non-site* de Robert Smithson⁶².

No lugar de generalidades históricas e análises críticas, imperavam nas páginas da *Avalanche* transcrições de entrevistas, conversas entre artistas e textos autorais escritos pelos mesmos; além, é claro, de preciosos registros (textuais e fotográficos) de eventos, peças e espaços regidos por artistas do período. Os trabalhos destacados eram frequentemente apresentados de maneira narrativa, através de uma linguagem cinematográfica. E não era por menos. Segundo Béar, a *Avalanche* “foi pensada como um filme: algo sequencial, do início ao fim”⁶³.

62 A teorização *site/non-site* de Smithson se aplica à relação dialética estabelecida entre trabalhos artísticos realizados em lugares específicos (*in situ* ou *site-specifics*), fora dos museus ou galerias, e sua respectiva representação em espaços expositivos, através de: fotografias documentais, textos descritivos, mapas e até mesmo instalações feitas com materiais extraídos do local de intervenção (rochas, terra, etc.). Portanto, a *Avalanche* se encaixava com facilidade no conceito de *non-site* elaborado por Smithson, uma vez que ela não só oferecia suas páginas como espaço para a exposição e documentação de intervenções *site-specifics* como também garantia aos artistas a liberdade sobre a representação destes trabalhos. Segundo Allen, o próprio Smithson via a *Avalanche* como uma excelente oportunidade para a aplicação de seus “non-sites”. ALLEN, 2011, p.95

63 “it [Avalanche] was designed as a film might be: sequentially from beginning to end” BÉAR apud ALLEN, p.96)



Ao invés de uma imagem única e isolada do trabalho artístico acabado, como faziam a maioria dos periódicos, a *Avalanche* exibia uma longa sequência de fotos, tiradas em múltiplos ângulos e closes, que procuravam mostrar a peça em sua totalidade, seja finalizada ou em processo. Na primeira edição da revista (outono de 1970), por exemplo, encontram-se publicadas as fotos do artista alemão Joseph Beuys instalando seu trabalho, “*Fettecke*”, na exposição “*When Attitudes Become Form*” (1969), em Berna, na Suíça. Os densos ensaios fotográficos acompanhavam a totalidade da revista, estando presentes até mesmo nas seções de entrevistas e conversas de artistas. A discussão entre Robert Smithson, Michael Heizer e Dennis Oppenheim, por exemplo, foi ilustrada por mais de trinta fotos na *Avalanche* de número 1.

Salvo a ausência de paredes, a revista desempenhava função similar ao de uma galeria, enquanto fonte primária (não mediada) de informação. Ao contrário dos museus e em conformidade com os espaços alternativos, a *Avalanche* estava mais preocupada em promover, documentar e divulgar a experimentação artística (radical, efêmera e *site-specific*) do que legitimá-la. Nas palavras do editor, crítico

e poeta Michael Andre: a “Avalanche entregou o pódio aos artistas. Ao contrário das publicações de arte tradicional, seu negócio era descobrir ao invés de avaliar”⁶⁴.

A ênfase na fotografia e o compromisso com a imagem dos artistas era algo que reverberava na capa da revista. De formato similar aos periódicos que cultuavam celebridades, como a *Rolling Stones* e a *Interview* de Warhol, a *Avalanche* também trazia, à cada nova edição, closes de artistas em sua primeira página. Entretanto, tratava-se de um formato apropriado e subvertido pelas mãos de Sharp e Béar e pelos olhares de Gianfranco Gorgoni, Gwenn Thomas, Richard Landry, Harry Shunk e János Kender – principais fotógrafos da revista. As imagens contrastantes, em preto-e-branco, estampavam figuras muito distantes daquelas que conquistavam os holofotes, a atenção da mídia e do grande público. Os artistas da *Avalanche*, em sua maioria, não só beiravam o completo anonimato – de modo que a aparição na revista representou, para muitos deles, uma primeira exposição pública⁶⁵ – como também não se encaixavam nos padrões estéticos. Ao contrário das revistas de celebridades, a *Avalanche* manifestava, segundo Allen, um tipo diferente de glamour: rostos sem maquiagem, sem tratamento estético, não barbeados, com expressões e comportamentos provocativos – que, segundo a pesquisadora, sugeriam a construção de um retrato coletivo do artista como contracultura. Assim, a revista trouxe à tona não só as práticas artísticas radicais como também os estilos de vida marginalizados e/ou contestatórios de sua época. Nas palavras da pesquisadora, a “*Avalanche* insistiu em uma definição alternativa de identidade artística – uma identidade que seria fundamental para a politização do mundo da arte durante este período”⁶⁶.

Entre os anos de 1970 e 1976, a *Avalanche* contou com um total de treze edições, distribuídas nos Estados Unidos, Canadá e em alguns países da Europa. Neste meio tempo, ela se sustentou financeiramente através da venda de seus exemplares e de anúncios publicitários (de galeristas proeminentes da arte como Leo Castelli, Ileana Sonnabend, Paula Cooper, Holly Solomon e Virginia Dwan, que abriram suas galerias no SoHo). Ao lado das demais revistas de arte independentes, ela exerceu papel fundamental no circuito alternativo: a divulgação dos artistas, espaços, exposições, trabalhos, práticas e pensamentos que se encontravam apartadas das instituições e da cultura dominante. Sobre vários aspectos, a *Avalanche* ocupou posição significativa no processo de reinserção da arte na sociedade; sobretudo para a comunidade artística do SoHo.

64 “Avalanche hands the podium over to the artists. Unlike traditional art publications, it was in the business of discovering rather than evaluating”. ANDRE apud BÉAR; SHARP. In: BÉAR, Liza; SHARP, Willoughby. *The Early History of Avalanche*. London: Chelsea Space, 2005.

65 Segundo os editores da revista, a *Avalanche* foi para muitos artistas um primeiro espaço de exposição, que precedeu suas aparições em galerias e museus ou seu destaque em mostras individuais nos Estados Unidos – como foram os casos de Vito Acconci, Joseph Beuys, Jan Dibbets, Michael Heizer, Bruce McLean, Klaus Rinke, Ulrich Ruckriem, George Trakas, Franz Erhard Walther e William Wegman. BÉAR; SHARP, 2005, pp. 5-6

66 “Avalanche insisted on an alternative definition of artistic identity – an identity that would prove central to the politicization of the art world during this period”. ALLEN, 2011, p. 91.

UM REFLEXO DO SOHO

No sábado, dia 25 de setembro, para marcar a abertura não oficial do Food – um restaurante dirigido por artistas na Rua Prince, n. 127 – foram gratuitamente servidos sopa de alho, quiabo, guisado de frango, vinho, cerveja e pães caseiros a amigos, galeristas e transeuntes até tarde da noite⁶⁷.

A notícia acima foi publicada em outubro de 1971, na terceira edição da revista *Avalanche*. Longe de um caso isolado, os relatos, anúncios, artigos e entrevistas acerca dos espaços e dos artistas do SoHo eram assuntos frequente estampados nas páginas da revista⁶⁸. Por diversas vezes, a *Avalanche* expôs as atividades sociais e culturais da comunidade emergente naquela parte de Nova York, que incluíam não só os locais de eventos artísticos como também os de encontro, consumo e lazer – por exemplo, o restaurante Food e o bar Max’s Kansas City. Além destas informações, noticiava-se também questões mais amplas, relativas aos direitos dos artistas e às práticas institucionais – a edição de número 8 (1973), por exemplo, discutia o apoio à greve sindical que ocorria no MoMA⁶⁹. Portanto, a revista possuía papel plural na comunidade local, servindo como guia, veículo de comunicação, meio de discussão e espaço de experimentação e exposição artística. Mas a proximidade entre a *Avalanche* e a comunidade do SoHo não se dava apenas pela compatibilidade de ideias e práticas artísticas; ela era calcada, sobretudo, pela posição geográfica da revista no distrito e pelo contato profundo no cotidiano dos artistas.

A primeira base operacional da *Avalanche* se situava em um apartamento na East 20th Street, a poucas quadras do Max’s Kansas City – um bar frequentado por artistas de todo tipo – e da *Factory* de Andy Warhol – que, naquele período, também havia começado a produção de sua própria revista, a *Interview* (1969). Após publicarem o segundo número da revista e receberem subsídios financeiros (um da *Coordinating Council for Literary Magazines* e outro do *J.M. Kaplan Fund*), Béar e Sharp relocaram sua sede para um antigo armazém de pouco mais de 110m², localizado no térreo do edifício industrial de 4 andares, no número 93 da Grand Street, duas quadras abaixo da 112 Greene Street. Este novo espaço tinha pé direito alto, uma claraboia na parte de trás, uma grande janela de vidro na fachada voltada para a rua e um porão utilizável. Contudo, com a necessidade

67 “On Saturday, September 25, to mark the unofficial opening of Food, an artist-run restaurant at 127 Prince Street, free garlic soup, gumbo, chicken stew, wine, beer, and homemade breads were served to friends, gallery-goers, and passers-by until late in the evening”. AVALANCHE. “Food Opening”. *Avalanche*, Nova York, n.3, Fall 1971, p. 7

68 Como exemplos de artigos, entrevistas e relatos envolvendo os espaços e os artistas da 112 e do Food na revista, destaca-se os seguintes títulos: “112 Greene Street: An Interview with Alan Saret and Jeffrey Lew” (*Avalanche* n.2, 1971) – entrevista com os fundadores da galeria; “Messages: Gordon Matta at Food” (*Avalanche* n.4, 1972) – menção ao Bone Dinner de Matta-Clark no Food; “Girouard and Harris at 112 Greene” (*Avalanche* n. 5, 1972) – menção a performances das duas artistas na galeria; “Some Moments at 112” (*Avalanche* n. 9, 1974) – fotografias da exposição “Video Performance Series” (1974); “Gordon Matta-Clark: Splitting (The Humphrey Street Building)” (*Avalanche* n. 10, 1974) – entrevista de Béar com o Matta-Clark.

69 No outono de 1973, a união de trabalhadores do MoMA, a PASTA (Professional and Administrative Staff Association), deu início a uma greve, reivindicando ajustes salariais, melhor representação sindical e participação nas políticas do museu. Em apoio aos trabalhadores, diversos artistas cancelaram suas exposições e apresentações no MoMA.

de uma reforma mínima neste espaço (que incluía lixar os pisos, pintar as paredes e instalar novas infraestruturas), a relocação definitiva da revista para o SoHo levou quase um ano. Neste meio tempo, Béar e Sharp contam que eles se hospedaram em um edifício na Chatham Square, Chinatown, onde viviam Jackie Winsor, Richard Landry, Richard Peck, Philip Glass Ensemble, Tina Girouard, Mary Heilmann, Carol Gooden e inúmeros outros artistas atuantes no circuito alternativo da *downtown*⁷⁰.

Mesmo em obras, o espaço da 93 Grand Street não ficou ocioso. Ele serviu de palco para performances de artistas como Bill Beckley, Terry Fox, William Wegman e Vito Acconci. Este último, por exemplo, realizou em setembro de 1971 a performance “*Claim*”, no porão do edifício. Vendado, sentado em uma cadeira de frente à escada e com uma barra de aço nas mãos, Acconci permaneceu por três horas se balançando, batendo o metal no chão e repetindo sistematicamente frases como: “Eu quero ficar sozinho”, “Não quero ninguém aqui no porão comigo”. Comportando-se como alguém isolado e psicologicamente perturbado, Acconci reagia agressivamente contra aqueles que invadiam seu território pessoal ou que tentavam tirar a barra de suas mãos. O público podia acompanhar toda a performance do artista à distância, por um monitor de TV situado no térreo, ou encará-lo frente-a-frente no porão do edifício – por sua própria conta e risco. Aqueles que não conferiram “*Claim*” pessoalmente, podiam acessar seus testemunhos através de fotos e descrições logo no mês seguinte, na *Avalanche* n. 3 (Outono, 1971).

Além de ocasionalmente funcionar como espaço para exposições e performances, o edifício da Grand Street foi também escritório da revista, lar de seus editores e ponto de encontro de artistas. A “*Avalanche* era mais do que uma revista, ela era Willoughby Sharp e Liza Béar no térreo da Grand Street n° 93”, afirma Sharp. “Se a *Avalanche* não tivesse seu escritório no SoHo [...], ela nunca teria sido o que foi”; era um lugar onde “você podia bater na janela” – completa o editor⁷¹. Ao lado da 112 Greene Street e do *Food*, a revista se somou como mais um espaço de subsistência, encontro, experimentação e divulgação; como mais uma via de entrada da arte vanguardista na sociedade. “Com o *Food*, a *112* e a *Avalanche*, nós tínhamos nossos próprios lugares para se reunir, nossa própria revista” – declarou Tina Girouard⁷².

A parceria entre a *Avalanche* e a *112* era algo que extrapolava as páginas do periódico. Béar e Sharp não só publicaram como também protagonizaram alguns

70 BÉAR; SHARP, 2005, p. 11

71 “*Avalanche* was more than a magazine, it was Willoughby Sharp and Liza Béar at 93 Grand Street on the ground floor. ... If *Avalanche* hadn't had offices in SoHo long before it was SoHo, it wouldn't have been what it was. You could knock on the window” SHARP apud ALLEN, 2011, p. 95.

72 GIROUARD apud MORRIS, 1999, p.





FIGURA 60 - LIZA BÉAR E WILLOUGHBY SHARP NA 93 GRAND STREET (1973).
AO FUNDO, DA ESQUERDA PARA DIREITA: ALFONIA TIMS, MÚSICO; BARRY LEDOUX, ESCULTOR; E
CHRISTOPHER LETHBRIDGE.
FOTO: COSMOS. FONTE: ARTFORUM.COM

dos trabalhos e eventos abrigados pela galeria. Tomando o ano de 1974 como exemplo, podemos citar dois casos em que isto aconteceu.

O primeiro deles, diz respeito a uma performance/instalação realizada por Sharp. Com a ajuda de Béar e alguns amigos, o artista construiu um cubículo de madeira nos fundos da galeria e permaneceu confinado em seu interior por cerca de 300 horas. O público podia acompanhar ao vivo as atividades de Sharp no minúsculo espaço através de um circuito interno de câmeras, que capturava imagens de dentro da estrutura e as projetava em monitores situados do lado de fora – daí o título do trabalho “*Inside-Out*” (1974). Já o segundo caso, refere-se à exposição “*Video Performance Series*”, organizada por Sharp e Béar para a *Avalanche* e realizada na 112 Greene Street, entre os dias 12 e 22 de janeiro de 1974. Como o próprio nome sugere, a mostra reuniu uma série de vídeos e performances de artistas proeminentes no circuito vanguardista do período – incluindo Richard Serra, Vito Acconci, Larry Bell, Joseph Beuys, Chris Burden, Dennis Oppenheim, Ulrike Rosenbach, Keith Sonnier, William Wegman e o próprio Sharp. A edição seguinte da *Avalanche* (n. 9, maio/junho 1974)



FIGURA 61 - *INSIDE-OUT* (1974), WILLOUGHBY SHARP.
VISTA DA INSTALAÇÃO-PERFORMANCE NA 112 GREENE STREET.
FONTE: ARTNET.COM

foi dedicada à cobertura dos trabalhos e dos artistas participantes da fatídica exposição, conformando uma espécie de catálogo da mesma. A *Avalanche* e a 112 Workshop eram, portanto, a extensão uma da outra.

Vale destacar ainda que a atuação paralela de Sharp como curador e agitador cultural foi também fundamental na cena artística que se construiu no SoHo. Quando organizou a “*Earth Art*” (1969), no *Andrew Dickson White Museum of Art* da Universidade de Cornell, em Ithaca-NY, Sharp conheceu Matta-Clark, que até então vivia na cidade, e o convidou para auxiliá-lo na montagem da exposição. Em seguida, encorajou o jovem arquiteto a se mudar para a cidade de Nova York, onde ele posteriormente foi apresentado e introduzido ao círculo social que culminou na criação do Food e da 112. Dois anos mais tarde, Sharp convidou Matta-Clark e outros artistas da região para realizarem performances em um dos embarcadouros (*piers*) abandonados de Manhattan, dando origem ao projeto “*Pier 18*” (1971) – citado anteriormente. Tais ações não só se deram no mesmo lugar como também foram acompanhadas e orientadas por fotógrafos oficiais da *Avalanche*, Shunk e Kender – uma vez que os registros dos trabalhos tinham

como destino uma exposição no *Pomona College Museum of Art*, na Califórnia (que nunca aconteceu)⁷³. Tal como fazia através da revista, a intenção de Sharp com o *Pier 18* era oferecer novos espaços, promover a experimentação artística na *downtown* e lançá-la para outras regiões e circuitos. Neste processo, Sharp reposicionou a fotografia em relação à prática artística, fazendo com que a ferramenta rompesse com regime estritamente documental (passivo) para assumir o papel de coadjuvante (ativo) na concepção dos trabalhos⁷⁴ – uma contribuição inovadora, intimamente relacionada à revista.

Tanto dentro quanto fora da *Avalanche*, a atuação de Sharp se mantinha alinhada com o desejo de fomentar e divulgar, através de meios e suportes variados, a experimentação artística dos anos 1960 e 1970 – não só como testemunha, mas também como agente deste processo. Em um período no qual os artistas trabalhavam isoladamente e sem quase nenhum apoio, tanto da sociedade quanto da cultura dominante, a revista e seus editores surgiram como um alento, oferecendo mais um meio para que eles desenvolvessem, documentassem e compartilhassem, à sua maneira, seus trabalhos (efêmeros, temporais e de localização remota) com o resto do mundo – processo este que, aliás, foi fundamental para a defesa de suas convicções artísticas, para a busca de novos apoios institucionais e para a criação de novos nichos de público e consumo.

Mais do que uma simples revista, a *Avalanche* foi produto da relação co-dependente de Béar, Sharp e da comunidade artística nacional e internacional; foi resultado do empoderamento dos artistas, da participação, do trabalho colaborativo, do vínculo com o lugar ou, mais especificamente, com o SoHo. Ela representa a expansão dos espaços alternativos, sua tradução do tridimensional para o bidimensional. Através de uma rica fusão entre texto e imagem, a *Avalanche* desempenhou papel político crucial na produção cultural dos anos 1960 e 1970, colaborando para o processo de uma nova inserção social da arte.

TUDO TERMINA EM GENTRIFICAÇÃO

No final de 1973, a 112 Greene Street começou a ser sustentada majoritariamente por subsídios estatais, através de agências como o *National Endowment for the Arts* e do *New York State Council on the Arts*. Esta dependência desencadeou uma série de exigências formais (“prestação de contas”) em relação à administração do espaço: um tipo de compromisso que Jeffrey Lew não estava

73 Sharp fez planos com a diretora do Museu de Arte de Pomona, Helene Winer, para exibir as fotografias do “*Pier 18*” em março de 1971, mas não conseguiu cumprir o prazo para a exibição. Contudo, sem o consentimento prévio de Sharp, os registros em preto-e-branco dos trabalhos realizados no pier acabaram servindo de produto para a exposição homônima ao Projeto no Museu de Arte Moderna, entre os meses de junho e agosto de 1971. PINTO, Luca Lo. “A portrait of a transcontinental cultural catalyst – A dialogue with Willoughby Sharp”. NERO n.11, October/November, 2006.

74 De acordo com Weinberg, na história da arte conceitual e da performance a fotografia era comumente escalada para desempenhar um papel meramente documental e, portanto, encontrava-se distanciada deste tipo de prática. No caso do *Pier 18*, segundo ele, a ferramenta rompeu com esse regime e participou ativamente na concepção dos trabalhos, mediando uma rica colaboração entre artistas e fotógrafos. WEINBERG, 2012, p. 4

disposto a se submeter, ocasionando seu afastamento gradual das operações diárias do espaço⁷⁵. Com o passar dos anos, a 112 Greene Street foi se tornando um espaço menos libertário e mais burocrático, sobretudo depois que Lew deixou de vez sua direção na metade da década. Finalmente, em 1979, a galeria deixou para trás seu antigo nome e endereço e mudou-se para a rua Spring, onde foi rebatizada como “*White Columns*”. (Atualmente, a galeria não-comercial sobrevive na Christopher Street, em West Village). Assim com a 112, boa parte da primeira geração de espaços alternativos do SoHo fechou suas portas ainda na década de 1970.

O afastamento e o desinteresse de Lew na metade da década era apenas um dos sinais de que as relações mantenedoras do espírito comunitário, cooperativo e experimental do SoHo haviam começado a ruir. No início de 1974, Matta-Clark e Goodden se separaram e transferiram a direção do Food para uma de suas garçonetes, Ruby, que tocou o restaurante até o início dos anos 1980 – sem, entretanto, perpetuar sua essência artística⁷⁶. Coincidentemente, 1974 também foi o ano em que Matta-Clark se ausentou de projetos colaborativos – como *Food*, *112 Greene Street* e *Anarchitecture* – e se destacou em trabalhos individuais. Depois de partir ao meio uma casa típica do subúrbio americano, em *Splitting* (1974), Matta-Clark ganhou reconhecimento internacional, tornando-se famoso dentro e fora de Nova York por intervir e realizar cortes em edifícios – vide trabalhos como *Conical Intersect* (1975), *Day's End* (1975) e *Doors Floor Doors* (1976). Sem um dos principais co-fundadores e agitadores da galeria, a 112 Greene Street continuou funcionando até o final da década no SoHo, porém sem o mesmo espírito colaborativo, experimental e investigativo de outrora. “Apesar do entusiasmo de Matta-Clark, o bando da 112 não era um grupo animado”, afirma Schjeldahl⁷⁷.

Anos mais tarde, outros laços afetivos também foram desfeitos. Jeffrey Lew e Rachel Wood se divorciaram. Béar e Sharp resolveram encerrar as atividades da revista *Avalanche* em 1976, depois de publicada sua 13ª edição, para se dedicarem à projetos independentes⁷⁸. Matta-Clark morreu de câncer em 1978, e Suzanne Harris de um ataque cardíaco no ano seguinte.

Com o reaquecimento da economia norte-americana no final da década de 1970, pós crise do petróleo, o antigo distrito industrial, agora revitalizado e

75 FIORI, 2012, p. 62

76 GOODDEN, 2012, p. 60

77 “Despite Matta-Clark’s reliable ebullience, the 112 cohort was not a cheerful bunch”. SCHJELDAHL, 2011.

78 Depois do fim da revista, Béar e Sharp se dedicaram à produção de trabalhos artísticos que envolviam outros veículos midiáticos – especialmente o vídeo e a televisão. O interesse dos artistas, nesta nova fase, era explorar, utilizar e subverter meios de comunicação de massa – uma tentativa, ainda que branda, de estender as atividades e ideias da *Avalanche* para outros formatos e mídias, de diálogo com a cultura punk e new wave que crescia. WETZLER, Rachel. “Send/Receive: Liza Bear and Willoughby Sharp after *Avalanche*”. *Rhizome Journal*, Nov. 29, 2012. Disponível em: <<http://rhizome.org/editorial/2012/nov/29/sendreceive-liza-bear-and-willoughby-sharp-after-a/>>. Acesso: 18 de outubro 2017.

zoneado para moradia e comércio, se transformou em paraíso para investidores do setor comercial e imobiliário – em alvo de gentrificação. Além disso, a ideia de habitar *lofts* industriais havia se popularizado naquele momento; tornando-se um modelo de habitação não apenas socialmente aceito, mas altamente desejado. De acordo com a pesquisadora Sharon Zukin, a partir do final dos anos 1970 e início dos 1980, o estilo “*loft living*” já despertava o interesse da classe média e alta e, conseqüentemente, dos investidores privados⁷⁹. Seguindo a lei da oferta e da procura, os edifícios industriais se tornaram imóveis de alto valor no mercado, sustentando aluguéis onerosos e a vinda de moradores de alto poder aquisitivo para o bairro. Acompanhando sua chegada, galerias comerciais e luxuosas boutiques despontaram aos montes no distrito. Com o custo de vida elevado e sem o mesmo clima ou público de antes, muitos artistas que construíram e frequentaram os espaços alternativos debandaram para bairros vizinhos, menos valorizados – como East Village e TriBeCa.

Da metade para o fim da década de 1970, as relações co-dependentes que, até então, mantinham o funcionamento e a vivacidade artística dos espaços alternativos foram, aos poucos, sendo comprometidas por mudanças internas e externas ao campo da arte, de ordem política, social e econômica. O que havia acontecido com o SoHo era apenas um reflexo deste novo ciclo.

79 ZUKIN, Sharon. *Loft Living, culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

05



THE FACTORY: A EMPRESA WARHOL

05

No final dos anos 1950 e início dos 1960, os bairros frequentemente habitados por artistas, como Greenwich Village e Lower East Side, tiveram seus alugueis aumentados à medida que se tornaram muito pequenos para a produção artística do período – que cada vez mais se utilizava de amplos gestos corporais, largas telas e esculturas de grande escala. Diante destas e de outras circunstâncias, inúmeros artistas passaram a procurar novas regiões para viver e instalar seus ateliers. Dentre eles, encontrava-se Andy Warhol, um artista em ascensão que experimentava mais e mais variações de suas pinturas seriadas e de larga escala, tornando seu apartamento um lugar minúsculo e quase inabitável.

Enquanto alguns artistas – principalmente os jovens e engajados com a arte neovanguardista – começaram a ocupar os distritos industriais abandonados

na *downtown*, Warhol resolveu transferir seu estúdio para um *loft* localizado na *midtown*, em Manhattan. Mais do que um simples deslocamento espacial e geográfico, este novo lugar foi responsável por lançar novos rumos para a produção do artista: protagonizou participações e parcerias entre pessoas de universos distintos, se tornou cenário para filmes *underground*, vitrine de moda, estúdio fotográfico e musical, bem como palco para festas e encontros de rica sociabilidade.

Entre 1963 a 1984, a “*Factory*”, como ficou conhecida, borrou as fronteiras entre os espaços de trabalho e lazer, entre alta e baixa cultura, entre arte e indústria cultural, entre público e artista. Em suma: expandiu o conceito tanto dos espaços artísticos quanto da arte *pop* e da própria indústria cultural.

ANDY WARHOL: DE ARTISTA A EMPRESÁRIO

Na década de 1950, o jovem artista Andy Warhol foi atraído à Nova York pelo fascínio e pela obstinação ao sucesso proporcionados pela arte. Contudo, o contexto social e artístico não rumava nada a seu favor. Em uma nação conservadora, ainda dominada pela cena artística do expressionismo abstrato, a figura do artista vinha sendo construída e mitificada sobre a imagem de um homem homossexual que se expressava através de uma pintura subjetivista, carregada de emoções interiorizadas, e afastada do interesse e da temática comercial; um *bon vivant* misterioso, que vivia e trabalhava isolado no campo, mas que, vez ou outra, dava as caras pelos bares da cidade.

O Mundo do Expressionismo Abstrato era muito macho. Os pintores costumavam ficar no bar Cedar, em University Place, eram todos durões, de punhos cerrados, que se agarravam e diziam coisas como “eu arranco seus dentes” e “vou roubar sua mulher”. [...] Ser bruto era parte de uma tradição, combinava com sua arte agoniada, angustiada. Eles estavam sempre explodindo e brigando aos socos por causa de seu trabalho, de suas vidas amorosas.¹

Warhol, por outro lado, era o oposto disto: tímido, delicado, gay e que praticava uma arte figurativa, de proveniência comercial, que quando não tocava o universo feminino, da moda, trazia um conteúdo homoerótico. Inserido em um cenário como este, as tentativas iniciais de Warhol de expor seu trabalho nas galerias de Nova York fracassam, restando ao artista trabalhar como ilustrador comercial, emprestando seu traço às propagandas e matérias de revistas.

Eu [Andy Warhol] era bem conhecido como artista comercial. Adorava ver meu nome na lista de “Moda” de um livro de novidades chamado *A Thousand New York names and Where to Drop Them* [Mil nomes de Nova York e onde citá-los]. Mas se você quisesse ser considerado um artista “sério”, não podia ter nada a ver com arte comercial.²



FIGURA 63 - ANDY WARHOL EM SEU ESTÚDIO NA AVENIDA LEXINGTON, N. 1342, RODEADO POR "LATAS DE SOPA CAMPBELL" (1962). FONTE: MOMA.ORG. CRÉDITOS: COLLECTION THE ANDY WARHOL MUSEUM

Entretanto, a virada para a década de 1960 trouxe consigo importantes transformações na sociedade e na cultura americana que, bem aproveitadas pelo artista, acabam retirando Warhol do anonimato. A primeira delas tem como pano de fundo o crescimento da economia e da produção industrial, responsáveis pela massificação do consumo e, conseqüentemente, pela popularização do carro, dos eletrodomésticos e, principalmente, da TV. Isto significava o florescimento da "cultura de celebridades", da construção e disseminação desenfreada de novos produtos culturais e imagens articuladas ao consumo em larga escala. A segunda mudança, correlacionada à primeira, se dá pelo aparecimento de novos mecenas e colecionadores de arte que, atentos ao grande impacto estético da indústria cultural, começam a ceder o espaço ocupado pela abstração para sua antiga rival – a figuração.

Para o alívio de Warhol, insere-se neste cenário o galerista-empresário Leo Castelli que, nos anos 1960, assume a liderança de importantes galerias de Nova York e passa a apoiar a produção artística alinhada à cultura de massa, aos símbolos e ícones norte-americanos – ao *pop*. Castelli retira do anonimato e lança ao grande circuito nomes como os de Robert Rauschenberg, Jasper Johns,

Roy Lichtenstein e, claro, Andy Warhol³.

Em sua primeira fase, Warhol levava à tela imagens banais e cotidianas, adoradas pela publicidade e pelos meios de comunicação: produtos de consumo (notas de um dólar, garrafas de Coca-Cola e as latas de sopa Campbell's), celebridades da TV e da música (Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe, Elvis Presley), morte e catástrofes – imagens cujo impacto é acrescido à medida que se somam ou se sobrepõem, como a série *Disaster: Tunafish Disaster, Five Death*⁴ ou *Saturday Disaster* de 1963. Seus trabalhos refletiam a natureza de uma sociedade regada pelo consumo e pelo espetáculo, na qual o impacto sobre o público era o que mais importava – situação esta que ainda se faz presente, diga-se de passagem.

Através da sua experiência na publicidade, como ilustrador comercial, Warhol pôde compreender que a existência de algo importante na cultura e no imaginário coletivo resulta, em grande medida, da reprodução midiática incessante, da replicação de uma mesma mensagem em vários meios e entradas. Assim, apropriou-se dos elementos encontrados na mídia e na publicidade a seu favor, como jogo de linguagem, articulando a produção serial e a comunicação redundante às técnicas comerciais de reprodução – como a serigrafia e a fotografia.

Ao contrário do expressionismo abstrato, as telas de Warhol eliminavam as gotas de tinta, os rastros do pincel e o gesto do artista – até então supervalorizados. Tratavam-se de pinturas anti-expressionistas: não instigavam o olhar do espectador a mover fluidamente e penetrar um mundo atrás da tela; pelo contrário: voltavam os olhos para a superfície, para o aqui-agora, para a mensagem direta e incessante da mídia, dos produtos e da publicidade encontrados do lado de fora da galeria. Em suma, ao invés de utilizar-se do repertório próprio à arte para a projeção estética, para a construção de um modelo de vida, tal como apregrado pelo modernismo, a obra de Warhol atua como um espelho que reflete a vida na arte.

Assim como os outros artistas da *pop art* dos anos 1960 – Claes Oldenburg, James Rosenquist e Lichtenstein –, seu trabalho "consiste não em *fazer* mas em *escolher* a imagem que mostrará"⁵. Contudo, de acordo com Anne Cauquelin, o que destoa a figura de Warhol dos demais é o fato deste artista explorar e levar até as últimas conseqüências os outros conceitos e regras que regem a comunicação:

a rede, com a redundância e a saturação; o paradoxo, com o bloqueio em torno de si mesma; a autopromoção com o nominalismo; a circulação dos signos dentro da rede sem autor nem receptor e, finalmente o totalitarismo com a internacionalização do sistema de comunicação⁶

3 CAUQUELIN, A. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 121

4 Em *Tunafish Disaster* (1963), Warhol expõe imagens que acompanhavam a chocante notícia do falecimento de duas donas-de-casa, mortas pelo consumo de atum contaminado. Com isto, explora a "fama" breve e trágica de pessoas comuns e caminha no sentido contrário ao dinamismo midiático, procurando reter e eternizar fatalidades cotidianas. Ao invés de valorizar e promover produtos de consumo, utiliza-se da linguagem publicitária de modo inverso.

5 *Ibid.*, p. 112

6 *Ibid.*, p. 111



FIGURA 64 - DETALHE DE "TUNAFISH DISASTER, FIVE DEATH" (1963), ANDY WARHOL.
 FONTE: MOMA.ORG

As operações de Warhol iam muito além do simples diálogo com a cultura de massa; assemelhavam-se aos *ready mades* de Marcel Duchamp: o deslocamento do banal e do existente para dentro da galeria ou do museu a fim de ressignificá-lo, valorizá-lo, demonstrando que a arte é regida não apenas por um gosto estético apurado, ou do que é único e belo, mas sim fundamenta-se em um sistema próprio, atrelado a uma rede de valores e negócios⁷. Segundo Cauquelin,

[...] a relação da arte com o sistema geral (social, político, econômico) é uma relação de integração e não de conflito [...] a estética não é um domínio que tem leis diferentes do sistema geral. É uma simples peça dentro de um jogo de comunicação, cuja entrada, assim como a saída, não pode ser encontrada. Não há origem nem fim, é um círculo. As operações que se desenrolam no interior de uma rede têm a ver com propriedades da rede, não com a vontade do artista. Cada ponto da rede está ligado aos outros, cada interveniente pode estar em toda parte ao mesmo tempo. Neste caso, não existe vanguarda propriamente dita; não existem manifestações anti-sociedade ou anti-*marchands*. Muito ao contrário, o jogo da arte consiste em

7 "Expondo objetos prontos, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de fontaine [fonte], ele [Marcel Duchamp] faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. É justamente o continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu. Ou, ainda, textos jornais, notas publicações, até anotações escondidas". Ibid., p. 93-94.

especular a respeito do valor da simples exposição de um objeto manufaturado. A exposição, a colocação no circuito por si só institui o valor do signo, valor especulado que pertence de pleno direito, de um direito teoricamente axiomatizado, ao domínio da arte.⁸

Warhol se insere dentro do sistema artístico para aproximar este último, com maestria, à arte do consumo. Ao invés de adotar estratégias que denunciavam explicitamente ou recusam a relação estreita do capital com a arte, como fizeram muitas frentes artísticas da época⁹, a postura crítica do artista *pop* para com a sociedade mercantilista aparecia de maneira mais sutil: assume e exacerba a integração entre os dois campos; atualiza e explicita esta relação de maneira que beira ao exagero – ao, por exemplo, substituir a unicidade da obra pela produção em série, e a assinatura do artista pela marca. Warhol facilitava a contaminação e a indistinção entre o circuito da arte e do entretenimento, demonstrando o quanto o distanciamento entre ambos era ilusório, como quem diz: a arte da alta cultura é refém de muitos dos princípios da cultura de massa (influência, poder, negociação, valorização); ela é um produto, como qualquer outro. "Se Warhol é um 'artista'", declara Cauquelin, "é porque sua obra será dupla: de um lado, ela irá se situar no sistema mercantil, mas de outro, ao exibir notoriamente esse sistema, ela o criticará – Warhol faz negócios e não os esconde [...]"¹⁰.

O alcance e o diálogo de Warhol com o universo da comunicação e do consumo ultrapassava a tela de pintura e a produção de objetos de arte. Ele compreendia o sistema de produção e criação de personagens célebres (astros de rock, atores e atrizes de cinema, figuras políticas, etc) e até mesmo antecipava a construção de sua própria imagem (ou sua objetificação), antes que a mídia o fizesse. Nas palavras de Cauquelin, Warhol "produz a si mesmo como sua própria obra, como seu próprio *astro*"; ele se apresenta "impessoal como um objeto"¹¹.

Publicamente, o artista aparecia frequentemente com óculos escuros e com uma peruca prateada, portando-se como uma figura excêntrica, entediada, esnobe e *blasé*. Em entrevistas, dava depoimentos que beiram à inocência ou à estupidez de um artista que não tem a real dimensão do que está fazendo ou provocando. Mas tudo não passava de um disfarce, de um personagem construído por ele que misturava inocência e cinismo. Warhol operava, tanto dentro quanto fora de sua arte, mais pela via da razão cínica do que pela da razão crítica. O artista construía, antes mesmo da mídia, sua própria imagem midiática, pop, antevendo e expondo as camadas ocultas do circuito artístico – como a construção imagética da arte e

8 Ibid., p. 99-100.

9 Na década de 1960, assistia-se ao crescimento de movimentos de vanguarda que partilhavam, como ponto comum, a tarefa de dificultar a apropriação da arte pelo capital, adotando estratégias distintas – como a construção de uma arte de larga escala, construída e inserida em um lugar específico afastado da cidade (Land art ou Earthwork), a substituição de materiais nobres por materiais ordinários (Arte Povera), a desmaterialização ou "desobjetificação" da arte (Body art e performances).

10 Ibid., p. 107.

11 Ibid., p. 115

do próprio artista para o lançamento de novas tendências estéticas, que nutrem e alimentam as mais variadas frentes de consumo, do entretenimento à moda.

Na cena de um filme usada por Ric Burns, uma mulher interroga o artista: “Andy, o porta-voz do governo canadense disse que não é possível descrever sua arte como escultura original. Você concorda?”. E Warhol responde: “Sim”. “Por que você concorda?”, pergunta a repórter. “Bem, porque não é original”, diz Warhol. “Então você imitou um artigo banal?”, indaga a mulher. “Sim”, replica Warhol. A entrevistadora começa a exasperar-se: “Por que você se deu ao trabalho de fazer isso? Por que não criou uma coisa nova?”. “Porque é mais fácil de fazer”, respondeu Warhol. “Então o que você está fazendo é uma espécie de pegadinha com o público”, diz ela. “Não. É só pra me ocupar.” Andy está de óculos escuros e fala o tempo todo de um modo afetado que combina perfeitamente com o ar de burrice que ele costumava usar como uma espécie de camuflagem.¹²

Na metade da década de 1960, quando Warhol transforma seu estúdio na “*Factory*”, ele toma proveito da fama e da notoriedade adquirida para assumir de vez a postura de um artista-empresário, uma mistura de *trend setter* e *businessman*, dotado da capacidade de lançar estilos, de transformar produtos banais em bens valiosos, e de pessoas comuns em celebridades ou “*superstars*” – para usar seu termo preferido. Com a *Factory*, ele testa e expande seus talentos criativos, de diálogo com a mídia e com indústria cultural, para outros universos: das celebridades, da moda, da música, do cinema e da TV. Em outras palavras: se, em um primeiro momento de sua carreira, Andy Warhol procurou conquistar um espaço no circuito artístico e construir um personagem midiático, com a *Factory* ele vai além: fabrica celebridades, uma nova rede de relações, de produção e de público; molda um mundo à parte¹³.

