

## **SOBRE RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: ORIGEM DA EXPRESSÃO A.I.R.**

### **ABOUT ART RESIDENCIES: THE ORIGIN OF THE EXPRESSION A.I.R.**

Bettina Rupp / UFRN

#### **RESUMO**

Da criação da primeira *Fluxhouse Cooperative*, por Georges Maciunas, até a regulamentação de espaços artísticos com a sinalização *A.i.R. - Artists in Residence*, o distrito industrial do SoHo (NYC) foi um importante cenário para a definição do termo *artists-in-residence*, que ocorreu no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Sendo que a expressão *residência artística* tornou-se sinônimo de lugares que disponibilizam espaço físico e tempo para que o(a) artista trabalhe integralmente em seus projetos e pesquisas relacionados à arte contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** residência artística; arte contemporânea; *a.i.r. – artist in residence*.

#### **ABSTRACT**

*From the creation of the first Fluxhouse Cooperative, by Georges Maciunas, to the regulation of artistic spaces with the identification A.i.R. - Artists in Residence, the Industrial District of SoHo (NYC) was an important scene for the definition of the term artists-in-residence, which took place in the late 1960s and the early 1970s. The term artistic residence became synonymous of places that provide physical space and time for the artist to work entirely in his/her projects and research related to contemporary art.*

**KEYWORDS:** *artist residency; contemporary art; a.i.r. – artist in residence.*

## Introdução

A denominação *artist in residence*, apelidada com as iniciais AiR, ou residência artística, adaptada ao português, surgiu de uma situação peculiar e de grande liberdade criativa e intelectual, que ocorreu em um distrito industrial conhecido como *Hell's Hundred Acres*<sup>1</sup>, situado na cidade de Nova York. Curiosamente, nos dias de hoje, é quase impensável relacionar esse apelido pejorativo ao badalado SoHo, abreviatura de The Southern Houston Street, onde constam alguns dos metros quadrados mais bem valorizados da ilha de Manhattan. Entre tantos artistas que viriam a se estabelecer no bairro, vale destacar George Maciunas pelo conjunto de suas articulações artísticas e políticas, que tornaram a região um ambiente de espaço-tempo propício para o desenvolvimento de experimentações criativas e viscerais em arte contemporânea, como será visto a seguir.

### **Fluxhouse Cooperatives e AiR**

A região sul de Manhattan foi sofrendo diversas mudanças até que a supremacia da indústria têxtil se estabeleceu no SoHo, isso ocorreu entre meados do século XIX e o final da Segunda Grande Guerra. Foi o conjunto de lojas de departamentos e fábricas que forneceram características arquitetônicas específicas ao bairro, transformando-o em distrito industrial. Durante a década de 1950, esta área inicialmente com 21 quarteirões, foi palco de um processo de degradação. Houve a evasão de diversas fábricas, enquanto outras, tiveram suas falências decretadas, tendo seus prédios demolidos ou abandonados. Alguns depósitos e fábricas menores, como gráficas, mecânicas e reparadoras de motores, se mantiveram no distrito por mais alguns anos, frente à desvalorização imobiliária em andamento.

Nesse período, o SoHo era caracterizado por ser um bairro com caminhões durante o dia e vazio à noite. Além de não ter edificações destinadas a moradias ou escolas, o bairro também não dispunha de pequenos comerciantes: lojas, mercadinhos, farmácias, lavanderias e livrarias. O ambiente industrial com calçadas estreitas não comportava árvores. As poucas lanchonetes (*luncheonetts*), entre elas o Fanelli's Cafe, funcionavam apenas durante o dia (KOSTELANETZ, 2014).

