

TRISHA BROWN E LAURIE ANDERSON: PERFORMANCE COMO AÇÃO POLITICA

Andréia Paulina Costa¹

A relação entre arte e política se torna fundamental nas produções em meados da década de 1970, quando a cidade se torna um importante suporte das ações artísticas. As conexões entre arte e cidade, criadas através das ações e proposições estéticas possibilitou o uso do espaço urbano de maneira criativa e politizadora. Nas proposições de Trisha Brown e Laurie Anderson o uso da cidade como processo de reflexão se dá através de apropriações espaciais, onde a linguagem corporal da performance se torna crucial, seja na desconstrução de tabus ou na ressignificação do imaginário urbano, as ações dessas duas artistas transformam determinados espaços da cidade em lugares de criação e de reflexão política.

A performance *Institucional Dream Series* (fig. 1) e o trabalho *Automated Fully Nikon* (fig. 2) de Laurie Anderson, *Accumulation* (fig. 3) e *Walking Down the Side of a Building* (fig. 4) de Trisha Brown, vão de encontro a proposição de André Lepecki (2012), para o mesmo, há uma ligação fundamental entre o corpo urbano e corpo do artista, *embodiment-disemboiment*, em um processo de construção e desconstrução simbólica, que envolve por um lado os elementos urbanos, arquitetônicos, a forma e o traçado da cidade, com o processo de significação do sujeito, aqui do sujeito político:

But the choreo-political questions remains, of identifying what forces and apparatuses, non-metaphorically and daily, choreography subjection, mobilization, subjugation and arrest; of figuring out how to move in this contemporaneity; and of understanding how, by moving (even if still) one may create a new choreography for the social². (Lepecki, 2012: 21)

1 Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo. Graduada em Ciências Sociais e mestranda em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo (IAU- USP São Carlos), bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

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

Ainda para Lepecki (2012), a dança envolve algumas qualidades constitutivas, a efemeridade, corporeidade, precariedade, pontualidade e performatividade (*ephemerality, corporeality, precariousness, scoring, performativity*). São esses pontos que possibilitam a dança um modo de compreensão da realidade de maneira mais ampla. A partir do caráter de efemeridade e corporeidade, a performance enquanto proposição artística aciona uma nova leitura acerca do real, onde, os elementos que caracterizam a performance se tornam parte integrante de uma realidade que se modifica no momento em que insere uma nova linguagem, do corpo. A partir dessa inserção simbólica, a performance cria uma pequena realidade, preenche de significados dentro do universo real, se conectando ao espaço físico e simbólico da cidade; uma realidade momentânea enquanto ato, ação, mas concreta enquanto problematização do real e do social. É no encontro do movimento entre o corpo do artista e o corpo urbano que se produz um novo discurso sobre o imaginário urbano, onde a performance se torna ação política imaterial e a cidade uma espacialidade, que como tal se pretende ocupada.

Constitutivas uma da outra, poderiam dança (ou ação política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetônico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão [...] Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventado toda uma nova coreografia social.³ (Lepecki, 2012: 49)

É através dessa relação entre cidade e dança, entre corpos, urbano-material e artístico- imaterial, que a performance se instala, enquanto efemeridade produz uma espacialidade distinta, que instaura uma nova leitura, momentânea sobre determinado espaço, recriando assim parte do imaginário urbano. A performance enquanto ação política não necessita de espectador, mas de sujeitos volitivos, que optem livremente por participar ou não da ação performática, seja de forma direta, intervindo, seja pelo olhar ou como parte da ação, ou indiretamente, levando consigo um fragmento simbólico da proposição performática, olho e sigo, mas quando sigo meu caminho levo comigo parte do referencial simbólico do qual a performance trabalha, como captador de um momento da efemeridade performática. De acordo com Zumthor (2007: 30), ““A performance” se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como “emergência”,

3

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

um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.⁴”

