

Performance Art e a Dança Pós-Moderna Americana do Judson Dance Theater

MICHELLE MOURA

RELÂCHE – REVISTA ELETRÔNICA DA CASA HOFFMANN | 2004

PERFORMANCE ART E A DANÇA PÓS-MODERNA AMERICANA DO JUDSON DANCE THEATER

Michelle Moura

Na oficina *Performar – um workshop sobre corpo e ação*, ministrada por André Lepecki e Eleonora Fabião, vivenciamos a performance como um acontecimento presente, o aqui e agora, tocando nos limites que separam a arte da vida.

“Este não é um lugar de ensaio ou de aula, é um local de experimentos e performance!”, frase repetida diversas vezes por Eleonora e André, foi a força motriz de uma série de tarefas experienciadas. O elaborado ou ensaiado definitivamente não fazia parte dos programas, como costumavam chamar os experimentos realizados, que muitas vezes pareciam meditações catárticas. Um dos programas realizados foi uma caminhada de exatamente uma hora de duração (em um minuto a mais ou a menos), pela cidade de Curitiba. Em outro programa, deveríamos passar um dia inteiro em companhia de um colega da oficina, e durante o almoço, um deveria dar de comer ao outro, desde preparar o prato a levar os alimentos até a boca do companheiro.

Durante uma semana, realizamos experimentos que nos colocaram diretamente em contato com o cotidiano, onde era inevitável investir no presente de modo absoluto, pois atenção, efetividade e flexibilidade eram palavras de ordem, dado o próprio sentido do que é performance. Segundo COHEN (1989), a performance está ligada a uma maneira de encarar a arte; a *live art*; a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com vida, em que se estimula o espontâneo, o natural em detrimento do elaborado, o ensaiado.

Inicialmente, os realizadores de performances e *happenings*—forma de arte batizada em 1959, por Allan Kaprow, com *18 Happenings in 6 Parts*—eram artistas plásticos como Kaprow, Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Jim Dine, o músico John Cage e o bailarino Merce Cunningham, para citar alguns poucos nomes. E também “poetas (...) cineastas, dramaturgos e pensadores que buscaram um reestudo dos objetivos da arte” (GLUSBERG,

1987, p.27).

A performance proliferou na década de 1960, e teve como questão principal para muitos artistas, estabelecer uma relação mais orgânica e vigorosa entre sua obra e sua vida. Como o grupo *Fluxus*¹ que dava ênfase na “vida acima da arte”, eles “queriam abolir a idéia de que a arte possuía qualidades especiais. A arte deveria se igualar à vida, e a vida deveria ser como a arte, porque é na vida que as coisas de maior interesse e fascinação estão” (SMITH, 1991, p.55). Idêntico era o questionamento da dança produzida por alguns coreógrafos americanos nesta mesma época—aproximar a arte de suas vidas.

Partindo desse conceito de aproximação entre arte e cotidiano, aproveite a introdução sugerida pela oficina de Eleonora e André sobre a performance ou *live art*, para falar do Judson Dance Theater, um importante coletivo de artistas na história da dança na década de 1960, responsável pelo início da chamada dança pós-moderna americana, ao trazer novas e revolucionárias noções de estrutura e atitude coreográfica. Esses artistas compartilhavam os mesmos interesses estéticos, políticos e ideológicos dos artistas que realizavam performances, *happenings*, *body art* e arte conceitual. Por sua vez, estavam produzindo formas artísticas semelhantes à dança, ao colocar o corpo como suporte para a expressão plástica, por exemplo. Além de que, a gênese do Judson Dance Theater deu-se num momento em que as fronteiras entre as formas artísticas estavam, se não desaparecendo por completo, ao menos, tornando-se interpenetráveis, e tudo que estava sendo utilizado como arte por essa geração, fornecia material para que os novos coreógrafos transformassem em dança.

A partir de então, os bailarinos do Judson, inspirados nas explorações iniciais das performances e *happenings*, passaram a incorporar experimentos similares e dividiram os mesmos interesses desses artistas—a não separação entre as atividades da arte e da vida cotidiana—pensamento propulsor à origem de novos modos de fazer e pensar dança.