Muitos dos prédios que estavam em situação de abandono haviam sido construídos entre 1840 e 1880, projetados para abrigar grandes lojas, empresas e até teatros. As edificações utilizavam principalmente a técnica conhecida como *cast-iron* com colunatas aparentes, produzidas em ferro fundido. Era um sistema rápido de

RUPP, Bettina. Sobre residências artísticas: origem da expressão A.I.R., In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1193-1206.

construção destinado a prédios de quatro andares, no máximo onze, em que vigas e pilares eram feitos em ferro fundido e as paredes externas, fechadas com tijolos, blocos de pedras ou outros materiais. As fachadas possuíam muitas janelas, frisos e uma simetria rigorosa. Os pilares de ferro<sup>2</sup> eram esguios e favoreciam ambientes amplos e sem paredes divisórias internas.

Um dos artistas do movimento Fluxus, George Maciunas, ao circular pelas ruas do SoHo, no início da década de 1960, percebe essa diáspora das fábricas e elabora um projeto de ocupação. Formado em arquitetura<sup>3</sup> e imbuído de muita determinação, ele lançou um mapa do bairro sinalizando endereços de cooperativas chamadas de *Fluxhouse Cooperatives*<sup>4</sup>. Tratava-se de um projeto composto por dezesseis “casas coletivas” prevendo o reaproveitamento de prédios vazios para serem convertidos em espaços de moradia e trabalho. Essas casas seriam direcionadas apenas aos artistas e o projeto, como um todo, era composto tanto pelas plantas baixas, com o detalhamento da metragem quadrada total, quanto pelos andares de cada edificação. Além disso, era acompanhado por tabelas de custos dos imóveis, que estavam à venda, e o investimento necessário para futuras reformas. Por fim, ele ainda apresentava uma estimativa do número de pessoas que poderiam habitar por andar e o valor individual para cada locação (CASTRO, 2015). O projeto era completo, detalhado e, de certa forma, viável.

Maciunas colocou seu plano em ação, primeiro apresentando a ideia aos amigos e depois instalando-se no subsolo de um prédio no número 80-82 da Wooster St. (Fig. 1), que ficou conhecida como a primeira cooperativa do SoHo, a *Fluxhouse II*, em 1966<sup>5</sup>. Esse projeto só se concretizou, após muitas negociações de Maciunas com diversos proprietários de imóveis vazios e um profundo conhecimento do plano diretor da cidade (CASTRO, 2015). A seguir, Charles Simpson comenta as ideias nas quais Maciunas estava engajado, prevendo que dificuldades e impedimentos legais poderiam ser superados:

Em 1966, George Maciunas, um artista que trabalhava na tradição dadaísta de anarquia e arte irreverente, estava fascinado com a ideia de cooperativas servirem como um veículo para emancipação dos artistas. Além de residências e ateliês, Maciunas desejava estabelecer oficinas coletivas, teatros e cooperativas de venda de alimentos no intuito de unir esforços em diversos meios e construir pontes de aproximação entre a comunidade de artistas e a sociedade ao redor. Maciunas concretizou seus impulsos utópicos em um planejamento

que continha projeções intermináveis dos custos das reformas, minuciosamente detalhadas, e as vantagens de se comprar a preço de atacado. Ele tinha a total convicção, essencial em um catalisador social, de que as complicações e proibições legais poderiam ser vencidas, e que a primeira prioridade era continuar a viver essa experiência. Maciunas elegeru-se ele próprio como o presidente da *Fluxhouse Cooperatives, Inc.* [...]. (SIMPSON, 1981, n.p.)<sup>6</sup>

O depoimento revela a essência das aspirações de Maciunas no sentido de “emancipar” os artistas da dependência de políticas culturais ou instituições norte-americanas que coordenavam e, também controlavam, aquilo que era ofertado à população em termos de bens culturais apreciáveis em museus e teatros. Nesse sentido, a sua ideia de inaugurar cooperativas gerenciadas pelos próprios artistas proporcionaria uma maior liberdade quanto a tudo aquilo que seria desenvolvido, produzido e criado por eles. No entanto, nem sempre é fácil abrir mão de todo e qualquer apoio externo na realização de um projeto. Na realidade, Maciunas sabia articular os mecanismos institucionais para colocar em prática as suas intenções e as de outros profissionais envolvidos com seu projeto. Assim, ele conseguiu apoio financeiro de J. M. Kaplan Fund e National Foundation for the Arts para realizar sua primeira *Fluxhouse*. Mesmo que mais tarde alguns apoios institucionais tivessem sido encerrados, outras cooperativas seguiram sendo desenvolvidas de forma independente. O fluxo de artistas que chegavam ao SoHo em busca de espaço para desenvolver suas ideias e projetos passou a ser constante. Saber que eles precisariam desembolsar quantias mínimas nos aluguéis dos *ateliês-residências*, em torno de um dólar por metro quadrado, exceto as taxas, foi um dos maiores atrativos para viabilizar muitas produções.