Factory é um nome tão bom quanto qualquer outro. Uma fábrica é onde você constrói coisas. Este é o lugar onde eu crio ou construo meu trabalho. Em meu trabalho artístico, a pintura a mão leva muito tempo e, de qualquer maneira, esta não é a época em que vivemos. Os meios mecânicos são o agora, e fazendo o uso deles eu posso conseguir mais arte para mais pessoas. A arte deveria ser para todos¹⁴.

A FABRICAÇÃO DE UM UNIVERSO

Quando Warhol teve de encontrar um novo lugar para instalar o seu estúdio, no final de 1963, ele resolveu que o *loft* localizado no penúltimo andar do antigo edifício industrial de número 281, na rua 47 East, seria um bom lugar para isto. A algumas quadras do centro, e em um bairro pouco visado por artistas na época (ao contrário de Greenwich Village e Lower East Side, por exemplo), o *loft* de

12 DANTO, Arthur. Andy Warhol. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 99-100

13 “[A Factory] É um mundo só dele [Warhol], de paredes cobertas de folhas de prata, e povoado de celebridades, de supersnobes inadaptados”. SANDLER apud CAUQUELIN, 2005, p. 107n

14 “Factory is as good a name as any. A factory is where you build things. This is where I make or build my work. In my art work, hand painting would take much too long and anyway that’s not the age we live in. Mechanical means are today, and using them I can get more art to more people. Art should be for everyone”. WARHOL apud BUCHLOH, Benjamin H. D. Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956–1966 (1989). IN: MICHELSON, Annette (ed.). October files: Andy Warhol. Massachusetts: The MIT Press, 2001. p. 5

Warhol era espaçoso e bem iluminado, porém sujo, decrepito e malconservado – como boa parte dos antigos edifícios industriais da época.

Assim que mudaram definitivamente para o novo espaço, Warhol e seus assistentes, Gerard Malanga e William Linich (conhecido também como Billy Name), trataram logo de dar ao espaço uma estética diferente, excêntrica e à altura do *pop*. A bem da verdade, Linich foi o principal responsável pela nova ambiência do *loft*. Segundo Warhol, foi ele quem decorou o espaço com objetos e móveis encontrados na rua – inclui-se aí, o sofá vermelho que aparece em inúmeros filmes da *Factory* – e também foi ele quem inundou todo o espaço de metálico: “Billy foi responsável pela prata da *Factory*”, escreveu Warhol, “ele cobriu as paredes em ruínas e os canos com diferentes espessuras de papel prateado [...] Comprou latas de tinta prata e passou spray em tudo, até no vaso da privada”¹⁵. Em suma, foi o toque pessoal de Linich, regado ao consumo de anfetamina, que rendeu uma identidade própria ao espaço; dotando-o, inclusive, de um novo referencial: “*The Silver Factory*” (“A Fábrica Prateada”). Warhol se identificou com o estilo; ele acreditava que a cor era condizente ao imaginário da época, que combinava com o fascínio da exploração espacial, com o glamour e com o culto à beleza:

[...] era um momento perfeito para se pensar prata. Prata era o futuro, era espacial – os astronautas usavam roupas prateadas [...]. E prata também era o passado – a Tela de Prata –, as atrizes de Hollywood fotografadas em cenários prateados. E talvez, acima de tudo, prata fosse narcisismo – o fundo dos espelhos era de prata.¹⁶

Mais do que uma decoração extravagante, ou uma paródia *pop* da ideia de fábrica, a importância dada à imagem pela *Factory* representa a comunicação primeira, imediata, de um distanciamento em relação aos meios e aos espaços tradicionais da arte. A reunião de objetos distintos que, até então, ocupavam e caracterizavam determinados ambientes e universos – como os globos de luz, no caso das discotecas, e os manequins e perucas, no caso da moda – parecem reafirmar este processo; apontam para a desconstrução dos lugares da arte, para a sobreposição de públicos, programas e atividades e para a expansão do *pop*. E foi isto o que acabou acontecendo.

Não foi só a decoração excêntrica que ficou a cargo de Linich; ele também foi responsável pela “vida social” na *Factory* – algo imprescindível ao funcionamento do estúdio, como veremos posteriormente. Além de adaptar o antigo edifício industrial à rotina da produção – transformando, para isto, o banheiro em câmara escura –, Linich também chegou a fazer do estúdio sua morada, seu lugar de descanso e lazer¹⁷. Warhol conta que, logo que eles mudaram o para o novo endereço, Linich veio morar por um período nos fundos do *loft*; e lá recebia

15 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 83-84

16 Ibid., p. 84-85

17 Billy Linich era, de acordo com Danto, o único morador da *Factory* – Warhol vivia com sua mãe, desde 1951, em um apartamento próximo. Neste período, o assistente se apossara do banheiro, usando-o também para revelar os registros fotográficos da vida na *Factory*. DANTO, 2012, p. 130



FIGURA 65 - INTERIOR DA FACTORY. BILLY NAME (ESQUERDA) E ANDY WARHOL (DIREITA) CARREGANDO UMA DE SUAS "BRILLO BOX" (1964). FOTOS DE BILLY NAME. FONTE: BEACHPACKAGINGDESIGN.COM

visitas de “personagens estranhos” – pessoas que, na maioria, eram usuários de anfetamina (“A-men”)¹⁸. Aos poucos, estes estranhos se transformaram em frequentadores assíduos da Fábrica e, eventualmente, acabaram se envolvendo nas produções de Warhol, direta ou indiretamente. Sobre este período, o artista pop escreveu: “o grande combustível social por trás da Factory de 1964 a 1967 era a anfetamina”¹⁹.

Mas não demorou muito para que a rede de relações entre seus membros avançasse e se expandisse para outros universos. É isto se deve, em boa parte, pela sobreposição de circuitos e de públicos que acabou ocorrendo na Fábrica. Os conhecidos de Linich muitas vezes se esbarravam e se fundiam aos artistas e amigos que vinham visitar Warhol em seu estúdio, compondo ali um cenário social pouco provável entre travestis, *drag queens*, prostitutas, traficantes e usuários de drogas (*A-men*), de um lado, e universitários, músicos, empresários, cineastas, celebridades e artistas renomados, de outro. Segundo Warhol, “dois dos maiores

18 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 82

19 Ibid.

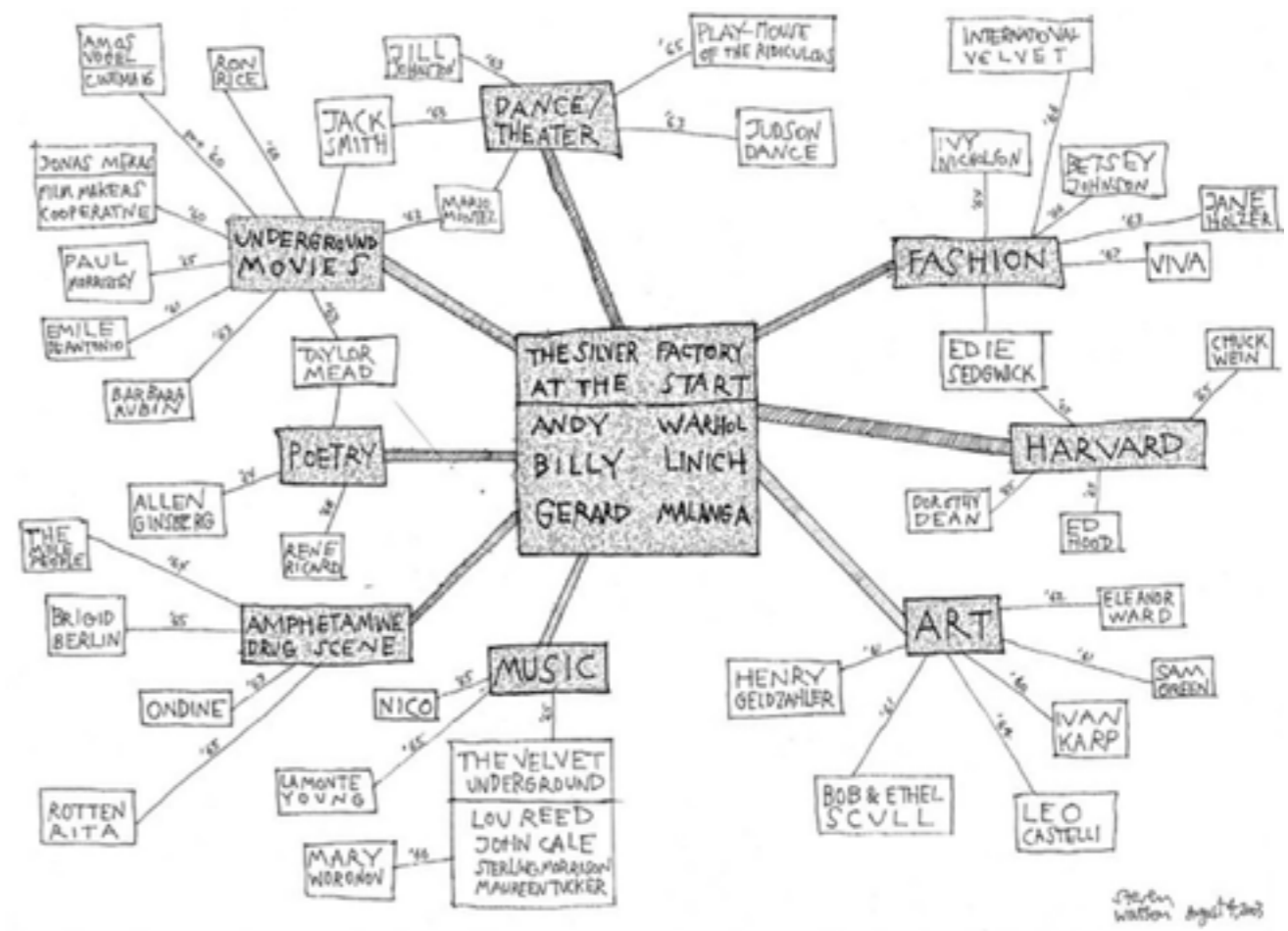


FIGURA 66 - REDE DE RELAÇÕES DA SILVER FACTORY (1964-1968). ESQUEMA DE STEVEN WATSON. FONTE: WATSON, 2003.

fornecedores de personalidades e ideias no começo da Factory foram a turma San Remo/Judson Church e a turma Harvard/Cambridge”²⁰.

Com o crescente fluxo de pessoas na Factory, as atividades de estúdio artístico rapidamente se mesclaram às de um espaço de encontro, de convívio e de lazer, tornando-se um local dedicado à produção *pop* e, ao mesmo tempo, promotor de uma sociabilidade única e intensa. O espaço acabou concentrando tanto a vida profissional quanto pessoal de Warhol e seus assistentes. De um ambiente recluso e privado a Fábrica foi se tornando um espaço totalmente aberto, dotado de vida própria, cujo domínio e acesso escapara do controle do artista. A Factory era – pelo menos até o atentado sofrido por Warhol em 1968 – uma “casa aberta” (“*open house*”), para usar a expressão do artista.

20 Ibid., p. 72. “San Remo Coffee Shop” era o nome de um bar localizado no East Village conhecido por abrigar o público gay e os A-men – foi lá que Warhol conheceu Billy Name, Fred Herko e Ondine. Neste mesmo bar e em outras festas, Warhol teve contato com estudantes das Universidades de Harvard e Cambridge que posteriormente vieram a frequentar e participar dos experimentos da Factory – entre eles, destaca-se Edie Sedgwick, Dorothy Dean e Ed Hood. Já o Judson Memorial Church era uma antiga igreja utilizada como espaço alternativo para performances artísticas e apresentações de dança contemporânea (Judson Dance Theater) – lá que Warhol mantinha contato com o círculo de artistas engajados com a produção neovanguardista. Entre os anos 1950 e início dos 1960, a igreja chegou a hospedar happenings e environments de ícones da arte neovanguardista americana, como Kaprow, Jim Dine, Oldenburg e Rauschenberg.



Muita gente achava que tudo na Factory girava em torno de mim, que eu era uma espécie de grande atração que todo mundo vinha me ver, mas isso é absolutamente retrógrado: era eu que girava em torno de todo mundo. Eu só pagava aluguel e as multidões vinham simplesmente porque a porta estava aberta. As pessoas não estavam particularmente interessadas em me ver, estavam interessadas em ver umas às outras. Vinham para ver quem vinha.²¹

Apesar da fala acima posicionar Warhol como um personagem passivo, avulso e distante a tudo que lá dentro acontecia, a verdade é que, apesar de não ser sempre o foco das atenções, o artista ficava à espreita, sóbrio, tirando proveito de toda aquela situação (tal como a grande maioria ali). A diversidade de público e de interesses que rondavam a Factory não só foi combinada e explorada por Warhol para gerar festas excêntricas e improváveis, como também para promover seus negócios, alianças e engendrar parcerias – “ora, quem me conhece sabe que sou famoso por fazer esse tipo de coisa, propor colaborações”, declarou certa vez o artista²². Warhol realizava constantemente a manutenção deste círculo de contatos para aumentar e expandir sua produção (em número e alcance). Ele procurava sempre manter por perto as pessoas que considerava criativas e influentes, constantemente as convidando para uma visita a seu estúdio, para participarem de seus filmes e de qualquer outro tipo de produção em andamento – uma tarefa, aliás, que ele repassava para seus assistentes mais atentos: “Gerard Malanga acompanhava toda a moda e as artes e era ótimo para convidar as celebridades que encontrávamos para ir à Factory”, escreveu Warhol²³.

Se as visitas e os encontros abrigados pela Factory pareciam, no começo, ser algo arbitrário e distante da produção artística que lá acontecia, Warhol rapidamente compreendeu que eram as pessoas que ali transitavam que faziam tudo acontecer, que eram elas as principais responsáveis não só pelo funcionamento da Fábrica pop como também pela construção imagética do espaço e pela veiculação de suas produções nos vários circuitos de produção e consumo – do universo da arte ao do entretenimento em geral. A partir desta compreensão, o artista incorporou e explorou ao máximo o potencial social, indutivo e criativo dos frequentadores da Factory de maneira direta ou indireta, dentro e fora do estúdio.

Além da força criativa, os jovens “desnorteados” emprestavam seu glamour e sua persona não só à produção cinematográfica como também à imagem midiática cultivada por Warhol – o que, sem dúvida, colaborou ainda mais para a expansão dos circuitos e dos meios atingidos pela Factory. De acordo com Bockris,

21 Ibid., p. 95

22 Ibid., p. 113.

23 Ibid., p.137

FIGURA 67 - ANDY WARHOL NA SILVERFACTORY. BASTIDORES DO FILME *CAMP* (1965). FOTO: CORBIS. FONTE: WMAGAZINE.COM

FIGURA 68 - FESTA NO INTERIOR DA SILVER FACTORY (1965). FOTO: FRED W. MCDARRAH. FONTE: THENATIONAL.AE

Warhol e sua trupe (Gerard Malanga, Edie Sedgwick e Chuck Wein) pousaram para fotos em que eles mais pareciam uma banda de rock do que propriamente um grupo constituído por um artista e seus assistentes: um tipo de exposição que, para o Bockris, “contribuiu para a atração de Andy pelo seu crescente público jovem, que muitas vezes ficava mais fascinado com sua imagem do que com o seu trabalho”²⁴.

Os relatos de Warhol sobre a situação gerada por uma de suas aparições públicas neste período só reforçam tais colocações. De acordo com o artista pop, quando ele e sua equipe chegaram na abertura de “*Andy Warhol: Works From 1961–1965*” – uma exposição retrospectiva das obras do artista realizada pelo Instituto de Arte Contemporânea, na Filadélfia – havia holofotes, câmeras de televisão e uma pequena multidão à espera deles – pessoas mais velhas e sérias, com roupas de gala, e jovens histéricos vestidos de jeans. A agitação foi tamanha que os organizadores tiveram de tirar as pinturas de Warhol da parede, pois estavam sendo amassadas. Mas isto não foi problema, já que toda a atenção estava voltada para os astros da Factory – que passaram, na ocasião, cerca de duas horas encurralados na escada do recinto distribuindo autógrafos. Tal situação ilustra o fato de que Warhol havia conseguido não só ampliar e mesclar diferentes públicos e interesses, como também inverter ou borrar valores e práticas do circuito das artes, aproximando mais uma vez alta e baixa cultura; algo surpreendente, até mesmo para Warhol:

Eu me perguntava o que teria feito toda aquela gente gritar. Tinha visto a garotada gritar por Elvis, pelos Beatles, pelos Stone – ídolos do rock e estrelas de cinema –, mas era incrível pensar nisso acontecendo na abertura de uma exposição de artes plásticas. Mesmo de Pop Art. Por outro lado, nós não estávamos na exposição de arte – nós éramos a exposição, éramos a arte encarnada e os anos 60 realmente foram sobre pessoas, não sobre o que elas faziam: “o cantor/não a canção” etc. Ninguém se importou de as pinturas não estarem nas paredes. Eu fiquei realmente contente de estar fazendo cinema em vez de pintura.²⁵

Para além de seu tempo, a fusão imagética entre os membros e os produtos da Fábrica se tornou tamanha que, até mesmo hoje, é difícil precisar se os atores de fato atuavam, se os conteúdos bizarros dos filmes eram ou não ficções, se as películas simulavam ou se simplesmente registravam a excentricidade de um espaço como aquele. Acima destas e de outras dúvidas, sobressai a convicção de que as pessoas que frequentavam a Fábrica a encaravam como um lugar destituído de hierarquia, promotor de uma sociabilidade singular, livre e plural, que misturava a ludicidade à produção, transformando trabalho em diversão e diversão em trabalho – uma combinação que, naquele contexto, pode ser incluída nas experiências e nos ideais revolucionários da contracultura (mas que hoje, como

24 “This sort of imagery contributed to Andy’s attraction for his growing young audience, who were often more impressed by his image than his work”. BOCKRIS, Victor. *Warhol – The Biography*. (75th Anniversary Edition). Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 2003, p. 224.

25 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 163.



FIGURA 69 - EDIE SEDGWICK (ESCALADA) E ANDY WARHOL (SENDO PUXADO) DURANTE A ABERTURA DA EXPOSIÇÃO NO INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA FILADÉLFIA (8 DE OUTUBRO, 1965). FONTE: WARHOLSTARS.ORG

sabemos, foi assimilada pelo modelo econômico da atual forma de acumulação capitalista)²⁶.

Ao longo de sua existência, a atmosfera “gerida” pela Fábrica possibilitou a construção de nichos de público, produção, consumo, comunicação e difusão própria, tornando-a relativamente autônoma dos circuitos tradicionais da arte, do cinema e do entretenimento em geral. Tornou-se, assim, uma referência para todos estes nos mais variados níveis, seja no âmbito da criação ou da diversão. Era um ambiente promíscuo, libertino e festivo, mas ao mesmo tempo altamente criativo e produtivo. Em suma, a Factory foi responsável por criar novos programas e usos para o espaço artístico e por elaborar novas estratégias em relação ao público, propiciando, assim, novas formas de produção, consumo e recepção.

26 A desierarquização da produção e a sobreposição dos espaços de trabalho, lazer e descanso podem ser lidos, no contexto de contracultura dos anos 1960 e 1970, como uma provocação e, ao mesmo tempo, uma proposição alternativa aos descontentamentos sociais e aos modos de vida vigentes no período. Atualmente, este modelo produtivo e programático se encontra presente em grandes empresas, mas de maneira um tanto quanto questionável. Por detrás do potencial imagético altamente atrativo – que faz supor a inexistência de um chefe/superior e a existência de um ambiente de trabalho divertido e prazeroso ao empregado – há, muitas vezes, uma cobrança distanciada, velada e sem nome: a demanda do “sistema” de prazos de entrega abusivos que, para serem cumpridos, vão muito além da capacidade e do tempo exigidos em um emprego convencional.

OS PRODUTOS DA FACTORY

Acho que alguém poderia ser capaz de fazer todas as minhas pinturas por mim. Não tenho conseguido tornar todas as imagens simples e claras como as primeiras. Eu acho que seria tão bom se mais gente assumisse minhas serigrafias, de modo que ninguém saberia qual havia sido feita por mim ou por outra pessoa.²⁷

A declaração acima foi dada por Warhol a Gene Swenson, em uma entrevista conduzida pelo crítico para a revista *ARTnews*, em 1963. Além de se tratar de um episódio marcante na história da arte, tal enunciação coincide (ou antevê) aquilo que Warhol colocaria em prática, ainda naquele ano, no seu novo estúdio. Com a ajuda de Malanga e Linich na linha de produção, a Factory expandiu significativamente a quantidade de objetos produzidos e comercializados por Warhol: de *silkscreens*, como as variações da Sopa Campbell, a “esculturas”, como as caixas *Brillo Box* – cópias idênticas das caixas de papelão encontradas nos supermercados²⁸. O fato é que não importava se Warhol produzisse cópias idênticas ou não aos produtos encontrados na mídia ou no supermercado, ou ainda se todos seu trabalho fosse feito por outra pessoa, que não o próprio artista. A autenticidade não era uma preocupação. Bastava que os produtos saíssem porta afóra da Factory levando a assinatura ou marca do artista ou que pousassem no solo sagrado de uma galeria para que eles fossem, automaticamente, valorados.

Enquanto as telas e esculturas produzidas pela Factory possuíam um diálogo com os ciclos de produção e consumo tradicionais, o mesmo já não pode ser dito sobre seus filmes. Para começar, as primeiras películas produzidas na Factory não possuíam roteiros previamente definidos. Elas dialogavam com a experimentação do cinema *underground* dos anos 1960, em que a linguagem e os elementos narrativos do cinema comercial (edição, enredo, continuidade, dinamismo) haviam sido praticamente removidos. Boa parte dos filmes resultavam do registro aparentemente aleatório de ações corriqueiras: pessoas dormindo (*Sleep*, 1963), comendo (*Eat*, 1963), bebendo (*Drink*, 1965), beijando (*Kiss*, 1964), recebendo sexo oral (*Blow Job*, 1964) ou simplesmente encarando a câmera e fazendo o que bem quisessem diante dela (como a série *Screen Tests*, 1964-1966)²⁹. Uma outra parcela era composta por paródias, sátiras, interpretações ou releituras de filmes (como *Poor Little Rich Girl*, de 1965, e *Heat*, de 1972), biografias (*Hedy*, 1966) ou obras literárias (*Vinyl*, 1965) conhecidas da cultura norte-americana³⁰. Outros



FIGURA 70 - FRAGMENTO DA PELÍCULA “SLEEP” (1963), ANDY WARHOL.
CREDITOS: THE ANDY WARHOL MUSEUM / NEW YORK TIMES

ainda se originavam da documentação desacelerada de uma paisagem urbana ordinária – como é o caso de *Empire* (1964), em que Warhol registra o topo do icônico edifício *Empire State*, entre o pôr-do-sol às 2 horas da manhã, resultando em um filme de tomada única, estática e desacelerada de 8 horas de duração³¹.

Apesar da significativa variedade de temas, métodos e abordagens atribuídas aos filmes de Warhol, identifica-se como ponto comum o interesse na reprodução de imagens ou ações mundanas de maneira sequencial e repetitiva – tal como a frequência com que elas aparecem no cotidiano. Além disso, os conteúdos de alguns filmes de Warhol acabaram tocando, mesmo que superficialmente, algumas das questões sociais e culturais pertinentes ao período, tais como: o uso de drogas, a censura, a liberdade sexual, a ambiguidade de gênero, a auto-apresentação e o fascínio pelo consumo e pela fama³². *Blue Movie* (1969) é um exemplo disto.

27 SWENSON, GENE R. “What Is Pop Art? Answers from 8 Painters”. *ARTNews*, Nova York, Novembro 1963.

28 Além das *Brillo Box*, inserem-se nesta série de “esculturas de caixas de supermercado”: *Yellow Brillo Box*, *White Brillo Box*, *Mott’s Apple Juice Box*, *Heinz Tomato Ketchup Box*, *Del Monte Peach Halves Box*, *Campbell’s Tomato Juice Box*, *Kellogg’s Corn Flakes Box*, todas de 1964.

29 Entre as personalidades que participaram dos *Screen tests*, encontram-se astros do rock (Lou Reed, Bob Dylan, Nico, Yoko Ono), artistas renomados (Salvador Dalí, Marcel Duchamp) e escritores (Allen Ginsberg, Susan Sontag).

30 *Poor Little Rich Girl* (1965) faz referência a um clássico do cinema norte-americano, de mesmo nome, produzido em 1936. *Heat* (1972), por outro lado, foi produzido como uma paródia de outro clássico: *Sunset Boulevard* (1950). Já o enredo de *Hedy* (1966) abordava, de maneira satírica, a história de uma atriz de Hollywood chamada Hedy Lamarr. *Vinyl* (1965), por fim, se tratou de uma primeira adaptação do livro “*Laranja Mecânica*” (1962), de Anthony Burgess, para o cinema.

31 Para Douglas Crimp, o aspecto da lentidão nos filmes de Warhol relaciona-se, de maneira inversa, às imagens incessantes fornecidas pela mídia, como uma alternativa de reter este movimento. CRIMP, 2012, p. 13-14.

32 De acordo com Watson, apesar da Factory abranger muitas das preocupações fundamentais dos anos 1960 e 1970 – das drogas, da música e do sexo às ambiguidades de gênero, auto-apresentação e busca da fama – ela apresentou pouca (ou nenhuma) conexão com as atividades políticas desse tempo tumultuado: os protestos contra a Guerra do Vietnã e as marchas pelos direitos civis, pela liberdade homossexual e das mulheres. WATSON, 2003, p. 25

Antes de se dedicar ao papel de empresário e produtor dos filmes comerciais de Paul Morrissey, Warhol deixou sua marca pessoal uma última vez nas telas de cinema: *Blue Movie* foi sua despedida da produção experimental e despretensiosa. A ideia primária para o filme surgiu da *superstar* Viva (Susan Hoffmann), que queria ser filmada tendo relações sexuais. A partir desta premissa, Warhol pensou em um nome simples e direto para o filme: “*Fuck*” – assim como os outros títulos da Factory que registravam ações privadas mundanas (*Eat, Sleep e Blow Job*, por exemplo). Mas, no fim, ele acabou sendo mais do que isto. Warhol gravou a vida íntima (não simulada) de Viva e Louis Waldon no interior de um apartamento de Nova York à luz da tarde, resultando em uma película de pouco mais de duas horas de duração, na qual o casal aparece deitado em uma cama brincando, conversando, tendo relações sexuais, assistindo TV, comendo e tomando banho – tudo de maneira natural e improvisada. Entre uma cena e outra, Viva e Waldon travam longos diálogos sobre drogas, doenças sexualmente transmissíveis, experiências com outros parceiros e até mesmo sobre a Guerra do Vietnã. Depois de ser exibido para uma pequena audiência no interior da Factory, *Blue Movie* foi divulgado e projetado a um público mais amplo nas salas de cinema do *Garrick Theatre*, em julho de 1969. Dez dias após seu lançamento, a película foi apreendida pela polícia sob acusação de obscenidade³³.

Blue Movie foi um dos primeiros filmes adultos, de conteúdo erótico, a ser amplamente divulgado nos Estados Unidos, sendo frequentemente considerado como um filme seminal na indústria pornográfica do país. Mas mais do que isto, a película contribuiu para que o sexo fora dos limites estritos do casamento heterossexual fosse discutido e se tornasse mais socialmente aceitável, representando, assim, um marco importante para a revolução sexual que se desenhava naquele período.

No lançamento de *Blue Movie*, uma nota descritiva dizia se tratar de “um filme sobre a Guerra do Vietnã e o que podemos fazer a respeito”. Para a imprensa, Warhol explicou que o filme partilhava da mensagem “faça amor, não faça guerra”³⁴. Ao contrário de boa parte dos artistas vanguardistas da época, Warhol tocava em questões políticas e sociais, mas de modo sutil – como a série *Disaster e Electric Chair*. Quando assuntos desta natureza apareciam em suas produções, eles tinham menos o teor de denúncia ou crítica provocativa e mais o caráter representativo, como um simples reflexo dos interesses de seu tempo. No fim das contas, os filmes da Factory teciam comentários sociais; eles davam continuidade às investigações iniciadas por Warhol na pintura – sem deixar de explorar, contudo, as potencialidades deste outro suporte.

Nas primeiras películas de Warhol identifica-se um certo “amadorismo

intencional”; isto é: a vontade de explorar os recursos da produção e da exibição cinematográfica sem necessariamente chegar a um resultado bem-acabado. No filme *Horse* (1965), por exemplo, o microfone disputa espaço com os atores em cena, enquanto o próprio “diretor”, Warhol, aparece ao fundo, fora do contexto *western* da filmagem, atendendo ao único telefone que existia na Fábrica. Já no filme *The Chelsea Girls* (1966), o caráter experimental ultrapassa o âmbito da produção e da linguagem para prevalecer sobre a recepção.

Dirigido em parceria com Paul Morrissey, *Chelsea Girls* concentrava, resumidamente, uma série de gravações improvisadas de pessoas (atores e amigos de Warhol) vivendo suas rotinas (a delas mesmas ou dos personagens que livremente escolhiam interpretar) nos quartos de um mesmo hotel – o de nome “Chelsea”, localizado na rua 23 Oeste em Nova York. Quando exibido, projetava-se, lado a lado, dois rolos de filme contendo cenas libidinosas e desconexas, coloridas e em preto e branco. Cada vez que era exibido, o filme nunca era o mesmo, pois ele não obedecia a nenhuma regra, não exigia nenhum tipo de ordem ou sincronização entre as cenas projetadas. Ao exibir simultaneamente duas filmagens com conteúdos e formatos distintos, Warhol desconstruía a tela do cinema tradicional, convidando o espectador a traçar relações particulares entre as duas filmagens de áudios ruidosos, instigam-no, portanto, a complementar a obra.

Assim como grande parte dos trabalhos neovanguardistas de ponta, é possível identificar nos filmes produzidos pela Factory, a partir destes dois exemplos (*Horse e Chelsea Girls*), a proposta de evidenciar o processo – as pessoas, os equipamentos e demais elementos presentes nos bastidores da produção – e incorporar à produção cinematográfica o imprevisto, o não-ensaio, a não-edição e, sobretudo, a abertura e a indeterminação. O que importava para Warhol era a exploração e a experimentação constante do meio, dos objetos e do público à sua volta. O artista chegou a declarar, inclusive, que quando ele e seus assistentes não utilizavam roteiros para a realização de alguns filmes – especialmente os feitos com Ronald Tavel a partir de 1965 –, eles simplesmente tinham uma ideia ou um tema para uma filmagem e davam para as pessoas trabalharem³⁵.

Anos mais tarde, em uma entrevista para a revista *Vogue*, Warhol mais uma vez reiterou seus anseios e métodos para com as produções:

Roteiros me entediam. É muito mais emocionante não saber o que vai acontecer. Não acho que o enredo é importante. Se você vê um filme com duas pessoas conversando, você pode assistir várias vezes sem se aborrecer. Você se envolve – perde coisas – volta para ele [filme]... Mas você não verá o mesmo filme novamente se ele tiver um enredo, porque você já conhece o final³⁶.

35 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 137

36 “Scripts bore me. It’s much more exciting not to know what’s going to happen. I don’t think plot is important. If you see a movie of two people talking you can watch it over and over again without being bored. You get involved -you miss things - you come back to it ... But you can’t see the same movie over again if it has a plot because you already know the ending”. WARHOL apud BOCKRIS, 2003, p. 327

33 MURPHY, J. J. *The Black Hole of the Camera – The Films of Andy Warhol*. Los Angeles, California: University of California Press, 2012, p. 222-226.

34 WATSON, 2003, p. 386



FIGURA 71 E 72 - TRECHOS DO FILME "CHELSEA GIRLS" (1966), DIRIGIDO POR WARHOL E PAUL MORRISSEY. FONTE: MOMA.ORG

O espírito altamente festivo, investigativo e experimental, contudo, não se manteve durante toda a existência da Factory. Na virada dos anos 1960 para os 1970, o estúdio *pop* sofreu mudanças significativas, que vão desde a configuração e ambientação do espaço ao direcionamento de sua produção. Tais transformações podem ser atribuídas a diferentes causas: a transferência para um espaço menor em 1967; a tentativa de assassinato sofrido por Warhol em 1968; ou a presença de novos personagens na parte administrativa da Fábrica.

Segundo Danto, quando a Factory passou a ocupar o sexto andar do edifício número 33 da Union Square, em 1967, tal mudança significou mais do que uma simples troca de endereço: significou um recomeço para Warhol. A segunda versão da Factory não havia levado consigo nem a decoração prateada nem a atmosfera de alta permissividade de outrora. Ela havia se tornado um espaço mais sério, bem próximo a um típico escritório comercial nova-yorkino, com mesas de tampo de vidro, máquinas e telefones para todos os lados. De acordo com o crítico americano, Malanga e Linich, os “dois malucos drogados” que haviam dado vida à ambiência e à produção despreziosa da “era de prata”,

acabaram deixando a Fábrica em 1970 – o que causou certa preocupação em Warhol: “Eu tinha medo de que sem aqueles doidos drogados falando besteiras e fazendo maluquices acabasse perdendo minha criatividade. Eles tinham sido toda a minha inspiração desde 1964”³⁷. Nos seus lugares, Fred Hughes e Paul Morrissey – com quem Warhol havia compartilhado a direção de algumas de suas produções cinematográficas – passaram a dividir com o artista *pop* a administração da Factory. Mais do que isto, os novos membros afastaram dali muitos dos antigos frequentadores, limitando a entrada de estranhos no estúdio – sobretudo depois de Valerie Solanas atirar contra Warhol em julho de 1968³⁸. Mas antes mesmo do atentado, Warhol já vinha adotando uma postura bem mais profissional, que trazia à tona sua faceta de artista-executivo, interessado em tratar a arte como negócio³⁹. Coincidentemente, no mesmo período em que a Factory mudou seu endereço e o *modus operandi* de sua produção, ela também se tornou uma empresa – a *Andy Warhol Enterprise Inc.* Desta maneira, tudo o que havia sido e o que seria produzido a partir dali era, em termos concretos e legais, de propriedade da Empresa Andy Warhol.

Tomada pela ânsia empresarial e pela necessidade de superar o fracasso financeiro do período anterior, a nova Factory organizou sua produção em diferentes ramos de atuação. Enquanto a revista *Interview* (1969), fundada por Warhol e dirigida por Bob Colacello, garantia a renda com anúncios publicitários, Fred Hughes se encarregava da venda de trabalhos assinados por Warhol (normalmente pinturas encomendas por colecionadores, mecenas e ricos) e Paul Morrissey se encarregava da direção dos filmes da Factory, dando a eles uma orientação mais comercial – o que fez com que a quantidade de filmes produzidos por ano pelo estúdio diminuísse drasticamente⁴⁰. Se a decoração extravagante de Linich traduzia o espírito boêmio, experimental e desprezioso da Factory em sua primeira fase, Morrissey e Hughes, por outro lado, trataram de conceder à nova Fábrica uma aparência mais organizada, implementando ali um modelo operacional mais eficiente e lucrativo, algo bem distante da *Silver Factory*. Em suma: “os malucos da velha Factory tinham sido substituídos por executivos, cada um ligado a um ramo dos empreendimentos de Andy Warhol”⁴¹.

37 WARHOL apud DANTO, 2012 p. 162

38 No final dos anos 1960 Valerie Solanas era fundadora da organização feminista SCUM (abreviação de “Society for Cutting Up Men”) e autora de um manifesto de mesmo nome. Em 1967, Solanas apareceu na Factory e entregou a Warhol a proposta de um roteiro de cinema escrito por ela, intitulado “Up Your Ass”. Tempos depois, Solanas telefonou para a Factory para reaver seu roteiro, mas Warhol afirmou tê-lo perdido. Como ressarcimento, Warhol conseguiu que ela aceitasse o pagamento de \$25 para aparecer em uma cena do filme “I, a Man” – que estava sendo produzido naquele ano. Depois de sua participação no filme, Solanas passou a frequentar o estúdio, até o fatídico dia (4 de junho de 1968) em que ela apareceu na Factory munida de uma arma e tentou atirar, sem sucesso, contra a vida de Warhol e do crítico de arte Mario Amaya, que também estava presente na ocasião. WARHOL; PACKETT, 2013, p. 323-326.

39 DANTO, 2012, p. 138 e 162-163.

40 Entre 1963 e 1966, na primeira versão da Fábrica, Warhol chegava a produzir uma média de vinte a trinta filmes por ano. Já entre 1967 e 1973, quando o estúdio passou a ocupar seu segundo endereço, essa média caiu para de três filmes por ano – foram doze em 1967, três em 1968, dois em 1969, 1971 e 1973, e um em 1970 e 1972. Dentre os filmes produzidos pela Factory em sua nova fase, destaca-se: *Lonesome Cowboys* (1968), *Trash* (1970), *Women in Revolt* (1971), *Heat* (1972), *Flesh for Frankenstein* (1973) e *Blood for Dracula* (1974) – todos dirigidos por Morrissey.

41 *Ibid.*, p. 166-167

Apesar das mudanças, a *Factory* continuou reunindo e concentrando personalidades diversas do universo da arte e do entretenimento, mas seu acesso havia se tornado bem mais restrito e controlado (se comparado à “Era de Prata”). E Warhol continuou a tirar proveito disso. Neste meio tempo, a *Factory* hospedou a banda de rock *The Velvet Underground* e contou com o auxílio de Warhol na produção e no desenvolvimento da arte que estampava a capa do álbum lançado em 1967⁴². Warhol também continuou suas experiências com vídeo, “transformando os frequentadores da *Factory* em objetos dos seus filmes e, em certo sentido, em ‘estrelas’”⁴³. Ao longo da década de 1970, estas filmagens renderam a série intitulada “*Factory Diaries*” (ou “*Os diários da Factory*”) que, sem qualquer tipo de edição ou direção, registravam o dia-a-dia da Fábrica – um prenúncio dos atuais *reality-shows*.