Ao ultrapassar o curso comum dos acontecimentos, a performance, situada no espaço urbano, cria um novo conhecimento sobre aquele mesmo espaço e sobre a espacialidade por ela proposta, modifica assim o espaço e a ideia de performance, de corpo performático, que em sua internalidade se modifica constantemente, modifica-se a cada nova performance, alterando seu sentido de acordo com a “emergência⁵” situacional exigida, o “evento⁶”, relacionando-se assim, intrinsecamente ao social e ao político. Pois, (ZUMTHOR, 2007: 32) “a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicado, ela o marca.⁷”

A performance ao reinventar uma nova coreografia social, transforma o corpo urbano em leitura e assim reescreve parte do universo simbólico contido na cidade, intervindo de forma a problematizar os elementos contidos na esfera urbana, no âmbito social, político e econômico. Foram esses elementos que Laurie Anderson passou a questionar em suas performances, tomando a ideia de “corpo no espaço” (GOLDBERG, 2007: 203) tanto Anderson quanto Brown passam a intervir nas formas de significação do espaço urbano, produzindo espacialidades distintas. Enquanto Laurie Anderson sai as ruas fotografando a si mesma e aos outros, compondo músicas e criando instrumentos que alterem a percepção sonora e visual, questionando os meios de produção e as durezas do mundo, Trisha Brown está interessada em romper o limite da percepção espacial, visual, construindo e desconstruindo os limites dos espaços urbanos convencionais, altera-se o estado formal dos objetos e de seus usos, a cidade é vista de ponta cabeça, seus limites são agora mutáveis e preenchidos por novas experiências.

4 ZUMTHOR, P. Performance, recepção e leitura. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

5 Idem. Ver citação anterior.

6 Sobre a idéia de evento aqui utilizada ver: Alain Badiou: The Subject of Art; André Lepecki: Coreopolítica e coreopolícia.

7 ZUMTHOR, P. Performance, recepção e leitura. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

De acordo com Roselee Goldberg (2007: 205; 217) “Trisha Brown acrescentou uma nova dimensão à consciência do “corpo no espaço” por parte do espectador. Obras como *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), ou *Walking the Wall* (1970) pretendiam desorientar o sentido de equilíbrio gravitacional do público⁸.” Enquanto nas performances de Laurie Anderson “Já não havia apenas um passado, mas dois: “há o que aconteceu e há o que eu disse e escrevi sobre o que aconteceu” - tornando opaca a distinção entre performance e realidade”. De forma característica, ela transformava a dificuldade numa canção⁹.” Para Craig Owens (1994), o trabalho de Laurie Anderson é uma vasta rede de signos, promovendo contínuas leituras e interpretações:

For Anderson, the world is a vast network of signs and, as such, continually elicits reading, interpretation. Consciousness, being in the world, is in fact identified with reading- an identification which is not, however, unproblematic, for the legibility of signs is always uncertain. And it is to the problem of *illegibility* that Anderson’s work is addressed¹⁰. (Owens, 1994: 71-2)

Os trabalhos de Laurie Anderson representavam em parte os incômodos com a cidade, desde sua materialidade e formas de uso até a questão da individualidade e do desencantamento do mundo. Em seus trabalhos *Automated Fully Nikon*, *Institucional Dream Series*, Laurie Anderson trabalha com questões como visibilidade, presenças e ausências produzidas pelo espaço urbano, em sua trama simbólica, questiona o lugar do outro nas estruturas sociais, e faz uma crítica ao comportamento do homem contemporâneo, sintomático, de uma sociedade em mudança constante, cujos valores representativos são modificados para atender a urgência do tempo acelerado e da fragmentação.

As performances de Laurie Anderson extrapolavam o espaço do palco, invadindo a cidade com a série *Institucional Dream* de 1972-1973, onde a artista se colocava em situações de perigo, dormindo ao relento em lugares públicos, praças, parques, praias, banheiros, locais onde o público era proposto a se questionar sobre o olhar e sobre o outro, sobre quem era aquele outro, buscando

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

9 Idem.

10 OWNES, C. Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture. University of California Press: Los Angeles, 1994.

