

SEMINÁRIO DE PESQUISA NEC 2023

11-12 abr.

NÚCLEO DE ESTUDOS DE ESPACIALIDADES CONTEMPORÂNEAS | NEC.IAU.USP



DA BOÊMIA AO HIPSTER: DILUIÇÃO DA ARTE NA PRODUÇÃO DA CIDADE

GUARATINI, Ana Paula; ana.guaratini@usp.br; IAU-USP

Pesquisa de mestrado, orientada por Fábio Lopes de Souza Santos

Iniciada em março de 2021

1 Introdução

Hipster é um termo trivial para praticamente qualquer indivíduo que foi adolescente a partir dos anos 2000 e teve acesso a fóruns de *internet*. A expressão começou nos anos 1940 para designar parte da geração *beat*, voltou à tona nos anos 1990 nos meios *underground* de grandes cidades estadunidenses e explodiu em popularidade ao final da década de 2000. Mas agora ela não diz mais respeito a apreciadores de *jazz* e poesia subversiva que aventuram-se nos guetos – ela trata de um outro fenômeno, ainda que continue associado à transformação do espaço urbano e à transformação da cultura.

Ao buscar estabelecer definições iniciais para o *hipster* contemporâneo, o sociólogo Mark Greif, organizador do livro "*What was the hipster: a sociological investigation*", traz à tona alguns pedaços do pano de fundo que provavelmente sustenta a sua emergência enquanto fenômeno social:

[...] "*hipster*" como um nome aponta para o fato de que algo se tornou ainda mais drástico ou diferenciado sobre o status dessas pessoas como possuidoras de conhecimento; e que, se acreditamos que há algo essencial sobre 1999 que dura até o presente, é que a aquisição e exibição de gosto antes de qualquer outra pessoa também foi radicalizada pelas novas formas de capitalismo online; de forma que é cada vez mais difícil possuir, por exemplo, música popular que todos os outros não possam imediatamente possuir após o uso generalizado da internet. O *hipster* de 2009 se torna o nome para essa pessoa que é um sábio em perceber as pequenas mudanças de distinção do consumidor e que pode se dar ao luxo de viver nos enclaves restantes onde esses estilos são percebidos na rua, em vez de, ou além de, online.¹ (GREIF, 2010)

¹ Do original: "*hipster*" as a name points to the fact that something has become even more drastic, or set apart, again, about these people's status as possessors of knowledge; and that, if we believe there is something essential about 1999 that lasts to the present, it is that the acquisition and display of taste before anyone else has also been radicalized, by the new forms of online capitalism; so that it is increasingly hard to possess, for example, popular music that everyone else can't also immediately possess after widespread internet use. The 2009 hipster becomes the name for that person

O *hipster* então faz parte de um rearranjo do sistema produtivo, aprofundado ao final do século XX e que tem a entrada da cultura nesse mesmo sistema como chave para sua continuidade (JAMESON, 1998). Ora parece existir uma estranha relação do *hipster* com a produção estética – estranha porque ele não parece realizar produção estética de fato, mas orbitar tais enclaves produtivos. Ele também parece ocupar espaços específicos da cidade, talvez por conta dessa dita relação produtiva.

Essa hipótese surge com base no caso de Williamsburg, no Brooklyn de Nova York, que entre o final da década de 1990 e os anos 2000 foi lugar expressivamente ocupado pelos ditos *hipsters* (GREIF, 2010), a ponto de tornar-se uma espécie de "cânone *hipster*".

2 Objetivos

A pesquisa propõe o *hipster* como fio condutor para analisar aspectos da metrópole e tem como objetivo geral compreender sua participação nos processos de mudança dos espaços que ocupa. Para tal, colocam-se os objetivos específicos de compreender as transformações urbanas em Williamsburg entre as décadas de 1990 e 2000 e o desenvolvimento da produção estética desse mesmo período em Nova York. Ambos os objetivos específicos são, em suma, as condições materiais que propiciaram o surgimento do *hipster*.

3 Abordagem da pesquisa

A pesquisa busca a compreensão da cultura na produção da cidade contemporânea, e assim tensiona a possibilidade de intersecção entre duas áreas de estudo: a área de estudos de mudanças na cidade e a área de estudos de mudanças na cultura. O problema é que, tradicionalmente, ambas as áreas encontram-se separadas uma da outra, o que configura um desafio para o desenvolvimento da pesquisa.

A proposta para lidar com tal desafio é a compreensão das mudanças recentes no papel que a cultura desempenha dentro do sistema produtivo do capitalismo tardio, tal como Fredric Jameson propõe em sua compilação de textos sobre pós-modernismo – e falar sobre sistema produtivo aqui inclui a produção do espaço urbano. Ao mesmo tempo, o caso específico desta pesquisa é uma materialidade que pode corroborar para a verificação das próprias teorias de Jameson.

A proposta é que tal materialidade tenha recorte centralizado na região de Williamsburg no período entre as décadas de 1990 e 2000 e surge com base no entendimento desse espaço-tempo como canônico para consolidação da categoria "*hipster*".

Estudar essa categoria faz necessário considerarmos sua concretude. Isso significa passar por um processo de escavar essa conjugação de imagens que configura o *hipster*, para além de uma conjugação de imagens que o compõem: faz-se necessário entender o contexto econômico, social, cultural sobre o qual essa operação acontece.

who is a savant at picking up the tiny changes of consumer distinction and who can afford to live in the remaining enclaves where such styles are picked up on the street rather than, or as well as, online." Tradução nossa.