Na passagem da década de 1970 para 1980, o artista e empresário pop manteve-se alinhado às diversas frentes de atuação, fazendo manutenção da sua imagem e de sua produção tanto no universo das artes plásticas quanto no do consumo e do entretenimento. No que se refere às produções em vídeo, a *Factory* deste período tinha como principal objetivo alcançar o ramo da televisão: significava o ponto máximo tanto para os negócios quanto para a imagem artística de Warhol. Segundo Danto, a televisão definia cada vez mais as ambições artísticas de Warhol: “Meus filmes têm sido preparados para a televisão. A TV é tudo o que há de novo. Nada de livros ou de cinema, só a televisão”⁴⁴. Assim, em 1984, quando Warhol finalmente ocupa espaço na programação da TV, ele decide fechar definitivamente as portas da *Factory* para se dedicar exclusivamente ao seu programa na emissora MTV – uma nova denteção da TV –, “*Quinze minutos de Andy Warhol*” [“*Andy Warhol’s Fifteen Minutes*”, no original], exibido de 1985 até o ano de sua morte, 1987.

No programa [“*Quinze minutos de Andy Warhol*”], ele recebia celebridades que contavam ao público o que as havia tornado famosas. Ele concretizou assim sua fantasia de ser celebridade num mundo de celebridades – o mundo da moda, das estrelas da arte, da música e da beleza, e dos lugares onde elas brilhavam: as discotecas e os clubes noturnos que todo mundo desejava conhecer: o Mudd Club, o Tunnel, o Studio 54. Warhol produziu programas que continham algo do brilho das revistas de moda, cheias de imagens dos belos e famosos, que nos estimulam a ficar folheando as páginas para ver o que está na página seguinte (e enquanto isso olhamos os anúncios).⁴⁵

Se num primeiro momento, isolado em seu atelier, Warhol revela que a arte, como qualquer produto, pertence à esfera das redes dos negócios, com a *Factory* ele transforma o *comentário* em *prática*. Assim, a *Factory* foi responsável

42 Este álbum em questão foi gravado em 1966 durante o evento “Exploding Plastic Inevitable Multimedia”, organizado por Warhol: um grande show que reunia as performances da banda *The Velvet Underground* em conjunto com a vocalista alemã Nico, as projeções de alguns filmes de Warhol e a presença de palco dos dançarinos Mary Woronov e Gerard Malanga – membros da *Factory*.

43 Ibid., p. 118

44 DANTO, 2012, p. 119.

45 Ibid., p. 122.

pela expansão do *pop*: da mimese dos produtos de consumo para a mimese do processo de “fabricação” da indústria cultural. Ou seja, se antes o *pop* refletia e comentava o mundo das imagens e do “desejo americano”, a partir da *Factory* ele passa a ser parte integrante deste universo: assume o império da produção e da promoção de novas tendências (estéticas ou não) ou de personagens midiáticos (*superstars*) a serem idolatradas e consumidas pelo público.

Ao longo de sua existência, a *Factory* foi responsável pela produção de pinturas, de objetos tridimensionais, de uma revista (*Interview*), de um álbum musical (*The Velvet Underground & Nico*, 1967), de um romance (“*a, A Novel*”, 1968) e de dezenas de filmes e fotografias: tudo produzido em grupo, resultante de trabalho colaborativo. De outro lado, os formatos inusitados de seus filmes provocaram alterações no comportamento do público, instigando novas relações com este, que vão além da mera contemplação. Portanto, durante o período que esteve à frente da *Factory*, Warhol desempenhou papéis distintos e plurais em relação público, que vão da produção à recepção.

NOS BASTIDORES DA FÁBRICA: PRODUÇÃO, RECEPÇÃO E PARTICIPAÇÃO

Antes mesmo da *Factory*, Andy Warhol sempre se deixou influenciar pelo contato com circuitos de produção criativa (de leituras de poesia e performances à projeções de cinema underground) e pela discussão com as pessoas à sua volta – artistas, empresários, galeristas e outras figuras à par do mundo (e do submundo) das artes e do entretenimento. E isto nunca foi nenhum segredo. No diário escrito por Warhol em parceria com Pat Hackett, “POPismo”, o artista fala abertamente que pedia conselhos a seus amigos sobre o modo como deveria se comportar e o que ele deveria pintar: “Nunca tive a menor vergonha de perguntar a alguém, literalmente: ‘O que devo pintar?’, porque o Pop vem de fora, e que diferença existe entre pedir ideias a alguém ou procurar numa revista?”⁴⁶. Nesta mesma publicação, é possível ter contato ainda com os depoimentos de Warhol sobre o comportamento de pessoas próximas a ele; pessoas excêntricas cuja peculiaridade inspiraram o artista a criar sua imagem midiática⁴⁷. Deste modo, não seria exagero nenhum afirmar que tanto seus trabalhos quanto sua *persona* foram construídas em conjunto com sua rede diária de contatos.

Além de uma estratégia para ser aceito ou se destacar no circuito artístico, tal postura fazia parte do entendimento de Warhol sobre o que era o *pop*: a contaminação da arte e a apropriação completa do artista “pelo que vem de fora” – os interesses pessoais, coletivos (“de massa”), comerciais, etc. Levando esta compreensão do *pop* até as últimas consequências, Warhol fez da *Factory* um

46 WARHOL; HACKETT, 2013, p.27

47 Com Billy Name, por exemplo, ele pegou o jeito perdido, enigmático e pausado de falar: “aprendi muito com Billy, só de estudá-lo. Ele não falava muito, e quando falava, era ou uma coisa muito prática e mundana ou muito enigmática”.

lugar “aberto”: tudo o que vinha de fora – tudo o que literalmente passava pelas portas da antiga fábrica – acabava sendo apropriado, mais cedo ou mais tarde, pelo artista: de móveis e objetos a personalidades diversas.

Cabe salientar aqui que nem sempre o que “vinha de fora” adentrava e participava da produção da Fábrica de maneira totalmente arbitrária, ao seu bel-prazer. Como um bom produtor e empresário que era, Warhol sempre dava um jeito de arrastar para dentro do seu estúdio tudo aquilo que ele considerava particularmente interessante e promissor ao seu círculo de produção; como é o caso, por exemplo, da banda *The Velvet Underground*, da qual Warhol atuou brevemente como produtor. Victor Bockris, biógrafo tanto do artista *pop* quanto da banda, conta que a aproximação entre ambos ocorreu quando Warhol, Malanga, Paul Morrissey, Edie Sedgwick e outros frequentadores da Factory foram, em 1965, ao Café Bizarre – um bar bastante popular do Village na época –, a convite da cineasta Barbara Rubin, para ver e ouvir a banda. Deslumbrado com as canções psicodélicas que falavam sobre drogas e com o jeito excêntrico dos membros do *Velvet Underground*, o artista pop rapidamente associou a banda (e até mesmo o seu nome) à imagem da Factory. Depois de ver a apresentação e cogitar a compra do *Velvet Underground*, Warhol encontrou-se com Lou Reed, o vocalista, e convidou ele e os demais membros da banda para irem à Fábrica, para discutirem formas de trabalhar em conjunto⁴⁸.

Mais do que uma busca desenfreada e arbitrária de se apropriar sobre tudo pelo simples fato de ser interessante, o que Warhol e sua equipe queriam, acima de tudo, era expandir a produção da Factory para outros nichos de público e de consumo:

A ideia pop, afinal, era que todo mundo podia fazer tudo, então naturalmente estávamos tentando fazer tudo. Ninguém queria ficar em uma categoria; nós todos queríamos ramificar para todas as coisas criativas que pudéssemos – foi por isso que, quando conhecemos o Velvet Underground, no final de 1965, nós todos estávamos indo para cena musical também.⁴⁹

Diferentemente do caso “Velvet Underground”, a questão da participação na produção cinematográfica da Factory foi um pouco além da mera parceria entre artistas. Quando Warhol decidiu deixar de lado a pintura para se dedicar integralmente aos filmes, ele estava interessado nas atividades que demandavam colaboração: criações nas quais era inerente a sociabilidade, a discussão e a negociação – e a produção cinematográfica respondia bem a isto. “As artes plásticas simplesmente não eram mais divertidas; as pessoas é que me fascinavam”, escreveu Warhol, “eu queria passar todo o meu tempo em torno delas, ouvindo o que diziam e fazendo filmes com elas”⁵⁰.



FIGURA 73 - MEMBROS DO VELVET UNDERGROUND (DA ESQUERDA PARA DIREITA: NICO, JOHN CALE E STERLING MORRISON) EM ENSAIO NA FACTORY (S/D). CRÉDITO: NAT FINKELSTEIN

Vale frisar, contudo, que tal mudança no direcionamento artístico de Warhol se relaciona ao fluxo intenso de pessoas no cotidiano da Fábrica, uma vez que ela, segundo Danto, “tornara-se uma espécie de ‘espaço cênico’ – um lugar onde as pessoas chegavam de repente e se integravam ao que estava acontecendo”⁵¹. Tirando proveito desta situação, Warhol permitia que os membros assíduos da Factory – sobretudo os jovens glamorosos e ávidos pela fama – participassem das gravações da maneira como bem quisessem. Warhol não as dirigia (o máximo que fazia era dar instruções vagas); ele sempre explorou a imprevisibilidade, incorporando a espontaneidade dos atores. “Ele [Warhol] não acredita em roteiros. Ele não quer roteiros. [...] Tudo o que ele quer são improvisações”, disse na época o ator Mario Montez em entrevista a Hélio Oiticica⁵². Como resultado, o artista pop fabricava um tipo de produção extraído da interação social, da “espontaneidade” pessoal, que pode tanto ser interpretado como uma *liberdade total* quanto uma *exploração*

48 BOCKRIS, 2003, p. 240.

49 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 164-165.

50 Ibid., p. 140.

51 DANTO, 2012, p. 106.

52 “He doesn’t believe in scripts. He doesn’t want scripts. I think he still doesn’t. All he wants are improvisations”. OITICICA, Hélio. Héliotape with Mario Montez (1971). Criticism Spring 2014, Vol. 56, No. 2, pp. 379–404. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

completa de Warhol para com os participantes, os “associados” da Factory.

O historiador Steven Watson enxerga com certa positividade esta atitude de Warhol, encarando-a como um tipo de obra colaborativa que abrange e incorpora a dimensão psicológica dos envolvidos em sua produção:

Uma das maiores ‘obras’ de Warhol era, na verdade, de cunho psicológico: a criação de um lugar físico/social onde as pessoas podiam ‘representar elas mesmas’. Elas determinavam o modo como queriam se apresentar para a câmera ou para o gravador; Andy Warhol as enquadrava e pressionava o botão. A Silver Factory foi uma ‘escultura social’ na qual Warhol ampliou o conceito de autoria.⁵³

Já na visão de Arthur Danto, Warhol encarna o papel de vilão, de *voyeur*, e os frequentadores da Fábrica assumem a posição de vítimas. De acordo com o crítico de arte norte-americano, as pessoas que adentravam a Fábrica eram geralmente “belas e desorientadas, sem rumo”, detentoras de “uma espécie de ‘*piss glamour*’ [glamour ordinário, em tradução livre]”⁵⁴. Além da promessa da fama, muitas delas haviam sido atraídas e posteriormente destruídas, segundo Danto, pela alta permissividade que pairava sobre o lugar – de sexo abundante ao uso livre de drogas. Paradoxalmente, no centro e à margem disto, encontrava-se Warhol: uma figura pouco atraente, sóbria e alerta que, ao contrário da maioria ali presente, trabalhava compulsivamente: “ao mesmo tempo se dedicava à arte”, afirma Danto, “[Warhol] dirigia o ateliê e usava os jovens desorientados que se agregavam à Factory como fontes de inspiração em troca da permissão de observá-los”⁵⁵. Diante de acusações como esta, Warhol frequentemente se defendia de maneira cínica: “De vez em quando, alguém me acusava de ser mau – de deixar as pessoas se destruírem enquanto ficava olhando, só para poder filmá-las ou gravá-las em fita”, relatou o artista pop, “Mas eu não me acho mau – só realista”⁵⁶.

Para além da questão “vilão, herói ou vítima”, o fato é que boa parte das pessoas que acabaram participando (sem ou com consentimento) dos filmes de Warhol se encontravam alheias ao sentido e à engenhosidade por detrás dos experimentos do artista pop. O processo que antecedeu a gravação do primeiro filme de Warhol, *Sleep* (1963), é um caso significativo e que ilustra bem esta situação. Nesta película, o artista gravou o poeta John Giorno, seu namorado na época, dormindo depois de uma bebedeira, sem seu consentimento. A ideia por detrás do trabalho, segundo Warhol, era registrar alguém em uma situação rara como aquela: dormindo em um contexto onde se consumia muita anfetamina para ficar acordado⁵⁷. Mas, mais do que isto, a intenção de Warhol era realizar

53 “One of Warhol’s greatest ‘works’ was, in fact, psychological: the creation of a physical/social place where people ‘performed themselves’. They determined how they would present themselves to the camera or to the tape recorder; Andy Warhol framed them and pushed the button. The Silver Factory was a ‘social sculpture’, in which Warhol broadened the concept of authorship”. WATSON, 2003.

54 DANTO, 2012, p.75.

55 Ibid., p. 75.

56 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 134-135

57 WARHOL; HACKETT, 2013, p.47

o desejo de Giorno em ser uma celebridade: “Quero ser uma estrela de cinema! Quero ser como Marilyn Monroe!” – disse Giorno entusiasmado quando Warhol comentou que queria fazer um filme com ele⁵⁸.

Mas mesmo nos filmes em que a participação era consciente, algo de alienação também se fazia presente. Em *Vinyl*, *Blow Job* e *Screen Tests* – para citar apenas três – os atores (se é que havia alguma atuação) eram escolhidos conforme sua disponibilidade, à medida em que davam as caras na Factory – “amigos passavam e iam parar na frente da câmera, estrelando o rolo de filme daquela tarde”, escreveu Warhol certa vez⁵⁹. Muitas vezes os protagonistas não faziam ideia do que se tratava o filme, porém ficavam totalmente disponíveis, à espera de uma oportunidade para participar e usufruir, de algum modo, das criações de Warhol. A participação de Edie Sedgwick no filme *Vinyl*, por exemplo, foi acidental e sem muitas explicações. De acordo com Crimp, “ela [Sedgwick] não estava nos planos para o filme, mas acabou aparecendo na Factory assim que a gravação havia começado, então Warhol a colocou na frente e à direita da cena”⁶⁰. Quando Charles Rydell não apareceu no dia da gravação de *Blow Job* – por não ter levado a sério a proposta do filme –, Warhol substituiu imediatamente o ator: “acabamos usando um rapaz bonito que estava por acaso ali pela Factory aquele dia”⁶¹.

A gravação de filmes de tomada única, focado apenas na captura do rosto e da espontaneidade de determinada pessoa, se estendeu da experiência de *Blow Job* (1963) para a série “*Screen tests*”, iniciada em 1964. Como o próprio nome sugere, os filmes consistiam em uma série de *testes de câmera* realizados por Warhol a quem quer que visitasse a Factory: músicos, artistas, atores consagrados e figuras menos conhecidas. Uma vez atraídas para o interior prateado da Fábrica, Warhol posicionava sua presa diante da câmera Bolex 16mm e a filmava ininterruptamente, sem nenhum tipo de direção – em algumas ocasiões, ele chegava até se afastar da câmera. Enquanto o convidado tinha sua personalidade e espontaneidade capturada pelo aparelho, Warhol ficava do outro lado da lente, analisando sua desenvoltura, sua “filmogenia”: o potencial artístico e estético diante da tela.

Apesar da inexistência de um roteiro ou direcionamento sobre como se portar em frente à câmera soar, em um primeiro momento, como algo estritamente positivo e libertador, o fato é que os *screen tests* promoviam, muitas vezes, situações de desconforto e desamparo ao indivíduo filmado: era como se ele ficasse nu ante a câmera, sem nenhum tipo de papel (artístico ou social) a ser desempenhado e sem o real consentimento daquilo tudo. “Sua arte é em parte voyeurista, o que é completamente legítimo, claro – você sempre gostou do bizarro e do peculiar,

58 “I want to be a movie star! I want to be like Marilyn Monroe!”. GIORNO, John. You Got to Burn to Shine. Nova York: Serpents Tail, 1994, p. 131.

59 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 112

60 CRIMP, 2012, p. 74

61 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 68

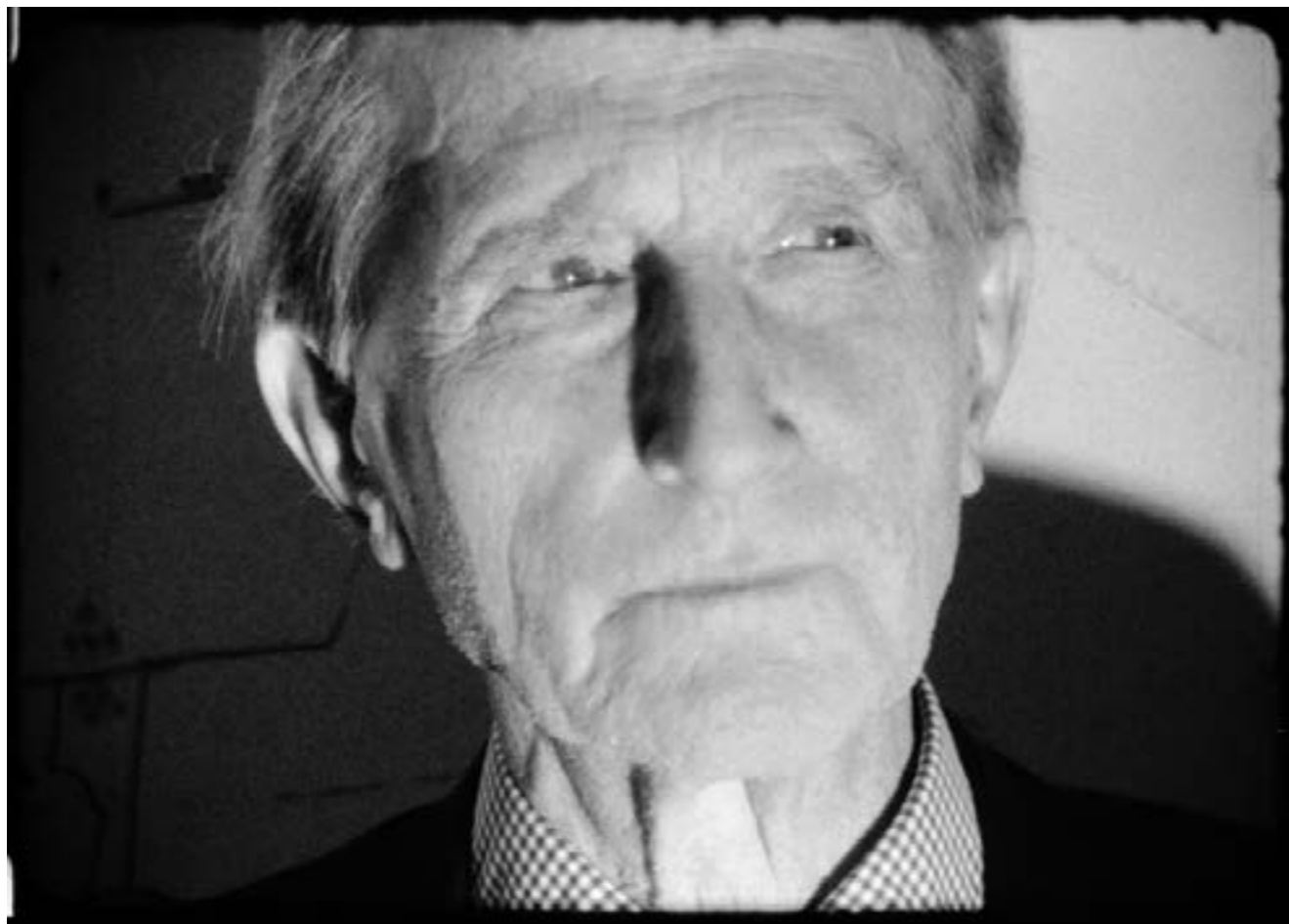


FIGURA 74 - FRAGMENTO DO SCREEN TEST DE MARCEL DUCHAMP (1966), ANDY WARHOL
 FONTE: WHITNEY.ORG

com as pessoas nuas e cruas [...]”, disse certa vez o galerista Ivan Karp a Warhol⁶². Neste processo, a câmera se tornava um instrumento invasivo a partir do qual Warhol, em condição privilegiada, estabelecia uma espécie de intimidação velada, de domínio sádico sobre a personalidade filmada – uma vez que o artista era o único que detinha o poder, o acesso e o controle sobre tais imagens. De maneira sucinta, respeitando-se as contradições, os *screen tests* iam muito além de um simples processo de seleção de elenco: eles se assemelhavam a um tipo de interrogatório voluntário, mudo e alienado.

No entanto, os que se destacavam aos olhares envidraçados de Warhol, acabaram se tornando, segundo Danto, frequentadores assíduos, membros da equipe de apoio e, eventualmente, até *superstars* da Factory⁶³. Entre 1964 e 1966, Warhol gravou centenas destes testes: retratos mudos, desacelerados, em preto-e-branco; um tipo produção que dava continuidade a suas pinturas, mirando através de um outro suporte (vídeo) um novo circuito de produção, que oscilava entre o

62 WARHOL, HACKETT, 2013, p. 105-106.

63 DANTO, 2012, p. 113.



FIGURA 75 - BASTIDORES DO SCREEN TEST DE MARCEL DUCHAMP (1966).
 NO PRIMEIRO PLANO: DUCHAMP, ESQUERDA, E ANDY WARHOL, DIREITA.
 FOTOGRAFIA: NAT FINKELSTEIN. FONTE: MAGEDESIGN.COM

mundo da arte e o do entretenimento.

Se antes, com as pinturas, Warhol representava celebridades da indústria cultural, agora, nos vídeos, ele promovia pessoas desconhecidas, lançando-as do anonimato para a fama. E tal como as pinturas, Warhol cogitou até vender alguns de seus *tests* – para seu próprio benefício, claro⁶⁴.

Na década seguinte, precisamente entre 1971 e 1978, Warhol deu continuidade a este tipo de filmagem (caseira, sem edição ou direção) em uma série de vídeos intitulada “*Diários da Factory*” (“*Factory Diaries*”, no original), que consistia no registro arbitrário do dia-a-dia da Fábrica ou, mais do que isto, tratava-se da realização de um desejo que acompanhava o artista desde seu ingresso na produção cinematográfica:

Eu sempre quis fazer um filme que fosse um dia inteiro na vida de Edie [Sedgwick]. Porém isso era uma coisa que eu queria fazer com a maioria das pessoas. [...] Eu só queria encontrar grandes pessoas e deixar que elas fossem elas mesmas, conversassem sobre o que conversam sempre, eu as filmaria por algum tempo e

64 DANTO, 2012, p. 116

Desta maneira, personalidades mais ou menos conhecidas que chegaram a visitar o estúdio neste período foram, eventualmente, sendo incluídas na série⁶⁶. E tal como nas produções anteriores de Warhol, estas figuras acabaram sendo filmadas, apropriadas e transformadas em produtos da Factory sem nem mesmo ter feito algo incomum ou especial – uma combinação simples, porém excêntrica, que paradoxalmente transita entre o tédio e o fascínio, algo típico das produções de Warhol (mas que, atualmente, é explorada à exaustão pela indústria cultural na forma de *reality-shows*, tal como a franquia “*Big Brother*”).

Conforme comentado anteriormente, Warhol passou grande parte de sua carreira como cineasta sem usar roteiros ou direção e sem se preocupar com uma produção bem-acabada. Ao contrário, ele se interessava pelo processo de filmagem, pela experimentação cinematográfica, usando para isto, muitas vezes, as marcas do imprevisto e da improvisação. Na perspectiva da linguagem e do processo construtivo, seus filmes se aproximavam, e muito, da produção neovanguardista por adotar elementos como a abertura, a indeterminação e a participação pelas vias do público. Contudo, na segunda fase da Factory (1967-1973), fica evidente que tal interesse advém menos de uma afinidade para com a crítica institucional e uma preocupação com determinadas questões sociais, políticas e/ou culturais, e caminha mais na direção de uma preferência ou marca artística particular, visando sua carreira. O que confirma esta ideia é que muitos dos filmes produzidos pela Factory nesta época são considerados uma adaptação de Warhol dos programas de entrevista para o cinema – como é o caso de *Nude Restaurant* (1967)⁶⁷.

A seguinte declaração, dada por Paul Morrissey em 1971, evidencia ainda mais a influência da TV nos filmes da Factory:

[...] na televisão você não tem uma história; o que você tem são pessoas conversando umas com as outras. O assunto que estamos lançando no cinema nunca poderia passar na televisão, então nós precisamos fazer com que eles se adequem aos anfiteatros e, portanto, precisamos de uma certa duração. Para os anfiteatros você precisa manter isso [o diálogo] por uma hora e meia, fazer uma história... Mas a abordagem básica é permitir que os atores digam o que quiserem dizer, como na televisão. [...] Pessoas interpretando papéis é uma forma de arte morta, eu acho. Penso que isso não funciona mais.⁶⁸

65 WARHOL; HACKETT, 2013, p.137

66 Entre as personalidades incluídas nos Diários da Factory, destaca-se, por exemplo, os músicos Mick Jagger, David Bowie e Lou Reed, o cineasta Dennis Hopper, o estilista Yves Saint-Laurent, os travestis Candy Darling e Jackie Curtis, e, claro, muitos dos superstars da Factory (Brigid Berlin, Ultra Violet, Viva, entre outros).

67 “Nude Restaurante” consiste basicamente em um filme em que diversas *superstars* da Factory – Viva Louis Waldon, Billy Name, Taylor Mead, entre outros – aparecem nus conversando sobre assuntos variados no interior de um estabelecimento comercial: “um longo *talk show* encenado em um restaurante” [“The Nude Restaurant presents an extended talk show in a restaurant setting”]. MURPHY, 2012, p. 210.

68 [...] you don't have a story on television; you have people talking to one another. But you know our subject-matter that we were putting out on film could never go on to television so we had to make it fit for theatres and therefore we needed a certain length. For the theatre you have to keep it an hour and a half, make it a story... but the basic approach is to allow the actors to say whatever dialogue they want to say, which is also like television. [...]. People playing parts is again a

A partir desta fala, é possível dizer que a produção cinematográfica da Factory tinha interesse no imprevisto, na participação, na espontaneidade e na imprevisibilidade por enxergar nestes recursos uma tendência de consumo midiático – não um meio de se alcançar uma discussão social e artística pertinente. Tratava-se, portanto, de uma etapa para alcançar a TV – um ensaio para o futuro *talk show* de Warhol, “Quinze minutos” (1985-1987). O cinema era mais um entre os meios encontrados pelo artista para ampliar seus contatos e parcerias, para ganhar dinheiro e sucesso.

Mesmo quando o artista-empresário pop deixou de lado a produção cinematográfica para se dedicar à gravura nos anos 1980 – momento este que, aliás, coincide com a revalorização da pintura pelo mercado artístico –, Warhol não deixou, contudo, de propor parcerias com pessoas criativas e talentosas. Um caso bastante conhecido deste período foi sua aproximação com Jean Michel-Basquiat: um jovem artista de rua do SoHo que, entre o final de 1970 e início de 1980, passou rapidamente do anonimato, da cena *underground* nova-yorkina, para se tornar um artista de destaque no circuito internacional. Vale frisar, no entanto, que a relação entre ambos não fora, desde o princípio, harmoniosa. Anos antes da carreira do jovem grafiteiro ser alavancada pela exposição *New York/New Wave* – curada por Diego Cortez e abrigada pelo P.S.1 em 1981 –, o artista pop havia evitado diversas vezes Basquiat, impedindo, inclusive, sua entrada na Factory:

Em 1970, durante um almoço de sábado com [Henry] Geldzahler em um restaurante do SoHo, Andy conheceu Jean-Michel e comprou dele um cartão postal com a reprodução de uma de suas pinturas mas, mesmo depois da carreira de Basquiat começar a decolar nos anos seguintes, Warhol se manteve indiferente aos esforços de Basquiat para entrar na Factory.

Depois que Basquiat deixou uma mensagem de graffiti no chão do loft da Rua Great Jones, no qual Warhol era proprietário e Walter Steding morador, Andy disse a Walter: “Não deixe Jean-Michel entrar”. E quando Basquiat apareceu mais tarde na Factory, Andy disse a um assistente para falar que ele não estava lá.⁶⁹

Somente após o galerista Bruno Bischofberger, amigo comum de Warhol e Basquiat, oferecer uma quantia em dinheiro para uma exposição conjunta entre eles que a entrada do ex-grafiteiro foi finalmente permitida na *Factory*. A partir daí, entre 1982 e 1984, Basquiat permaneceu ao lado de Warhol para realizar uma série de pinturas que mesclavam a linguagem publicitária deste último com os desenhos expressivos e frenéticos do primeiro. Mais do que uma relação

dead art form, I think. I think it doesn't work any more” MORRISSEY apud MURPHY, 2012, p. 210.

69 “Back in 1979, during lunch one Saturday with Geldzahler in a SoHo restaurant, Andy had met Jean-Michel and bought a one-dollar postcard reproduction of one of his paintings from him, but even after Basquiat's career began to take off in the years that followed, Warhol remained aloof to Basquiat's efforts to gain entry to the Factory. After Basquiat had left a graffiti message on the floor of the Great Jones Street loft, which Warhol owned and where Walter Steding was living, Andy told Walter, 'Don't let Jean-Michel in.' And when Basquiat had later shown up at the Factory Andy told an assistant to say he was not there”. BOCKRIS, 2003, p. 450.

meramente profissional, Warhol ficou intimamente envolvido com Basquiat. De acordo com Bockris, o artista pop chegou a gravar entrevistas com o garoto-prodígio para sua revista, *Interview*, e a acompanhá-lo em diversas festas, restaurantes e inaugurações⁷⁰ – uma maneira de projetar e se projetar na fama ascendente do jovem artista.

Com exceção de Basquiat – segundo o qual ele mais influenciou do que foi influenciado por Warhol⁷¹ –, a sensação despertada a partir dos testemunhos sobre a Factory é que as pessoas à volta do artista pop – seus *superstars*, principalmente – o enxergavam com uma certa distância, como um gênio incompreendido, detentor de algo quase sobrenatural como o “toque de Midas”, de modo que tudo que o rodeava, tudo que ele tocava – ou melhor, *assinava* – acabava virando ouro. E do mesmo modo que o mito, esta habilidade acabava sendo causadora tanto de coisas boas quanto ruins. Para ilustrar melhor estas questões, tomemos como exemplo a trajetória breve de Edie Sedgwick pela Factory.

Edith Minturn Sedgwick era uma jovem de família abastada que estudava escultura em Cambridge e frequentava inúmeras festas pela cidade montada em seu Mercedes. Após ser apresentada a Warhol pelo produtor Lester Persky, a estudante *bon-vivant* logo se tornou íntima do artista pop, passando a frequentar a Fábrica e a participar de inúmeros filmes de Warhol – entre os mais conhecidos: *The Poor Little Rich Girl*, *Chelsea Girls* e *Vinyl*, todos de 1965. Segundo Gerard Malanga, Edie Sedgwick era uma figura bela e marcante, detentora de um certo *glamour* natural, porém extremamente desorientada, vulnerável e moldável⁷². Deste modo, ela concentrava características que, para os anseios de Warhol, representavam grande qualidade: ela possuía “uma vulnerabilidade comovedoramente vazia que fazia dela um reflexo das fantasias particulares de cada um”; segundo Warhol, “Edie podia ser qualquer coisa que você quisesse que ela fosse... Ela era um belo e maravilhoso vazio”⁷³.

Durante pouco mais de um ano, Sedgwick alcançou notoriedade no circuito *underground* ao estrear nos filmes da Factory e adquiriu significativa visibilidade fora dele a partir de suas aparições públicas ao lado de Warhol, uma vez que o artista-empresário frequentemente carregava sua *superstar* como troféu, como imagem de seu ego, em festas, vernissages e até entrevistas – tal como tentou repetir, posteriormente, com Basquiat. O “casal pop”, como eram conhecidos, se apresentava publicamente como sócias um do outro: se vestiam de modo semelhante (ambos tinham o cabelo curto prateado) e se comportavam



FIGURA 76 - ANDY WARHOL E JEAN-MICHEL BASQUIAT POSANDO COM SUAS TELAS, FEITAS COLABORATIVAMENTE, NA TONY SHAFRAZI GALLERY, EM NEW YORK. SETEMBRO DE 1985. CRÉDITOS: RICHARD DREW/ASSOCIATED PRESS. FONTE: 6THFLOOR.BLOGS.NYTIMES.COM

sempre de maneira excêntrica, confusa e vaga (o que, muitas vezes, deixava críticos e entrevistadores visivelmente desconfortáveis)⁷⁴. Enquanto Warhol ajudava a construir a fama e a identidade midiática de Sedgwick, ela, por sua vez, emprestava sua beleza e presença cativante à produção e à imagem pública do artista.

No entanto, com a mesma rapidez que a vida profissional e social de Sedgwick prosperou, ela também ruiu – fazendo jus à famosa frase de Warhol: “No futuro, todo mundo vai ser famoso durante quinze minutos”⁷⁵. A combinação entre o ambiente permissivo da Factory, a exposição midiática constante e as diversas críticas ao trabalho como modelo e atriz, de um lado, e o estilo de vida extravagante e o estado psicológico e emocional fragilizados, de outro, fizeram de Sedgwick uma vítima do abuso de drogas (anfetamina e barbitúricos) e do

70 BOCKRIS, 2003, p. 460-462

71 “Acho que o influenciei mais do que ele me influenciou” [“I think I influenced him more than he influenced me”], declarou certa vez Basquiat sobre Warhol. BASQUIAT apud BOCKRIS, 2003, p.460.

72 MALANGA apud BOCKRIS, p. 221.

73 “Edie had, as Warhol wrote, ‘a poignantly vacant, vulnerable quality that made her a reflection of everybody’s private fantasies. Edie could be anything you wanted her to be ... She was a wonderful, beautiful blank.’” WARHOL apud BOCKRIS, p. 221

74 Em entrevista para o programa “The Merv Griffin Show”, em outubro de 1965, Warhol respondia indiretamente, e de maneira propositalmente confusa, às perguntas do apresentador através de Edie Sedgwick, cochichando no ouvido da atriz – isso quando não respondia “sim” e “não” com a cabeça. Em tal entrevista, Merv Griffin aparece visualmente incomodado e desconfortável com esta situação.

75 WARHOL; HACKKETT, 2013, p. 161

assédio de imprensa. Ironicamente, a *superstar* de mais sucesso da Factory acabou sofrendo do mesmo mal e tendo o mesmo fim de Marilyn Monroe, a celebridade presente nas famosas pinturas de Warhol no início de sua carreira⁷⁶.

Na conversa que levou ao desligamento de Sedgwick da Factory, Warhol conta que a atriz reclamava que se sentia incomodada com os comentários a seu respeito, insistindo que ela havia sido ludibriada e ridicularizada pelo artista pop: “Todo mundo em Nova York está rindo de mim. Tenho vergonha de sair do meu apartamento”, disse Sedgwick, “Esses filmes estão me transformando numa idiota! Todo mundo sabe que eu só fico lá sem fazer nada, você [Warhol] filma e que diabo de talento é esse? Tente imaginar como eu me sinto!”. Em resposta, o artista pop disse o seguinte: “Mas você [Edie] não *entende*? Esses filmes são arte!”. Por fim, Warhol conta que tentou convencê-la de que “se fizesse bastante desses filmes *underground*, alguém de Hollywood podia vê-la e colocá-la em um filme grande [...]”; “Eu ficava lembrando a ela que *qualquer* publicidade é boa publicidade”, completou o artista; mas não adiantou, Edie já tinha sido profundamente afetada pelos comentários, pelas críticas e, em parte, pela grande quantidade de drogas que estava usando nesta época⁷⁷.

A partir do exemplo de Sedgwick é possível afirmar que as pseudo-celebridades da *Factory* não estavam interessadas em se aprofundar nas discussões artísticas disparadas pelas obras de Warhol (ou nas dimensões políticas e sociais latentes à questão da participação): elas buscavam a fama, queriam pegar carona na ascensão do artista no mundo do cinema *underground* e do entretenimento – por seu lado, Warhol fazia o mesmo, com elas e com as demais figuras importantes que vinham visitá-lo. Assim, é possível dizer que a participação e a colaboração presentes na Fábrica eram movidas por um intrincado jogo de interesses, tanto de Warhol quanto de quem quer que a frequentasse.

Enquanto os artistas residentes no SoHo – a pouco mais de vinte quadras da Factory – aproveitavam a crise urbana e a proximidade com seus pares para abrir galerias não-comerciais e realizar experimentos artísticos, Warhol usufruía do ambiente naturalmente construído pela Factory, das distintas motivações que levavam as pessoas à sua volta a frequentarem seu estúdio e a quererem participar de seus trabalhos, para produzir objetos de consumo. Warhol transformava tudo à sua volta em mercadoria. Nem mesmo as conversas mais banais escaparam de seu “olhar empreendedor” – Warhol chegou a gravar e vender suas conversas pessoais

76 Apesar da fama incomparavelmente superior de Marilyn Monroe em relação à Edie Sedgwick, vale notar que ambas tiveram como *causa mortis* o suicídio e o abuso de barbitúricos, além, é claro, de suas mortes serem também atribuídas ao assédio da imprensa, ainda que indiretamente. Outro fato interessante que aproxima as atrizes é a apropriação da imagem de ambas por Warhol em seus trabalhos – porém de modos e contextos distintos. Se, em um primeiro momento, Warhol testemunhou a morte de Monroe e se apropriou de sua imagem pouco tempo depois desta ter sido vítima da fama (o que rendeu a ele uma de suas telas mais famosas), em um segundo momento ele reproduziu e explorou a fama de Sedgwick ao mesmo tempo que provocou, mesmo que involuntariamente, a mesma situação que culminou na morte de Monroe – daí a ironia.