não só uma reflexão sobre a alteridade, mas revelando o excesso de individualidade já evidente daquele período, como processo de uma sociedade em mudança. As performances de Laurie Anderson situadas no urbano, não possuíam uma relação consciente dos espectadores, não havia espectadores, mas transeuntes, sujeitos volitivos, que passavam pelo local, mas que não tinham plena percepção do ato “encenado”, Laurie Anderson durante a performance podia ser confundida com uma mendiga, uma pedinte, uma *homeless*. Ao trabalhar no limiar entre o legal e o marginal (de temas à margem), Laurie Anderson foca na percepção e na reverberação dos espaços urbanos, onde cada lugar afeta de determinada maneira o subconsciente, onde cada sonoridade possibilita uma abertura sensorial, e através dessa sensorialidade abre-se uma possibilidade de leitura e de reflexão sobre o real. Diz ela:

Na Série Sonho Institucional, eu decidi dormir em vários lugares públicos para ver se o lugar influenciava meus sonhos. Escolhi lugares como banheiros públicos, um banco de parque, uma biblioteca pública. Tentava ficar o mais cansada possível, e então dormia. Originalmente, eu quis fazer isso porque estava interessada em tabus. Dormir em lugares públicos não é aconselhável, embora não seja ilegal; parece violar um contrato social tácito que requer consciência. Pessoas que estão inconscientes evidentemente estão muito vulneráveis. Também eu achei que esses lugares públicos seriam muito desconfortáveis e que havia uma grande probabilidade de esse desconforto influenciar meus sonhos [...] (Anderson, 2010: 61)¹¹

Em *Institucional Dream Series*, Anderson se propõe a refletir sobre tabus, a intenção era perceber o quanto os espaços urbanos podiam interferir nos sonhos. Têm-se uma vulnerabilidade do estado inconsciente, sendo assim, atenua-se as percepções de segurança devido ao estado de sonolência e o desconforto causado pelos lugares escolhidos, pode interferir na produção de um estado de sonho que varia do calmo ao caótico, essa intencionalidade do processo, de desconforto, insegurança e violação de um contrato social tácito dá a obra um caráter experimental e reflexivo.

Laurie Anderson produz uma série que problematiza a linguagem, o tabu linguístico, aquele ligado aos preconceitos, a decência, ao decoro e também a delicadeza, ao medo do que é desconhecido, um sentimento coletivo sobre determinado comportamento, objeto ou situação. No caso,

11

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

Laurie Anderson problematiza o tabu de dormir em lugares públicos, visto como violação de um contrato social tácito, como lembra a mesma. Nesse sentido, ao propor uma relação entre o espaço e os tabus que podem se originar de algumas formas de uso, a artista coloca em pauta a posição das pessoas que têm como realidade a vida das ruas. A obra que inicialmente tem seu interesse em desmistificar tabus, ganha uma dimensão psicanalítica, ligada ao sonho e as produções simbólicas do subconsciente.

Em *Automated Fully Nikon*, o trabalho se aproxima mais das dinâmicas da cidade. A proposta é fotografar pessoas em suas atividades cotidianas. O processo se dá no registro da conversa que gerou a situação, uma fotografia e a finalização com um recorte, uma tarja branca que se coloca nos olhos do sujeito fotografado. A proposta deste trabalho é problematizar a figura do outro no imaginário urbano mas, acaba também por revelar uma certa constituição do ambiente urbano, suas discrepâncias e volatilidades. Ao provocar uma postura agressiva, e colocar em risco sua postura feminina, Anderson resgata alguns dos recursos usados no teatro de Brecht, (NEL, 2002: 155) “using radical gestures in order to force one’s audience to rethink their relationship to material experience has its roots in Bertolt Brecht, whose ideas may well have influenced Anderson [...] “alienation effect¹²”

I had always hated this invasion of my privacy and now I had the means of my revenge. As I walked along Houston Street with my fully automated Nikon, I felt armed, ready. I passed a mand who muttered “Wanna fuck?” This was sandard technique: the female passes and the male strikes at the last possible moment forcing the woman to backtrack if she should dare to object. I wheeled around, furious: “Dis you say that?” He looks around surprised, then defiant. “Yeah, so what the fuck if I did?” I raised my Nikon, took aim, began to focus. His eys dated back and forth, an undercover cop? CLICK (Anderson apud Nel, 2002: 154)¹³

Se por um lado Laurie Anderson se preocupava em expandir o campo da reflexão voltando seu olhar para o cotidiano, por outro Trisha Brown procurava expandir o campo performático, entrelaçar o espaço da arte com o espaço da rua, utilizando suportes os mais variados. A importância da dança no espaço urbano ocorre pela união de uma perspectiva estética e política.