Figura 1: Fachada nº 80 na rua Wooster, foto de Amy McNulty, 2010.  
 Fonte: BERNSTEIN, Roslyn; SHAPIRO, Shael. *Illegal living: 80 Wooster Street and Evolution SoHo*.  
 New York: Jonas Mekas Foundation, 2010.

As edificações, embora pudessem ser compradas à época por preços irrisórios, se comparadas as existentes em outros bairros de Nova York, precisavam de pesados investimentos em reformas básicas. Por exemplo, um dos prédios, denominado *Fluxhouse I*, custava 60 mil dólares, mas sua reforma 120 mil. Dessa forma, muitos dos artistas e arquitetos que acabaram comprando esses imóveis não fizeram todas as reformas necessárias. Conforme iam sendo alugados os andares ou partes dessas edificações, os artistas iam consertando os locais e sublocavam partes deles a outros. Havia ainda a possibilidade de alugar galpões inteiros, muitos depredados, numa forma de aliar moradia com área de trabalho. Além de serem espaçosos, com pé direito alto e terem grandes janelas, esses espaços satisfaziam às intenções dos artistas, que necessitavam cada vez mais de lugares amplos para ensaiarem espetáculos de dança, performances, produzirem grandes telas ou montar instalações. Alguns desses locais possuíam até elevadores monta-cargas, ainda em funcionamento, o que facilitava o transporte de obras pesadas ou de grandes formatos (CASTRO, 2015).

O crítico e escritor Richard Kostelanetz (2014) comenta que muitos artistas que estiveram nas *Fluxhouses* ou mesmo em outros lugares do SoHo, sentiam-se

fazendo parte de uma “família”. Nas palavras de Marcos de Moraes (2009, p. 17), formava-se ali “[...] uma estrutura de trocas”. Artistas vivendo em *lofts* já era uma realidade em outros bairros de Nova York<sup>7</sup>. Kostelanetz (2003) descreve que Robert Rauschenberg possuía um *ateliê-residência* muito perto dali, na Fourteenth Street, Broadway, desde 1964. Se tratava de um grande espaço de trabalho bem iluminado, sem paredes divisórias e com pé direito alto.

Assim, os dezesseis imóveis sugeridos por Maciunas, mesmo que não carregassem mais o nome *Fluxhouse*, foram sendo todos ocupados por artistas no período de dez anos. Eles avisavam-se uns aos outros dessa possibilidade de aliar grandes espaços de trabalho com moradia, a preços módicos. O grande problema é que, de acordo com as normas da prefeitura, essas “ocupações” eram consideradas ilegais, pois não era permitido residir nesse distrito. Muitos artistas foram despejados ao serem descobertos morando ali, principalmente pelo corpo de bombeiros. Enquanto outros, disfarçavam e escondiam suas camas e colchões quando da visita dos fiscais (CASTRO, 2015).

Além disso, havia o histórico de acidentes. Uma vez que a maioria dos prédios não possuía calefação, era comum o uso de formas alternativas para aquecimento, o que acabava colocando os locais em risco<sup>8</sup>. Por se tratar de um distrito industrial, em alguns prédios, a calefação e a água quente eram desligadas à noite e nos finais de semana (A.I.R. GALLERY, 2016).