Podemos apontar a não separação entre vida e arte no Judson Dance Theater ao verificar três pontos funda-

^[1] Cooperativa de artistas, organizada por George Maciunas que vislumbrou por uma arte acessível a todos.

mentais na formação do seu pensamento e da prática:

1. A utilização de gestos do cotidiano como motivo coreográfico.
2. Apresentações em espaços que podem ser qualquer lugar da cidade: igrejas, parques ou galerias, raramente um palco italiano.
3. A participação de bailarinos e não bailarinos nas coreografias.

Novos métodos, conceitos e estéticas coreográficas trouxeram novos usos do espaço, do tempo e do corpo. A nova geração de coreógrafos não só era anti-modernista. Rejeitava a musicalidade, o significado, os mitos e a atmosfera psicológica da dança moderna, como também a elegância do *ballet*.

A origem do Judson Dance Theater

O Judson Dance Theater era uma instituição coletiva de coreógrafos, livremente organizada, que incluiu não só pessoas educadas para a dança como, de maneira incomum, artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas. Eles ficaram conhecidos com esse nome, porque apresentavam seus trabalhos na *Judson Memorial Church*, igreja onde realizaram, em 6 de julho de 1962, sua primeira apresentação, que, a princípio, era apenas um “fim de recital da turma” (BANES, 1999, p.94). Embora o concerto houvesse sido planejado como único, seu sucesso de crítica e de público levou alguns dos coreógrafos a pensar nas possibilidades de apresentações futuras.

Essa instituição originou-se de uma turma de composição para a dança, que o músico Robert Dunn, que estudara com John Cage, ensinava no estúdio de dança de Merce Cunningham. Os alunos do *workshop* do primeiro ano, 1960-61, eram Paul Berenson, Simone Forti, Marnie Mahaffey, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Mais tarde, entraram Ruth Allphon, Judith Dunn e Ruth Emerson. No segundo ano, o curso começou no outono de 1961, com novos participantes, incluindo Trisha Brown, David Gordon, Alex e Deborah Hay e Elaine Summers.

Dunn foi quem dirigiu as seções coletivas para organizar a primeira apresentação de seus alunos, em 1962, revelando-se uma maratona de quatro horas, na capela-mor da igreja. Os 14 coreógrafos dividiram todo o trabalho,

desde fazer a publicidade até a iluminação. A entrada era franca, e compareceram quase 300 pessoas.

O *Concerto de Dança #1* era inovador tanto em produção cooperativa quanto como nos métodos coreográficos. Trocaram o drama narrativo da dança moderna, pela simplicidade, a ponto de se reconhecer o processo de elaboração e o método utilizado como fim em si mesmo. O interesse pelo processo e não pelo produto final, assim como, o uso de objetos, improvisações, incidentes espontâneos, tarefas e jogos são métodos que aproximam a dança do cotidiano, do comum e do movimento natural, não virtuoso ou técnico. Há uma transformação, ou seja, o que re-significa o movimento ordinário é a sua inscrição no contexto da dança.

O texto de divulgação do programa salientava que incluía danças feitas com técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisação, determinação espontânea e outros métodos (como de tentos e turbulências): todos eles minam deliberadamente a narrativa ou os significados emocionais da dança moderna padrão (BANES, 1999, p.95).

O *Concerto de Dança #1* começou com uma abertura, que era a projeção de uma colagem cinematográfica, e continuou com 22 danças, algumas das quais foram apresentadas em silêncio; outras, com música de Erik Satie ou John Cage, uma com rock e uma com a colaboração entre o bailarino Fred Herko e o pianista de jazz Cecil Taylor. O estilo do movimento ia desde a escala dos gestos cotidianos até o movimento “Cunninghamesco para citações de balé” (BANES, 1999, p.95).