12 NEL, P. The avant-garde and American Postmodernity. University Press of Mississippi, 2002.

13 Enxerto retirado do livro *Stories from the Nerve Bible*, Laurie Anderson pp 146-7. NEL, P. The avant-garde and American Postmodernity. University Press of Mississippi, 2002.

Nesse sentido, Trisha Brown realiza performances onde o material básico a leva para um caminho de uma estética mais simples, com cores primárias como predominantes: branco, preto e vermelho. O foco se dá na espacialidade do trabalho, não somente nos dançarinos, criando uma relação fundamental na ressignificação do espaço urbano utilizado, por um determinado momento. No trabalho *Accumulation*, dividida em várias performances, *The Primary Accumulation*, *Primary Accumulation on Rafts*, *Accumulation With Talking*, *Accumulation in Central Park*, a questão da alegoria é a peça fundamental para compreender a internalidade da ação, que tem como ponto crucial o limite sequencial e exaustivo do corpo.

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

Puro movimento, é o que Trisha Brown propõe, é também no que a cidade se compõe, movimentos contínuos de corpos, de objetos, de símbolos. Partindo da ideia de que a cidade é puro movimento, as obras de Trisha Brown recuperam um diálogo com o urbano, procurando apropriá-la através de gestos, inserindo em sua estrutura simbólica uma dimensão que traduz ou que procura compor junto as espacialidades um significado complementar das formas urbanas. Os trabalhos de Trisha Brown, tentam articular a dimensão corpórea da dança aos espaços físicos da cidade: prédios, praças, *rooftops* “I make radical changes in a mundane way¹⁴” (BROWN, 2012: 61).

14
2012.

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

A artista realiza movimentos continuamente, durante o processo performático Trisha Brown vai citando uma sequência lógica dos diálogos do dia-a-dia. Para Trisha Brown, a ideia de puro movimento é essencial, e isso fica claro em seus trabalhos, especialmente em *Man Walking Down the side of a Building*, ao problematizar a ideia de gravidade, ao mesmo tempo que problematizava as formas de apropriação do espaço urbano.

Pure movement is movement that has no other connotations, It is not functional or pantomimic. Mechanical body actions like bending, straightening or rotating would qualify as pure movement providing the context was neutral. I use pure movements, a kind of breakdown of the body's capabilities. I also use quirkly personal gestures, things that have specific meaning to me but probably appear abstract to others. I may perform an everyday gesture só that the audience does not know whether I have stopped dancing or not and, carrying that irony further, I seek to disrupt their expectations by setting up an action to travel left an then cut right at the last moment unless I imagine they have caught on to me, in wich case I might stand still. I make plays on movement, like rhyming or echoing an earlier gesture in another part of the body at a later time and perhaps out of kilter" (Brown 2012: 71¹⁵)

A arte de Trisha Brown está ligada ao efêmero e a expansão dos sentidos. Busca uma quebra de paradigmas colocados no universo da arte, a mesma procura estabelecer com sua questão gestual a libertação das formas e dos espaços de arte. A contestação da ordem do corpo urbano, artístico e social, da corporeidade e da espacialidade está inerente a suas obras, que também podem ser dialogadas com a questão do corpo e da sexualidade, muito latente no período nos anos 1970. A artista procura a todo momento reinventar o espaço, ao dissolver o limite existente entre o abstrato, o urbano e o concreto, a cidade, o simbólico e o construído. Em um processo antropológico de compreensão simbólica e de distensão sociológica, a medida em que procura formas alternativas que desvinculem o processo da produção artística da esfera do fetiche e do mercado capitalista.