Após muitas negociações com a prefeitura, os artistas unidos nas cooperativas, receberam licenças, *Certificate of Occupancy*, para uso desses espaços, sendo ainda obrigados a identificar nas fachadas de seus *lofts* a inscrição A.I.R., Artist in Residence, seguido do número do andar onde eles habitavam (Fig. 2). Assim não correriam mais o risco de serem expulsos ou, até mesmo em situações extremas, de não serem salvos pelo corpo de bombeiros. A legislação, homologada em 1971, também delimitava as metragens de ocupação máxima por um único artista, não sendo permitido ocupar um espaço maior que 3.000 m<sup>2</sup> (KOSTELANETZ, 2014). Esses dados demonstram a conquista dos artistas em legitimar seus espaços de trabalho e impedir a degradação de um bairro, que poderia ter sido transformado em rotas de uma via expressa<sup>9</sup>.



Figura 2: Sinalização de Artist in Residence – A.I.R. no SoHo, década de 1970. Fonte: [www.sohomemory.com](http://www.sohomemory.com)

Havia um forte senso de união entre os moradores, que se organizavam para discutir questões semanalmente, e publicavam suas articulações em *newsletters* impressas. Embora, é interessante comentar, nem sempre havia consenso nas decisões. De qualquer forma, articularam e inauguraram estruturas de convívio no bairro, como o restaurante Food, a Film Makers' Cinematheque, de Jonas Mekas, Dia Dance Space, o Red Spot Outdoor Slide Theater, The Kitchen<sup>10</sup>, e diversas galerias, como a Cooperative Gallery e a 112 Greene Street. Um pouco mais tarde, foram inauguradas a Paula Cooper Gallery, O. K. Harris Gallery e a galeria do casal Leo Castelli e Ileana Sonnabend.

As dezesseis *Fluxhouse Cooperatives*, do projeto inicial, se espalharam pelo distrito em quase uma década, com diversos artistas vivendo e trabalhando em cada uma delas. Somado a isso, a existência desses espaços de convívio público fomentaram um ambiente único de discussões sobre arte, filosofia, processos investigativos, novas mídias e tecnologias, ativismo, arquitetura e urbanismo, inseridos em um ambiente permeável para contaminações entre as áreas. Assim como, os próprios artistas negociavam as locações dos seus espaços para outros artistas, favorecendo uma rotatividade muito grande em cada *ateliê-residência*. A situação possibilitou a existência desses espaços de *residências autogeridas* totalmente informais e sem a gestão de programas definidos. Nesse sentido, em explicação de Marcelo Gotuzzo

de Castro (2015), era comum casos em que um artista, que gerenciava seu espaço, oferecer a outro que utilizasse o lugar para trabalhar. Por exemplo, o escultor Jeffrey Lew e o artista Alan Saret, que gerenciavam a galeria 112 Green Street, de 1970-74, ofereceram ao arquiteto e artista Gordon Matta-Clark o espaço, por alguns meses, com total liberdade para fazer o que quisesse.

Aliás, um fator que deve ser comentado como sendo de extrema relevância para o funcionamento do projeto comunitário no SoHo elaborado por Maciunas, foi a articulação de Matta-Clark junto às bailarinas Caroline Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris e Rachel Lew em abrir um restaurante em 1971. Com o nome conceitual Food, o restaurante servia almoço e jantar aos artistas que moravam e trabalhavam ali e tinham apenas uma outra opção de lanchonete para frequentar, de dia e nenhuma à noite. Não se tratava apenas de um restaurante, mas mais do que isso, uma prática colaborativa de artistas com interesses comuns voltados para o diálogo sobre arte contemporânea, teatro, dança, fotografia, outras linguagens e situações políticas. O próprio projeto para a arquitetura de interiores havia sido elaborado por Matta-Clark e a cozinha não tinha paredes divisórias com o salão onde estavam as mesas. Isso possibilitava que todos vissem o preparo das refeições. Nas noites de sábado, era comum que convidados preparassem jantares, tornando essa atividade o principal espetáculo do lugar (CLINTBERG, 2011, 2014).