77 WARHOL; HACKETT, p. 152-153.

com Ondine, publicando-as na forma de livro⁷⁸. “Nos anos 60”, escreveu, “saber pegar lixo era uma habilidade. Saber como usar alguma coisa que outra pessoa não soube era uma capacidade de que você podia realmente se orgulhar”⁷⁹ – frase esta que, vinda de Warhol, pode tanto conferir ao artista-empresário o título de “visionário” quanto de “oportunista”.

Warhol utilizava a câmera para se apropriar da imagem ou para enlatar a espontaneidade de determinada pessoa, transformando sua participação em produto – cujo principal beneficiário era, muitas vezes, Warhol. Assim, ao mesmo tempo que a questão da autoria era ampliada ela era também achatada, pois não importava o nível de envolvimento e contribuição de quem quer que fosse em determinada produção, tudo o que era produzido dentro da Factory – principalmente depois da *Andy Warhol Enterprises Inc.* – saía porta afora com o nome e com a marca “Andy Warhol” – tal como fazem as grandes empresas que, propositalmente, empalidecem os nomes dos envolvidos no processo de criação e produção para realçar unicamente o nome da marca, desvinculando assim o sucesso do seu produto de qualquer outro nome que não seja o da própria empresa. Conforme frisa Anne Cauquelin,

O nome de Warhol não é um nome que assina uma ou diversas obras: [ele] é uma obra, o resultado de um circuito de produção de múltiplas entradas [...] o signo Warhol marca uma série de produções em rede que faz circular os produtos Warhol.⁸⁰

De maneira geral, é possível dizer que os participantes das produções da Factory – seus filmes, principalmente – eram alienados e tratados como peças de um experimento social e artístico cujos significados e propósitos, muitas vezes, lhes eram alheios. Portanto, no caso da Factory, a participação e a colaboração não apenas se distanciavam dos anseios democráticos e dos discursos românticos da emancipação do sujeito – ideias que frequentemente acompanhavam os defensores de tal prática inclusiva – como também simulavam e revelavam as dimensões ocultas ou inexploradas da participação pelo capital. Tal como a diluição entre os espaços de trabalho e lazer, a Factory parece ter ensaiado um tipo de participação que posteriormente foi inserida na lógica produtivista capitalista: a ideia do envolvimento participativo como mercadoria, como valor a ser cobrado e explorado pelos interesses privados sobre o trabalhador – nestes termos, a participação aparece, atualmente, sob a forma de eufemismos como “proatividade”, “colaboração criativa”, “auto empreendedorismo”, entre outros.

Sobre os formatos experimentais e os conteúdos excêntricos das películas da Factory, é possível identificar, por um lado, a vontade de Warhol de despertar o público da relação usual frente à tela, tencionando a contemplação e a passividade,

78 O livro “*A: a novel*” [“A: um romance”] (1968), publicado por Warhol, consiste na transcrição integral das conversas travadas entre ele e Ondine, gravadas em fita magnética entre 1965 e 1967.

79 WARHOL, HACKETT, 2013, p.83

80 CAUQUELIN, 2005, p. 114-115



FIGURA 77 - BASTIDORES DA FACTORY: LUY NICHOLSON, CHUCK WEIN, PETER KNOLL, DANNY FIELDS, ANDY WARHOL E OUTROS (1965). FONTE: ÁBALOS, 2000, P. 112. CRÉDITOS: STEPHEN SHORE

e, por outro, uma tentativa do artista de colocar em primeiro plano certos comportamentos sociais intrínsecos ao cinema mas que eram, em grande medida, desconsiderados pelos cineastas – como, por exemplo, o encontro, a discussão, a troca de ideias e experiências, etc. Antes mesmo de tornar-se reconhecido no meio, uma das coisas que mais atraía Warhol nas projeções abertas do cinema *underground* nova-yorkino – em espaços como o *Film-Makers Cooperative* – era a possibilidade do encontro, da diversão e da troca de informações com as pessoas, já que, para ele, tais situações se assemelhavam a festas⁸¹ – e sabe-se o quanto Warhol gostava delas. A partir disto, fica fácil inferir que Warhol buscava, com seus filmes, reproduzir e até mesmo intensificar este tipo situação quando os projetava na *Film-Makers Cooperative* ou na Factory – neste último, as projeções frequentemente acompanhavam ou culminavam, efetivamente, em festa.

Apesar de despertar o interesse de inúmeros críticos e teóricos da área, não era o aspecto intelectual dos filmes que mais interessava Warhol, mas sim sua repercussão: o impacto midiático e a sociabilidade gerada nas exibições. Ao

81 “Esses lugares onde as pessoas podiam se juntar e trocar ideias pareciam muito com festas” – disse Warhol, se referindo às projeções realizadas por Jonas Mekas no *Charles Theater* em 1961. WARHOL; HACKETT, 2013, p. 66

contrário de uma vertente do cinema *underground*, que prezava mais o aspecto intelectual e acadêmico dos filmes, Warhol se identificava com o grupo de cineastas que se interessavam pelo potencial recreativo, comercial e midiático das películas⁸². “O que nós estávamos procurando era um jeito de fazer filmes independentemente de Hollywood, e conseguir que fossem distribuídos para plateias [...]” – disse Emile de Antonio, em nome dele e de Warhol – e “[...] não para *arquivos!*” – concluiu o produtor, referindo-se criticamente à postura arquivista e à carga erudita e intelectual que Jonas Mekas atribuía a seus filmes⁸³.

Se para os envolvidos no processo de produção o filme parecia servir como um pretexto para encontros e vivências de situações inusitadas na Fábrica, para o público, ele atuava de maneira semelhante. Tendo em vista os filmes de conteúdo monótono e de longa duração, é possível dizer que as exibições das películas da Factory chegavam, muitas vezes, a extrapolar a ideia de contemplação e acabavam se convertendo em elemento decorativo, em algo estranhamente secundário para uma sala de cinema. Ao mesmo tempo, os formatos atípicos e conteúdos *abertos* dos filmes disparavam associações e assuntos diversos que alimentavam as rodas de conversas, dentro e fora dali – o que fazia das películas verdadeiras “*conversation pieces*”. De acordo com o próprio Warhol, seus filmes eram sempre mais comentados do que vistos⁸⁴; mas isto não era tratado verdadeiramente como um problema pelo artista, uma vez que ele estava muito mais interessado no processo e na experiência de recepção cinematográfica do que no filme em si mesmo.

Seja no âmbito da produção ou da recepção, sobressai o fato de que as películas da Factory serviam muito mais como um meio para promoção de encontros e interações sociais do que para serem propriamente assistidas ou contempladas. Do ponto de vista historiográfico da arte contemporânea, é possível dizer, inclusive, que tais filmes se encaixariam com facilidade nas práticas e estratégias pertencentes à chamada “Estética Relacional”⁸⁵.

Como visto até aqui, as relações (parcerias e colaborações) estabelecidas com o público na Factory por Andy Warhol atravessou várias instâncias: o uso

82 De acordo com Warhol, nos anos 1960, “havia dois tipos de realizadores de filmes *underground*: os que viam seus filmes do ponto de vista acadêmico ou intelectual, como obras de arte, e se consideravam ‘cineastas *underground*’, e aqueles que viam seus filmes como veículos comerciais e pensavam em si mesmos como ‘cineastas e distribuidores independentes’”. WARHOL; HACKETT, 2013, p. 64.

83 WARHOL; HACKETT, 2013, p. 64-65. Jonas Mekas foi um dos grandes nomes por detrás dos espaços ligados à distribuição e produção de filmes independentes na década de 1960 em Nova York – como o “New American Cinema Group” (NACG) e o “Film-Makers’ Cooperative” – e dos lugares dedicados à documentação e preservação do cinema vanguardista norte-americano – como o “Anthology Film Archives”.

84 “Quando perguntaram a Warhol o que ele achava do festival de seus filmes que devia ocorrer no Whitney Museum nos anos 80, ele disse que seus filmes eram sempre muito mais comentados que vistos”. DANTO, 2012, p. 114.

85 “Estética Relacional” refere-se ao termo cunhado pelo crítico e curador Nicolas Bourriaud às práticas artísticas dos anos 1990 que possuem como horizonte teórico (ou objetivo estético) comum o aspecto relacional. Encaixam-se aí obras de artistas como Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick que estão interessados em utilizar o trabalho ou o contexto artístico como um disparador para interações sociais. BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

de uma mão de obra qualificada para a produção dos *silkscreens* e filmes (como foi o caso de Gerard Malanga); a apropriação e exploração das ideias de pessoas criativas (Billy Name), de personalidades exóticas e caricatas (como Ondine e Mario Montez) e de pessoas ricas e marcantes (Edie Sedgwick). Ao mesmo tempo, buscou também se aproximar e pegar carona com artistas em ascensão, negociando produções colaborativas que alcançavam desde as artes visuais (Jean Michel-Basquiat) até universos pouco familiares ao artista (como foi o caso do *Velvet Underground*, na música). Acima disto, a Fábrica foi um importante polo de encontro e contaminação entre diferentes públicos e circuitos: da arte, do *pop*, da moda, da música, do entretenimento e dos negócios. Foi coadjuvante no processo de embaralhamento dos papéis assumidos tanto pelo artista quanto pelo público. Promoveu a sobreposição de atividades e programas antes restritos a diferentes espaços – como lazer (discotecas), criação (atelier/estúdio), negócios e encontros (bares e cafés) – e os incorporou tanto no processo produtivo quanto no conteúdo de suas obras. Em outras palavras, a Factory expandiu o espaço expositivo para outros meios e mídias (revista, rádio, televisão), incentivou a participação e tencionou a ideia de autoria.

06



P.S.1 - DE ESCOLA A CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

06

Antes de adentrarmos às especificidades espaciais e programáticas do P.S.1 é preciso dar um passo atrás e analisar os principais eventos, agentes e órgãos envolvidos no seu processo de formação – uma vez que a participação destes reaparece com frequência nos demais espaços e práticas artísticas inovadoras do período. As análises prévias das figuras e dos eventos que sustentam a formação do P.S.1, e de outros espaços, auxiliam na compreensão e na composição da totalidade do cenário cultural e artístico da década de 1960 e 1970. Seu processo de formação reforça ainda a atuação das instituições governamentais na formação dos espaços alternativos, como uma das soluções possíveis para sanar os problemas políticos e urbanos – e, portanto, merecem atenção.

FIGURA 78 (PÁGINA ANTERIOR) - VISTA EXTERNA DO P.S.1
CAPA DA REVISTA ARTFORUM (VOL. 15, NO. 2, OUTUBRO DE 1976).
FONTE: ARTFORUM.COM

Dentre os personagens responsáveis por incentivar a abertura de espaços e promover o desenvolvimento de exposições artísticas neovanguardistas no espaço urbano, destaca-se aqui Alanna Heiss: uma figura ímpar que, nas palavras do artista Richard Nonas, foi “provavelmente a mais importante na efluência de um outro tipo de arte ou fazer artístico em Nova York na década de setenta – não só a arte em si, mas também a forma como a arte existia na cidade”¹.

OS PROJETOS DE ALLANA HEISS PARA A ARTE E PARA A CIDADE

No final dos anos 1960, pouco antes do *boom* dos espaços alternativos em Nova York, Allana Heiss se encontrava em Londres, onde trabalhava com o grupo de artistas S.P.A.C.E. (abreviação de “*Space Provision, Artistic, Cultural and Educational Ltd.*”), formado por Bridget Riley e Peter Sedgley. Neste período, como visto anteriormente, a busca por amplos espaços de trabalho era algo recorrente entre artistas interessados na produção neovanguardista, uma vez que cômodos residenciais – a morada habitual dos ateliês – não mais comportavam suas experimentações, seja por sua natureza ou escala. Em contrapartida, a paisagem urbana, sobretudo a das grandes cidades, vinha sofrendo abruptas transformações, oriundas de “processos de modernização e higienização” (típicos dos planos urbanos de larga escala, da primeira metade do século XX), de confrontos bélicos (no caso dos países diretamente afetados pela guerra) e de mudanças significativas na organização das atividades produtivas no território urbano (como a “desindustrialização” de partes da cidade ou o desenvolvimento tecnológico do maquinário fabril). Os rastros desta metamorfose podiam ser vistos nas mais variadas formas de vazios urbanos – ruínas de guerra, edifícios abandonados, terrenos vagos ou espaços residuais – que, para as prefeituras das cidades, eram vistos como sinônimos de problema à saúde e à segurança pública.

Na capital inglesa, a região das docas próxima à icônica *Tower Bridge* era uma dessas tantas áreas abandonadas decorrentes da drástica redução da atividade industrial e de seu deslocamento para uma região mais promissora – neste caso, a porção de terra localizada mais ao leste do Rio Tâmsa, em Tilbury. A iniciativa do SPACE foi a de conciliar a carência de amplos espaços para produção artística com o número extraordinário de depósitos e armazéns disponíveis na doca. Em parceria com o órgão governamental local, o *Greater London Council* (GLC), o grupo londrino conseguiu, por dois anos (1968-1970), com que boa parte do edifício St. Katharine Dock, conhecido como “*Ivory Warehouse*”, fosse ocupado e convertido em estúdio para artistas, tornando-se, assim, o pioneiro neste tipo de processo².

¹ “Alanna is probably the most important single figure in that effluence of another kind of art-making or art-doing in New York in the seventies—not only the art itself but also the way the art existed in the city”. NONAS apud GOLDSTEIN. GOLDSTEIN, Andrew M. *The Principal of P.S.1*. Disponível em: <<http://nymag.com/arts/art/features/46644/>> Acesso: julho de 2017

² Informações extraídas do documento “Artists in East London”, sem autoria, disponível para download em: www.acme.org.uk (último acesso: julho de 2016)



FIGURA 79 - ESPAÇO "IVORY HOUSE" OU "I" NA ST. KATHARINE DOCK, SPACE STUDIOS, 1968-1970.
 FONTE: JACOB; GRABNER, 2010, P. 305.

Após acompanhar tudo isto de perto, Heiss regressa à Nova York para assumir, em 1971, a direção do *Municipal Arts Society* (MAS) – uma organização sem fins lucrativos dedicada à preservação patrimonial e ao planejamento urbano de Nova York. Neste meio tempo, além de ampliar seu contato com as questões urbanas locais e com os inúmeros imóveis subutilizados, através do MAS, Heiss se aproxima do círculo social de artistas nova-yorkinos – muitos deles envolvidos com os espaços alternativos do SoHo – e, conseqüentemente, das questões e demandas da neovanguarda. À frente de um cenário cultural e cidadão semelhantes à da capital inglesa, Heiss tira proveito de sua posição política privilegiada para dar continuidade à experiência do grupo SPACE. Dedicada a adotar soluções criativas para os problemas urbanos, conciliando-os com as demandas culturais e artísticas, a agente cultural funda, ainda em 1971, o *Institute for Art and Urban Resources* (IAUR): uma instituição calcada na convicção de que “ao permitir o envolvimento da comunidade artística na paisagem urbana, áreas abandonadas e em desuso podem se tornar espaços significativos”³.

3 “[...] an institution founded upon the notion that ‘by allowing its artistic community involvement in the urban landscape, disused, and abandoned areas can become meaningful space’”. MILLER, Alana. “From the Records

ARTE SOB A PONTE

Em maio de 1971, à mando do MAS, Heiss coordenava uma série de eventos e concertos formais no *City Hall Park*, como parte da celebração do 88º aniversário da ponte do Brooklyn. Como agente duplo, desta vez em nome do IAUR, ela organizava também a exposição “*The Brooklyn Bridge Event*” (TBBE) – uma das primeiras iniciativas de sucesso do Instituto. Para a realização deste último, Heiss convocou mais de vinte artistas atuantes na *downtown* para desenvolverem livremente seus trabalhos, durante os dias 21 e 23 de maio, nos arredores da ponte⁴.

Alinhados com o pensamento e com a prática neovanguardista, tais artistas executaram performances e instalações que procuraram dialogar com o contexto imediato, ora se utilizando de materiais descartados e espaços remanescentes à margem do rio, ora incorporando os problemas sociais e urbanos locais em suas peças. No dia 24 de maio, último dia de cerimônia, o evento foi finalmente aberto ao público, que podia não só visitar as intervenções realizadas sob a ponte como também participar das performances realizadas a algumas quadras dali, no píer 14 – que, entre outras coisas, contava com o concerto musical de Philip Glass e Mabou Mines, com a exibição de filmes de Rudy Burckhardt e com uma festa dançante acompanhada pela experiência gastronômica “*Demolition Banquet*”, na qual Gordon Matta-Clark servia leitão assado aos presentes (“*Pig Roast*”). Assim, sob a ponte icônica que liga a região do Brooklyn à Manhattan, à sombra de uma cerimônia “oficial”, o evento organizado por Heiss procurou aproximar públicos de áreas urbanas residuais (inclusive artistas e moradores de rua) em uma *vernissage* pouco convencional – longe de algo privado, restrito, formal e pomposo.

O *Brooklyn Bridge Event* demonstra a preocupação de Heiss, e de outros agentes culturais nova-yorkinos (como O’Doherty e Willoughby Sharp), de assegurar a experimentação neovanguardista e auxiliar em sua reinserção social. A iniciativa de publicizar e deslocar um evento cultural para um lugar não convencional, à margem da cidade, garantiu não só a aproximação da arte e dos artistas com um público não-especializado como também uma maior visibilidade e conscientização (dentro e fora do círculo artístico) acerca das pessoas e dos espaços negligenciadas pela cidade – lançando ainda, mesmo que indiretamente, a reivindicação deste último pela arte e pela população. Mais do que um mero episódio na produção neovanguardista, o endereçamento da arte à espaços urbanos residuais coincide com um momento distinto e inaugural na sensibilidade e no fazer artístico, tão particulares dos anos 1960 e 1970.

of MoMA PS1: The 40th Anniversary of The Brooklyn Bridge Event”. Inside/Out: A MoMA MoMA PS1 Blog. <http://www.moma.org> (último acesso em 27 de março de 2017)

4 Dentre os artistas participantes do evento, encontram-se os nomes de: Carl Andre, Tina Girouard, Jeffrey Lew, Keith Sonnier, Gordon Matta-Clark, Jene Highstein, Sol Lewitt, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, Jarek Bark, Bill Beckley, Bill Bolinger, Rudy Burckhardt, Steve Chambers, Dieter Froese, Jon Gibson, Philip Glass, Anne Healy, Jene Highstein, Richard Landry, Mines Mabou, Arthur Murphy e Robert Prado.



I.A.U.R.: OS PRIMEIROS ESPAÇOS E PROGRAMAS

O trabalho desenvolvido junto ao MAS, sobretudo o dedicado ao levantamento patrimonial e ao planejamento urbano, possibilitou Heiss averiguar as propriedades abandonadas ou subutilizadas de Nova York que pudessem ser garantidas pelo IAUR para, em seguida, serem sublocadas à artistas, como estúdio, ou transformadas em centros temporários para produção e apresentação de arte contemporânea. No que se refere ao primeiro caso, a intenção de Heiss foi cristalizada através do programa “*Workspace*”, posteriormente rebatizado como “*National and International Studio Program*”. Importando o modelo originalmente criado e implantado pelo grupo SPACE nas docas londrinas, tal programa tinha como proposta disponibilizar, temporariamente e a um baixo custo, espaços de trabalho (não de moradia ou de convivência) a artistas. Heiss acreditava que isto poderia ser alcançado por meio de negociações com proprietários de edifícios desocupados ou subutilizados, auxiliando-os nas despesas de funcionamento e desocupando a propriedade quando necessário⁵. Em outras palavras, o *Workspace* se pautava na ideia de conciliar as necessidades dos artistas com a dos proprietários de espaços vagos.

Uma das primeiras propriedades garantidas para esta finalidade foi um antigo armazém de nº 10, localizado na Bleecker Street, em Manhattan, ao norte do SoHo⁶ – foi neste espaço, aliás, que ocorreu o segundo evento oficial do IAUR: a exposição solo do escultor Richard Nonas, em maio de 1972. Depois dele, o IAUR negociou a conversão inúmeros outros espaços disponíveis, em diversas regiões de Nova York. Ainda em 1972, adquiriu um escritório na John Street, também em Manhattan, um conjunto de salas em um edifício Policial na Washington Avenue, no Brooklyn. No ano seguinte, o IAUR alugou temporariamente uma antiga fábrica às margens do Cropsy Canal, em Coney Island, para abrigar uma exposição e uma oficina de escultura coordenada por Jene Highstein, “*Condemnation Blight Sculpture Workshop*” (1-31 de Outubro, 1973), e adquiriu três propriedades adjacentes, localizadas na Reade Street n. 22, no extremo sul de Manhattan, para serem utilizadas como estúdio e espaço para exposições e performances artísticas – lugar posteriormente batizado como “*The Idea Warehouse*” (1973-1976). 1973 também foi o ano em que o IAUR conseguiu ocupar a torre do relógio e demais espaços que coroavam o edifício histórico situado no endereço de nº 108 na Leonard Street, no Lower Manhattan,

⁵ MoMA. The artist in Place: the first ten years of MoMA PS1. 2012. Disponível em: Acesso em: 18 out. 2017

⁶ Segundo Pamela Lee, a 10 Bleecker Street se encontrava dentre os espaços artísticos mais importantes do SoHo no início dos anos setenta, ao lado de 98 Greene Street, 112 Greene Street e Artists Space. LEE, Pamela M. Object to be destroyed – The Work of Gordon Matta-Clark. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2001, p.60

FIGURA 80, 81 E 82 (DA ESQUERDA PARA A DIREITA) - VISTA DO TRABALHO DE RICHARD NONAS, DA INSTALAÇÃO DE JENE HIGHSTEIN E DA ESCULTURA ROLANTE DE BILL BOLLINGER SOB A PONTE DO BROOKLYN (1971). CRÉDITOS: MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES E MOMA PS1. FONTE: MILLER, 2011. FIGURA 83 - GORDON MATTA-CLARK ASSANDO UM PORCO (“*PIG ROAST*”) NA INAUGURAÇÃO DO EVENTO BROOKLYN BRIDGE(1971). CRÉDITO: RICHARD LANDRY FONTE: GALERIEANKESCHMIDT.COM

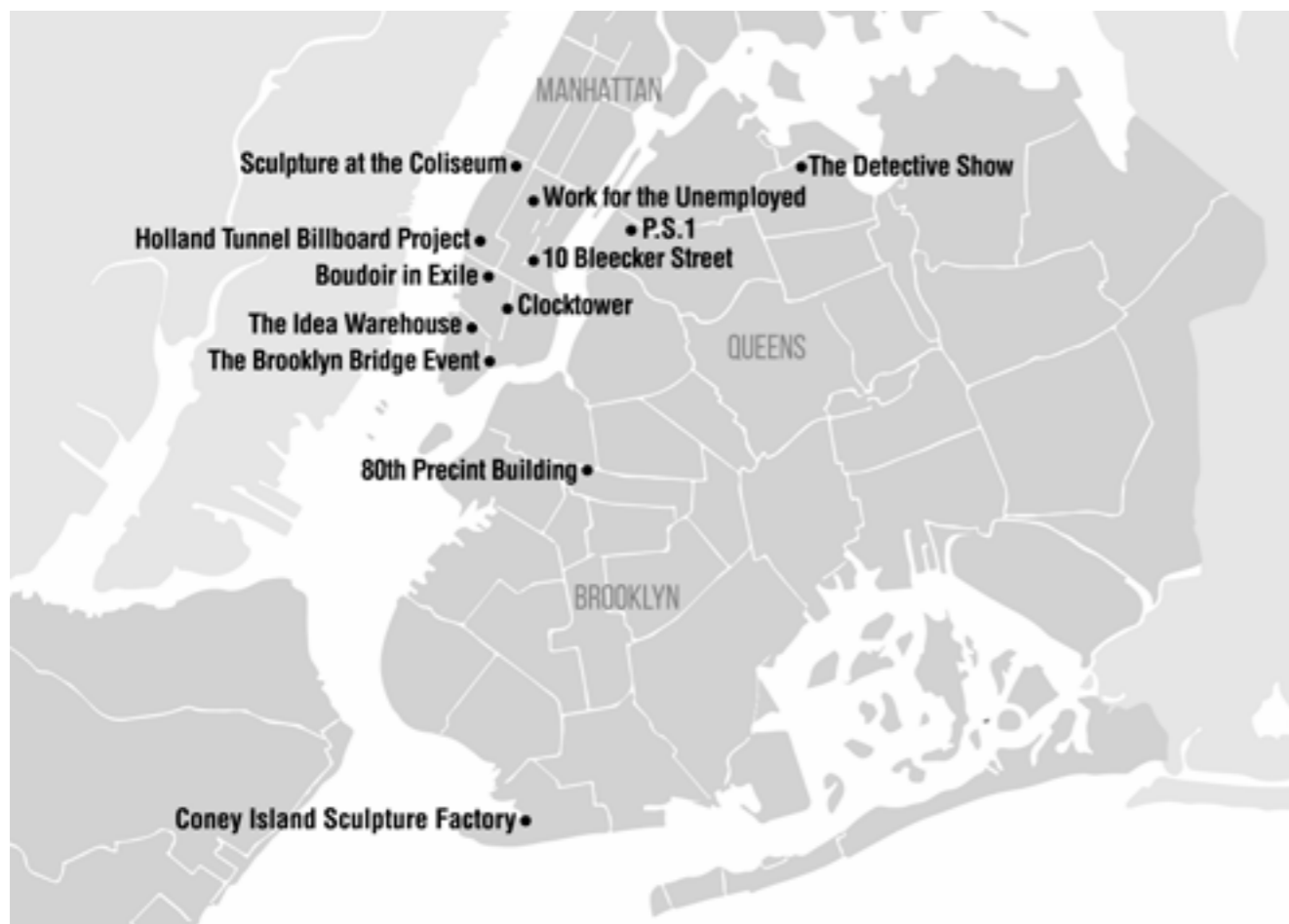


FIGURA 84 - MAPA ESQUEMÁTICO DE NOVA YORK MOSTRANDO OS EVENTOS E ESPAÇOS CRIADOS PELO I.A.U.R. ENTRE 1971 E 1976. FONTE: MILLER, 2011. ADAPTADO PELO AUTOR, 2018

transformando-os na galeria *Clocktower*. Mas o ponto alto da busca de Heiss pela conversão de edifícios abandonados em espaços de finalidade artística se deu mais próximo ao chão, quando a agente cultural conseguiu permissão para ocupar e transformar uma antiga escola pública do Queens.

A TRANSFORMAÇÃO DE UMA ESCOLA EM ESPAÇO ALTERNATIVO

Do outro lado da Ponte Ed Koch Queensboro, que liga Manhattan ao Queens, um edifício de tijolos do final do século XIX habitava a vizinhança de Long Island City, dividindo espaço com fábricas e armazéns. A “Escola Pública de número 1” (*Public School 1*), como a construção era conhecida, encontrava-se abandonada desde 1963, após sete décadas de funcionamento. No início da década de 1970, a prefeitura de Nova York utilizava o edifício inoperante como depósito, preenchendo com entulhos e outros detritos os lugares antes ocupados por alunos e carteiras escolares. Por tratar-se de uma preocupação distante aos preservacionistas, corria o risco de ser desconfigurado ou demolido a qualquer momento.

Ciente de sua disponibilidade e potencialidade como espaço artístico, o IAUR começou a negociar a aquisição da escola em 1975. Mesmo contando com o subsídio financeiro do *New York State Council on the Arts* e do *National Endowment for the Arts* – que, no período, contava com Brian O’Doherty na direção –, os recursos do IAUR eram reduzidos e bem abaixo do orçamento estipulado para uma reforma completa do edifício⁷. Apesar disto, a prefeitura atendeu ao pedido de Heiss e concedeu licença de vinte anos para uso do espaço, alugando-o anualmente por U\$1.000. Após um ano de espera, entre processos de reforma e trâmites legais, Heiss inaugura em 1976, naquele antigo edifício escolar, o *P.S.1 Contemporary Art Center*: um lugar dedicado a abrigar exposições e estúdios para artistas cujos trabalhos, até então, haviam sido negligenciados pelos museus da cidade⁸.

A restauração praticamente oculta do imóvel – que se deteve às instalações elétricas e hidráulicas – conservou as características de abandono e as marcas de seu antigo uso. Mesmo depois da abertura do *P.S.1* (sigla para *Public School 1* e *Project Studios 1*) como centro de exposição e estúdio para artistas, era possível deparar-se com o cenário típico de uma escola americana, não fosse sua condição de ruína: a porta ampla de acesso principal conectava o *hall* de entrada a longos corredores e escadas; estes, por sua vez, interligavam os lavabos de louças antigas a salas de aula com pintura descascada, pisos de madeira manchados, quadros-negros desbotados e janelas envidraçadas que davam vista ou para o pátio central ou para as ruas do Queens.

A peculiaridade espacial e a forte carga simbólica da Escola rapidamente conferiram posição de destaque do P.S.1 no circuito alternativo – como se não bastasse sua notável escala⁹. Acrescenta-se ainda a este fato, a iniciativa de Heiss em convidar vários de seus colegas artistas – principalmente os ligados à cena *underground* nova-yorkina – para participar da primeira exposição promovida pelo espaço, intitulada “*Rooms*”. Tal ocasião não só contribuiu para a experimentação e o desenvolvimento da produção neovanguardista do período como também abriu portas para que o Instituto divulgasse seu cartão de visita, seu projeto de espaço alternativo.

7 O orçamento estimado pela prefeitura para a renovação completa da Escola era de U\$1.5 milhões. A quantia arrecada por Heiss através de um empréstimo bancário e do apoio financeiro das duas agências de fomento artístico, era de míseros U\$150 mil – a quantia suficiente apenas para reparar as instalações prediais. FOOTE, p.29

8 “into exhibition, performance and studio spaces for contemporary artists whose work was often overlooked by the city’s museum establishment”. Informação extraída de um comunicado divulgado pelo P.S.1 à imprensa em 22 de fevereiro de 1999 – quando este anuncia sua fusão com o MoMA. BECK, 2002, p. 257

9 Segundo Alanna Heiss, os espaços alternativos utilizados pela arte de neovanguarda antes da fundação do P.S.1 eram, em geral, espaços pequenos que se utilizavam das estruturas físicas preexistentes de uma determinada construção ou áreas limites da cidade para mostras eventuais. MACEDO, p. 104.

ROOMS: AS MARCAS DE UMA PROPOSTA

Quando Heiss entrou em contato com os quase 80 artistas que viriam compor a mostra *Rooms*, exibida entre 9 e 26 de junho de 1976, a agente não só deixou livre a escolha dos espaços onde iriam expor e realizar suas obras como permitiu que intervissem livremente na arquitetura do edifício. “O espaço pode ser brutalizado, destruído, completamente reestruturado”, comenta Nancy Foote sobre a chamada para *Rooms*, em artigo publicado para *Artforum*; “ele pode ser ‘modificado’ sutilmente por pequenas adições que comentem sua natureza e se adaptar a elas”; “ele pode, direta ou indiretamente, servir como meio e também como objeto” ou “simplesmente um cenário no qual a forma do trabalho se baseie diretamente”¹⁰.

Como era de se esperar, esta iniciativa atraiu massivamente o movimento de artistas engajados com a experimentação com vídeo, performance, instalação e intervenção *site-specific* – todos aqueles interessados em visitar e expor em um espaço expositivo bruto e pré-existente daquela proporção, arraigado à dinâmica urbana; algo diferente e distante do imaculado cubo branco. Logo, encontravam-se ali vários nomes ligados à cena artística neovanguardista do período, tais como Patrick Ireland (Brian O’Doherty), Lawrence Weiner, Richard Nonas, Robert Ryman, Joseph Kosuth, Richard Artschwager, Hap Tivey, Doug Wheeler, Daniel Buren, Alan Saret, Eve Sonneman, Patsy Norvell, Mary Miss, Marcia Hafif, Richard Tuttle, Vito Acconci, Carl Andre, Richard Serra, Charles Simonds e, ainda, artistas da *112 Greene Street*: Tina Girouard, Suzanne Harris, Jeffrey Lew e Gordon Matta-Clark – para citar apenas alguns. Dada sua dimensão e impacto, não seria exagero afirmar que “a abertura do P.S.1, no verão de 1976, foi o maior evento no mundo artístico de Nova York”¹¹.

Do título da exposição à festa que acompanhava sua abertura (o baile “*The P.S.1 Prom*”¹²), se fez presente a tentativa, tanto dos organizadores quanto dos participantes, de aludir ao histórico do edifício e resgatar a atmosfera da antiga Escola – como um rito de passagem do antigo para o novo uso a partir da fusão entre passado e presente. Desde a entrada, os visitantes eram levados a percorrer os espaços da Escola do mesmo modo que os antigos alunos. O átrio principal os conduzia para o centro de um grande corredor que se estendia igualmente para a direita e para a esquerda, articulando as duas alas principais do edifício

10 “The space can be brutalized, destroyed, completely restructured; it can be ‘amended’ subtly by small additions that comment its nature and adapt their posture to its own; it can serve as medium, directly or indirectly, also as subject. And it can be simply a setting, but one on which the work draws directly for its form”. FOOTE, Nancy. “The Apotheosis of the Crummy Space”. *Artforum* 15, no. 2, Outubro de 1976, p.30

11 BECK, 2002, p. 259.

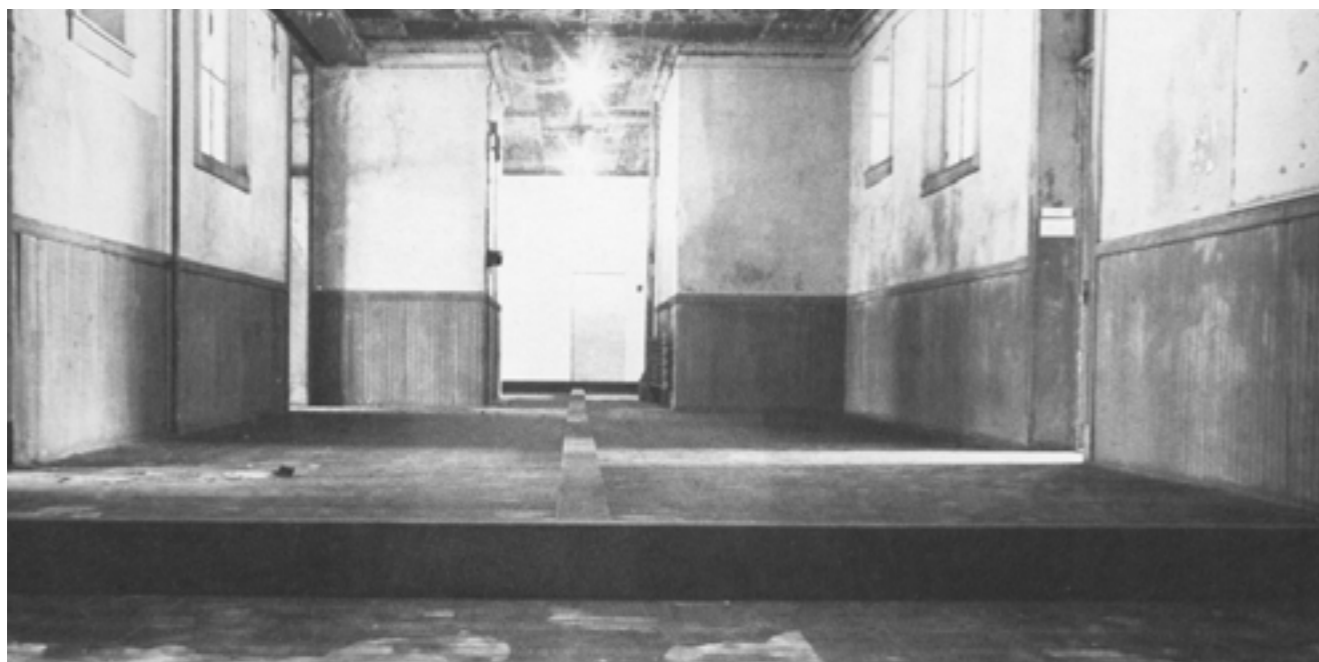
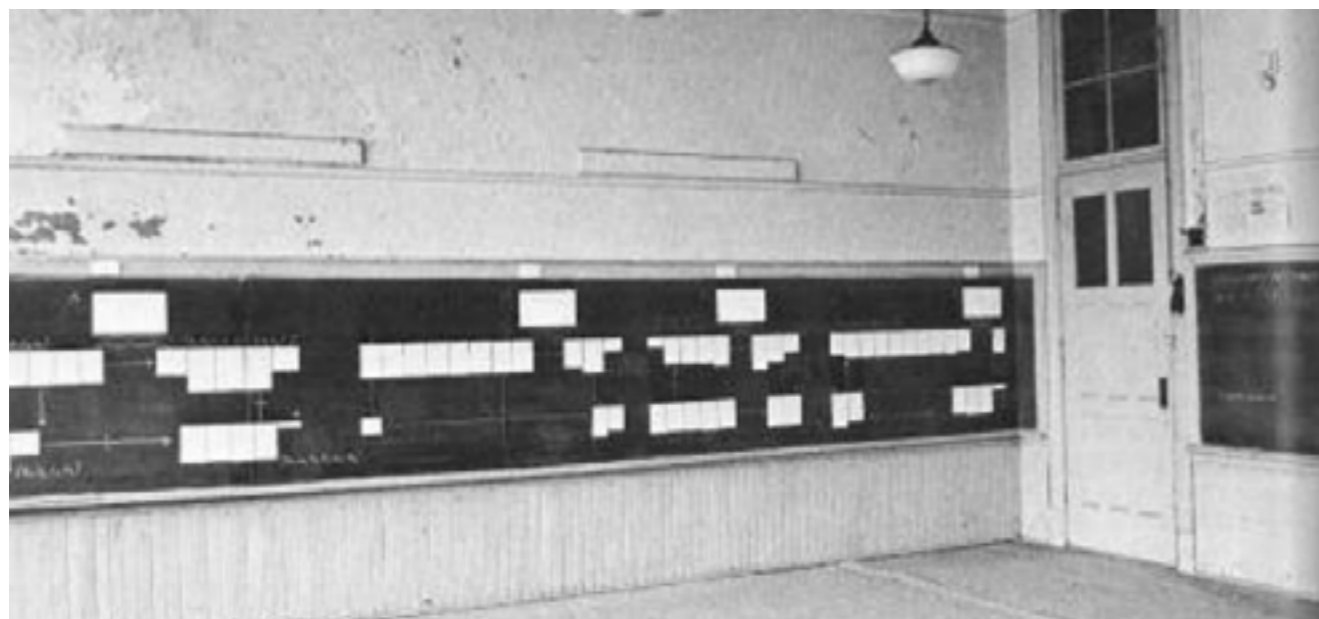
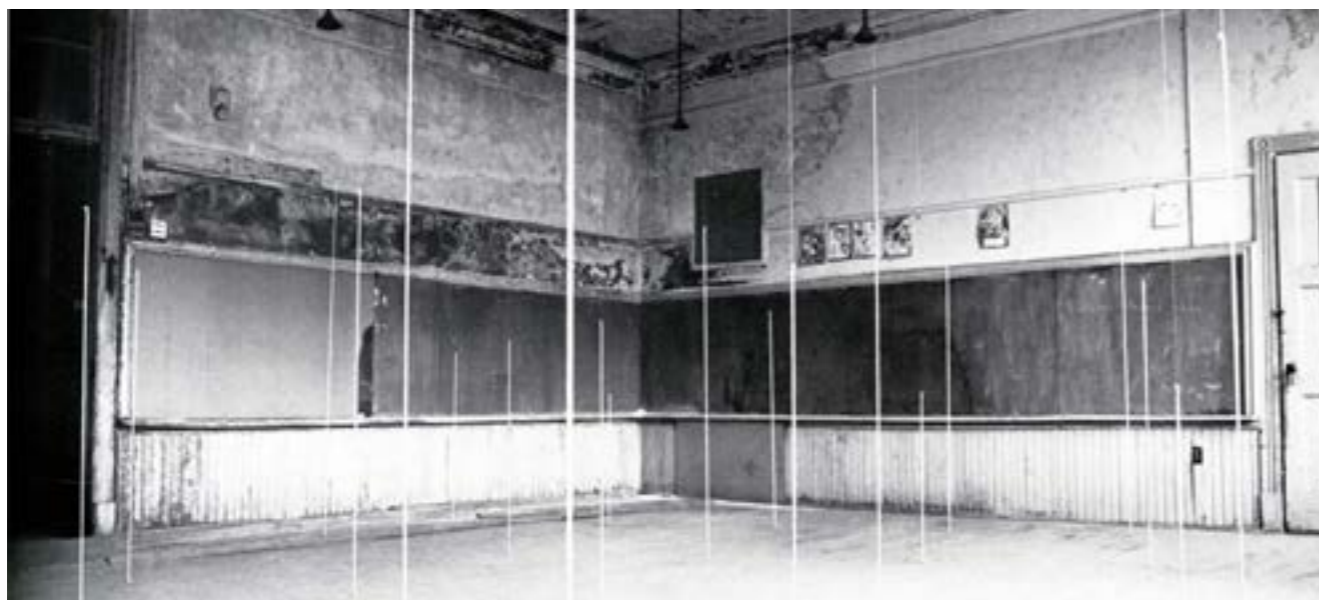
12 Segundo consta nos arquivos do MoMA, além da exposição artística, a abertura do espaço encenou ainda um baile de formatura (“*The P.S.1 Prom*”), com direito à música providenciada por uma banda colegial.