15
MIT: Cambridge, 2012.

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

BIBLIOGRAFIA

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

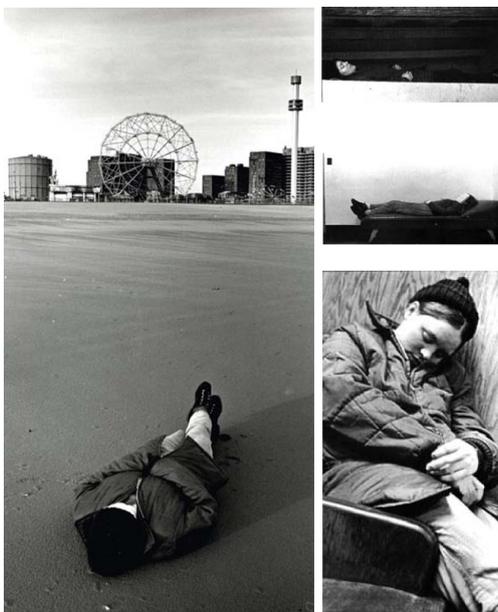
GOLDBERG, R. A Arte da Performance: do futurismo ao presente. Orfeu Negro: Lisboa, 2007.

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

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

NEL, P. The avant-garde and American Postmodernity. University Press of Mississippi, 2002.

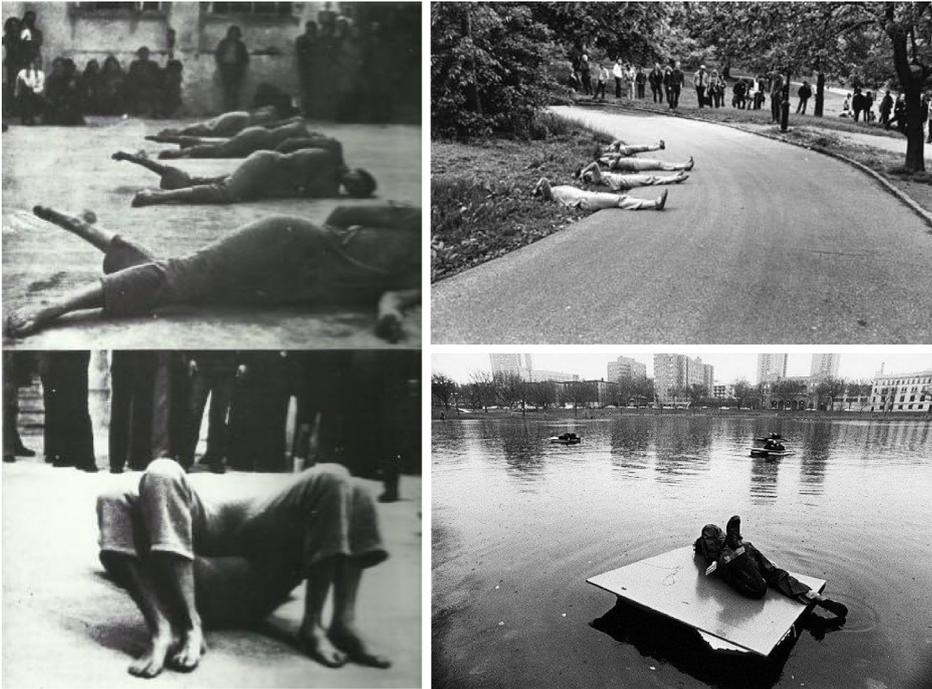
ZUMTHOR, P. Performance, recepção e leitura. Cosac Naify: São Paulo, 2007.



Laurie Anderson: *Institutional Dream Series* 1972 -3 (fig. 1)
Fonte: Catálogo CCBB In in U/ Eu em Tu. Volume 2 pp. 31-2.



Laurie Anderson: *Automated Fully Nikon* 1973 (fig. 2)
Fonte: www.humanextractions.blogspot.com.br



Trisha Brown: *Accumulation* 1973 (fig. 3)

Primary Accumulation; Accumulation in Central Park; Primary Accumulation on Rafts.

Fonte: www.artperformance.org; www.babetteemangolte.com; www.walkerart.org



Trisha Brown: *Walking Down the Side of a Building* 1970 (fig. 4)

Fonte: www.trishabrowncompany.org