Pode-se pressupor que foi a partir das experiências de Matta-Clark no SoHo, tanto na galeria *112 Greene Street* quanto no Food, que ele desenvolveu seu trabalho subsequente de cortes transversais de grandes formatos em prédios abandonados ou em processo de demolição. Dessas pequenas experiências, como abrir o chão da galeria para plantar uma árvore e as adaptações realizadas no restaurante para “abrir” janelas, que as ideias de Matta-Clark se expandiram e atingiram grandes proporções, visíveis em seus trabalhos posteriores, como *Splitting: Four Corners* (1974), *Day's End* (1975), *Conical Intersect* (1975) e *Office Baroque* (1977).

O exemplo de Matta-Clark<sup>11</sup> mostra que o período em que ele viveu no SoHo, caracterizado pelas experiências nessas habitações amplas e semiabandonadas, pela disponibilidade de tempo para refletir sobre as relações estabelecidas entre o corpo e o espaço, a arquitetura e a cidade, atravessadas por questões de políticas urbanas e pelo convívio entre os pares, foram aspectos que contribuíram para o

RUPP, Bettina. Sobre residências artísticas: origem da expressão A.I.R., In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1193-1206.



desenvolvimento de sua poética, assumindo proporções tanto maiores quanto mais desafiadoras.

De qualquer modo, além desse ambiente propício para trocas de experiências, desenhava-se naquele período no SoHo, um modelo de residência artística em que os próprios artistas gerenciavam seus espaços, abrindo seus *ateliês-residências* para que outros também usufríssem de um espaço-tempo de trabalho. Embora, ainda envoltos em características informais e sem cronogramas de atividades, presente nos programas de residências da atualidade. Mesmo que lembrassem, em parte, a vocação das colônias de artistas, principalmente quanto ao ímpeto de trabalharem próximos entre si, sob afinidades intelectuais ou culturais e em locais com custos mais acessíveis, o deslocamento desses artistas se deu para uma região urbana, diferente do fenômeno ocorrido nos séculos anteriores, citando as colônias em torno da Escola de Barbizon e a existente na cidade de Pont-Aven. Nessas, o modo de vida rural fazia parte do cenário almejado por aqueles pintores, poetas e músicos, como fonte de inspiração estética para seus trabalhos.

No SoHo, muitas vezes, o ambiente amplo das antigas fábricas favoreceu projetos de artistas em performances, espetáculos e encenações, não apenas como cenário, mas como parte integrante dos projetos. Pode-se citar a apresentação de dança *Roof Piece*, elaborado pela bailarina e coreógrafa Trisha Brown que aproveitava os telhados, as escadas e as cisternas das antigas fábricas (Fig. 3 e 4). A apresentação ocorreu durante uma tarde e os convidados acompanhavam a pé a movimentação dos bailarinos. Conforme a sugestão de um folheto, eles seguiam o circuito pelo bairro entrando em diversos prédios e subindo as escadas para observar as performances do alto dos telhados.

Sem dúvida o contexto das edificações, com ganchos presos nos tetos, antigas estruturas com trilhos e roldanas, além de uma série de materiais, como feltros, estopas, tecidos e blocos de espumas deixados nessas fábricas proporcionou subsídios para que os artistas inserissem esses elementos em seus projetos. Não apenas Trisha Brown incorporou elementos desses espaços, podendo transformar a parede em palco vertical, mas outros artistas aproveitaram sucatas, restos de materiais e maquinários encontrados dentro dos prédios.