FIGURA 85 - POSTER DA EXPOSIÇÃO INAUGURAL DO P.S.1, “ROOMS” (1976). FONTE: GUGGENHEIM.ORG

FIGURA 86 - VISTA DA INSTALAÇÃO “EXIT”, DE RICHARD ARTSCHWAGER. EXPOSIÇÃO “ROOMS”(1976). FONTE: FOOTE, 1976, P. 31 (MACEDO, 2014, P.87)

in the rooms 1st floor new wing: GILLETTE RYMAN DE MARIA YASUDA BENSON KIRILI MIRALDA STONE BISHOP BLADEN HURSON BADER CLARK, in the rooms 2nd floor new wing: GROSVENOR SANDBACK SARET OPPENHEIM LEW TANGER GOLDBERG HARRIS KUEHN DOWNSBROUGH NAUMAN, in the rooms 3rd floor new wing: HAFIF GORCHOV OHLSON MISS KUBOTA BOOTHE EINS DAVIS SONNEMAN, in the attic new wing: SERRA, in the corridors new wing: ANTONAKOS POZZI ARTSCHWAGER BALDESSARI, in the rooms 1st floor old wing: HUGHSTEIN WEIL RIFKA MOCK, in the rooms 2nd floor old wing: IRELAND FROESE KOSUTH, in the rooms 3rd floor old wing: TIVEY GIROUARD WHEELER, in the attic old wing: SMYTH PINDELL COLETTE in the corridors old wing: MATTA-CLARK BEIRNE NONAS RABINOWITZ STUART KIRSCHENBAUM FISHER NORVELL, in the storage rooms: MILLER HABER BARK HENRY, in the closets: GIANAKOS BURTON, in the bathroom: HERSHMAN, in the boiler room: ACCONCI, in the coalbin: TUTTLE, in the maintenance room: PAIK, in the auditorium: BUREN SHEA BARTLETT, on the roof: SIMONDS MYERS, on the building: WEINER, in the school yard: STRIDER ANDRE, in the pool: NEUHAUS.





– chamadas de *Old Wing* e *New Wing*, respectivamente. Nos extremos desta circulação horizontal, localizavam-se as escadas que conectavam o térreo aos demais pavimentos¹³. Tal como os fantasmas, o público podia andar livremente pelos mais variados espaços do edifício, de encontro certo com obras artísticas: do subsolo à cobertura, das salas de aula aos pátios abertos, dos depósitos aos auditórios, das escadas aos corredores, dos lavabos à casa da caldeira. Contudo, por mais numerosos que fossem, os trabalhos artísticos demandavam atenção, pois podiam facilmente passar despercebidos: ora integravam-se às instalações do antigo prédio (Richard Artschwager) e aos elementos da antiga escola (Patrick Ireland, Joseph Kosuth); ora camuflavam-se nas paredes arruinadas (Lúcio Pozzi); ora aproximavam-se de entulhos e objetos descartados, pelo uso de uma materialidade ordinária (Richard Nonas); ora pareciam resultar de operações construtivas inacabadas e aparentemente não-funcionais (Gordon Matta-Clark, Allan Saret e Richard Serra).

Em uma das antigas salas de aula do segundo andar, Patrick Ireland instalou uma nova versão do trabalho com linhas e fios que vinha realizando em outros espaços expositivos. “*Rope drawing n. 19*” consistia na distribuição de cordões brancos, de tamanhos variados, suspensos no teto do cômodo que, segundo Macedo, faziam alusão às linhas de giz traçadas nos quadros-negros¹⁴. No mesmo andar, Joseph Kosuth colou uma série de boletins escolares em uma lousa acompanhados de anotações e esquemas traçados com giz branco. Segundo Beck, neste trabalho o artista conceitual integrou ao quadro-negro suas indagações pragmáticas e teóricas particulares: a arte como ideia, como texto – ou, mais precisamente, a discussão sobre Ideologia/Artefato¹⁵.

Na intersecção de dois corredores perpendiculares, que davam acesso às salas de aula do primeiro pavimento, Richard Nonas instalou a obra “*Alligator*”: uma escultura em forma de “H”, resultante da junção de três vigas metálicas. No ático da cobertura do edifício, Richard Serra realizou um estreito rasgo em diagonal que percorria do piso de concreto à parede de alvenaria, inserindo ali duas vigas de aço – uma com a face superior no mesmo nível do piso e outra rotacionada em relação a este, formando uma calha.

Gordon Matta-Clark fez um buraco que atravessava três salas de aula sobrepostas. O recorte promovido pelo artista, que naquela época já era conhecido pelas operações “anarquitecturais”, era formado a partir da projeção das portas

13 MACEDO, 2014, p. 79

14 Ibidem, p. 85.

15 BECK, 2002, p. 258.

FIGURA 87 - VISTA DA INSTALAÇÃO “*ROPE DRAWING N. 19*” (1976), DE PATRICK IRELAND. FONTE: ALEPH-CURATORIAL.TUMBLR.COM

FIGURA 88 - VISTA DA INSTALAÇÃO “*IDEOLOGY/ARTIFACT*” (1976), DE JOSEPH KOSUTH. FONTE: FOOTE, 1976 (ARTFORUM, OUT.)

FIGURA 89 - VISTA DA INSTALAÇÃO “*ALLIGATOR*” (1976), DE RICHARD NONAS. FONTE: MMC-NEWS.COM

que davam acesso às salas de aula no piso de madeira. “*Doors, Floors, Doors*” resultava em uma espécie de corredor vertical que reconectava, de maneira não convencional ou não prevista, os três pavimentos do edifício ao mesmo tempo em que expunha suas camadas.

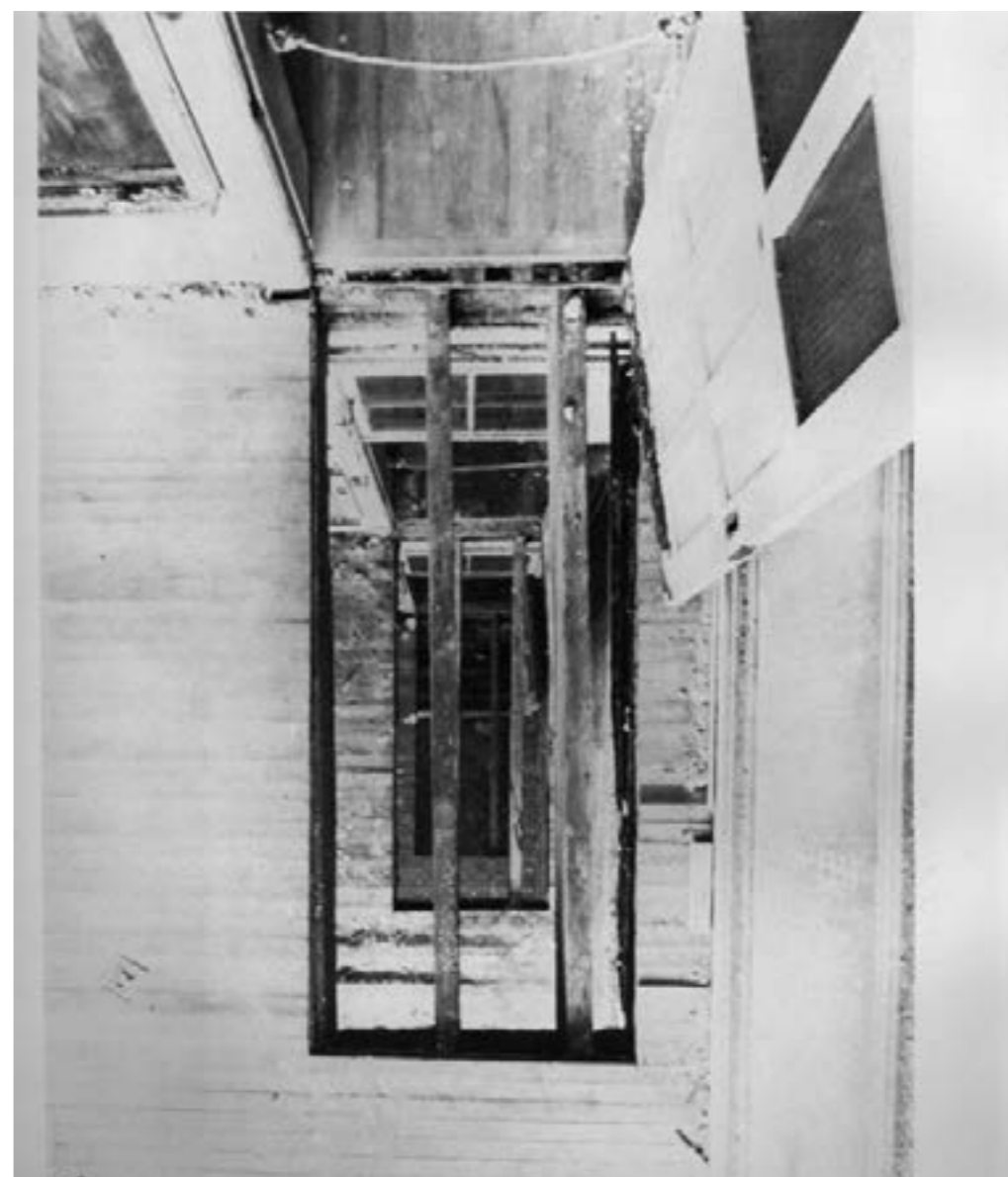
A intervenção “*Fifth Solar Chthonic Wall Temple*”, realizada pelo artista Alan Saret, também resultou de uma operação negativa na estrutura do edifício. Saret cavou uma abertura, em forma de cone, na parede grossa que findava um dos corredores do terceiro pavimento, de modo que apenas um filete de luz solar conseguisse atravessar e invadir a circulação estreita. Um gesto significativo e simbólico que permite associá-lo ao desejo de confrontar os limites impostos pelo espaço expositivo tradicional, de romper com o cubo branco e estreitar a relação da arte com a cidade, dessacralizando-a, tornando-a suscetível ao tempo, à entropia e à própria dinâmica urbana.

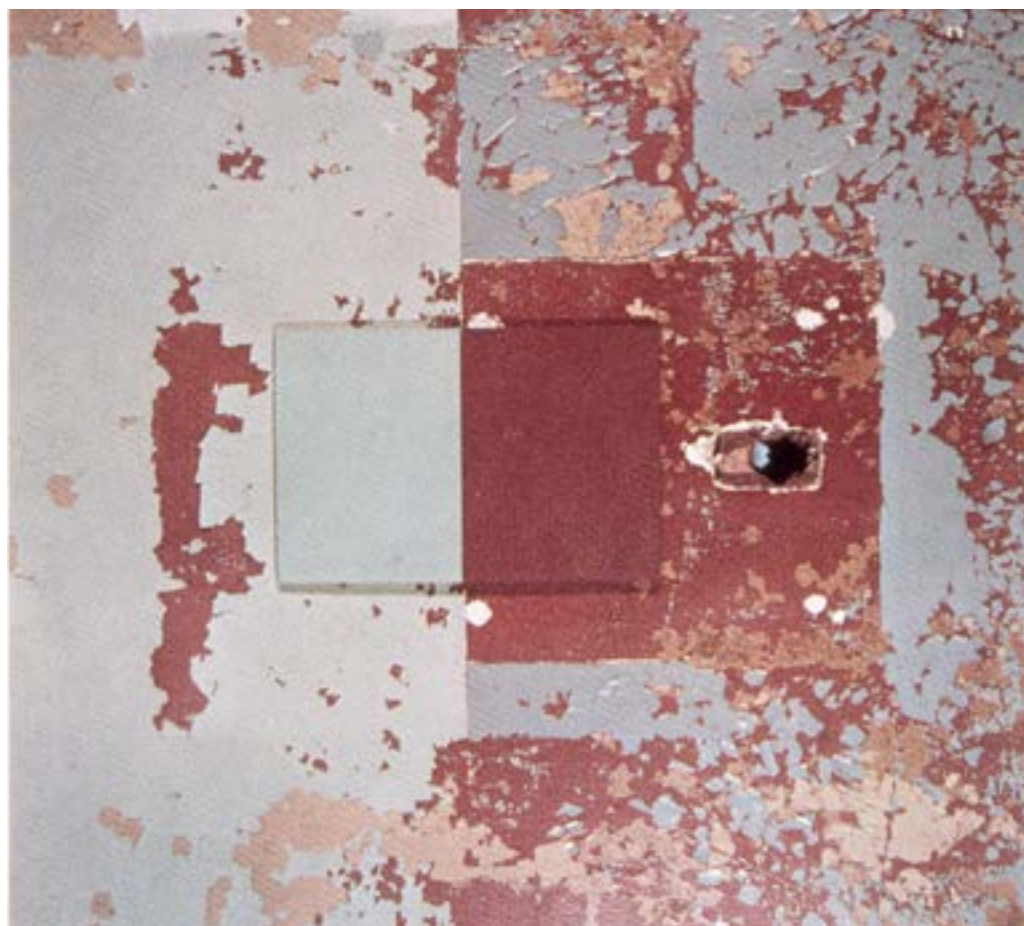
Além das instalações que tomavam cômodos inteiros e intervenções de grande impacto (seja no edifício ou no público), havia também espaço para obras sutis, decorrentes de gestos *não tão grandiosos*. Para citar alguns: Jeff Lew montou uma pequena biblioteca de livros feitos de metal; Marcia Hafif, escreveu com letras caligráficas e tipicamente escolares a frase “*after school*” [“depois da escola”]; Bill Beirne realizou uma instalação sonora fantasmagórica que reproduzia o barulho de crianças saindo das salas de aula e evocava conversas travadas no corredor; e Lucio Pozzi pendurou pequenos quadros que reproduziam as cores originais das paredes onde eram posicionadas, salientando os efeitos da passagem do tempo.

Para o tipo de produção que se desenrolava no período, seria insensato encarar um espaço devastado pelo tempo e marcado por usos passados como o P.S.1 da mesma maneira que um espaço limpo, branco e bem-iluminado. A Escola oferecia uma riqueza espacial e simbólica muito maior a ser explorada. Caminhando entre um exemplo e outro, seria fácil notar que a maioria dos trabalhos elaborados para *Rooms* haviam sido particularmente derivados da natureza espacial onde se inseriam, de tal modo que tornava-se impossível transportá-los; caso contrário, perderiam o completo sentido. Eram, portanto, obras de diálogo intrínseco com o lugar: *site-specifics*. Mas “isto em si não era nada novo”, frisa Nancy Foote, “o que tornava a situação incomum era a escala em que este tipo de arte acontecia e a quantidade de obras incríveis produzidas – tudo em um só lugar [...]”. Para a autora, o mais interessante nas instalações era notar “a mudança de ênfase do produto final e acabado para a interação entre o objeto e sua base conceitual”; uma transformação que, segundo Foote, encontrava-se

FIGURA 90 - VISTA DA INSTALAÇÃO SEM TÍTULO (1976) DE RICHARD SERRA.
FONTE: MOMA.ORG. FOTOGRAFIA DE MICHAEL MORAN

FIGURA 91 - “*DOORS, FLOORS, DOORS*” (1976), GORDON MATTA-CLARK.
FONTE: FLEUR.ISBELL.NET





intimamente ligada ao aparecimento dos espaços *alternativos*¹⁶.

Assim que a arte, especialmente a Minimalista, começou a procurar por espaços alternativos, ela se deparou com novos desafios. Os objetos puros e lustrosos que até então pousavam com perfeição no cubo branco pareciam não se adequar e perdurar com a mesma facilidade nos espaços brutos, arruinados e de forte carga simbólica. Ao contrário do primeiro, neste último “os artistas eram forçados a produzir um trabalho que poderia sobreviver aos seus ambientes [o dos espaços alternativos], ao invés de confiar neles para ‘autenticá-lo’”¹⁷. Para resolver este empasse, a solução encontrada pelos artistas do período, segundo Foote, foi a de cooptar o aspecto bruto e peculiar de tais espaços e incorporá-los em suas obras, cujo resultado era um enfoque maior no lugar, no gesto, no processo, no instante e na ideia e uma menor preocupação com um objeto perene e bem-acabado – um processo coincidente à passagem do Minimalismo para o pós-Minimalismo¹⁸.

O fato é que o tipo de experimentação permitida pelo P.S.1, e por outros espaços alternativos do período, representava um negócio arriscado aos museus tradicionais, uma vez que não havia garantia do que os artistas poderiam fazer¹⁹. Apesar de assegurarem a liberdade artística, a maioria dos espaços alternativos se encontravam distantes da influência e do impacto alcançado pelos museus e galerias renomados, fazendo com que mesmo os artistas talentosos permanecessem no anonimato. Mas o surgimento do P.S.1 parecia nutrir mudanças significativas neste cenário. A escala imponente de seu edifício na paisagem nova-yorkina somada à grandiosidade de sua mostra inaugural possibilitou que artistas menores alcançassem a visibilidade merecida, seja por permitir a impressão idiossincrática destes em seu espaço ou por misturá-los entre artistas mais reconhecidos. Segundo Goldstein, o “P.S.1 sempre funcionou como um ponto de encontro experimental nas margens da cena artística de Nova York – um lugar onde os artistas podem assumir riscos extravagantes e os recém-chegados podem estreitar suas obras em um contexto curatorial”²⁰.

16 “This shift in emphasis from finished product to the interaction between the object and its conceptual basis is what most interesting about installations. [...] “This in itself is nothing new, what made this particular occasion unusual was the scale on which it occurred and the sheer quantity of terrific art produced – all in one spot and a maximum of six weeks notice”. FOOTE, 1976, p.29-30

17 “The artists were forced to produce work that could survive its surroundings, rather than relying on them to ‘authenticate’ it”. Ibidem, p. 30.

18 Pós-minimalismo é um termo cunhado na virada da década de 1960 para 1970 pelo crítico e curador americano Robert Pincus-Witten. Faz referência à produção artística que tem como ponto de partida a estética minimalista, mas que procura ir além dela, usando-a como partido crítico. No geral, os artistas rotulados como “pós-minimalistas” possuem uma produção que se afasta da ideia de objeto artístico e rumam em direção à desmaterialização e à efemeridade, à ideia de arte vinculada ao momento e ao lugar. Segundo Goldstein, a exposição Rooms, que contou com a participação dos artistas Richard Serra e Walter De Maria, coincide com o exato momento histórico em que a instalação artística pós-minimalista estava ocorrendo, ajudando, inclusive, a sistematizá-la. GOLDSTEIN, 2008.

19 FOOTE, 1976, p.30

20 “P.S. 1 has always functioned as an experimental staging ground on the fringes of the New York art scene—a place where artists can take flamboyant risks and newcomers can debut their works in a curated context”. GOLDSTEIN, 2008.

FIGURA 92 - “THE HOLE AT P.S. 1, FIFTH SOLAR CHTHONIC WALL TEMPLE” (1976 E 2015), ALAN SARET. FONTE: MOMAPS1.TUMBLR.COM / MOMA.ORG

FIGURA 93 - “P.S.1 PAINT”, LUCIO POZZI (1976). FONTE: MOMA.ORG

Através de uma exposição inaugural extravagante e de grande porte, Heiss objetivava lançar a pedra fundamental do P.S.1 e clarificar o destino a ele reservado; isto é: o de “proporcionar um lugar inserido no ambiente urbano em que os artistas pudessem trabalhar e expor – um lugar que provocasse e envolvesse os artistas e, finalmente, inspirasse as obras feitas e mostradas lá”²¹. Como um manifesto de fundação, a mostra serviu ainda para fortalecer a postura contrária do P.S.1 em relação ao cubo branco, como um espaço não ortodoxo, dessacralizado e aberto à experimentação. De acordo com Heiss, seu objetivo com a Escola era atuar de maneira distinta em relação aos espaços tradicionais.

Houve coisas que fiz no PS1 que jamais imaginei fazer em outro lugar, porque eu queria mostrar aos artistas, e a mim mesma, que o edifício não deveria ser um templo. Quando arquitetos constroem um museu, você tem uma espécie de conceito, e quando o conceito é perdido, você trabalha num espaço puro [...]. Era a chance de eu mudar substancialmente a atividade museológica num espaço que não atuava como um museu. Ele era um antimuseu.²²

Mais do que apresentar a Escola como um terreno fértil para a experimentação e para o desenvolvimento das mais variadas frentes de atuação artística, *Rooms* introduziu o P.S.1 como um novo elemento na disputa pelo espaço expositivo e pelo circuito artístico, cuja maior ambição era alcançar o *status* de anti-museu e tornar-se uma das referências centrais na produção e na divulgação da arte contemporânea – para fazer jus ao subtítulo que sucedia o nome do espaço, “*Contemporary Art Center*”.

P.S.1: AS PRIMEIRAS DÉCADAS

Depois de encerrada a exposição *Rooms*, o IAUR elaborou uma série de estratégias (programas multidisciplinares) para preencher o enorme espaço da Escola e manter acesa sua vivacidade artística, de caráter experimental. Uma das primeiras medidas foi a inclusão do programa *Workspaces* no antigo edifício escolar, transformando suas salas em estúdios de artistas, locados a um baixo custo.

No ano seguinte, o P.S.1 ampliou a escala e o formato do *Workspace*, transformando-o em um programa de alcance nacional e internacional – agora intitulado “*National and International Studio Program*”. Com este novo modelo, o IAUR passou a negociar acordos com organizações culturais e governamentais de outros estados e países, levando para o Queens artistas de distintas regiões – uma estrutura similar ao que é hoje conhecido como “residência artística”. Os artistas contemplados pelo programa tinham direito a bolsas de auxílio financeiro, espaço

21 “[...] Heiss’s original project: to provide a place embedded in the urban environment in which artists can work and exhibit—a place that provokes and engages artists and ultimately inspires the works made and shown there”. MOMA. “The Artist in place: the first ten years of MoMA PS1”, 2012. Disponível em: moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistinplace

22 HEISS apud MACEDO, 2015, p. 105

para produção e também podiam organizar suas próprias exposições individuais nas dependências da antiga escola.

A partir de 1977, o IAUR criou o programa intitulado “*Special Projects*” – que seguia princípio semelhante à da exposição inaugural, *Rooms*, mas de maneira periódica e em menor escala. A cada estação do ano (com exceção do verão) o projeto selecionava um número de até 20 artistas para realizar e exibir seus trabalhos no P.S.1. Sem nenhum tipo de supervisão ou direção curatorial, eram a eles permitido a apresentação de performances, instalação de trabalhos ou execução de qualquer outra atividade em um dos espaços situados no segundo andar do edifício – banheiros, corredores, escadas e antigas salas de aula. Entre os artistas que participaram das primeiras versões do *Special Projects* encontram-se os nomes de: Laurie Anderson, Jenny Holzer, Connie Beckley e Philip Corner (inverno de 1977); Antonio Muntadas (Primavera de 1978); Vito Acconci, Nancy Holt e Dennis Oppenheim (Outono de 1979); Alice Aycock, Joseph Kosuth e Russell Maltz (Inverno de 1980)²³.

Outra estratégia utilizada para preencher o espaço e a agenda do P.S.1 foi a criação de um Programa Interdisciplinar (“*Interdisciplinary program*”, no original). Através dele, curadores externos ao Instituto eram convidados, a cada estação, para organizar exposições focadas em temas ou áreas específicas, como: filme, arquitetura, moda, design, vídeo, poesia, fotografia e performance. Diego Cortez, por exemplo, foi convidado para organizar a exposição referente à temporada de inverno de 1981. Seu enfoque curatorial se deteve à produção de mais de 118 artistas do Lower East Side, engajados com o movimento político-estético do *punk rock*, *new wave* e grafite. Intitulada “New York/New Wave”, a exposição de Cortez ocorreu entre os dias 15 de fevereiro e 5 de abril de 1981 e causou grande impacto no mundo da arte, sendo uma das principais responsáveis por trazer para o centro das atenções um tipo de estética antes desprezada pelas galerias comerciais e museus tradicionais, e por lançar ao sucesso a produção de “artistas de rua”, como Jean-Michel Basquiat e Keith Haring.

Juntos, o *National and International Studio*, o *Special Projects* e o *Interdisciplinary program*, ocuparam boa parte do espaço e da programação do P.S.1 até o final da década de 1980. A falta de manutenção acumulada ao longo dos anos e a proximidade de se expirar o prazo de vinte anos concedido pela prefeitura ao IAUR para o uso do edifício fez com que o P.S.1 fosse forçado a interromper parcialmente suas atividades, entre 1994 e 1998, para dar início à execução de um projeto de reforma, ampliação e modernização do edifício. Em linhas gerais, o projeto de reforma, realizado pelo arquiteto californiano Frederik Fisher, preservou as características arquitetônicas e atmosféricas da antiga escola

23 O *Special Projects* existe ainda hoje no PS.1, embora, desde o ano de 2000, ele tenha passado a compor um conjunto menor de exposições individuais com curadoria. MoMA PS.1 Chronology. Disponível em: https://www.moma.org/research-and-learning/research-resources/archives/ps1_chronology. Último acesso: janeiro de 2018



FIGURA 94 - VISTA DA EXPOSIÇÃO "NEW YORK/NEW WAVE" NO P.S.1 (1981).
 FONTE: MOMA.ORG / SCHIRN.DE

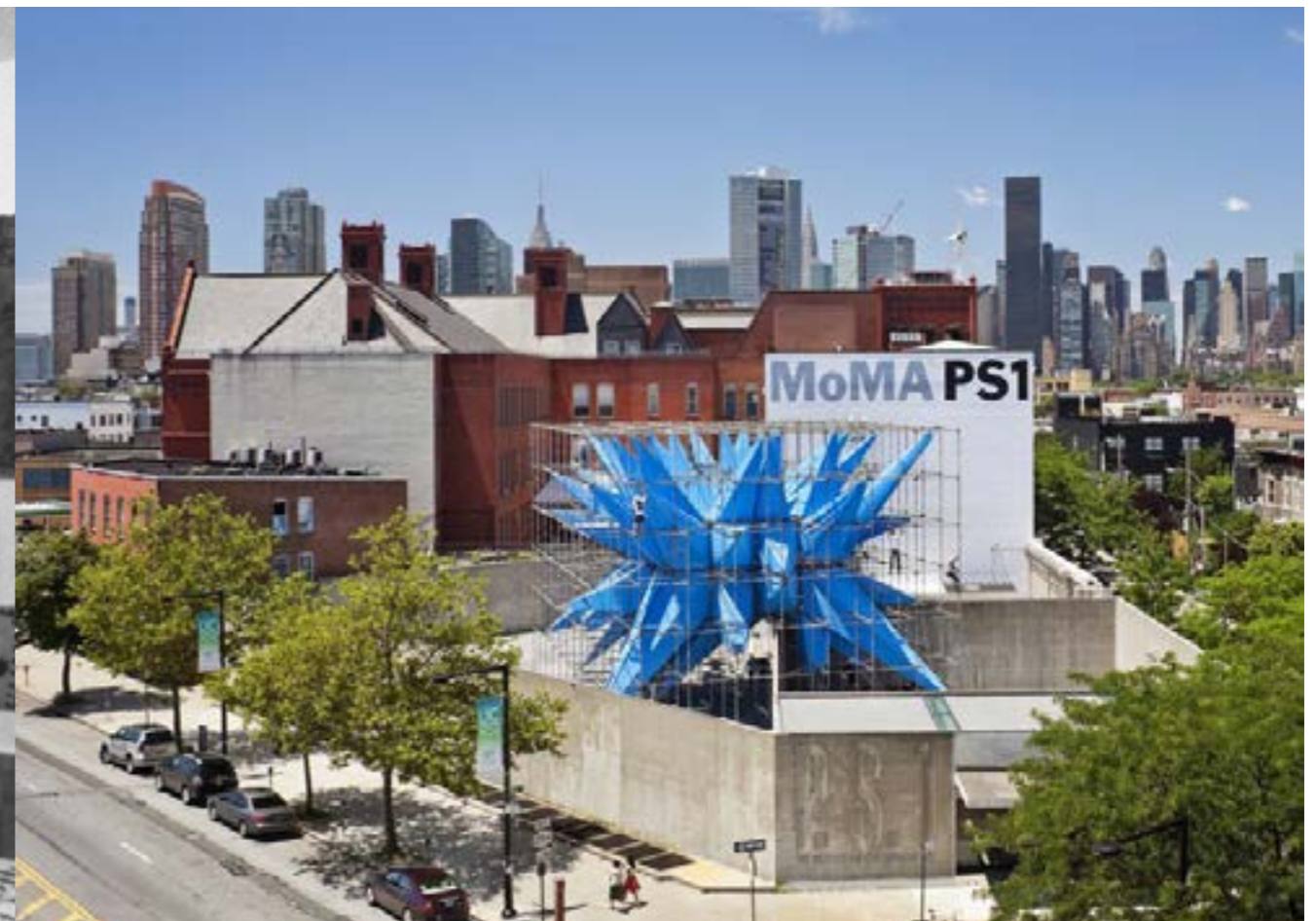


FIGURA 95 - VISTA DO EXTERIOR DO MOMA PS1 APÓS A REFORMA, COM DESTAQUE PARA A ESTRUTURA PROJETADA PELO ESCRITÓRIO HOLLWICH KUSHNER (HWKN), VENCEDOR DO YOUNG ARCHITECTS PROGRAM (YAP) DE 2012
 FONTE: MOMAPS1.ORG

(inclusive elementos como quadros-negros, nichos nas paredes, etc.), removendo apenas algumas paredes a fim de criar novos espaços expositivos²⁴. A mudança mais expressiva da reforma se deteve à entrada no edifício. Se antes os visitantes assumiam os papéis dos antigos alunos ao adentrar pela porta de entrada original da escola, com a nova proposta de Fisher, a fachada principal de acesso se voltou para os fundos: o antigo pátio²⁵.

Nos anos seguintes, a baixa de recursos arrecadados pela instituição ameaçou seu destino e, a fim de reverter esta situação, o P.S.1 se filiou ao MoMA em 1999 "para assim manter aquele que era, desde a fundação, o seu objetivo básico: albergar arte contemporânea dos últimos 50 anos"²⁶. A fusão com o MoMA não impediu, segundo Montaner, o P.S.1 de continuar com o "seu caráter independente, crítico e antiacadêmico, de fomento de experimentações artísticas

24 Sobre a renovação dos espaços expositivos do PS.1, Wesley Macedo destaca que Fisher procurou criar novos espaços expositivos até mesmo no núcleo de circulação vertical da escola, cujo resultado é possível averiguar em "Vertical Paintings" (1997) – programa artístico no qual 14 artistas ocupam as escadas do museu com suas intervenções. MACEDO, 2015, p. 113

25 Segundo Macedo, a inversão do acesso se deu pela aproximação com a estação de metrô, facilitando a localização e o ingresso ao museu. Ibidem, p. 110

26 MONTANER, 2003, p. 116

e arquitetônicas"²⁷. Ao que tudo indica, o agora MoMA P.S.1 parece ainda se manter empenhado na renovação constante de seu programa e espaço, buscando atrair outros tipos de público, que não só aqueles ligados ao circuito artístico.

Desde sua filiação ao MoMA, o P.S.1 acomoda anualmente eventos musicais variados, como o festival de música eletrônica "Warm Up", programas educacionais e culturais, como feiras de livros, e o "Sunday Sessions", que, a cada domingo, promove apresentações artísticas variadas (de performances à exibição de vídeos), e reúne diferentes agentes culturais e artísticos para partilhar abertamente seus recentes projetos e ideias com o público. Além destes e de outros eventos, a instituição promove um concurso anual voltado para jovens arquitetos, "Young Architects Program" (YAP), que dá a eles a oportunidade de pensar e realizar propostas para os espaços do P.S.1. As estruturas efêmeras promovidas por este concurso somadas à pluralidade de eventos, de público e de trabalhos artísticos, conferem renovação quase instantânea ao P.S.1 – o que sustenta sua posição como um importante espaço expositivo alinhado às discussões e produções contemporâneas.

27 Ibidem, p. 117

P.S.1 E A EXPANSÃO DO CUBO BRANCO

Como visto anteriormente, Brian O'Doherty foi um dos artistas presentes na mostra que introduziu o P.S.1 ao mundo. Mas a atenção para com a participação artística do crítico no espaço é diminuta frente à sua ampla participação na consolidação do mesmo como espaço alternativo. Como diretor do Programa de Artes Visuais do NEA, O'Doherty facilitou o financiamento público ao projeto do IAUR²⁸. Enquanto diretor e editor da *Artforum*, uma das principais revistas especializadas da época, apresentou várias de suas reflexões críticas sobre o cubo branco ainda em 1976, com publicações anteriores e posteriores à fundação do P.S.1. Sendo assim, foi agente responsável por atuar nos bastidores, por preparar o terreno de fundação e validação tanto da Escola quanto dos demais espaços alternativos que conformavam o cenário alternativo do período.

O conceito de *cubo branco* empregado por O'Doherty se refere à transposição da ideologia moderna para os valores formais do espaço e da prática expositiva que transcende a especificidade do tempo e do lugar. A expressão é resultado da decodificação do caráter normativo do espaço que impõe limites à obra artística, ao artista e ao público. Em oposição ao cubo branco, o P.S.1 de Alanna Heiss se prontificou, desde sua fundação, como um espaço aberto às experimentações e aos discursos contemporâneos. Se é possível equiparar o espaço moderno a um templo sagrado, pelo seu purismo atemporal e inalcançável, o P.S.1 contesta, de imediato, esta situação formal ao se apresentar como um edifício existente, datado, exposto, arruinado e, portanto, refém da sua relação com a cidade e com o tempo. Partilha da brutalidade, da falta de adequação e de cuidado que constituía, nos anos 1970, uma postura alternativa e de confronto à instituição artística²⁹.

Enquanto a caixa moderna tem como imperativo o isolamento completo da arte para permitir a contemplação ideal, a percepção clara e asséptica do objeto artístico autônomo, o P.S.1, em contraponto, parte da prerrogativa de que a percepção sobre determinada obra se enriquece quando esta é colocada em contato com o tempo, com a peculiaridade de um lugar e com outras manifestações artísticas, contribuindo assim para as reflexões e discursos artísticos, num processo que promove leituras e releituras sobre uma mesma obra.

Por outro lado, se a questão do acervo e das coleções no museu tradicional reforça o vínculo com a arte moderna e inibe a renovação da produção artística contemporânea, ele se ausenta nas premissas do P.S.1. Ou melhor, pode-se dizer que o acervo assumiu outra conotação na Escola: são as marcas impressas pela passagem do tempo. Ao mesmo tempo, os rastros deixados pelas intervenções nos espaços expositivos do P.S.1 confrontam a atemporalidade e a imutabilidade do cubo branco pela sobreposição de camadas temporais e históricas. Tal acumulação aproxima ainda a visita ao edifício com a experimentação de uma obra em processo.