Desde o primeiro espetáculo, o grupo já contava com coreógrafos que não eram bailarinos treinados, mas músicos, pintores, entre outros artistas. Apesar de muitos dos coreógrafos serem bailarinos profissionais, que já haviam dançado para Cunningham, Waring e Passloff e outros, alguns dos bailarinos nunca haviam coreografado trabalhos próprios. A informalidade e flexibilidade do *workshop* permitiram o uso de indivíduos que não eram dançarinos a atuarem em peças de dança, como também propuseram que essas pessoas poderiam não somente dançar, como também coreografar.

Alguns coreógrafos utilizavam pessoas sem treino algum em dança, vocabulário minimalista, e um estilo que sugeria a continuidade entre arte e vida. Estilo que pudesse fazer uma dança mais acessível aos espectadores, e

modificar o conceito elitista de arte. A arte que estava personificada em uma rigorosa demanda física e emocional dos coreógrafos e dançarinos da tradição do balé, da dança expressionista moderna, e também de alguns trabalhos de Cunningham.

O Judson Dance Theater começou a chamar-se cooperativa a partir de abril de 1963, e se reunia semanalmente. Primeiro, reunia-se no estúdio que Rainer partilhava com Waring e Passloff; depois, as reuniões prosseguiram no ginásio do subsolo da igreja Judson.

Em janeiro de 1963, o grupo apresentou dois outros concertos no ginásio e, em abril, responsabilizou-se pela coreografia *Terrain*, de Rainer, com uma noite de duração, na capela-mor da igreja, local onde mais concertos do grupo sucederam-se. Em abril seguinte, 1964, quando a oficina semanal de dança que acontecia na igreja responsabilizou-se por seu 16º e último concerto do grupo, já apresentara perto de 200 danças, tanto na igreja quanto, com o nome de Judson Dance Theater, em outros locais, como o *Gramercy Arts Theater*, um ringue de patinação em Washington D.C., e uma floresta de Nova Jersey. Todos esses concertos, inclusive os que apresentavam o trabalho de uma só pessoa, foram coletivamente produzidos.

Liderando o movimento, estavam Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs, Deborah Hay e David Gordon; coreógrafos que não possuíam qualquer semelhança estilística e nem de método. Uniram-se porque compartilhavam do mesmo projeto “com base no afastamento de convenções institucionalizadas, do simbolismo codificado e das estruturas elaboradas do paradigma da dança moderna, que segundo eles, obstruía a fruição do movimento puro” (RODRIGUES, 2000, p.98).

De 1962 até 1964, o Judson Dance Theater produziu, cooperativamente, perto de 200 danças em 20 concertos públicos, 16 programas de grupo e quatro noites de solos.

Ideais de arte e cotidiano no Judson Dance Theater

Ao abdicar de todo conteúdo dramático de suas composições, como um aspecto anti-modernista, mais interessado no movimento puro, as ações e gestos cotidianos converteram-se em material de pesquisa. Todo movimento, executado na rua ou até mesmo num campo de futebol, poderia ser reconhecido como temática para

ser explorada e transformada em dança. Os artistas do Judson levaram às últimas consequências as idéias de John Cage, para quem um ruído incidental poderia transformar-se numa composição musical. E propuseram que a dança seria definida não pelo seu conteúdo, mas pelo seu contexto (simplesmente porque estaria organizado como dança).

O espaço foi explorado de diversas formas. As coreografias foram apresentadas não só na Igreja Judson, como em galerias de arte, *lofts*, pistas de patinação, chácara, além de pessoas andando sobre prédios, muros, e árvores, como fez a coreógrafa Trisha Brown.

O corpo deixou de ser um instrumento para a expressão, para ser o assunto da dança. O corpo foi utilizado de forma relaxada, isto é, com um tônus semelhante ao que utilizamos em atividades cotidianas, ao contrário do tônus elevado (tenso) da dança clássica, por exemplo. A busca por um corpo natural incluiu a participação de pessoas sem nenhum treinamento em dança.