Figura 3: Trisha Brown, *Woman Walking Down Ladder*, 1973. Fonte: [www.trishabrowncompany.org](http://www.trishabrowncompany.org)



Figura 4: Trisha Brown: *Roof Piece*, 1973. Fonte: [hyperallergic.com](http://hyperallergic.com)

Desse conjunto de acontecimentos, é possível perceber que, além do uso posterior da expressão *artist-in-residence*<sup>12</sup>, relativo aos lugares utilizados pelos artistas no distrito industrial, disponibilizando *tempo* e *lugar*, há também um conceito diretamente relacionado com as questões prementes da arte contemporânea: ambientes colaborativos, autorias compartilhadas, diferentes suportes utilizados em um mesmo projeto, performance, instalações, intervenções urbanas, processos colocados à mostra, experimentações efêmeras e projeções de filmes. Claro que tudo isso não ocorreu única e exclusivamente em Nova York. Em outros lugares

essa efervescência também estava acontecendo, mas a expressão AIR, sigla para *artist in residence*, surgiu especificamente desse período, que vai dos anos finais de 1960 até meados dos anos 1970<sup>13</sup>.

### **A.I.R. Gallery**

Várias galerias iniciaram suas atividades no SoHo, no entanto, uma se destacou das demais por ser a primeira galeria norte-americana dedicada exclusivamente à produção artística de mulheres. No número 97 da Wooster Street, a A.I.R. Gallery iniciou suas atividades com o intuito de expor apenas trabalhos de mulheres (Fig. 5). Naquele período, era visível a discrepância entre o número de artistas homens convidados a expor em galerias ou outras instituições se comparado ao número de artistas mulheres.

Quando de sua abertura, em 1972, a iniciativa das duas sócias-fundadoras, Susan Williams e Barbara Zucker, foi apoiada por um círculo de artistas. O nome A.I.R., sugerido por Howardena Pindell, agradou a todas. Era uma forma de homenagear a personagem Jane Eyre, da escritora Charlotte Brontë, e, ao mesmo tempo, fazer uma associação com a situação do SoHo (ZUCKER, 1979, 2016). A galeria vem seguindo em funcionamento, embora não mais na ilha de Manhattan e, atualmente, oferece um edital destinado a artistas em início de carreira para realizarem residência de um mês na galeria, culminando em uma exposição.



Figura 5: Foto da vitrine de A.I.R. Gallery na 97 Wooster Street, SoHo, em 1972.  
Fonte: <[www.art-nerd.com/newyork/tag/soho-gallery-scene/](http://www.art-nerd.com/newyork/tag/soho-gallery-scene/)>.

Além do movimento nas galerias, cinemateca, teatros e escolas de dança no SoHo, aos sábados ocorriam feiras de arte ao estilo “ateliês de portas abertas”, que aos poucos, foram introduzindo jornalistas, críticos, curadores, galeristas, colecionadores e curiosos, que acabaram pulverizando a produção desse ambiente para além do circuito artístico do bairro. Reportagens na imprensa destacavam os acontecimentos culturais que ocorriam naquela região ao sul de Manhattan, que acabaram dando visibilidade a região e tornando-a interessante de ser visitada. Ou seja, exatamente o oposto de como era considerada nas duas décadas anteriores<sup>14</sup>.

### **Considerações finais**

Os artistas que ocuparam os prédios “abandonados” do distrito conseguiram trabalhar, pesquisar e produzir seus projetos em um ambiente destinado às mais variadas experimentações. Três aspectos podem ser citados como sendo fundamentais para fomentar essa situação. O primeiro, refere-se ao espaço, esse ambiente favorável possuía características próprias, pois era formado por locais amplos para se trabalhar, bem iluminados e que possibilitavam múltiplos usos: ateliês e oficinas que, ao mesmo tempo, poderiam se transformar em espaço expositivo; locais para ensaios que se tornavam também palcos e cenários de apresentações; ambientes de trabalho que se convertiam em moradias. Tudo isso por valores bastante acessíveis financeiramente.

Outro aspecto relevante é o sentido de pertencimento ao distrito e às relações estabelecidas com o contexto, no qual foram criadas as cooperativas. Foi por meio da união entre os artistas, além do apoio de outros moradores da cidade, que ampliou-se o poder de negociação junto aos órgãos da prefeitura para viabilizar a situação de permanência de todos no SoHo. O movimento de resistência, por fim, regularizou a situação deles, que tiveram suas atividades artísticas aliadas à moradia permitidas pela prefeitura.