28 BECK, 2002, p. 261

29 Segundo Beck, “[...] em 1970 expor em um espaço bruto constituía uma posição alternativa à instituição artística [...]”. BECK, 2002, p. 260

Ao invés de limitar a arte ao espaço branco e asséptico de sempre, o P.S.1 oferece a particularidade de uma antiga escola, cujos espaços expositivos oferecem uma pluralidade de formas, contextos e significados a serem explorados pela arte – espaços abertos, fechados, estreitos, amplos, úmidos, perigosos, mal iluminados, misteriosos, inacabados, etc. Em outras palavras, é o que expõe a escritora e crítica de arte americana Nancy Foote sobre as intervenções da mostra *Rooms*, de 1976:

a mudança de ênfase do produto final e acabado para a interação entre o objeto e sua base conceitual é o que mais interessa sobre as Instalações. Espaço e obra tornam-se inseparáveis. E um espaço como o PS1, devastado pelo tempo e uso, oferece um filão muito mais rico para se extrair ideias que qualquer outro espaço, limpo e bem-iluminado.³⁰

Enquanto o cubo branco preconiza a nulidade e a passividade espacial frente à obra artística – cuja função não é outra senão servir como suporte para a percepção limpa e clara do objeto artístico –, no P.S.1 o espaço expositivo se apresenta ao artista como uma tela em branco, como meio e suporte. As instalações e performances executadas em *Rooms*, e até mesmo na galeria *112 Greene Street/Workshop*, atestam que “a diferença formal entre conteúdo artístico e receptáculo artístico não era mais pertinente” e que “o espaço foi inteiramente absorvido pelo trabalho artístico”³¹.

Ao contrário do cubo branco, que se distancia do real a fim de criar um novo universo, o P.S.1 se apresenta sobre a figura de um museu contemporâneo que se apropria de um edifício preexistente, mas que não nega suas características espaciais e significados; alia-se à produção artística que busca se aproximar do cotidiano, da vida.

O embate entre o P.S.1 e o modernismo não se encerra nas diferenças espaciais e na relação entre obra e galeria. A iniciativa da apropriação e da reprogramação de um edifício pré-existente caminha no sentido oposto ao pensamento modernista, que enxergava na demolição e na construção do novo a resposta ideal para a solução dos problemas e das demandas sociais. Assim, ao invés de se pensar a construção a partir de uma tabula rasa – um lugar funcional ideal para acomodar, com perfeição, as produções artísticas do período –, o P.S.1 opta pelo reaproveitamento de uma antiga escola, colocando a arquitetura existente como um aliado ao desenvolvimento artístico, e não como um limite.

A presença multifacetada de O'Doherty na formação do P.S.1 – artista, crítico e funcionário público – nos permite aproximar duas questões aparentemente pouco conexas: a crítica ao cubo branco e a atuação do NEA. Desta junção, levanta-se a hipótese de que a crítica institucional se articulava a um projeto maior, no qual uma nova inserção da arte na sociedade, pela via dos espaços alternativos e do financiamento público, serviria como estratégia para pôr fim à crise de Nova York. Nesta perspectiva, tona-se possível enxergar o P.S.1

30 FOOTE, 1976, p.29 apud MACEDO, 2015, p.78

31 “In the case of installations and performances executed at 112 Greene Street/ Workshop, or even for Rooms, which has been mentioned before, the formal difference between artistic container and artistic contents was no longer a pertinent one and the space was entirely absorbed into the work of the artist”. TERRONI, 2011.

não só como um espaço alternativo que buscou responder às críticas e aos limites lançados ao cubo branco, mas também como fruto de uma proposta que procurou contornar a crise política e urbana através da incursão da arte e da cultura na cidade.

Contudo, por mais incontestável que seja sua contribuição ao cenário artístico, o espaço não se isenta de críticas e contradições. Tal como *The Brooklyn Bridge Event* (TBBE) e o *Projects: Pier 18* (PP18), o P.S.1 deu prosseguimento às experiências artísticas eventuais no ambiente urbano, oferecendo um espaço inusitado e uma nova escala. Mas, diferentemente destas situações, o P.S.1 escolheu se fixar permanentemente, contrariando a efemeridade deste tipo de ação – uma estratégia fugidia à apropriação da arte pelo mercado e pelo capital financeiro. Deste modo, não tardou para que o espaço fosse absorvido pelo MoMA, em 1999, o que representou um grande sucesso aos anseios da instituição em expandir seus negócios³². A partir desta fusão, houve uma grande reforma no edifício para adequá-lo (programaticamente e espacialmente) ao mercado da arte e à demanda da cultura industrial, colaborando para o processo de subversão do conceito de “alternativo” como estilo, tendência e negócio.

Em contraste com às práticas de outros espaços alternativos de destaque na década de 1970, como a *112 Greene Street*, as obras expostas em *Rooms* não se originaram da administração livre dos artistas sobre o espaço, nem mesmo da leitura e da intervenção espontânea sobre o edifício ou entorno urbano. Assim como o TBBE e o *Pier 18*, resultaram da iniciativa e do interesse de determinado agente cultural, cujo perigo maior residiu no destaque sobre determinado grupo artístico e o apagamento de outro – tal como a eleição seleta de artistas, homens, no *Projects: Pier 18*³³.

Por mais nobres e bem-intencionadas que fossem, iniciativas como as do IAUR guardavam resquícios das grandes instituições que os artistas de outrora buscavam fugir. A tentativa de criar um ambiente ideal que simulasse as experiências artísticas no espaço urbano parecia sustentar o desejo oculto de recuperar o lugar ideal para a arte – trocando a estética do cubo branco pela dos edifícios abandonados –, assumindo o risco da domesticação e do esvaziamento crítico das intervenções.

Esta última questão se torna mais clara quando aproximamos o P.S.1 a outro espaço do mesmo período, de características semelhantes: a já citada 112 Greene Street. Embora ambos possuíssem características “brutas” – que os afastavam do

32 Desde a consolidação e o reconhecimento das práticas artísticas da década de 1970, o MoMA vinha sofrendo um dilema crítico e espacial: desejava incluir no seu negócio a produção contemporânea, mas não dispunha espaço suficiente para receber as obras, além do seu edifício ter sido originalmente moldado para receber e difundir a produção moderna – o que desagradava os principais críticos de arte quando o museu forçava a relação entre arte contemporânea e espaço moderno. A partir da fusão com o P.S.1, este problema foi solucionado, e a instituição pôde ter seu nome incluído na produção artística contemporânea.

33 Sobre os projetos nos piers do Rio Hudson, o artista Lawrence Weiner lamenta que, na ocasião, “as mulheres estavam realizando toneladas de trabalhos [artísticos], mas somente os trabalhos feitos por homens estavam sendo mostrados”. CRIMP, Douglas. “Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp”. *Grey Room* No. 4., 2001, p. 80

aspecto branco, polido e imaculado do cubo branco –, eles se distanciam enquanto proposta de “espaço alternativo”. A galeria no SoHo integrava a fisicalidade do espaço à liberdade total do artista (administrativa, curatorial, etc.), à crítica ao espaço e produção urbanos e, principalmente, à experiência social ao passo que, no P.S.1, se altera apenas a estética do cubo branco, mantendo ainda incipiente o aspecto social e favorecendo a dimensão contemplativa da arte. Em outras palavras, enquanto o P.S.1 enxergava o espaço apenas na sua dimensão física, a 112 entendia o espaço como uma categoria social: um dispositivo para a relação entre as coisas (pessoas, materiais, objetos, etc).

À título de ilustração, a intervenção *Doors, Floor, Doors* (1976) elaborada por Gordon Matta-Clark para *Rooms* se isenta da potencialidade crítica e social presente em outras operações análogas realizadas pelo artista momentos antes, tal como *Splitting* (1974) e *Day's End* (1975) – período em que esteve amplamente envolvido com a 112 Greene Street e com o grupo “Anarquitectura”. Ao contrário destas últimas, a intervenção no P.S.1 sustenta apenas o gesto que comunica a assinatura do artista, incorrendo na estetização do recorte.

A consolidação do P.S.1 como centro de referência e divulgação da arte contemporânea acarreta ainda na normatização e na institucionalização da arte, uma vez que a administração do espaço acaba selecionando e validando determinada produção artística – que julga estar à frente das demais. De uma maneira ou de outra, reestabelece o vínculo da arte com um determinado espaço, circuito ou instituição ao mesmo tempo em que inibe o contato direto com a rua e retira das mãos do artista o domínio pleno sobre o espaço expositivo e sobre o público. Na tentativa de criar um dispositivo “anti-cubo branco”, o P.S.1 (ao lado de outros espaços alternativos) criou novos dispositivos para a cooptação e mercantilização da arte, expandindo o circuito artístico para novos nichos de público e de consumo.

Esta questão se sobrepõe ao fato de que no final dos anos 1970 e início dos 1980 boa parte das atividades envoltas aos espaços alternativos ganhavam a atenção da iniciativa privada. Em um momento em que a recuperação econômica coincidia com a reestruturação do modelo político (neoliberal), a presença (a curto e a longo prazo) de espaços artísticos em regiões negligenciadas e degradadas se revelara uma nova estratégia para investidores do ramo imobiliário – além daquelas que previam a obliteração de regiões para a construção de novos empreendimentos imobiliários. A transformação do SoHo e valorização do “*loft living*” (tratadas nos capítulos anteriores) mostraram que a produção cultural e/ou artística tinha o poder de contornar leis de zoneamento e alterar as dinâmicas sociais e urbanas com pouca aplicação de capital e/ou às custas do poder público. Após triunfaram no SoHo, a especulação imobiliária e a gentrificação (de caráter excludente e privatizador) passaram a assombrar toda Nova York.

TIMES SQ. SHOW

07

FOUR FLOORS
OPEN TO THE PUBLIC



FREE
EXHIBITION

↓
KRETA



DO REAL ESTATE AO TIMES SQUARE SHOW: ARTE E CIDADE EM DISPUTA

07

Por duas vezes em 1980, um coletivo de artistas-ativistas organizou a ocupação de imóveis “abandonados” ou subutilizados de Manhattan, em Nova York. Por duas vezes naquele ano, o Colab, como era conhecido, transformou momentaneamente tais construções em suporte de intervenção e exposição artística, mas também em objeto e palco para manifestações políticas. Em ambas as vezes, o grupo confrontou a produção tanto artística quanto urbana, entrando na disputa pelo controle do solo urbano e da legitimação artística. Cabe a este capítulo apresentar os eventos citados e discutir suas relações com a dinâmica urbana e com a prática artística de ponta do período.

FIGURA 96 (PÁGINA ANTERIOR)- FACHADA DO EDIFÍCIO SEDE DO EVENTO “TIME SQUARE SHOW” (1980), ORGANIZADO PELO COLAB. FONTE: COLLABORATIVEPROJECTS.WORDPRESS.COM

REAL ESTATE SHOW: UMA “EXPO-OCUPAÇÃO” ARTÍSTICA

O Colab (abreviação de *Collaborative Projects*) era um coletivo de artistas multidisciplinares formado em 1977, dedicado a arrecadar fundos, elaborar projetos e organizar exposições. De acordo com David Deitcher, seus membros compartilhavam o comprometimento de trabalhar em grupo e o interesse em novos meios e tipos de público. Outro fator que os mantinha unidos, segundo o crítico, era o descontentamento com as preocupações provincianas e os rituais elitistas da galeria comercial e do museu, e a impaciência com a postura hipócrita de alguns espaços alternativos (como os do SoHo), que consentiam com as questões relativas à diversidade social, artística e/ou cultural, mas permaneciam indiferentes aos artistas jovens, inspirados pelo movimento *punk* – como era o seu caso¹.

Segundo Rosati e Staniszewski, a associação ao grupo era aberta – o único requerimento para se juntar ao coletivo era comparecer em três reuniões consecutivas e participar ativamente de seus projetos. Os primeiros membros do Colab incluíam figuras como Liza Béar (co-fundadora da Avalanche), Alan W. Moore, Diego Cortez, Coleen Fitzgibbon, Tom Otterness, Robin Winters, entre outros. O coletivo era nômade: não tinha sede ou qualquer tipo de espaço administrativo, expositivo, de discussão e de produção fixo. Suas atividades incluíam reuniões mensais, exibições de filmes, a produção de um programa de televisão, a edição e publicação de um periódico sobre fotografia e filme (a “*X Motion Picture Magazine*”) e, claro, a organização de exposições artísticas. Inicialmente, estas continham temáticas excêntricas e eram comumente abrigadas nos apartamentos ou estúdios particulares de seus membros². Mas, segundo as pesquisadoras, o Colab era conhecido mesmo por organizar exposições temporárias em edifícios desocupados³.

Ao se tornar uma incorporação sem fins lucrativos, em 1978, o *Collaborative Projects, Inc.* conseguiu a subvenção de fontes de financiamento público, como o NEA. Segundo Deitcher, somente após assegurar este tipo de auxílio, o Colab pôde realizar projetos e exposições temáticas, nas quais membros e não membros podiam contribuir com trabalhos artísticos que abordassem preocupações do “mundo real” em situação não convencionais, de maneira consistente com o compromisso da organização de superar a lacuna entre artistas e trabalhadores⁴.

Antes de chegar à Times Square, o Colab organizou, junto com outros grupos de artistas, a ocupação e a exposição artística ilegal em um edifício

1 DEITCHER, David. *Polarity Rules*. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985*. New York: Minnesota Press, 2002, p. 217.

2 Mostras como “Batman Show” (1977), organizada por Diego Cortez, e “Doctors & Dentists” e “Dog Show” (1979), organizada por Robin Winters, por exemplo, ocorreram no loft deste último, situado no SoHo. Já “Income & Wealth Show” (1979) e “Manifesto Show” (1979), co-organizada por Jenny Holzer, por exemplo, foram realizadas no estúdio de Coleen Fitzgibbon, outro membro fundador do grupo.

3 ROSATI; STANISZEWSKI, 2012, p. 178

4 DEITCHER, 2002, p. 217-8



FIGURA 97 - REAL ESTATE SHOW (1980). PANFLETO DO EVENTO COM RELATOS DOS ACONTECIMENTOS. FONTE: MOMA.ORG



FIGURA 98 - REGISTRO DE BECKY HOWLAND APÓS FIXAR SEU POLVO NA FACHADA DO EDIFÍCIO. FOTO DE ANN MESSNER. FONTE: [HTTP://98BOWERY.COM](http://98BOWERY.COM)

desocupado há mais de um ano na região *Lower East Side* de Manhattan. Em dezembro de 1979, na véspera de ano novo, o grupo invadiu a construção, preenchendo-a ilegalmente com uma variedade de trabalhos artísticos. Gravuras, cartazes, estêncis, pichações e instalações de 35 artistas (membros e não membros) tomaram as paredes e cômodos do edifício de número 125 da Rua Delancey. Fazendo jus ao nome do evento, “*The Real Estate Show*” (“O Show Imobiliário”, em tradução livre) seus conteúdos endereçavam-se criticamente às políticas habitacionais e aos problemas urbanos que se delineavam na época: incêndios criminosos de propriedade, aluguéis abusivos, gentrificação, dentre outros. A pintura de Carla Perlman trazia uma lâmpada acesa sobre uma mesa de um apartamento incendiado; o cartaz de Gregory Lehmann continha uma série de cópias coloridas de propagandas de imóveis acrescidas de comentários sarcásticos do artista; as fotomontagens de Ann Messner comentavam a emergência dos sem-teto e prédios vazios da cidade; a colagem com cópias de textos de Warren Tanner lançavam reflexões sobre a propriedade privada; o guache sobre papel de Robin Winters trazia a imagem caricata de um proprietário acompanhada da frase “Pague ou Saia” (“*Pay or Get Out*”, no original); o cartaz de Coleen



FIGURA 99 - RECORTE DE NOTÍCIA DO REAL ESTATE SHOW NO NEW YORK TIMES. CREDITO BECKY HOWLAND ARCHIVES

Fitzgibbon continha o desenho fotocopiado de um homem nu no interior de um barril, com cédulas de dinheiro caindo ao seu redor, sobre o título “Extorsão de Proprietário” (“*Landlord Extortion*”, no original); e os estêncis de Becky Howland levavam de dentro para fora do edifício a imagem de um polvo gigante com edifícios envoltos em seus tentáculos – isto para citar apenas alguns dos trabalhos.

No primeiro dia daquela nova década, o grupo então abriu oficialmente o edifício para o público. A centelha havia sido lançada. Esperava-se o início de uma discussão inflamada sobre especulação imobiliária, direitos de inquilinos, uso indevido de propriedades, planejamento urbano arbitrário e empreendimentos imobiliários ambiciosos. Porém, com pouco mais de um dia de ocupação, a polícia municipal foi acionada e o edifício novamente trancando. Nove dias depois, os trabalhos foram finalmente removidos do prédio e silenciados em um depósito da cidade. Neste breve período de tempo, moradores locais, autoridades, repórteres e outros artistas compareceram ao local para testemunhar o ocorrido e também para se juntarem à causa do Colab. Os agentes municipais cederam à pressão e ofereceram aos artistas um outro edifício desocupado na cidade para abrigar suas exposições. Localizado no número 156 da Rua Rivington, tal espaço deu origem

ao ABC No Rio, um centro comunitário voltado para arte e ativismo⁵.

Para além de uma mera exposição artística, da arte para a arte, o Real Estate Show expos o jogo de interesses travado entre artistas e empresários, cidadãos e políticos, inquilinos e proprietários acerca do uso e controle do solo urbano. Tratou-se de uma reação crítica ao mercado imobiliário, à exploração dos proprietários e às políticas urbanas de Nova York, que permitiam o despejo de inquilinos, o enriquecimento ilícito de proprietários e promoção da gentrificação. Serviu, portanto, como testemunho e, ao mesmo tempo, manifesto contra a influência desmedida que o capital imobiliário exercia sobre o local e o modo como as pessoas deveriam viver na cidade. O Real Estate Show foi, assim, o resultado da combinação entre “exposição e ação de guerrilha”, nas palavras de Lucy Lippard⁶; foi uma reação provocativa diante de uma situação insustentável: o “Real Estate Show nasceu de um grito de dor”, ele “foi primeiro uma ação e depois uma exposição”⁷, segundo Moore.

A “DECADENTE” TIMES SQUARE

No início dos anos 1980, a imagem da Times Square que circulava pela mídia era bem distinta da atual. O entroncamento comercial nova-yorkino, hoje mundialmente conhecido por concentrar hordas de turistas e por radiar grandes marcas em seus gigantescos monitores, era um centro de entretenimento popular de Nova York, iluminado por letreiros em neon de bares locais, discotecas, casas de jogos, espaços de exibição de shows e filmes eróticos, altamente frequentado por classes distintas de pessoas em busca de diversão. Era também uma região comumente evitada por certos grupos de pessoas, que a taxava como um lugar violento, decadente e desprezível: um terreno fértil para a corrupção, prostituição, tráfico de drogas, crimes e proliferação de desvios de conduta, doenças e epidemias⁸.

O mercado sexual e o comércio de drogas prosperavam na área [da Times Square], e os acampamentos de pessoas sem-teto marcavam suas ruas. Muitos teatros locais [...] se tornaram lar para *peep shows* e filmes pornográficos.

As taxas de criminalidade haviam subido.

Em 1981, a revista Rolling Stone havia chamado a West 42nd Street, localizada no coração da Times Square, de “o bloco mais desprezível da América”.⁹

5 LAUREN; STANISZEWSKI, 2012, p. 178 e 198.

6 Ibidem.

7 MOORE, Alan W. “Excavating Real Estate: Alan W. Moore, with the artists of The Real Estate Show (1980). The Pew Center for Arts & Heritage, 27 mar. 2014, p. 2. Disponível em: <https://www.pewcenterarts.org/post/excavating-real-estate-alan-w-moore-real-estate-show-1980> (acesso: 30 de outubro de 2018).

8 Vale lembrar que, neste período, os casos de AIDS haviam proliferado e alarmavam a população americana. Dentre os principais infectados pelo HIV estavam as prostitutas e os homossexuais, o que fortalecia o preconceito e o repúdio da população conservadora sobre as regiões onde se concentravam tais públicos, então, marginalizados.

9 “The sex market and drug trade thrived in the area, and homeless encampments dotted its streets. Many local theaters [...] had become home to peep shows and porn movies. Crime rates soared. In 1981, Rolling Stone magazine called West 42nd Street, located in the heart of Times Square, the ‘sleaziest block in America’.” CHAKRABORTY, Deblina. When Times Square was sleazy. 18 de abril. 2016. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2016/04/18/us/80s-times-square-then-and-now/index.html> Acesso em: dezembro de 2017.

Por estes e outros motivos, esta parte da cidade era alvo frequente de promessas de campanha e planos corporativos que prometiam redesenhá-la. Dentre as propostas de empresas privadas, apresentadas à prefeitura, se encontravam a construção de um complexo de lojas e a instalação de um parque temático. Até o prefeito da cidade, Ed Koch (1977-1981), entrou na jogada: apresentou à administração de Nova York uma campanha que instituía a restauração e “limpeza” (ou “higienização social”) da Times Square: a expulsão da população local (gays, negros, prostitutas, moradores de rua, usuários de drogas e outras figuras marginalizadas) para atração de um novo tipo de público (turistas e classes mais abastadas).

De acordo com Anderson, a imagem da Times Square como um lugar abandonado e degradado era parte de um discurso propagado para sustentar interesses políticos e privados. Ao contrário do propagado, a região era extremamente complexa, diversificada e densamente povoada, possuindo um dos maiores tráfegos de sua época, com fluxo de até 8.000 pedestres por hora caminhando em suas ruas¹⁰. Porém, os tipos de público e serviços abrigados pela Times Square não agradava a parcela conservadora da população, que incluíam os grandes empresários.

A concentração de casas noturnas e o comércio sexual e de entorpecentes (legais e ilegais) faziam da permissividade parte constituinte de sua atmosfera. E talvez fosse exatamente este seu maior atrativo – para alegria de uns e pesadelo de outros. “A Times Square é a fossa comportamental de Nova York, o lugar onde as pessoas vão para fazer todas as coisas que elas não podem fazer em casa”, escreveu Jeffrey Deitch na época¹¹.

Com o fim da crise fiscal, a retomada do crescimento econômico e a reestruturação do mercado no final dos anos 1980, tornava-se ainda mais acirrada a disputa pela Times Square sob distintos interesses: de um lado, era objeto de desejo de empresários ligados ao setor imobiliário e de serviços, sendo alvo de campanhas políticas e anúncios publicitários; de outro, era palco para encontro de grupos marginalizados, para manifestações culturais minoritárias e outros tipos de comportamento social. Ao lado dos bares, cinemas, casas noturnas e discotecas, o Colab decidiu amparar e dar voz a este segundo grupo na disputa pela Times Square, oferecendo um espaço temporário para experimentação, representação, divulgação e exaltação da diversidade artística e social.

10 ANDERSON, Samuel. “Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show”. Emisphérica, revista digital, edição 6.1 de 2009. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/>

11 “Times Square is New York’s behavioral sink, the place where people go to do all the things that they can’t do at home”. DEITCH, Jeffrey. “Report from Times Square.” Art in America, v.68, n.9, (1980) September 1980, p. 61.

TIMES SQUARE SHOW: A CAMINHO DA DIVERSIDADE

Seis meses depois do Real Estate Show, o Colab uniu forças com outros grupos e espaços do circuito underground – como o ABC No Rio e Fashion Moda – para uma segunda ocupação artística, de proporção e repercussão ainda maiores. O alvo, desta vez, foi um edifício de quatro andares “abandonado” no coração da Times Square. Munidos, desta vez, da permissão de um mês de uso cedida pelo proprietário e do auxílio financeiro do NEA¹², o Colab abriu os quatro andares do edifício, e mais seu porão, para que cerca de cem jovens artistas (locais, “de rua” e membros do coletivo) pudessem preenchê-lo com intervenções, instalações, performances e outras formas de expressão artística. Durante o mês de junho de 1980, o edifício localizado na esquina da Sétima Avenida e da Rua 41º Oeste – antigo lar de uma casa de massagem – passou, assim, a hospedar o evento “The Times Square Show” (TTSS): um espetáculo efusivo que combinava instalação, gravura, escultura, grafite, filme, vídeo, performance e música. Nas palavras de Alan Moore, membro do Colab:

O Times Square Show foi uma exposição totalmente organizada por artistas montada no tradicional centro de diversões da classe trabalhadora e do comércio sexual de Manhattan, e constituiu um poderoso manifesto prático para uma arte populista, um verdadeiro ponto de inflexão na nova década¹³.

Segundo os relatos de Lucy Lippard e Jeffrey Deitch sobre a exposição, publicados na forma de artigo para a *Artforum* e *Art in America* (importantes revistas especializadas do período), o átrio de entrada do evento contava com o som alto e explosivo de uma *jukebox*, um sofá de plástico (já gasto) e uma diversidade de trabalhos artísticos, todos misturados – incluindo uma grande montagem de um homem negro açoitado e acorrentado¹⁴. Este primeiro pavimento era também o local onde haviam, com frequência, mostras de filmes, vídeos e a apresentação de performances¹⁵. A partir daí gravuras, estatuetas, instalações e demais trabalhos artísticos proliferaram por todos os espaços do edifício: subiam as escadarias, amontoavam-se pelos corredores, espreitavam os visitantes no porão ou decoravam os banheiros malcheirosos, segundo Deitch. Com algumas exceções, os trabalhos expostos não eram acompanhados de nenhum tipo de

¹² DEITCH, 1980, p. 60.

¹³ “The Times Square Show was an entirely artist-organized exhibition mounted in Manhattan’s traditional center of working-class amusement and the sex trade, and it constituted a powerful practical manifesto for a populist art, a true turning point into the new decade”. MOORE, Alan W.; CORNWELL, Jim. *Local History*. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985*. New York: Minnesota Press, 2002, p. 326.

¹⁴ LIPPARD, Lucy. 1980. “Sex and death and shock and schlock: a long review of the Times Square Show”. *Artforum* 19, no. 2 (October): pp. 50-5.

¹⁵ DEITCH, 1980, p. 59.

FIGURA 100 - TIMES SQUARE EM 1976. DESTAQUE PARA OS CINEMAS E SHOWS PORNÔ
CREDITO: JACK MANNING/THE NEW YORK TIMES

FIGURA 101 - REGISTRO DE UMA CASA DE SHOW ERÓTICO NA SÉTIMA AVENIDA EM 1975. FOTO DE ANDREAS FEININGER (1906-1999), “\$10 COMPLETE”. MUSEUM OF THE CITY OF NEW YORK / MCNY.ORG

FIGURA 102 - JACKIE CURTIS, UMA ATRIZ, ESCRITORA E CANTORA TRANSGÊNERO QUE APARECEU EM VÁRIOS FILMES DE ANDY WARHOL, NA TIMES SQUARE EM 1975. FONTE: WWW.ESQUIRE.COM





FIGURA 103 - VISTA DA SALA "MONEY, LOVE, DEATH" (1980). DESTAQUE PARA OS TRABALHOS: "MONEY GUN ZPLATE" (PAPEL DE PAREDE) DE COLEEN FITZGIBBON & ROBIN WINTERS, "RAT PATROL" (RODAPÉ) E "SYMBOLIC ANATOMY" (CANTO INFERIOR DIREITO) DE TOM OTTERNESS. FONTE: HEMISPHERICINSTITUTE.ORG

etiqueta que identificasse sua autoria; na verdade, era impossível até mesmo saber onde uma peça terminava e outra começava¹⁶.

Em contraste com a complexa atmosfera urbana local e com o conteúdo anárquico da maioria dos trabalhos e espaços, a mostra era dividida em seções temáticas. A sala "Money, Love and Death" continha imagens de ratos enfileirados percorrendo todo o rodapé ("Rat Patrol", de Christy Rupp) e ilustrações de armas, de cédulas de dinheiro e pratos de comida vazios ("Gun, Dollar, Plate", de Coleen Fitzgibbon e Robin Water) que embalavam todo o espaço, como um papel de parede. O cômodo "Portrait Gallery" incluía, entre outras coisas, as cabeças de oito soldados mortos em uma missão no Irã (feitas em cerâmica pela artista Mimi Gross) e os bustos em gesso de moradores negros e latino-americanos do Sul do Bronx (feitas por John Ahearn). Em outra sala, havia uma instalação feita a partir de colagens de revistas masculinas, imagens de sereias, noivas, bruxas, enfermeiras, santas e garotinhas que, segundo Lippard, representava um protesto contra os estereótipos lançados sobre as mulheres e a violência promovida pela

16 "In fact, with only a few exceptions, everything was installed without any kind of identifying labels, and it was sometimes impossible to tell where one piece stopped and another began" DEITCH, 1980, p. 61



FIGURA 104 - VISTA DO BANHEIRO MASCULINO COM OS TRABALHOS "OIL RIG FOUNTAIN" DE BECKY HOWLAND, "ATOMIC GRAFFITI" DE MITCH CORBER E "FRUIT" (ACIMA À DIREITA) DE JOE FYFE. FOTO DE TERISE SLOTKIN. FONTE: TIMESSQUARESHOWREVISITED.COM

FIGURA 105 E 106 - REGISTRO DE PERFORMANCE COM O SACO DE BOXE DE TOM OTTERNESS E PAREDE GRAFITADA POR VÁRIOS ARTISTAS. FOTO DE LISA KAHANE. FONTE: COLLABORATIVEPROJECTS

pornografia¹⁷.

No quarto andar, a pia quebrada do banheiro havia sido preenchida por grãos de sal encardidos e agulhas usadas. As paredes davam suporte para cartazes feministas, pôsteres com anúncios curiosos e chamativos – *The Real Mermaid* ("A verdadeira sereia") e *Punching Bag* ("Saco de pancadas") – e para os grafites de conteúdo crítico de SAMO ("*Same Old Shit*", assinatura utilizada por Jean-Michel Basquiat no início de sua carreira)¹⁸. Neste andar havia ainda a instalação de Tom Otterness: um saco de areia pendurado em frente a uma parede "quadro-negro" que continha a inscrição "*Dilettante Guerrilla*" acompanhada de comentários deixados em giz por outros artistas e visitantes da exposição.

O Times Square Show contava ainda com uma loja de *souvenirs*, tocada por Cara Perlman e Otterness, que colocava à venda, por um preço acessível, versões dos trabalhos expostos pelos artistas¹⁹. Moore e Jim Cornwell relatam ainda que

17 LIPPARD, 1980, p. 62.

18 THOMPSON, Margo. "The Times Square Show" (streetnotes). Nova York, Urban Fell, verão 2010. Disponível em: <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/thompson.html> (acesso: outubro 2017).

19 "For \$15, you could take home one of Christy Rupp's life-sized plaster rats, or for \$10, you could sample one Becky Howland's wrinkled, wart-speckled and turquoise-painted Love Canal Potatos". DEITCH, 1980, p. 61.



este espaço possuía uma divisória de madeira que permitia abrir a loja para rua nos horários comerciais, “da mesma maneira do balcão da lanchonete ao lado” – completam²⁰.

Conjuntamente aos trabalhos artísticos, os visitantes experienciavam ainda situações típicas de um edifício abandonado: espaços sujos de pisos acidentados, conectados por escadas mal iluminadas, cujas janelas deixavam transpassar os barulhos e os odores da Times Square, uma vez que estas não se encontravam envidraçadas. Contudo, a relação com a cidade ia muito além destas frestas abertas pela ruína do edifício.

A CIDADE E O PÚBLICO NO TIMES SQUARE SHOW

Não é preciso muito esforço para identificar no Times Square Show a tentativa de trazer a pluralidade e diversidade para o campo artístico, ensaiando um novo formato de espaço expositivo. Uma das formas mais latentes desta aproximação entre o evento e seu entorno aparece na forma e linguagem empregadas nos trabalhos artísticos, no uso expressivo de desenhos, figuras e mensagens diretas, em diálogo com o universo da comunicação urbana. Desde os cartazes de divulgação às obras propostas expostas, os artistas utilizavam imagens familiares a qualquer frequentador das ruas de Nova York, através de uma sensibilidade e estética cuja matriz se aproxima da arte pop – mas tendo como objetivo algo semelhante a um realismo social. Estes artistas levaram para o espaço expositivo a cultura do *new wave*, *punk* e *hip-hop* então emergentes, além da cultura de massa “local”. De acordo com Deitch, “foi a ficção científica, os filmes B e outras atrações da própria Times Square que deram fortes inspirações aos artistas, como a música e a moda do *new wave*, no qual muitos dos artistas estavam também envolvidos”. Sua arte “celebrava as peculiaridades culturais da América”, “fenômenos proeminentes no imaginário popular como o sensacionalismo midiático, assassinatos em massa, programas idiotas de televisão e bens de consumo inúteis feitos de plástico”²¹.

As obras replicavam as técnicas e meios de comunicação empregados por publicitários, pelas “tribos urbanas” e “subculturas” – fotografia, serigrafia, litografia e pichação. Os trabalhos artísticos disputavam o edifício enquanto suporte de **informação e mensagem**, com inúmeros panfletos, cartazes, anúncios e outros

20 MOORE, Alan; CORNWELL, Jim. Local History. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985*. New York: Minnesota Press, 2002, p. 325-326.

21 “Indeed it was the science fiction, B movies and other attractions of Times Square itself that gave these artists some of their strongest inspiration. Like the new wave music and fashion in which many of the artists are also involved, the art celebrated America’s cultural quirks. Such phenomena as media-hyped, sex-starved mass murders, idiotic television plots, and useless plastic consumer goods figured prominently in the imagery”. DEITCH, 1980, p. 60.

FIGURA 107 - REGISTRO DA ENTRADA E ÁREA EXTERNA, TIMES SQUARE SHOW (1980).
FONTE: TIMESSQUARESHOWREVISITED.COM

FIGURA 108 - LOJA DE SOUVENIRS, TIMES SQUARE SHOW (1980).
FONTE: COLLABORATIVEPROJECTS.FILES.WORDPRESS.COM

escritos espalhados e sobrepostos nos muros da Times Square. O conteúdo, porém, prefigurava uma nova concepção política da arte, pautada em questões tangentes à diversidade étnica e cultural, à desigualdade social e às questões relacionadas ao entorno urbano imediato – no caso: a especulação imobiliária, a exploração sexual, a corrupção, a violência e a degradação humana. Nas palavras de Deitch: “o Show estava mais preocupado com a comunicação do que com a percepção, mais atento ao social do que o pessoal e mais interessado no conteúdo do que na forma”²².

Enquanto em alguns trabalhos as críticas à situação econômica, social e urbana tomavam a forma de denúncias escancaradas, em outros, esta aparecia mais sutilmente, de maneira irônica. Como, por exemplo, o trabalho “Rat Patrol” (“Patrulha de Ratos”) de Rupp: uma série de imagens serigrafadas de ratos que se espalhava pelas ruas e adentrava o interior do edifício, fazendo com que os roedores contaminassem não só o espaço como também outros trabalhos presentes na exposição. Tal trabalho fazia referência a um caso ocorrido em 1979, quando uma horda de ratos virou notícia ao atacar um trabalhador no caminho de volta para casa. Assim, de forma indireta, Rupp retratava um momento da falência do sistema urbano nova-yorkino, em que conflitos entre funcionários públicos e a prefeitura (e as greves daí decorrentes), resultaram no acúmulo de toneladas de lixo nas ruas. Segundo Anderson, “Rat Patrol” é um exemplo de como a cidade de Nova York, em particular o contexto urbano da Time Square, influenciou as abordagens do evento artístico, sendo responsável, inclusive, por derrubar as barreiras entre o dentro e o fora, contaminando o ambiente privado com o espaço público²³.

As críticas envoltas aos trabalhos expostos no TTSS intentavam explicitar o domínio do capital sobre as comunicações, sobre o comércio e uso do solo urbano e seu impacto na sociedade. Em primeira instância, o ato de tomar um edifício desocupado e preenchê-lo de uma arte cujo conteúdo fora desenhado especialmente para o público e o cenário da Times Square indica a adoção de uma nova estratégia cultural, de guerrilha. Os artistas plantavam seu trabalho na atmosfera caótica e peculiar à região justamente quando este espaço era ameaçado por interesses particulares, por planos de reestruturação (que abrangiam toda a cidade). De outro lado, a atitude e a colaboração dos artistas representava também a continuação do confronto direto com o “cubo branco” e parte dos espaços a ele alternativos: uma rebelião ao isolamento, à indiferença, à individualidade e ao descaso dos circuitos artísticos (tradicionais, vigentes e “alternativos”) em relação às questões sociais e urbanas pré-existentes.