Assim, para além de uma compreensão do *hipster* em si, coloca-se a necessidade de compreender quais são as condições materiais que possibilitam a sua emergência.

4 Resultados e discussões

A emergência do *hipster* ao final da década de 1990 liga-se a uma série de relações que configuram e reconfiguram o sistema produtivo estético desde a guinada neoliberal da década de 1970. Podemos ora entendê-lo como uma espécie de fio histórico que passa pela boêmia de Greenwich Village, pela vanguarda do SoHo, e pelo Lower East Side, até chegar em Williamsburg, que ao longo da década de 1990 passou pela ocupação de uma crescente população de artistas.

A principal diferença em relação aos outros períodos é que a cena de vanguarda em Williamsburg está imersa em um novo contexto da produção artística estadunidense. Os coletivos que emergem no Brooklyn no final da década de 1980 tentam colocar-se como contrapropostas aos espaços alternativos do SoHo, que no entendimento desses mesmos coletivos, "surgiu apenas dez anos antes como um local alternativo para jovens vanguardistas do centro da cidade, endureceu-se em seu próprio pior inimigo, sufocado pela teoria formalista, pelas forças de mercado e por uma elite política"² (KALM, 2008).

A princípio, Williamsburg seria uma espécie de refúgio para esses novos artistas, longe de uma Manhattan elitizada (mas ao mesmo tempo a apenas um trem de distância da ilha), próximo a uma comunidade diversa para se trabalhar junto, com inúmeros imensos galpões abandonados que outrora abrigaram atividades fabris apenas esperando para serem ocupados.

Mas na prática o que acontece com essa nova geração de artistas não é simplesmente uma escolha ideológica, mas uma forma de sobrevivência em um novo contexto ao qual artistas e produção estética são submetidos.

Nesse período, a *National Endowment for the Arts* (NEA), criada na década de 1960 como uma agência de fomento direto à produção artística nos Estados Unidos – e por consequência em Nova York – passa a substituir o subsídio direto para fornecer outros tipos de estruturas aos artistas.

Provavelmente o tipo que tornou-se mais comum foram os editais. Através deles, ao invés de fomentar a produção artística como lógica interna, como algo que tem finalidade em si próprio, esse novo formato passa a empurrar os artistas rumo a uma lógica de gestão. Agora, ao invés de produzir arte, o artista precisava ir atrás de chamadas públicas (ou de parcerias público-privadas), que em geral exigiam que os projetos fossem realizados junto a comunidades locais. Assim, para conseguir aprovação, o artista precisava enquadrar um projeto de acordo com a chamada, obter aprovação de curadores e posteriormente buscar contato com as tais comunidades para executar o projeto. É o caso do programa Culture in Action realizado em Chicago. Cada vez mais o artista vai então assumindo o papel de um gestor, ao mesmo tempo em que, cada vez mais, o objetivo deixa de ser a produção artística em si para aproximar-se de projeto educacional, prestação de serviços ou mesmo produção de coisas que assemelham-se mais a mercadorias do que a obras de arte.

Além disso, a retirada do subsídio direto obriga os coletivos artísticos a buscarem outras formas de renda, como a abertura de bares e discotecas ilegais nos galpões

² Do original: "[...] emerged barely ten years before as an alternative venue for young, downtown avant-sters, has hardened into its own worst enemy, strangled by formalist theory, market forces and a political elite." Tradução nossa.

fabris onde ocorria a produção artística, a exemplo do espaço Cat's Head na Kent Avenue, descrito por Kalm como um "*happening* de *rave* interdisciplinar" (KALM, 2008).

Os processos citados trazem indícios de que não apenas o *hipster* é uma figura "*artsy*" que apropria-se da experimentação estética para incorporá-la à produção de objetos e serviços ou à produção de discursos legitimadores para determinados empreendimentos, como Greif propusera em 2010:

Ao invés de produzir arte, as pessoas estavam em todo lugar "produzindo" produtos. Eram exibidas guitarras caras, sapatos customizados caros, muita comida cara e uma grande quantidade de roupas caras. Esses produtos eram frequentemente mostrados em meio a decorações que remetem a galerias de arte ou a ateliês de *design*, mas a produção artística e artistas em si haviam desaparecido.³ (GREIF, 2010)

Para além disso, há a transformação de mecanismos internos ao sistema produtivo da arte que conduz a própria produção estética à produção de mercadorias.

É possível então, a partir daqui, trabalhar com a hipótese de que dentre tais mercadorias encontra-se o próprio bairro de Williamsburg, ao mesmo tempo em que ele funciona como espaço produtivo e base para os próprios processos citados.

5 Referências

GREIF, Mark (org.). **What was the hipster**: a sociological investigation. Nova York: N+1 books, 2010.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1998.

KALM, James. The Brooklyn canon: airbrushed out of history. **The Brooklyn Rail**, Nova York, jun. 2008. Disponível em: < <https://brooklynrail.org/2008/06/art/brooklyn-dispatches-june-08> >. Acessado em 1 mai. 2023.

LLOYD, Richard. **Neo-bohemia**: art and commerce in the post-industrial city. 2. ed. Nova York: Routledge, 2010.

ZUKIN, Sharon. **Loft living**: culture and capital in urban change. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

³ Do original: "*Instead of doing art, people everywhere were 'doing' products. They displayed over- priced guitars, overpriced painted-upon sneakers, lots of overpriced foods, and a huge quantity of overpriced clothes. These products were often displayed amidst the decor and signifiers of art galleries or designer's hidden ateliers, but artistic production and artists' folkways were gone.*" Tradução nossa.