O terceiro aspecto, trata do diálogo e da reflexão entre os artistas, uma vez que esse ambiente aglutinava afinidades criativas e projetos colaborativos relacionados a diferentes linguagens, em afinidade às tendências da arte contemporânea. Vale complementar que nas situações de *performance* e arte efêmera não havia necessariamente comercialização de trabalhos. Ainda mais se for observado que

RUPP, Bettina. Sobre residências artísticas: origem da expressão A.I.R., In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1193-1206.

muitos desses artistas eram desconhecidos ou estavam no início de suas carreiras profissionais.

Assim, não por acaso, o conceito *A.i.R. - Artist in Residence* acabou por designar internacionalmente uma série de atividades correlatas que envolviam oportunizar não apenas espaço e tempo, como outras instituições já disponibilizavam, mas também, propiciar a reflexão e o diálogo entre pares, para que os artistas se dedicassem aos seus projetos e os executassem de modo experimental, inclusive com a colaboração de outros artistas.

Por fim, o termo *artists-in-residence* se tornou conhecido no campo da arte e, desde então, vem sendo considerado sinônimo de um momento peculiar, espaço-temporal, em que os artistas podem trabalhar em seus projetos de forma imersiva e com dedicação integral. Muitas vezes, aliando moradia ao ateliê de trabalho e em locais compartilhados com outros artistas, que também estão envolvidos com suas pesquisas e experimentações.

## Notas

<sup>1</sup> O apelido foi dado após inúmeros incêndios ocorridos no bairro industrial (KOSTELANETZ, 2014).

<sup>2</sup> Principalmente por questões de segurança e sustentação, esse sistema construtivo deu lugar às vigas de aço, muito mais resistentes, inclusive a incêndios, proporcionando edificações com mais de trinta andares.

<sup>3</sup> Cf. informações sobre a biografia de George Maciunas e o projeto *Fluxhouse Cooperatives*, disponível em: <<http://fluxusfoundation.com/fluxus-as-architecture/essays/the-fluxhouse-cooperatives-of-soho/>>

<sup>4</sup> De acordo com o site da Fundação do artista, em 1965 Maciunas havia desenvolvido um projeto de habitações chamado *Fluxhouse*<sup>TM</sup> que se tratava de um sistema de moradia que seria resistente aos impactos da natureza, como terremotos e furacões. Mais tarde, ele deu o mesmo nome às cooperativas criadas no *SoHo*, numa variação de *Fluxhouse Cooperatives*. Disponível em: <<http://georgemaciunas.com/>>

<sup>5</sup> Há informações contraditórias quanto ao ano de aquisição da primeira *Fluxhouse*, no site da fundação do artista cita 1966 e no livro de Shael Shapiro e Roslyn Bernstein consta que ele adquiriu o imóvel na Wooster Street em dezembro de 1967. Talvez, porque entre a data de aquisição e a lavra do imóvel para seu nome, tenha transcorrido alguns meses. De qualquer forma, ele colocou em prática o seu projeto de oferecer aos artistas residências aliadas a espaços de trabalho por valores acessíveis.

<sup>6</sup> [tradução nossa]: "In 1966 George Maciunas, an artist working in the dadaist tradition of anarchistic and irreverent art, became entranced with the idea of artist cooperatives as a vehicle for the emancipation of artists. Beyond residences and studios, Maciunas hoped to establish collective *workshops*, food-buying cooperatives, and theaters to link the strengths of various media together and bridges the gap between the artist community and the surrounding society. Maciunas concretized his utopian planning impulses with endless and minutely detailed projections of renovation costs and the advantages of wholesale purchases. He had the conviction, essential in a social catalyst, that legal prohibitions and entanglements could be overcome, and that the first priority was to get on with the living experiment. Maciunas established himself as the president of Fluxhouse Cooperatives, Inc. [...]" (SIMPSON, 1981, n.p.)