FIGURA 109 - RAT PATROL (1979-1980), CHRISTY RUPP.
FONTE: CHRISTYRUPP.COM

TTSS [The Times Square Show] foi ostensivamente sobre a Times Square – ou seja, sobre sexo, dinheiro, violência e degradação humana. Foi também sobre artistas agindo conjuntamente como pseudo-terroristas e se identificando com os habitantes deste local escolhido – invejando-os, imitando-os e colonizando-os ao mesmo tempo em que se rebelavam contra a limpeza e a impiedade das instituições e das “alternativas” do mundo da arte. Foi também uma greve microcômica construída por artistas que lutava pela independência econômica, pelo controle da venda de produtos e pela realização de uma exposição mais ou menos “aberta”. [...] Acima de tudo, o TTSS [...] foi sobre a arte ser uma outra coisa que não só arte.²⁴

Dentre as inúmeras rupturas e provocações protagonizadas pelo Times Square Show – que vão da inserção social do trabalho de arte às novas formas de política urbana –, vale aqui reservar especial atenção para a relação almejada com o público. Diferentemente de uma galeria comercial ou museu, o TSS atraiu e

22 “The Show was more about communication than perception, more concerned with social than personal issues, and more interested in subject than form.” DEITCH, 1980, p. 61

23 ANDERSON, 2009.

24 “TTSS [The Times Square Show] was ostensibly about Times Square – that is, about sex and Money and violence and human degradation. It was also about artists banding together as pseudo-terrorists and identifying with the denizens of this chosen locate – envying them and imitating them at same time as colonizing them, thus rebelling against the cleanliness and godlessness of the art world institutions, ‘alternative’ and otherwise. It was also about artists making a microcosmic strike for economic Independence and control of their products through the store, and the more or less ‘open’ exhibition. [...] Most important, TTSS [...] was about art being about something other than art”. LIPPARD, p. 52-53

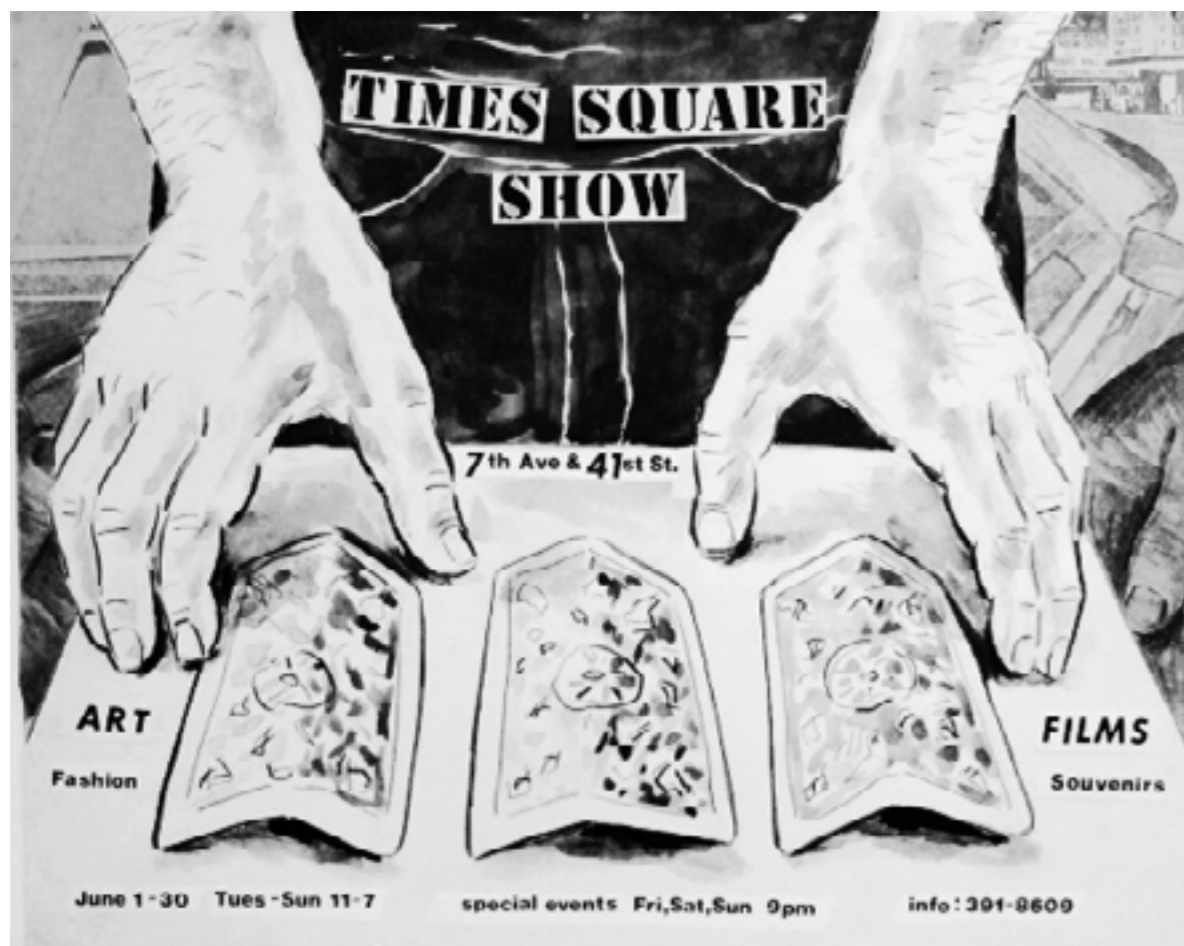


FIGURA 110 - TIMES SQUARE SHOW, PÔSTER DE DIVULGAÇÃO (1980), CHARLIE AHEARN E JANE DICKSON. FONTE: COLLABORATIVEPROJECTS.FILES.WORDPRESS.COM

concentrou uma grande variedade social para a qual a arte não era algo familiar e tampouco acessível. Segundo a visão otimista de Deitch,

A partir do momento em que a porta se abriu, a rede de participantes rapidamente foi expandida para incluir donos de empresas, trabalhadores, criminosos, prostitutas e outras pessoas da vizinhança cuja curiosidade as havia levado para dentro. [...] A porta aberta do edifício foi uma metáfora perfeita para a acessibilidade da arte.²⁵

Assim, no Times Square Show, o público-alvo deixava de ser os curadores, críticos, diretores e demais engajados no circuito artístico. Ao visitar a exposição eram essas as figuras que haviam sido deslocadas de seu “habitat natural” e confrontadas com uma arte e com uma realidade não familiar, sob o impacto do estranhamento. A exposição demandava um outro comportamento, que não o do “cubo branco” e similares.

Ao transpor a cidade para dentro do espaço expositivo, o TSS trouxe para seu ambiente os conflitos pertencentes ao espaço público/urbano em essência; isto

25 “From the moment the door opened, the network of participants quickly expanded to include the business owners, office workers, gangsters, prostitutes and other neighborhood people whose curiosity took inside. [...] the building’s open door was a perfect metaphor for the accessibility of the art itself”. DEITCH, p. 60.

é: tematizou a cidade enquanto território de disputa de interesses e lugar onde se sobrepõe diferentes usos, programas e classes sociais. Diante deste cenário, levanta-se a questão: a TSS escapou ou ampliou o circuito da arte?

Se traçássemos, de uma ponta a outra, os eventos artísticos que representam momentos de ruptura e inflexão na arte norte-americana do século XX, o Times Square Show (1980) ocuparia, talvez, o lugar do último evento da série iniciada pelo *Armory Show* (1913)²⁶. Enquanto este último pontua o momento histórico de implementação do projeto modernista na América, cuja presença da arte moderna vinda da Europa representava o redesenho da cultura americana existente para a construção de novos valores universais (e progressistas), o Times Square Show interrompe este ciclo, marcando uma inflexão no processo de desconstrução de comportamentos, imagens e valores pregados pelo projeto moderno de construir um novo “homem”, à altura de sua época e suas transformações. Enquanto o Armory Show coaduna com um tipo de idealismo que enxergava a arte como um repositório transcendente de valores humanos, coerentes com o espírito progressista de sua época, o Time Square Show partilha da visão ativista de uma arte que dá voz e visibilidade à pluralidade cultural existente, aos problemas e conflitos de grupos sociais e situações específicas.

De acordo com Deitch, tanto o evento quanto a formação do grupo Colab eram frutos de um fenômeno pós-SoHo, “uma reação aos canais entupidos e da orientação arte-para-arte da academia pós-minimalista”. Segundo ele, “a maioria dos membros do Colab estava comprometida com a mudança social, encarando a arte como um meio de comunicação radical e não como um diálogo circular, fechado, com as tradições artísticas do passado”. Eles pertenciam a um grupo “jovem demais para ter tirado proveito da bonança dos lofts do SoHo, apreciada pela geração anterior”; “muitos de seus membros viviam em blocos de edifícios arruinados no Lower East Side”. Para alguns destes artistas “o compromisso com a transformação social e o intercâmbio racial era mais do que fantasia liberal; era uma questão de sobrevivência”²⁷.

Assim como outros grupos e espaços alternativos do período, o Colab também enxergou na crise e na desordem urbana americana uma oportunidade para a experimentação artística e, sobretudo, para a desconstrução dos padrões

26 O Armory Show foi a primeira exposição internacional de arte moderna (de raiz europeia) na América, ocorrida entre os dias 17 de fevereiro a 15 de março de 1913, em Manhattan, no edifício que abrigava a 69ª sede armada (69th Regiment Armory). Considerada um importante evento histórico, “o Armory Show apresentava aos norte-americanos uma imagem de modernidade, que marcaria definitivamente a revolução da arte moderna norte-americana, para qual a produção europeia tornar-se-ia um modelo”. Assim, tal mostra “[...] continha um projeto, uma lição e sobretudo um programa de modernidade, no qual América e Europa se uniam num destino cultural, em que seus povos experimentavam da mesma arte moderna, superadora de tradições locais, ou seja, o internacionalismo moderno”. CASTILLO, Sonia Salcedo. Cenário da Arquitetura da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 77-78.

27 “Most of Colab’s members are committed to social change, approaching art as a radical communications medium rather than as a circular dialogue with the art traditions of the past. Since most of Colab is too young to have been able to take advantage of the SoHo loft bonanza enjoyed by an earlier New York generation, many members live on the crumbling blocks of the Lower East Side. For a number of these artists, commitment to social transformation and racial interchange is more than liberal fantasy; it is a matter of survival”. DEITCH, 1980, p. 60.

existentes, tanto artísticos quanto sociais. Mas, ao contrário das posturas adotadas por eventos organizados pelo IAUR e artistas do SoHo, o Colab não procurou deslocar a arte neovanguardista da *downtown* para regiões onde esta era algo alheio a maioria da população, mas sim dialogar com o público e com a realidade local e garantir a participação do maior número de artistas possível, a fim de contemplar a diversidade racial, étnica, sexual e/ou de gênero. Através do Times Square Show, concentrou em um só lugar manifestações e questionamentos artísticos distintos da cultura urbana *underground*, cujas preocupações eram menos sobre a natureza da produção artística em si e mais sobre sua relação com os problemas sociais e urbanos imediatos.

Portanto, a postura adotada pelo Colab foi a de transferir o protagonismo sobre a intervenção eventual no edifício da Times Square para artistas “menores”, locais, de rua, engajados com questões políticas e sociais abrangentes ou específicas da realidade ou grupo cultural à qual pertencem. O Colab tirou proveito dos benefícios financeiros e facilidades políticas a eles concedido para organizar uma grande exposição coletiva multidisciplinar, mas optou por abrir mão de sua visão e produção pessoal para empoderar minorias, expressões artísticas e manifestações culturais inferiorizadas. Mais do que uma “exposição de guerrilha”, o Times Square Show sustenta a atuação do artista como agenciador e/ou agitador cultural que trabalha com políticas de identidade; isto é: que opera sobre a afirmação ou expressão da identidade cultural de pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Ao mesmo tempo, o Colab abriu uma nova possibilidade de articulação entre artistas que se mantinham independentes a uma localidade específica. Criou uma rede colaborativa (e aberta) para elaboração e execução de projetos culturais e/ou artísticos voltados para locais e públicos específicos. O Times Square Show foi “sobre a arte ser uma outra coisa que não só arte”.

08



ASSIMILAÇÃO DO ALTERNATIVO: NOVAS INSERÇÕES DA ARTE NO MERCADO

08

Logo que assumiu a presidência dos Estados Unidos em 1981, Ronald Reagan – uma das figuras centrais a instaurar o neoliberalismo, ao lado de Margaret Thatcher¹ – seguindo o receituário de que o Estado não é a solução, mas o problema, procurou tomar medidas para extinguir ou reduzir pela metade as verbas destinadas às instituições de cultura, como os citados *National Endowment for the Arts* (NEA), o *National Endowment for the Humanities* (NEH) e o *Institute of Museum Service* (IMS). Neste período, o orçamento do NEA, por exemplo, foi drasticamente reduzindo, passando a apenas 0,001% do PIB dos Estados Unidos – uma porcentagem seis vezes menor do que a de 1980, segundo o

1 Para os estudiosos Pierre Dardot e Christian Laval o triunfo da política conservadora e neoliberal no Ocidente ocorre na virada dos anos 1980, com a ascensão ao poder de figuras como Ronald Reagan, nos EUA, e Margaret Thatcher, na Inglaterra. A lógica neoliberal traz consigo alterações profundas nas regras de funcionamento do capitalismo modificando radicalmente o modo de exercício do poder governamental. Entre as medidas neoliberais mais conhecidas está a privatização das empresas públicas e os movimentos de desregulamentação econômica, pela livre concorrência de mercado. Ver: DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *La nueva razon del mundo*. Barcelona: Gedisa editora, 2013.

economista Augustin². Reagan também buscou indiretamente interferir na forma do financiamento para artes, substituindo o auxílio público pelo patrocínio privado – através de medidas legais que, por exemplo, davam aos empresários a possibilidade de descontar uma parcela dos tributos devidos na forma de incentivo a projetos culturais. À frente da agenda neoliberal, Reagan isentou o Estado da tarefa de destinar os fundos públicos para a cultura, transferindo este poder (direta e indiretamente) para os interesses da esfera privada – um tipo de política que, aliás, não ficou restrita ao EUA, mas se espalhou para diversos países do globo. No mesmo período das mudanças político-culturais implantadas por Reagan, o governo de Thatcher anunciou cortes no orçamento do Conselho Artístico britânico, o *Arts Council*, aprovou a transferência de recursos públicos para a Associação para o Patrocínio Empresarial das Artes e ainda lançou folhetos de incentivo ao patrocínio cultural pelas instituições privadas sob o título “*The arts are your business*” (“A arte é o seu negócio”, em tradução livre)³.

Quando não interferia diretamente nas políticas culturais, Reagan mandava seus representantes. Para traduzir sua ideologia *liberal-conservative* à administração de programas do NEA – em particular, o Programa de Artes Visuais – Reagan nomeou Frank Hodsoll, seu aliado, para ocupar a presidência da agência federal. Hodsoll defendia, em declarações públicas, posturas políticas e administrativas em favor da arte comercial. Partindo do princípio de que “filmes comerciais são tão arte quanto os não-comerciais”⁴, Hodsoll sustentava a ideia de que o NEA, e conseqüentemente as artes visuais, deveriam se vincular ao mercado, da mesma forma que as indústrias cinematográfica e televisiva. Em contraponto ao apoio público às práticas artísticas independentes (vinculadas ou não a espaços alternativos), Hodsoll advogava pela *dependência natural e necessária* dos artistas com as galerias comerciais: “a maioria dos artistas gostaria de ter uma galeria comercial. Precisamos ajudar os artistas a obterem representação de galeria”, pois “a reputação do artista é feita no mercado”⁵ – declarou, em 1983, em nome da fundação.

Dando continuidade ao “efeito cascata neoliberal” iniciado por Reagan, Hodsoll nomeou o artista Benny Andrews para assumir o cargo de diretor do Programa de Artes Visuais – posição anteriormente ocupada por Brian

2 AUGUSTIN, André Coutinho. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 7

3 No Brasil, este mesmo raciocínio foi aplicado em meados dos anos 1990, sob a presidência de Fernando Collor de Mello. No pouco tempo que permaneceu no poder, Collor fechou o Ministério da Cultura, substituindo-o por uma secretaria, extinguiu a EMBRAFILME, a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas, entre outros órgãos ligados ao incentivo cultural. Em contrapartida, criou a “Lei Rouanet” (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que dava a possibilidade de pessoas físicas ou jurídicas poderem destinar parte ou o total dos valores contribuídos ao Imposto de Renda (IR) a projetos culturais, na forma de doação ou investimento. AUGUSTIN, 2011.

4 “Comercial films are as much art as non-commercial ones”. HODSOLL apud WU, Chin-Tao. *Privatising Culture - Corporate Art Intervention since the 1980s*. New York: Verso, 2003, p. 73

5 “[...] most artists would like to have a commercial gallery. We need to help artists get gallery representation. [...] an artist’s reputation is made in the market”. HODSOLL apud WU, 2003, p. 73.

O'Doherty. Em 1983, um ano depois de assumir o cargo, Andrews declarou: “As pessoas que criaram os espaços alternativos mantiveram certa atitude, uma atitude anti-comercial. Mas a maioria dos artistas não vê nada de errado com a venda. E é tarefa do NEA responder às necessidades dos artistas”⁶.

Os discursos de Hodsoll e Andrews sintetizam, ao mesmo tempo em que explicitam, a inflexão na postura política-administrativa de agências de fomento cultural nos anos 1980 que, mesmo com drásticos cortes orçamentários, passaram a apoiar as galerias e artistas comerciais. Entre os mais afetados com esta mudança, encontravam-se os espaços e os artistas engajados com a produção experimental, sem fins lucrativos. Como resultado, muitos espaços alternativos (da primeira geração, especialmente) fecharam suas portas ou se institucionalizaram, sendo obrigados a negociar com as novas diretrizes de incentivo privado à cultura – parceria “público-privado”. A era Reagan entregou as rédeas dos gastos públicos para o mercado (através de artifícios como a “isenção fiscal”), devolvendo os fundos destinados à cultura para as mãos de empresários (“administradores da arte”), dando origem a uma simbiose ambígua entre a arte como mercadoria e a arte experimental.

A VOLTA DA PINTURA, A EXPANSÃO DO “CUBO BRANCO” E A ASSIMILAÇÃO DO “ALTERNATIVO”

Pouco antes do livre mercado (de pensamento neoliberal) se tornar hegemônico na política norte-americana, o mercado da arte havia começado a se reerguer. Com a inflação subindo e o valor da moeda despencando na metade da década de 1970, muitos americanos passaram a depositar suas economias em posses sólidas: imóveis, joias e obras de arte. Irving Sandler aponta que neste período muitos investidores começaram a encarar as peças artísticas não apenas como cultura ou itens luxuosos, mas também como propriedades tangíveis, como um tipo racional de investimento. De acordo com o historiador, este novo olhar sobre a arte foi amplamente sustentado pelas revistas especializadas e pela grande mídia – que entrevistava artistas mencionando os preços exorbitantes alcançados por suas obras –, mas também pelos bancos, seguradoras e empresas de investimento – que passaram a criar departamentos de compra e venda de arte⁷. Mas foi precisamente nos anos 1980 que este nicho de mercado atingiu o seu auge.

Depois de testemunhar um grande período de recessão econômica – oriunda da crise do petróleo (1973) e da grande inflação por ela disparada – a

6 “The people who set up the alternative spaces, they kept a certain attitude, an anti-commercial attitude. But most artists don't see anything wrong with selling. And it's the job of the Endowment to respond to artists' needs”. ANDREWS apud WU, 2003, p. 73.

7 SANDLER, Irving. *Art of the post-modern era: from the late 1960's to the early 1990's*. 1st ed. New York: Harper Collins, 1996, p. 426

economia norte-americana (crescentemente “desregulada”) dava sinais visíveis de sua recuperação no início da década de 1980. O mercado imobiliário e o de ações celebravam as inúmeras aquisições corporativas, os novos empreendimentos comerciais e o rendimento de títulos de alto risco (*junk bonds*). “Um de seus heróis”, afirma Sandler, “era Donald Trump, que trombeteava seu sucesso através da *Trump Tower*, *Trump Shuttle* e *Trump Princess*”⁸ – um arranha-céu luxuoso, uma companhia aérea e um iate milionário, respectivamente. Mais do que um simples reflexo da recuperação econômica, Trump simbolizava uma inversão significativa no comportamento e pensamento daquela geração, originária do termo “*yuppie*” (derivação da sigla “*Young Urban Professional*”) – jovens profissionais ascendentes que ganhavam altos salários e ostentavam gostos sofisticados da vida urbana. Se o espírito comunitário e o discurso anti-consumista haviam definido o movimento “*hippie*” e parte da geração dos anos 1960 e 1970, o individualismo e o consumismo exagerado faziam dos “*yuppies*” o novo fenômeno dos anos 1980.

Pari passu com o crescimento econômico, a venda de quadros de artistas reconhecidos (como Van Gogh e Willem de Kooning) alcançava facilmente a casa dos oito dígitos, enquanto as empresas que as leiloavam faturavam ainda mais do que isso – a Sotheby's, por exemplo, chegou a lucrar cerca de 10 bilhões de dólares entre os anos de 1979-1989⁹. Assim como as ações de companhias proeminentes, as obras de um artista poderiam ter seu valor de mercado acrescido do dia para a noite, com uma simples exposição em uma galeria ou a avaliação positiva de um crítico de arte renomado.

O investimento em arte – e a tudo que a ela se relacionava – havia se tornado sinônimo de grande e lucrativo negócio. Seja em Nova York ou em qualquer outra cidade-polo, o número de artistas, curadores, galeristas, mecenas, leiloeiros, empresários, colecionadores e todo tipo de carreira profissional, existente ou inventada no ramo artístico, havia aumentado vertiginosamente, assim como a quantidade de galerias comerciais, museus e casas de leilões. Espaços estes que, para jogar com o status de objeto artístico extremamente valioso, frequentemente tomavam emprestado o modelo de galeria “cubo branco”, no qual a obra era isolada, destaca e seus detalhes preciosamente realçados (tal como um diamante em uma joalheria). Neste momento, o “cubo branco” ressurgiu renovado; o circuito da arte havia se expandido. Agora não só o perfil de colecionadores e investidores mudara significativamente – sendo, muitas das vezes, figuras aquém de questões artísticas (empresários de outros ramos, publicitários, músicos, atores de sucesso, entre outros) – como o próprio processo de legitimação e valorização de determinada obra ou artista escapara quase que por completo do domínio de “*marchands*”, galeristas e diretores de museus (como era nos anos 1950) para

8 “One of its heroes was Donald Trump who trumpeted his success in *Trump Tower*, *Trump Shuttle*, and *Trump Princess*”. SANDLER, 1996 p. 425

9 *Ibidem*, p. 426

cair de vez nas graças da mídia (TV, jornal e revista) – que, com frequência, noticiavam os preços exorbitantes das obras de um artista.

É evidente que, neste cenário, o tipo de obra predileta dos patronos, galeristas e demais financiadores da arte passava longe daquela que se fazia presente na cena e espaços alternativos – ordinária, despreziosa, colaborativa, efêmera, desmaterializada e vinculada a um lugar específico (*site-specific*). Suas preocupações não eram com o potencial político/democrático, social/inclusivo e representativo/cultural da arte, mas sim com sua capacidade lucrativa (a longo e a curto prazo). Seja por sua longevidade, alcance e familiaridade (do público mais ao menos entendido de arte) ou por seu caráter de “objeto decorativo luxuoso”, a escultura e a pintura eram as que mais atraíam os olhares de investidores – especialmente esta última, que além da marca particular do artista carregava de maneira visível sua preciosa assinatura.

Sem o apoio estatal e à sombra dos desejos de novos patrocinadores, atentos ao sucesso financeiro, artistas da velha e da nova geração foram largamente atraídos de volta para frente das telas – a gosto ou a contragosto. Andy Warhol, por exemplo, não só voltou a pintar com afinco – depois de anos sem trabalhos originais – como traduziu este momento da arte americana ao produzir uma série de quadros com cifras de dólares estampadas (*Dollar Sign*, 1981-82). “Digamos que você vá comprar uma pintura de \$200,000”, declarou Warhol ironicamente, “Eu acho que você deveria pegar este dinheiro, amarrá-lo e pendurá-lo na parede. Então, quando alguém o visitar, a primeira coisa que verá será o dinheiro na parede”¹⁰.

Seja por ambição ou mera necessidade, o fato é que muitos artistas deixaram de lado seus anseios e ideologias para se adequarem aos interesses de mercado, se tornando menos altruístas e mais individualistas, instaurando o espírito da competição sobre o da colaboração; tal como lamenta Jane Crawford, antiga residente no SoHo:

Durante os anos 1980, o dinheiro e a fama escolheram caprichosamente alguns artistas, enquanto outros permaneceram ignorados. Já não era possível sair a campo em igualdade de condições. Os mesmos artistas que alguns anos antes trabalhavam e viviam juntos, agora estavam permanentemente segregados pelas etiquetas do sucesso e do fracasso, da fama e do esquecimento. A arte voltou aos meios mais tradicionais, como a pintura e a escultura, no interior dos espaços institucionais. [...] Ante aos novos mercados surgidos na Europa e nos Estados Unidos, o mundo da arte tornou-se comercialmente orientado, a própria arte converteu-se em uma atividade mais mercantil e menos idealista, e a vida democrática em comunidade ficou definitivamente como uma lembrança do passado.¹¹

10 “Say you were going to buy a \$200,000 painting. I think you should take that money, tie it up, and hang it on the wall. Then when someone visited you the first thing they would see is the money on the wall”. WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt, 1975, p. 133-134.

11 CRAWFORD, 2010, p. 57



FIGURA 112 - ANDY WARHOL AO LADO DE SUA PINTURA “DOLLAR SIGN” EM NOVA YORK, 1982
FONTE: SANTI VISALLI ARTWORK

Mas não só a reestruturação dos gastos públicos e o crescimento da arte comercial fizeram recuar os soldados da arte alternativa. A evolução do sistema capitalista na era Reagan transformou o mercado em um oponente bem mais poderoso do que havia se imaginado, capaz de absorver e transformar tudo em negócio, em material vendável. A crença de que a transgressão do espaço e dos meios serviriam como armas contra os interesses privados revelou-se ingênua e ineficaz, detentora de um efeito colateral alarmante: passado o *boom* (e o *crash*) da “volta à pintura”, foram as “atitudes rebeldes” que atraíam o olhar institucional e empresarial para si, como novas possibilidades de ação e investimento – tanto no mercado artístico quanto no imobiliário.

OS ESPAÇOS ALTERNATIVOS E MERCADO ARTÍSTICO: UMA NOVA PARCERIA

O protesto por uma maior visibilidade e valorização da cultura urbana, tal como articulado pelo Colab, alcançou seu objetivo, mas não exatamente como o esperado. O evento do Times Square Show impactou com força o cenário

artístico. Através dele, boa parte do que se encontrava submerso na cultura *underground* foi trazido à tona para a superfície, direto para o interior dos espaços alternativos. Manifestações culturais expressivas, como a do grafite, tiveram seu potencial artístico reconhecido e divulgado pelo circuito alternativo maior. “Algumas correntes do Times Square Show influenciaram a White Columns [antiga 112 Greene Street]”, relembra Josh Baer, antigo diretor desta última (1979-1983); “foi na época em que o grafite que aparecia nas galerias coincidia com o das ruas. O Fashion Moda estava promovendo exposições que, às vezes, incluíam break-dancing, rap e grafite. Na White Columns, nós também fizemos algo do tipo”. Evidentemente, esta movimentação toda atraiu também a atenção de investidores do mercado artístico. “O TSS despertou o interesse das galerias pelo que estava acontecendo na *downtown*”, completa Baer; “[...] de repente, galeristas de ponta estavam tentando a todo custo assinar com artistas. O mundo da arte comercial prestava atenção e comparecia frequentemente às mostras”¹².

Em consequência, deu-se início a um processo de cooptação ou assimilação pelo mercado, no qual a “arte marginal” foi descontextualizada e domesticada. Extraíu-se dela sua antiga carga política, projetando para frente apenas seu apelo estético e comunicativo – a camada que verdadeiramente interessava aos investidores do mercado artístico. A inserção social da arte experimental, de ponta, mesmo a de claras intenções políticas, acabara sofrendo inflexões paradoxais.

Assim como a profusão artística no SoHo, eventos como Times Square Show haviam também atraído o investimento privado, fazendo da arte que concedia “visibilidade” a uma área urbana negligenciada a antessala para projetos de gentrificação, para a expansão da indústria do turismo. No SoHo, os espaços alternativos prepararam o solo para investimentos futuros na região. O incentivo à intervenção artística em determinada região se tornara uma manobra duplamente eficaz para investidores: ao mesmo tempo em que garantia bom retorno publicitário, ajudando na divulgação e construção da imagem de uma “empresa que apoia a cultura”, garantia também a valorização de determinada região de seu interesse a um baixo custo (se comparado a grandes projetos de construção arquitetônica e reforma urbana).

A mudança de modelo político e econômico (neoliberal) somados aos drásticos cortes e incentivos públicos para arte e cultura forçaram boa parte dos grupos e espaços alternativos recorrerem à parceria “público-privada”, convertendo-se em dispositivos pertinentes (e necessários) ao mundo da arte e dos negócios – a filiação do MoMA ao P.S.1, no final dos anos 80, é um claro

12 “Some currents from the Times Square Show influenced White Columns. [...] It was a time when graffiti shows in galleries overlapped with what was going on in the street. Fashion Moda was having exhibitions sometimes that included break-dancing, rap, and graffiti art. At White Columns we did some of that too. [...] The TSS got the galleries interested in what was going on downtown. It was exciting because all of a sudden gallerists in their high heels were trying to sign artists. The commercial art world picked up on the show and was attending in force”. BAER, Josh. Disponível em: <http://www.timessquareshowrevisited.com/accounts/josh-baer.html>

exemplo disto. Neste processo, eles conformavam uma zona de transição entre as atividades artísticas comercializadas e/ou institucionalizadas e aquelas que ainda operavam fora deste radar. Visto de outro modo, tais espaços se transformaram em uma espécie de porta de entrada, de primeiro filtro, no processo de seleção, validação e deslocamento da arte marginal para sua absorção como mercadoria. Sem perceber, os grupos e espaços alternativos construíram pontes que reconectavam a “rua” ao “museu”; ajudaram a dar forma à fábrica que transformava a transgressão em objeto de consumo. Uma breve análise da trajetória do artista Jean-Michel Basquiat (1960-1988) ajuda a clarificar esta inversão.

BASQUIAT: O RETRATO DE UMA MUDANÇA

Da metade para o fim da década de 1970, Basquiat era apenas um garoto prodígio, um talento artístico, que havia fugido da casa do pai, no Brooklyn, para morar nas ruas de Manhattan. “Sem-teto”, passou a dormir na Washington Square Park, uma praça localizada entre os bairros Greenwich e East Village, e posteriormente no chão e sofás de amigos, residentes nesta região. Para se sustentar, vendia roupas e cartões postais personalizados, com desenhos de sua autoria¹³.

Neste meio tempo, Basquiat se conectou com outros jovens artistas atuantes nas ruas de Nova York; entre eles: Keith Haring, Kenny Scharf e Al Diaz. Ao lado destas e de outras figuras, Jean-Michael mergulhou na cultura punk e *new wave/no wave* e se engajou no movimento do grafite, que florescia naquela época no East Village. Sob o pseudônimo (ou *tag*) SAMO (nome derivado da frase “*Same Old Shit*”), Basquiat e Al Diaz espalharam mensagens provocativas e enigmáticas, escritas com tinta spray, por superfícies do SoHo, NoHo, TriBeCa e de boa parte da *downtown*: “SAMO COMO ALTERNATIVA PARA DEUS. SAMO COMO FIM DA ARTE COMERCIAL. ANDANDO POR AÍ NO CONVERSÍVEL DO PAPAÍ COM O DINHEIRO DA HERANÇA”¹⁴ – dizia uma delas.

Assim como outros artistas engajados com a cena *underground*, Basquiat foi convidado para participar do Times Square Show em 1980. As marcas deixadas por Jean-Michel nas paredes do edifício da Times Square foram destacadas na *Art in America*, ainda naquele ano. Jeffrey Deitch, um consultor de investimento em arte no Citibank, comparou suas inscrições e desenhos abstratos à produção de um renomado (e valioso) pintor do Expressionismo Abstrato. Nas páginas da revista, Deitch escreveu:

13 HOBAN, Phoebe. “Samo is Dead – The fall of Jean Michel Basquiat”. *New York Magazine*, Nova York, 26 set. 1988, pp. 36-44.

14 “SAMO AS AN ALTERNATIVE TO GOD. SAMO AS AN END TO PAYING ART. RIDING AROUND DADDY’S CONVERTIBLE WITH TRUST FUND MONEY”. HOBAN, 1988, p. 39



FIGURA 113 - CAPA DA REVISTA THE NEW YORK TIMES COM JEAN-MICHAEL, NEW YORK, 10 FEV. 1985

Havia menos de uma dúzia de trabalhos abstratos sobre as centenas de objetos na mostra [Times Square Show]. Mas mesmo estas eram variações originais daquelas que normalmente se associa à abstração. Um pedaço de parede pintado por Samo, o onipresente grafiteiro de slogans, era uma combinação fantástica de [Willem] De Kooning e os rabiscos de spray no metrô¹⁵.

Depois de alguns desentendimentos, Basquiat e Al Diaz decidiram dar um fim ao personagem que haviam criado: “SAMO ESTÁ MORTO” – noticiavam nas paredes de Nova York. Mas àquela altura, Basquiat já havia se destacado e alcançado reconhecimento no mundo *underground*. Sua arte, música e estilo de vida excêntricos se destacavam nas ruas e clubes noturnos, frequentados por figuras de vários universos da arte. Consequentemente, Basquiat atraiu para si admiradores tanto de dentro quanto de fora do circuito alternativo. O curador Diego Cortez (um dos membros fundadores do Colab) conta que o conheceu pela primeira vez em 1979, no Mudd Club, e que ficou instantaneamente convencido de seu talento¹⁶. Anos mais tarde, quando o grafite se popularizava e a pintura se revalorizava, Cortez encorajou Basquiat a produzir pinturas e o convidou para participar de uma exposição organizada por ele no P.S.1: “New York/New Wave” (1981). A particularidade de seus trabalhos – desenhos expressivos combinados com enigmáticas palavras (uma mistura entre grafite, Expressionismo Abstrato e Pop Art) – atraiu para o Queens o interesse de galeristas e investidores no ramo da arte (como Henry Geldzahler, Bruno Bischofberger e Emilio Mazzoli), que compraram os trabalhos de Basquiat e negociaram outras exposições e patrocínios. Daí em diante sua carreira artística ascendeu. O Times Square Show e o P.S.1 haviam construído os degraus da escada que o levaram para o sucesso.

Em 1981, Basquiat voltou para o SoHo. Mas, desta vez, ele trocou as ruas pelo interior de galeria de Annina Nosei, localizada na Prince Street. Hoban escreve que, neste período, Basquiat se instalou no porão da galeria comercial para produzir freneticamente seus quadros. Assim que eram finalizados, eles literalmente deixavam o porão para ocupar o salão principal da galeria, onde eram vendidos por \$2,500 a \$10,000 cada¹⁷.

Em poucos anos, Basquiat passou de um “garoto sem-teto desempregado” para um jovem artista rico e famoso. Frequentou vernissages, clubes e jantares com artistas famosos (como Andy Warhol, com o qual fez alguns trabalhos em parceria). Seus gastos eram notadamente extravagantes. Adquiriu um *loft* no SoHo, comprou roupas de grife, alugou limusines e pagou festas e presentes caros a amigos. Seu nome, não raro, era mencionado nas mesmas publicações que convertiam Donald Trump em figura pública. Basquiat chegou, inclusive,

15 “There were less than a dozen abstract works out the hundreds of objects in the show. But even these were funky departures from what one usually associates with abstraction. A patch of wall painted by Samo, the omnipresent graffiti sloganeer, was a knockout combination of de Kooning and subway spray scribbles” DEITCH, p. 61.

16 HOBAN, 1988 p. 40

17 Ibidem, p. 41

a estampar a matéria de capa da revista *The New York Times Magazine*, de fevereiro de 1985. “*New Art, New Money: the marketing of an american artist*”, escrita por Cathleen McGuigan, trazia informações sobre a carreira, o sucesso repentino e o valor de mercado do artista para os leitores da revista:

Olhe para Basquiat. Cinco anos atrás ele não tinha um lugar para morar. Ele dormia no sofá de um amigo depois do outro. Ele não tinha dinheiro para comprar materiais de arte. Agora, aos 24 anos, ele está fazendo pinturas vendidas por \$10,000 a \$25,000. Elas são reproduzidas em revistas de arte e também como parte de layouts de moda, ou em fotografias de casas particulares elegantes em *House & Garden*. Elas estão em coleções do publicitário S. I. Newhouse, do ator Richard Gere, do músico Paul Simon e do Museu Whitney de Arte Americana.¹⁸

Ironicamente, Basquiat utilizava boa parte do seu dinheiro para sustentar um estilo de vida que, na década anterior, era marginalizado e desvalorizado. Sua aparência afro-punk, que antes evitavam os olhares dos passantes nas ruas, agora atraía holofotes e estampavam as principais páginas de revistas – da arte, da moda, do entretenimento e dos negócios. A foto icônica de Basquiat no interior de um *loft* industrial, sentado em frente à uma de suas pinturas, vestindo um terno Armani com seus dreadlocks e pés descalços captura e reúne em uma só imagem o momento da explosão da arte comercial e da assimilação artística dos anos 1980. Ao mesmo tempo em que comunica o orgulho de sua negritude, ela simboliza uma nova relação entre o mercado e a transgressão: o momento em que cada impulso de oposição ou subversão eram captados, modificados, esvaziados e transformados em estilo, em nicho de mercado. Basquiat transita entre um momento de crítica institucional, de afirmação da “diversidade cultural” e de resistência à lógica do livre mercado (pelos grupos e espaços alternativos) para o momento em que estas questões são reestruturadas e assimiladas.

18 “Take Basquiat. Five years ago, he didn’t have a place to live. He slept on the couch of one friend after another. He lacked money to buy art supplies. Now, at 24, he is making paintings that sell for \$10,000 to \$25,000. They are reproduced in art magazines and also as part of fashion layouts, or in photographs of chic private homes in *House & Garden*. They are in the collections of the publisher S. I. Newhouse, Richard Gere, Paul Simon and the Whitney Museum of American Art”. MCGUIGAN, Cathleen. “New Art, New Money”. *The New York Times*, New York, 10 fev. 1985. Também disponível em: <http://www.nytimes.com/books/98/08/09/specials/basquiat-mag>



09
—

CONSIDERAÇÕES FINAIS

09

Imbuídos do espírito dos movimentos políticos e sociais de sua época – em prol da democracia, igualdade, representatividade e liberdade e contrários aos sistemas vigentes, opressores –, várias frentes de neovanguarda dos anos 1960 e 1970 empurraram bruscamente a arte contra os limites institucionais, deslocando-a de seu contexto institucional particular em direção ao cotidiano, à cidade e questões emergentes, forçando o contato com diferentes universos e tipos de público. Dentro destas e outras circunstâncias, é possível apontar este período como o momento no qual a participação, o papel reservado ao público, ganha peso no campo artístico, amarrada a anseios por outro modo de inserção da arte na sociedade e no cotidiano.

FIGURA 114 (PÁGINA ANTERIOR) - FOTO PRESENTE NA EXPOSIÇÃO "ANARCHITECTURE" (1974).
FONTE: TATE.ORG.UK / ESTATE OF GORDON MATTA-CLARK © ARS, NY AND DACS

Como reflexo deste processo, assistiu-se à experimentação de produções inovadoras, que não cabiam nas expectativas de comportamento do público da arte e que não se enquadravam mais nos limites das temáticas, noções de suporte, de objeto, de espacialidade e temporalidade modernos. Produções que borraram as fronteiras entre pintura, escultura, arquitetura, literatura, cinema, música, dança e teatro; que exigiam o envolvimento corporal, sensorial, intuitivo e reflexivo do espectador, ora colocado como temática, ora como participante ativo, misturando as noções de produtor e consumidor, autor e intérprete. Produções que, em suma, almejavam estreitar as relações entre obra e público, entre arte e sociedade, por meio da dessacralização e diluição da arte, a fim de torná-la mais democrática e inclusiva – menos elitista, excludente e exclusiva, portanto.