O uso de coisas comuns do cotidiano representava, dado o sentido político do período, os objetivos populistas de acessibilidade e igualdade, tanto para os artistas quanto para as platéias. A atividade da criação artística fora ampliada para a afirmação de que qualquer pessoa podia criar arte.

A aceitação do comum fazia parte de uma apreciação das coisas pequenas, simples e efêmeras da vida; um desejo de expandir a percepção para os fatos da vida e vê-los como arte.

Por isso, a arte apregoada pelos ideais do Judson Dance Theater deve ser uma prática diária, em que todo o povo possa criar arte, e em que esta não se separe da vida. A arte como uma atividade especializada, e o papel do artista como uma profissão separada eram noções burguesas e elitistas; noções modernistas que eram repudiadas pelos artistas dessa geração.

Assim, esses artistas que eram pessoas comuns, faziam a arte que qualquer um podia entender. Observar as pessoas caminhando, correndo, trabalhando, comendo, dormindo, fazendo amor, contando histórias, sorrindo, e ver objetos como comidas, roupas, mobiliários, acessórios de banheiro, pareciam ser as coisas que mais valiam a pena um artista utilizar como objeto artístico. Em sua própria banalidade, essas atividades ficavam carregadas de

significado.

Algumas obras criadas pelo Judson Dance Theater estavam tão perto de não se distinguirem da vida cotidiana, que faziam com que o espectador voltasse à sua vida diária com uma visão alterada das coisas mais corriqueiras que estavam a seu redor.

A dança de Judith Dunn, *Acapulco*, era uma colagem de atividades corriqueiras, em que uma mulher passava a ferro um vestido que estava usando; duas mulheres jogavam cartas e uma mulher penteava o cabelo de outra que dizia “ui”. O uso de movimentos lentos em partes da peça era uma forma de transformar esses movimentos banais em movimentos de dança (BANES, 1999, p.167).

A apreciação pelo cotidiano, pelo rotineiro, também expressava a negação e a crítica pelo pedantismo na arte moderna.

Alguns trabalhos testaram os limites da arte, incluindo tantos elementos do cotidiano que não aparecesse a diferença entre arte e vida (FOSTER, 1986, p.171). Em *Satisfyin' Lover* (1967), Steve Paxton recrutou apenas pessoas sem treino algum em dança, vestindo roupas do cotidiano. A coreografia consistia em caminhar de um lado a outro do espaço, em uma configuração aparentemente ao acaso. Em *Room Service* (1963) de Yvonne Rainer, os *performers* apenas transportavam um colchão, no intuito de mostrar como o corpo reage e se comporta em uma ação funcional. O objetivo era transformar um movimento cotidiano em artístico, e de acordo com Rainer, seria um elogio a inteligência corporal, mostrar ações automáticas, que são ignoradas no dia-a-dia.

Nesses trabalhos de Paxton e Rainer, não há uma representação ou interpretação do andar ou de como carregar coisas. São as ações de andar e carregar, propriamente ditas, realizadas da mesma forma como seriam feitas no cotidiano.

Considerações Finais

A partir da década de 1960, do século XX, a dança ganhou um novo rumo. Acredito que pela liberdade que adquiriu: “Faça uma dança sobre nada em especial” (BANES, 1980, p.07), frase de Robert Dunn para seus alunos do curso de composição coreográfica, donde originou-se o Judson, sintetiza essa liberdade criadora.

Liberdade, democracia e igualdade são as palavras presentes no discurso político americano da década de 1960. A luta por direitos iguais das mulheres e negros pede por igualdade; não separação. Pede uma fusão de classes sociais, de etnias e sexos, equivalente ao que acontece nas artes, ou ao menos um desejo disso. Artistas visuais que transitem na dança, no teatro; bailarinos nos *happenings*, no cinema, através de uma descrição superficial sobre esse momento, em que transitoriedade ou quebra de barreiras entre diferentes áreas artísticas, seja a responsável pelo deslanchar de novas estéticas e modos de produção para o teatro, artes visuais, cinema, literatura e dança.