<sup>7</sup> Vale lembrar que Andy Warhol chamou sucessivamente de *Factory* seus estúdios de 1962 a 1984, sem necessariamente residir neles. Muito embora, esses lugares não fossem fábricas e, sim, andares inteiros e com poucas paredes divisórias dentro de edifícios residenciais ou de economia mista.

<sup>8</sup> Em Nova York há uma legislação específica para a questão do conforto térmico nas residências, não sendo permitido o aluguel de imóveis que não ofereçam aquecimento em funcionamento. Esta foi uma das questões exploradas por Hans Haacke na exposição *Shapolsky, et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, no Solomon R. Guggenheim Museum, em 1971.

<sup>9</sup> Caso não houvesse a iniciativa e a persistência, na década de 1960, de uma população reunida em torno de 200 comunidades, interessada em preservar a arquitetura local e as características do bairro, o SoHo seria atravessado por uma grande avenida de carros, a *Lower Manhattan Expressway*, conforme o projeto patrocinado pela Ford Foundation. Cf. em GEORGE MACIUNAS FOUNDATION INC. Disponível em: <<http://georgemaciunas.com/>>

<sup>10</sup> The Kitchen, um centro de arte experimental existente até hoje em Nova York, permaneceu no SoHo de 1973-1986, sendo um dos primeiros lugares na cidade a disponibilizar em um mesmo espaço: oficinas, performances, galeria de arte e uma sala dedicada a projeção de vídeos.

<sup>11</sup> Gordon Matta-Clark não chegou a ter um endereço fixo de moradia no SoHo, mas estava sempre pelo distrito devido às suas experiências na galeria 112 Green Street, com o restaurante Food (1971-73) ou mesmo na casa de amigos e namoradas.

<sup>12</sup> Muitos programas assimilaram a abreviatura A.I.R. para nomear suas ofertas de residências com variações: *art-in-residence* ou *artists-in-residence*.

<sup>13</sup> O ano de 1978 foi marcante para o SoHo com o falecimento prematuro de dois de seus agitadores culturais, Maciunas e Matta-Clark.

<sup>14</sup> De *Hell's Hundred Acres*, o SoHo passou a ser considerado *hype* e, no final da década de 1980, iniciou-se um profundo processo de gentrificação, que “expulsou” toda cena artística para ceder lugar a lojas de marcas internacionais e moradia de milionários. Cf. Marcelo Gotuzzo, *Conversões de abandonos: autonomias, utopias urbanas*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: PROPAP-UFRGS, 2015.

## Referências

A.I.R. GALLERY. *History*. Disponível em: <<http://www.airgallery.org/history/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

CASTRO, Marcelo Gotuzzo de. *Conversões de abandonos: autonomias, utopias urbanas*. 2015. 358 f. Dissertação (Mestrado em Teoria, História e Crítica). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2015.

CLINTBERG, Mark. *The story of Food*. CCA Collection Research Grant Recipient. 2011. Disponível em: <<http://www.cca.qc.ca/en/study-centre/1838-the-story-of-food>>. Acesso em: 20 mai. 2014.

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

\_\_\_\_\_, Richard. *Artists' SoHo: 49 Episodes of Intimate History*. Nova York: Fordham University Press, 2014.

MORAES, Marcos José Santos de. *Residências artísticas: ambientes de formação, criação e difusão*. 2009. 134 f. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura). FAUUSP – USP, São Paulo, 2009.

SIMPSON, Charles R. The Achievement of Territorial Community. In: *SoHo: The Artist in the City*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 153-188. Disponível em: <<http://georgemaciunas.com/>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

ZUCKER, Barbara. HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics, v. 2, n. 3, 1979. In: WILBUR, Roy. Making A.I.R. *Moore Women Artists*. Disponível em: <<http://moorewomenartists.org/making-a-i-r/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

## Bettina Rupp

Atualmente é docente no Curso de Licenciatura em Artes Visuais, UFRN. Possui mestrado e doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS e este artigo é resultado parcial de sua pesquisa sobre residências artísticas no doutorado.