Na contramão dos interesses do circuito artístico vigente, eram poucos os artistas destas tendências que conseguiam o apoio para produzir e divulgar sua produção. Aqueles que alcançavam esta proeza, ainda se encontravam prisioneiros dos interesses de colecionadores e galeristas, reféns da normatividade expositiva, espacial e operacional das instituições. Deste modo, as questões da participação e da diluição da arte na vida, veiculados por meio desta produção, eram anseios que permaneciam majoritariamente no campo simbólico. Este desequilíbrio entre ideal e prática esteve na origem da emergência dos espaços alternativos – lugares administrados, inaugurados e frequentados por agentes culturais, artistas ou parcelas do público avesso ao sistema artístico principal.

Justo no momento em que a experimentação artística (e social) mais carecia de lugares para seu desenvolvimento, Nova York dispunha um bom número de edifícios subutilizados e/ou “abandonados” em meio à uma crise sistêmica, que afetava tanto a manutenção quanto a fiscalização sobre o uso de tais construções – sintomas da forte crise econômica que se anunciava no final dos anos 1960 e se intensificava no início dos 1970. Além da disponibilidade de espaços com parca fiscalização, os artistas nova-yorkinos contavam também com o incentivo legal e financeiro de agências municipais e estaduais de fomento cultural – algo fundamental para sua emergência e manutenção, uma vez que boa parte deles não nutria interesses comerciais e/ou lucrativos.

Fazendo da estranha combinação de financiamento público e “caos” urbano uma oportunidade rica para tomar as rédeas sobre sua própria produção, recepção e divulgação, os artistas criaram espaços que mesclavam atividades de atelier às de exposição, subsistência, serviço, trabalho e sociabilidade. Estes grupos e lugares alternativos expandiram os limites institucionais vigentes, promovendo a aproximação com outro perfil de público, e construíram modelos alternativos para conexão entre a arte e vida, para além do espectro da “obra de arte”. A partir de sua existência, a questão da participação conseguiu extrapolar a galeria e a peça artística para avançar sobre o cotidiano, a cidade, os problemas contemporâneos e o próprio discurso artístico, porém de maneira ambígua e plural, tomando formas

e aplicações distintas, variando de acordo com os ideais de seus atores e agentes. Por isto, vale aqui retomar a reflexão sobre suas atuações, apontando agora suas diferenças e seu legado, a fim de apontar, posteriormente, algumas conexões com a produção cultural e urbana atuais.

Tomados pela necessidade de espaços de produção e moradia, por um lado, e possuídos pelo espírito transgressor, por outro, artistas “marginalizados” ocuparam massivamente o SoHo, antigo distrito industrial negligenciado, transformando suas precárias instalações em espaços aprazíveis. Para isto, reformaram os *lofts*, adaptando-os minimamente para moradia; organizaram grupos de vigilância para segurança local; fundaram associações de moradores que debatiam desde questões políticas maiores (como a Guerra do Vietnã) até estratégias para não destruição do SoHo (ameaçado por projetos urbanos megalomaniacos), advogando pelo seu rezoneamento (até então não-residencial e/ou de uso misto). Unidos por interesses em comum, os artistas iniciaram um movimento político local, de base, que questionava as políticas sobre o uso e controle do espaço urbano, se posicionando contra as iniciativas público-privadas de obliterar a região para dar lugar a luxuosos edifícios de apartamento ou a hostis vias expressas. A “comunidade” artística venceu a batalha pela permanência *do e no* SoHo no final dos anos 1960, mas perdeu a guerra para o interesse privado no início dos 1980 – quando a gentrificação finalmente chegou ao distrito, junto com a recuperação econômica e com o triunfo neoliberal. Como a crise fiscal, a gentrificação do SoHo acabou se convertendo em um exemplo paradigmático.

Neste curto tempo de permanência no SoHo, as antigas fábricas foram apropriadas e subvertidas em habitações, estúdios, oficinas, galerias, mercearias, cinematecas, editoras e cooperativas pelos moradores artistas, dando forma a uma “comunidade” bem estruturada. O distrito industrial, como um todo, se metamorfoseou em epicentro da arte neovanguardista nova-yorkina. Tornou-se objeto de intervenção e palco para performances: lugar único para a produção de sociabilidade e experimentação artística, para uma construção (aparentemente) harmoniosa entre arte, público e cidade.

Através de suas ações e palavras, os artistas conseguiram provar seu ponto: demonstraram que a produção cultural e artística tinha sim o poder de restaurar e revalorizar uma área urbana degradada, que a “destruição criativa” não era a única resposta para situações deste tipo; porém, o que eles não previram era que este movimento fosse cooptado pelo interesse privado e transformado em uma nova estratégia de especulação imobiliária: a gentrificação, na qual o papel da cultura é central – tal como abordado por Sharon Zukin em “*Loft Living*”.

Da metade para o fim da década de 1960, as *Fluxhouse Cooperatives* de George Maciunas abriram espaço para a ocupação do distrito, dando um grande passo em direção à sua colonização artística. Com ajuda financeira de agências de

fomento federal, Maciunas adquiriu alguns dos antigos edifícios industriais e os transformou em moradias, laboratórios para edições de filmes, oficinas, espaços expositivos, cinematecas, salas escuras, de teatro e projeção – tudo isto para ser utilizado cooperativamente por artistas. Sua iniciativa punha em prática o ideário partilhado por ele, e demais membros do grupo Fluxus, de desenvolver novos meios de produção e recepção artística, sedimentar as fronteiras entre os suportes artísticos, promover a cooperação entre artistas, mesclar a arte ao cotidiano e preencher a lacuna existente entre arte e sociedade. As Cooperativas Fluxhouse procuraram, assim, formar ambientes coletivos capazes de superar os problemas legais do bairro e fazer da prática artística um meio eficiente de transformação urbana e social. Com sucesso, a iniciativa de Maciunas auxiliou no processo de conversão de um distrito marginalizado e deteriorado em um centro artístico e cultural de valor social (e também econômico).

Entretanto, Maciunas parecia estar mais interessado na tarefa de colonizar o distrito e oferecer espaços para o uso livre de artistas do que propriamente na natureza de suas atividades. No seu caso, a questão da participação e da diluição entre arte e vida ficou à cargo dos artistas que usufruíam as cooperativas, no gerenciamento sobre o uso destes espaços, nas negociações ou inter-relações entre seus pares.

A galeria não-comercial 112 Greene Street surgiu de um processo espontâneo dos artistas Gordon Matta-Clark, Jeffrey Lew e Alan Saret de abrir o térreo e o subsolo de um edifício, localizado no SoHo, no mesmo endereço que levava o nome da galeria, para fins de experimentação artística. Inteiramente gerido e frequentado por artistas de conhecimento multidisciplinar, as relações normativas até então existente em uma galeria convencional se encontravam quase que ausentes neste espaço – da fisicalidade à lógica operativa, da produção à recepção. Aqueles que se interessam em produzir, interferir ou expor ali suas obras foram simplesmente aparecendo e se incluindo em seu círculo (social e produtivo). Os artistas das mais variadas frentes de produção tinham carta branca para organizar suas próprias exposições, trabalhos e/ou eventos (individuais ou coletivos) e para fazer daquela parte do edifício o que bem quisessem, seja cavar nele um buraco ou transformá-lo provisoriamente em cortiço – situações até então inconcebíveis a uma galeria de arte. O caos, o despreziosismo (real ou aparente), a desordem, a arbitrariedade e a espontaneidade deram lugar a uma outra sociabilidade e liberdade criativas – verdadeiros combustíveis que mantinham acesa a vivacidade e a inventividade da galeria/oficina.

A 112 Workshop partilhava a vontade de preencher a clara lacuna deixada pelas galerias convencionais, de dar a artistas da neovanguarda e do circuito *underground* maiores oportunidades de desenvolverem seus trabalhos (e serem “reconhecidos”); ela realizava o desejo latente de artistas em controlar a exposição e distribuição de seus trabalhos, de se aproximar do público, até de experimentar

novos modos de vida e de subsistência – com e através da arte. Isto garantiu com que a 112 se tornasse laboratório de experimentação social e artística: ponto de encontro, discussão e manifestação coletiva, desenvolvimento de performances, intervenções, instalações e outras práticas artísticas; espaço onde arquitetos, artistas visuais, dançarinos e cineastas se juntavam para colaborar e participar (direta ou indiretamente) dos trabalhos uns dos outros. As obras experimentadas pelos membros da 112 não se restringiram ao ambiente interno do edifício; elas transbordaram para a fachada e para a rua, aproximando o contato com o público e espaço urbano imediatos. Fazendo da produção e do próprio espaço uma grande obra aberta, a 112 se transformou em testemunha e personagem de um processo maior, amplo e fragmentado, fruto da interação irrestrita entre um espaço aberto à operações artísticas inovadoras e relações sociais de seus membros e visitantes.

Dando continuidade às atividades e à atmosfera cooperativa da 112 Greene Street, membros da galeria resolveram expandir a vivência e a experimentação artística para dentro do cotidiano de um restaurante. Assim nasceu o FOOD, uma cooperativa de artistas que, durante quatro anos, dedicou-se a oferecer uma alternativa de trabalho (flexível) e a servir comida à comunidade local (a um baixo ou nenhum custo). No lugar de dinheiro, a clientela podia ainda pagar pelos serviços do restaurante com seu próprio suor. Ali, artistas se reuniam para socializar, se abastecer de ideias, assumindo ora o papel de produtor (chefs de cozinha e garçons), ora de consumidor (clientes) – quando não, ambos.

Muitos dos pratos servidos e elaborados no FOOD eram verdadeiros acontecimentos artísticos. A partir da união entre *happening* e ações corriqueiras (como cocção e refeição) o restaurante/cooperativa questionou o lugar e o *status* da arte. Esta iniciativa colaborou para que os artistas enxergassem na comida uma maneira de vencer o obstáculo que os separava do público (“não artistas”), tornando-a um elemento fundamental para participação, promoção de sociabilidade e relações sociais mais amplas. A importância desta proposta pioneira de criação de situações sociais disparadas pela arte (experiências relacionais) só cresceu com o tempo¹.

A vinda da revista *Avalanche* para o SoHo se somou como mais um espaço para encontro e experimentação de artistas, a partir de um novo suporte. A postura adotada por Willoughby Sharp e Liza Béar, seus idealizadores, foi construir a revista coletivamente, fazendo do periódico um espaço alternativo de exposição, discussão e divulgação. Suas páginas eram abertas para que os artistas pudessem intervir, discutir seus trabalhos, seus processos criativos e opiniões políticas com o resto do mundo – tudo de maneira não mediada. Ao invés de textos críticos

1 Na tendência artística identificada pelo crítico Nicolas Bourriaud como “Estética Relacional”, Rirkrit Tiravanija, um dos principais expoentes desta vertente, faz uso frequente de propostas que visam criar situações disparadoras de relação sociais. Alguma delas, inclusive, se utilizam da cocção e da refeição para esta finalidade – como é o caso da obra *Pad Thai* (1990), na qual Tiravanija prepara e serve legumes com curry ou pad thai (prato tailandês feito com macarrão) para os visitantes da galeria. BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

sobre determinada produção ou exposição, a *Avalanche* continha entrevistas com artistas (da *downtown*, especialmente), documentações (fotográficas e textuais) de trabalhos e anúncios de galerias, espaços e eventos locais (inclusive o FOOD e a 112 Greene Street).

Durante sua tenra existência, a revista ajudou a consagrar o circuito alternativo local e, ao mesmo tempo, projetá-lo para fora daquele microuniverso – na intenção de estabelecer novos contatos. Ela serviu de comunicação para artistas de vanguarda de diferentes partes do mundo, expandiu a ideia de espaço expositivo e ensaiou novas maneiras de apresentar trabalhos ao público. A revista foi mais um veículo de ruptura com os limites institucionais, oferecendo controle sobre a produção e divulgação aos artistas.

Juntos, estes “espaços alternativos” do SoHo procuraram lançar mão dos anseios artísticos individuais em prol da construção coletiva de significados e da experimentação não só de novos modos de produção e recepção, mas também de novos modelos econômicos e operacionais, de comportamento e de vida em “comunidade”. Eles ajudaram a pavimentar o caminho para a desconstrução dos lugares da arte, para a reestruturação das instituições. Apesar de terem se aproveitado do subsídio estatal, travaram diálogos com a ideologia anarquista de oposição a todo tipo de hierarquia e dominação (política, econômica, social ou cultural), a fim de estabelecer uma “comunidade” institucionalmente autônoma.

Fazendo da inventividade artística sua principal ferramenta, tais espaços buscaram chamar atenção para os problemas urbanos e/ou sociais imediatos e, ao mesmo tempo, lançar propostas para saná-los (mesmo que provisoriamente). Deste modo, intentaram apagar as distinções entre consumidor e produtor, cultivando o desejo de transformação social.

Porém, é possível notar nos registros e depoimentos dos artistas que boa parte da participação e cooperação presentes nas suas práticas (seja na produção e recepção das obras ou no gerenciamento dos espaços), se restringiu, em boa parte das vezes, à própria “comunidade” de artistas – com exceção, talvez, do FOOD e Brooklyn Bridge Event (BBE). Em retrospecto, esta análise permite concluir que os grupos e espaços alternativos do SoHo conformaram uma espécie de estufa, de microuniverso, onde a ideia de participação, cooperação e diluição entre arte e vida fora exercitada e usufruída majoritariamente pelos seus pares, não contemplando, assim, a diversidade “extra-muros” do SoHo – e os conflitos dela resultantes.

Pegando carona com o movimento iniciado por estas neovanguardas, a agente cultural Alanna Heiss decidiu tirar proveito de seu cargo de diretora no *Municipal Arts Society* – organização voltada à preservação patrimonial e ao planejamento urbano de Nova York – para unir o problema dos edifícios negligenciados e/ou subutilizados da cidade com a necessidade dos artistas

de espaços para produzir e divulgar seus trabalhos experimentais, abrindo assim outras perspectivas sobre o uso do patrimônio pré-existente. Aferindo e convertendo (permanente ou provisoriamente) propriedades “abandonadas” em espaços de produção e exposição alternativos, Heiss ajudou a espalhar a arte vanguardista pela cidade. Dos arredores da Ponte do Brooklyn (Brooklyn Bridge Event), de uma torre do relógio no Lower Manhattan (Clocktower Gallery) à uma escola abandonada no Queens (P.S.1), seu Instituto (o I.A.U.R.) ofereceu contextos espaciais distintos para que a neovanguarda pudesse desenvolver a utopia de diluição da arte no cotidiano – incluso os artistas da 112 Greene Street. Mas a grande diferença em relação a este último espaço era a presença desta figura na mediação do subsídio público para as artes.

Enquanto os grupos e espaços alternativos do SoHo se afastavam das noções de hierarquia e subserviência cultural em defesa de uma arte mais democrática e autônoma, o P.S.1 caminhava para um outro sentido: o de estreitar os vínculos entre a produção de arte contemporânea e o financiamento público. A presença multifacetada de O’Doherty na formação do P.S.1 – como artista, crítico e funcionário público – torna possível juntar questões aparentemente pouco conexas: a crítica ao cubo branco e a atuação do NEA. Desta aproximação, levanta-se a hipótese de que a crítica institucional se articulava a um projeto maior, em que uma nova inserção da arte na sociedade, pela via dos espaços alternativos e do financiamento público, serviria como estratégia para atenuar ou pôr fim à crise que assolava Nova York no período. Nesta perspectiva, tona-se possível enxergar o P.S.1 não só como um espaço alternativo que buscou responder às críticas e aos limites lançados ao cubo branco, mas também como fruto de uma proposta que procurou contornar a crise política e urbana através da inserção da arte e da cultura na cidade.

Com a ascensão da lógica neoliberal nos anos 1980, as iniciativas de construção de um “anti-dispositivo cubo branco”, desempenhada em boa parte pelos espaços alternativos, acabaram se convertendo em novos dispositivos para a expansão, validação, comercialização e legitimação da arte (seja ela de uma vertente reconhecida ou marginalizada). Ao invés de romper com a lógica do circuito artístico vigente, espaços como o P.S.1 se tornaram poderosos mecanismos capazes de abrir frentes para novas tendências do mercado cultural e artístico e, conseqüentemente, para novos segmentos de consumidores fora do *mainstream*. O interesse do MoMA de investir e se filiar ao P.S.1 no final da década de 1980 não aparece, assim, por acaso; ele nasce da tentativa da instituição de atuar em outras frentes ligadas à produção cultural e de mercado, que não só a “arte moderna”, a partir da brecha oferecida pela parceria “público-privado”.

Um artista que anteviu e compreendeu a possibilidade de criar novos nichos de produção e consumo a partir do circuito alternativo foi Andy Warhol. Com o apoio de galeristas visionários, Warhol iniciou uma revolução na cultura e na

arte a partir de dentro do sistema. Inseriu questões contemporâneas e elementos cotidianos, presentes na cultura popular ou “de massa”, como objeto e tema de suas peças. Transformou o interior de galerias comerciais em cenário similar ao de um supermercado (ao, por exemplo, vender e exhibir pinturas seriadas de latas de sopa em prateleiras). Construiu sua própria imagem midiática, de celebridade e *pop-star*. Fez de pomposas vernissages grandes eventos midiáticos, trazendo para dentro da galeria e do universo das artes plásticas um público jovem, não especializado, seduzido pela indústria cultural (celebridades, filmes de hollywood, rock’n roll, etc.). Neste processo, explicitou a relação da arte e do artista com a mercado e diminuiu a distância, até então latente, entre “alta” e “baixa” cultura. Mas foi a partir de sua independência ou semi-autonomia institucional, à frente da Factory, que ele ampliou o alcance de sua produção, o seu círculo de público.

Com a ajuda de seus assistentes e amigos, como Billy Linich e Gerard Malanga, Warhol transformou uma antiga instalação industrial em atelier, escritório, discoteca, estúdio musical e cinematográfico: um laboratório vivo de experimentação artística e social. Cultivou naquele *loft* hostil e infértil um ambiente altamente acolhedor, criativo e permissivo, onde pessoas de vários universos e interesses se reuniam para produzir, se divertir e socializar, mesclando vida pública e privada. Warhol construiu neste espaço uma rede própria de produção, divulgação e negociação inteiramente pautada nas relações sociais, na participação e realização de parcerias (projetos colaborativos) com músicos, cineastas, atores e artistas – figuras das mais às menos conhecidas, pertencentes tanto ao circuito principal quanto alternativo/*underground*. O artista e empresário *pop* deslocou sua arte para outros suportes, expandindo-a para outros nichos de público, mercado e consumo, fazendo de sua assinatura uma marca e de sua produção um negócio plural e multifacetado. A crítica institucional, neste caso, carregava mais a vontade de uma independência comercial, do que uma vontade de liberdade artística frente ao consumo.

A Factory foi uma empresa criada por Warhol que vestia roupagens de estúdio, produtora musical, discoteca e casa noturna, que se alimentava quase que exclusivamente do envolvimento de seus frequentadores, transformando-os em produtores e consumidores potenciais. Ali a participação, cooperação e a aproximação com questões contemporâneas não carregavam, à fundo ou explicitamente, ideais românticos de transformação social, representatividade e democracia. O uso destas ferramentas, a bem da verdade, beirava à exploração, cujo único beneficiário era, grande parte das vezes, o próprio Warhol. O artista/empresário estava interessado em novas inserções da arte na sociedade, mas também no mercado.

Enquanto nos espaços do SoHo a prática de uma produção participativa procurava driblar noções de autoria a fim de chamar a atenção para ideais político-estéticos maiores, coletivos, e não para a atuação particular deste ou daquele

artista, o que se via na Factory era uma situação completamente diferente. Warhol tirava o máximo de proveito da presença, do talento, da beleza, do envolvimento e da vida privada de seus membros para a produção de mercadorias e do próprio espaço. No seu caso, o trabalho coletivo era completamente solapado pela marca *Andy Warhol Inc.*

Na tentativa de traçar um paralelo com a questão da participação no contexto atual, a Factory aparece como um protótipo de empresa mergulhada nos moldes da lógica neoliberal, na qual os funcionários frequentemente assumem (ou são forçados a assumir) títulos como “colaborador”, “trabalhador pró-ativo” e outros eufemismos que resguardam a cobrança por um maior envolvimento, criatividade e comprometimento nas atividades da empresa/marca, porém sem os repasses de seus ganhos/lucros e outros benefícios. Com exceção, talvez, da libertinagem e do uso de drogas ilícitas, a coincidência entre a Factory e algumas das *startups* e grandes empresas atuais (como a Google, a Microsoft e outras tantas com sede no Vale do Silício, para citar apenas o ramo da tecnologia) aparece em vários elementos e *modus operandi*, como a adoção de um ambiente de escritório que mescla espaços de trabalho, descanso, lazer, socialização e diversão, que torna a “exploração criativa/participativa” algo mais suscetível e menos perceptível.

Adotando postura similar à dos artistas e agentes culturais atuantes na *downtown* nova-yorkina, membros do grupo Colab, ABC no Rio e do espaço Fashion Moda tiraram partido do cenário urbano caótico, das inúmeras propriedades “abandonadas” (à mercê da especulação imobiliária) e do financiamento público às artes para montar uma exposição temporária em uma casa de massagem desativada, localizada em um dos centros de entretenimento adulto mais populares da cidade nos anos 1970 e 1980: a Times Square. Mas ao invés de simplesmente exportar a arte neovanguardista (“acadêmica” e pós-minimalista) da *downtown* para outras partes da cidade – como fizeram alguns eventos organizados pelo IAUR e protagonizados pelos artistas do SoHo e arredores – seus objetivos incluíam: dialogar com o público e com a realidade imediata, garantir a participação do maior número de artistas possível e contemplar a diversidade racial, étnica, sexual e/ou de gênero.

A postura adotada pelo Colab foi a de transferir o protagonismo sobre a intervenção eventual no edifício da Times Square para artistas “menores”, locais, “de rua”, engajados com questões políticas e sociais abrangentes ou específicas da realidade ou grupo à qual pertencem. O Colab tirou proveito dos benefícios financeiros e facilidades políticas a eles concedido para organizar uma grande exposição coletiva multidisciplinar, mas optou por abrir mão de sua visão e produção pessoal para empoderar minorias, expressões artísticas e manifestações culturais inferiorizadas. O Times Square Show, portanto, sustenta a atuação do artista como agenciador/agitador cultural que trabalha com políticas de identidade; isto é: que opera sobre a afirmação ou expressão da identidade cultural

de pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado.

Esta nova relação entre público e artista ensaiada pelo Colab é correlata a uma prática recente identificada por Miwon Kwon como “novo gênero de arte pública” – exemplificado pelo evento “*Culture in Action*” (1993), ocorrido em Chicago e idealizado por Mary Jane Jacobs². Nela, grupos de artistas são convidados a participar de um projeto eventual e pontual (normalmente organizado por agentes culturais e financiados por agências de fomento), cujo objetivo fundamental é incentivar o contato, a socialização, a colaboração e participação de residentes de certas comunidades por meio da criação de trabalhos de cunho artístico, onde o artista assume papel de educador, coordenador ou orientador – uma articulação complexa e ambígua, diga-se de passagem.

As análises sobre a produção, funcionamento e cotidiano dos espaços e grupos alternativos destacados ao longo desta dissertação, revelam uma pluralidade de abordagens acerca do entendimento sobre o lugar do público e da cidade na prática artística contemporânea. Eles apontam também para posturas e compreensões distintas dos artistas frente aos incentivos públicos (legais e financeiros), voltando-se ora para interesses “pessoais” ou restritos a certas comunidades (como no caso do SoHo e P.S.1), ora estudando possibilidades de “devolução” deste incentivo para manifestações culturais específicas, menos favorecidas, como forma de política de identidade (como no caso o Colab). Entre outras coisas, servem como veículos para discriminar tendências e atitudes no movimento de participação que apontam para novos modos de inserção da arte na sociedade, que partem dos anos 1960 e avançam até a contemporaneidade.

Mais do que um olhar saudosista para o passado, esta análise retrospectiva nos permite pontuar historicamente a emergência dos espaços alternativos como o momento paradigmático de criação de novos dispositivos de produção e recepção artística, que rompe com os modelos institucionais até então vigentes – verdadeiras derivações do “cubo branco”. Permite também uma melhor compreensão da complexa fragmentação da arte nas políticas públicas, no mercado, na produção de cidades e nas novas formas de consumo. Sustenta ainda a argumentação de que a crítica e experimentação neovanguardista (a autonomia, autogestão e o questionamento das hierarquias e divisões entre espaços de concepção, produção e lazer) fora um laboratório para a reestruturação dos espaços e da cultura, de um modo geral, no contexto neoliberal³.

2 “From site to community in new genre public art: the case of “culture in Action””. In: KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 2004. pp. 100-137

3 Em “Novo espírito do Capitalismo”, os sociólogos Luc Boltanski e Eve Chiapello defendem a hipótese de que a crítica estética (prática e espaços neovanguardistas) se somavam ou respondiam às críticas sociais dos anos 1960 – que questionavam as formas de trabalho e de produção: hierarquias, autoritarismos, horários impostos, divisão de cargos, separação entre concepção e execução e à divisão do trabalho, de modo geral, contrapondo exigências de autonomia e auto gestão, bem como a promessa de liberação ilimitada da criatividade humana. No processo de renovação do capitalismo (neoliberalismo), estas experimentações neovanguardistas (protagonizadas pelos espaços alternativos) de novos modos de trabalho e consumo (que borram os limites entre espaços de trabalho, lazer, consumo, concepção) foi assimilada pela lógica de mercado, entrando como via de exploração. BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. *O Novo Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

É inegável que o apoio legal e financeiro garantido pelas agências públicas às manifestações artísticas e aos espaços alternativos, em meio a uma época de crise, foi fundamental para os desenvolvimentos alcançados pelo campo cultural e artístico do período. Porém, tal liberdade às artes só fora possível graças ao papel desempenhado pelo Estado no contexto político do *welfare state* (ou “Estado do Bem-Estar Social”) que, ao distribuir bolsas a jovens artistas e financiar horizontalmente os espaços e instituições artísticas, garantiu a experimentação e a democratização dos valores culturais ao designar a responsabilidade curatorial a críticos, historiadores, artistas, agentes culturais e representantes de comunidades. Enquanto parte da produção neovanguardista dos anos 1960 e 1970 alcançou novos rumos pela abertura e liberdade dada aos artistas *pelas instituições* – como nos casos dos eventos e espaços administrados pelo IAUR –, por outro, os desdobramentos da arte só foram possíveis quando o espaço de produção e divulgação artística fora cedido por completo *aos artistas*; ou seja, quando o gerenciamento, a manutenção, a curadoria, e as relações estabelecidas entre público e obra estavam sobre a administração dos próprios artistas – como foi o caso do SoHo e Colab. Contudo, a pressão política, vinda da direita, na virada dos anos 1970 para os 1980, culminou na ruptura com o modelo político do *welfare state* para a ascensão do *neoliberalismo*, estreitando e ampliando a relação de subserviência entre a produção artística e o interesse privado.

REFERÊNCIAS

ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2000.

ACAR, Zuhai. *Forgetting Alanna Heiss: Foundations of Istanbul Modern Young Architects Program*. 2015. Dissertação (mestrado em Arquitetura) - Departamento de Arquitetura, Universidade Técnica do Oriente Médio, Turquia.

AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo?". *Outra travessia*, Florianópolis, n.5, p.9-16, jan. 2005

ALLEN, Gwen. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge: The MIT Press, 2011

ALMEIDA, Rafael Goffinet de. *Arte, Arquitetura e Cidade nas investigações de Dan Graham*. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

ANDERSON, Samuel. "Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show". *Emisphérica*, revista digital, edição 6.1 de 2009. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/>

APPLE, Jack; DELAHOY, Mary. *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview*

1969-1975. Catálogo de Exposição, 9 de maio-16 de julho. 1981. New York: The New Museum, 1981.

AUGUSTIN, André Coutinho. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011

AULT, Julie. *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

BARLIANT, Claire. 112 Greene Street. *The Paris Review*, jul. 25, 2012. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2012/07/25/112-greene-street/> (acesso: dezembro de 2017)

BEAR, Liza. "Gordon Matta-Clark: Splitting (The Humphrey Street Building)". *Nova York, Avalanche*, n. 10, december 1974

_____, Liza; SHARP, Willoughby. *The Early History of Avalanche*. London: Chelsea Space, 2005

BECK, Martin. *Alternative: Space*. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002

BERNSTEIN, Richard. "European Minds Who Fled Fascism". *The New York Times*, New York, september 23, 1989

BERNSTEIN, Roslyn; SHAPIRO, Shael. *Illegal Living: 80 Wooster Street and the Evolution of SoHo*. Vilnius, Lithuania: Jonas Mekas Foundation, 2010.

BETZ, Margaret. "Patrick Ireland: Rope Drawings". *ARTnews*, New York, Summer, 1975.

BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006.

_____, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* n. 110, Fall 2004, pp. 51-79

BOCKRIS, Victor. *Andy Warhol: the biography*. Cambridge: Da Capo Press, 2003.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPPELLO, Eve. *O Novo Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966* (1989). In: MICHELSON, Annette (ed.). *October files: Andy Warhol*. Massachusetts: The MIT Press, 2001

CASTILLO, Sonia S. *Cenário da Arquitetura da Arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CRAWFORD, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o Soho na década de 1970*. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (ed.). *Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço*. Catálogo de Exposição, 11 de fev-04 de abr. 2010. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *La nueva razon del mundo*. Barcelona: Gedisa editora, 2013.
- DEITCH, Jeffrey. "Report from Times Square." *Art in America*, v.68, n.9, (1980) September 1980
- DEITCHER, David. *Polarity Rules*. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985*. New York: Minnesota Press, 2002
- CRIMP, Douglas. *Action Around the Edges*. In: CRIMP, Douglas. *Before Pictures*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2016
- _____, Douglas. "Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp". *Grey Room* No. 4., 2001, p. 80
- _____, Douglas. "Our kind of movie": the films of Andy Warhol. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2012
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FAVARETTO, Celso F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000
- FENSTERSTOCK, Ann. *Art on the Block: Tracking the New York Art World from SoHo to the Bowery, Bushwick and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan, 2013
- IORE, Jessamyn. *112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)*. Nova York: David Zwirner, 2012
- FOOTE, Nancy. "The Apotheosis of the Crummy Space". *Artforum* 15, no. 2, Outubro de 1976
- FOSTER, Hal. *Chat Rooms, 2004*. In: BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006.
- FOSTER, Hal. *Quem tem medo da neovanguarda?* In: FOSTER, Hal. *O Retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2005
- GIORNO, John. *You Got to Burn to Shine*. Nova York: Serpents Tail, 1994
- GLUECK, Grace. "Neighborhoods: SoHo Is Artists' Last Resort". *The New York Times*, New York, p. 37, may 11, 1970.
- GOLDSTEIN, Andrew M. *The Principal of P.S.1*. Disponível em: <<http://nymag.com/arts/art/features/46644/>> Acesso: julho de 2017
- GUARNACCIA, Matteo. *Provos, Amsterdan e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- GRAY, Christopher. "Streetscapes: 80 Wooster Street; The Irascible 'Father' of SoHo." *The New York Times*, New York, 15 Mar 1992
- GROSSMANN, Martin. "O Anti-Museu". *Periódico Permanente*, v. 2, n. 1, 2013. Disponível em: forumpermanente.org/revista/numero-1/museu-ideal/martin-grossmann/o-anti-museu (acesso março 2016).
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 24ª ed. São Paulo: Loyola, 2013
- _____, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, Espanha: Akal editora, 2007
- HERBST, Steirischer; MALZACHER, Florian (ed.). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin, Germany: StenbergPress, 2015.
- HOBAN, Phoebe. "Samo is Dead – The fall of Jean Michel Basquiat". *New York Magazine*, Nova York, 26 set. 1988
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JACOB, Mary Jane; GRABNER, Michelle. *The Studio Reader*. Chicago: University of Chicago Press, 2010
- JAMESON, Frederic. *Periodizando os anos 60*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, He-loísa (Org.). *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992
- KAIZEN, William. "Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting". *Grey Room*, Massachusetts, v. 13, pp. 80-107, 2003.
- KWON, Miwon. *One place after another: Site Specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002
- LEE, Pamela M. *Object to be destroyed – The Work of Gordon Matta-Clark*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2001
- LIPPARD, Lucy. 1980. "Sex and death and shock and schlock: a long review of the Times Square Show". *Artforum* 19, no. 2 (October): pp. 50-5
- MACEDO, Wesley. *PS1 / MoMa-PS1: a transformação de um edifício em espaço expositivo de arte*. 2015. 152 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- MAYER, Rosemary. "The Natural History of the American Dancer" (review). *Arts Magazine*, New York, December, 1972.
- MCGUIGAN, Cathleen. "New Art, New Money". *The New York Times*, New York, 10 fev. 1985
- MILLER, Alana. "From the Records of MoMA PS1: The 40th Anniversary of The Brooklyn Bridge Event". Inside/Out: A MoMA MoMA PS1 Blog. <http://www.moma.org> (acesso em 27 de março de 2017)
- MOMA. "The Artist in place: the first ten years of MoMA PS1", 2012. Disponível em: moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistinplace. Acesso: 18 out. 2017
- MONTANER, Josep Maria. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- _____, Josep Maria. *Museos para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MOORE, Alan W.; CORNWELL, Jim. *Local History*. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985*. New York: Minnesota Press, 2002
- MORRIS, C. *FOOD: an exhibition by White Columns, New York*. Catálogo de Exposição, 3 de out. 1999-13 de fev. 2000. Münster: Museu de Arte e História Cultural Westfaliano, 1999
- MUIR, Peter. *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect: Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imagery*. England, Farnham: Ashgate Publishing, 2014
- MURPHY, J. J. *The Black Hole of the Camera – The Films of Andy Warhol*. Los Angeles, California: University of California Press, 2012
- NARDIM, T. L. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

_____, Brian (org.). *Museum in Crisis*. New York: George Braziller, 1972

OHTA, Yukie. *Living Lofts: The Evolution of the Cast Iron District*, 5 de junho de 2013. Disponível em: <<http://urbanomnibus.net/2013/06/living-lofts-the-evolution-of-the-cast-iron-district/>>. 18 de agosto de 2017

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rocco: Rio de Janeiro, 1986

PINTO, Luca Lo. "A portrait of a transcontinental cultural catalyst – A dialogue with Willoughby Sharp". *NERO* n.11, October/November, 2006.

RAPKIN, Chester. *The South Houston Industrial Area: a study of the economic significance of firms, the physical quality of buildings, and the real estate market in an old loft section of Lower Manhattan*. New York: New York City Planning Commission – Department of City Planning, 1963

RAINER, Yvonne. *Feelings Are Facts: A Life*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2006

ROBBINS, Ira D. *The Wastelands of New York City: A Preliminary Inquiry into the Nature of Commercial Slum Areas, Their Potential for Housing and Business Redevelopment*. New York: City Club of New York, 1962

RORIMER, Anne. *New art in the 60s and 70s*. Londres: Thames & Hudson, 2001

ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne. (org.) *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012

ROSENBERG, Susan. "Trisha Brown: Choreography as Visual Art". *October* n.140. Massachusetts: 2012

SANDLER, Irving. *Art of the post-modern era: from the late 1960's to the early 1990's*. 1st ed. New York: Harper Collins, 1996

SANTOS, F. L. *Modernismo e visibilidade: revoluções entre artes plásticas e a arquitetura*. 2000. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo

SCHJELDAHL, Peter. "Proto Soho: Gordon Matta-Clark and 112 Greene Street". *The New Yorker*, janeiro 17, 2011, p.80

_____, Peter. "Sculpture 'Found' in a Rag Factory". *The New York Times*, New York, p 125, November 1, 1970.

SHKUDA, Aaron. *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016

SMITH, Terry. *What is contemporary art?*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

SMITH, Ned (org.). *112 Greene Street: A Nexus of Ideas in the Early 70s*. Catálogo de Exposição, 12 de janeiro - 6 Março, de 2011. New York: Salomon Contemporary, 2011

SWENSON, GENE R. "What Is Pop Art? Answers from 8 Painters". *ARTNews*, Nova York, Novembro 1963.

TERRONI, C. *The Rise and Fall of Alternative Spaces*. 7 out. 2011. Disponível em: <http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative> (acesso: junho 2016).

TERRONI, Cristelle. *New York Seventies: avant-garde et espaces alternatifs*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.

THOMPSON, Margo. "The Times Square Show" (streetnotes). Nova York, *Urban*

Fell, verão 2010. Disponível em: <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/thompson.html> (acesso: outubro 2017).

WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt, 1975

_____, Andy; HACKETT, Pat. *POPismo: os anos sessenta segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

WATSON, Steven. *Factory Made: Warhol and the Sixties*. New York: Pantheon Books, 2003

WAXMAN, Lori. The Banquet Years: FOOD, A SoHo Restaurant. *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, California, Vol. 8, No. 4, Fall 2008

WEINBERG, Jonathan; JONESP, Darren. *The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront*. Catálogo de Exposição, 4 de abril-7 de julho de 2012. Nova York: Leslie-Lohman Museum Of Gay And Lesbian Art, 2012

WETZLER, Rachel. "Send/Receive: Liza Bear and Willoughby Sharp after Avalanche". *Rhizome Journal*, Nov. 29, 2012. Disponível em: <<http://rhizome.org/editorial/2012/nov/29/sendreceive-liza-bear-and-willoughby-sharp-after-a/>>. Acesso: 18 de outubro 2017.

WU, Chin-Tao. *Privatising Culture - Corporate Art Intervention since the 1980s*. New York: Verso, 2003,

YEE, Lydia. *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark pioneers of the downtown scene, New York 1970s*. Prestel: Munich, London, New York, 2011

ZUKIN, Sharon. *Loft Living, culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989