Assim como o desejo de igualdade social do discurso político, também pode ser observado o desejo de aproximação entre as áreas artísticas, chegando inclusive a fundi-las, levantando dúvidas, ainda presentes atualmente, se “aquilo” é dança? performance? ou artes visuais? O mesmo desejo de igualdade, desta vez intelectual, é pensado através da acessibilidade da obra de arte; para isso, as temáticas, objetos aproximam-se do comum, do cotidiano.

A mesma fusão entre as esferas artísticas acontece também entre a arte e o cotidiano, e a mesma dúvida surge novamente. Será que carregar um colchão de um lado para o outro é dança? Se isso pode ser considerado dança, porque as pessoas que andam na rua não são bailarinos, ou estão fazendo parte de uma imensa coreografia aleatória? O corpo e o movimento são intrínsecos a nós e ao cotidiano; portanto, a dança só depende do contexto em que está inserida, só depende do desejo de chamá-la de dança, ou ainda, só depende do modo como olhamos para ela.

Esse é um dos motivos pelos quais pessoas sem treino algum em dança, passaram a participar das coreografias do Judson. O que importava naquele momento era o corpo, sua anatomia e funções, e isso também poderia ser dança.

Acreditamos que as inovações na dança, produzida pelo Judson Dance Theater, podem ser vistas em termos de potencialidades, isto é, potencialmente qualquer pessoa é um bailarino ou coreógrafo, e ainda, potencialmente qualquer movimento realizado em atividades cotidianas é dança. ♦

Referências:

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Terpsichore in sneakers*. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FOSTER, Susan Leigh. *Reading Dancing: bodies and subjects in contemporary American dance*. USA: University of California Press, 1986.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLBERG, Rose Lee. *Performance art: from futurism to the present*. Thames & Hudson world of art: New York, 2001.

_____. *Performance: live art since 1960*. Harry N. Abrams: New York, 1998.

RODRIGUES, Eliana. *Grupo Tran Chan. Princípios da pós-modernidade coreográfica na dança pós-moderna*, 2000. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Artes Cênicas, UFBA, Salvador.

SMITH, Owen. "Art, Life and the Fluxus Attitudes". IN LAUF, C., HAPGOOD S. (org.). *FluxAttitudes. Gent: Imschoot uitgevers*, 1991.

Michelle Moura é graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná, e pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA – Salvador. Na área da dança atua dançando e criando. Ao iniciar pesquisas sobre arte/cotidiano e o Judson Dance Theater em 2003, para a realização da monografia do curso de especialização, apaixonou-se pela arte conceitual e fica vasculhando tudo que for possível sobre esta forma de (não) arte. Em 2003 foi bolsista na Casa Hoffmann e curadora junto de Cristiane Bouger do evento Da Casa, dentro do Ciclo de Ações Performáticas da Casa Hoffmann. Atualmente também está atuando como atriz.



(sem nome), Lucianne Figueiredo
Da Casa | Ciclo de Ações Performáticas 2003
Fotografia de Fernando Augusto

Relâche

Relâche – Revista Eletrônica da Casa Hoffmann
Curitiba/Brasil, 2004.

Conselho Editorial

Andrea Lerner
Beto Lanza
Cristiane Bouger
Edson Bueno
Rosane Chamecki

Entrevistas (por e-mail)

Cristiane Bouger

Revisão das Entrevistas

Rosane Chamecki
Andrea Lerner
Beto Lanza

Colaboradoras

Cristiane Bouger
Dayana Zdebsky de Cordova
Gladis Tripadalli
Michelle Moura
Olga Nenevê

Tradução das Entrevistas em Inglês e em Português

Rita Rodrigues do Rosário
Lilian Esteigleder Cabral

Revisão em Português

Lydia Rocca

Revisão em Inglês

Margarida Gandara Rauen

Criação da Logo Relâche

Sebastian Bremer

A revista eletrônica Relâche recebeu fundos da Fundação Cultural de Curitiba – FCC e da Prefeitura Municipal de Curitiba.