CHAMADA PÚBLICA

TRIBECA/NOVA YORK: O TERRITÓRIO ARTÍSTICO NAS PERFORMANCES DE JOAN JONAS

TRIBECA/NEW YORK: ARTISTIC TERRITORY IN THE PERFORMANCES OF JOAN JONAS

TRIBECA/NUEVA YORK: EL TERRITORIO ARTÍSTICO EN LAS PERFORMANCES DE JOAN JONAS

PAULA NOGUEIRA RAMOS

Artigo inédito
Chamada aberta

Paula Nogueira Ramos*

https://orcid.org/0000-0001-7986-6306

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.185066

RESUMO

A partir de discussões sobre a situação das mulheres nas artes, promovidas por Linda Nochlin, Audre Lorde, entre outros autores, o presente texto busca investigar o espaço de criação da artista estadunidense Joan Jonas com base nas camadas urbanas e histórico-sociais que atravessam suas obras no início dos anos 1970. Os contextos de suas performances são aqui acentuados, pois são vistos como geradores da integração entre o lugar da experiência artística e os espaços públicos. Através de análises comparadas, espera-se traçar aproximações e diferenciações entre as questões relacionadas e a especificidade do lugar da obra, na medida em que o trabalho de Jonas mobiliza distanciamentos, embaralhamentos do olhar e outras atmosferas de percepção.

PALAVRAS-CHAVE Joan Jonas; Nova York; Performance; Feminismo

ABSTRACT

Looking at discussions about the situation of women in the arts, promoted by Linda Nochlin, Audre Lorde, and other authors, this text seeks to investigate the creative spaces of American artist Joan Jonas based on the urban and socio-historical layers that traverse her work in the beginning of the 1970s. The contexts of her performances are accentuated, as they are seen as generators of the integration between the artistic space and the public space. Through comparative analyses, I hope to trace approximations and differences in issues related to site-specificity, seen that Jonas' work causes a certain distancing, a shuffling of the gaze, and varying perceptions.

KEYWORDS Joan Jonas; New York; Performance; Feminism

RESUMEN

Partiendo de discusiones acerca de la situación de las mujeres en las artes, promovidas por Linda Nochlin, Audre Lorde, entre otros autores, este texto busca investigar el espacio de creación de la artista estadounidense Joan Jonas en virtud de las camadas urbano-históricas que atraviesan sus obras en el inicio de los años 1970. Los contextos de sus performances son acentuados, una vez que son visto como generadores de la integración entre la ubicación de la experiencia artística y los espacios públicos. Mediante analices comparadas, se espera trazar aproximaciones y diferencias entre las cuestiones relacionadas y la especificidad del lugar de la obra, puesto que el trabajo de Jonas moviliza distanciamientos, el barajar de la mirada y otras atmosferas de percepción.

PALABRAS CLAVE Joan Jonas; Nueva York; Performance; Feminismo

INTRODUÇÃO

Em seu texto canônico de 1971 intitulado "Por que não houve grandes mulheres artistas?", Linda Nochlin (2016) coloca em pauta a fragilidade da enunciação de alguns debates no âmbito acadêmico – além de indagar sobre os efeitos da pergunta, que levaria a respostas equívocas se encarada de modo literal. A autora mostra que *questões*, como as raciais, sociais ou relativas ao gênero, são muitas vezes tratadas como temas generalizados a partir de políticas afirmativas. De um modo provocativo, Nochlin problematiza os modos deturpados com que frequentemente se traçam questões sob a forma de enunciados. Mais adiante, ela irá redirecionar tal discussão da seguinte maneira:

> Agora, a dita "questão da mulher", como todas as questões humanas (e chamar tudo o que é humano de "questão" é uma ideia bem recente) não é passível de nenhuma "solução", já que o que envolve as questões humanas é uma reinterpretação da *natureza da situação* ou uma *alteração radical da posição* ou programa por parte das próprias questões. Desta maneira, *mulheres e sua situação nas artes*, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina. (Ibidem, p. 10, grifo nosso)

Poderíamos dizer que, a partir da leitura do texto de Nochlin, este artigo está imbricado a certas problemáticas que determinam uma espécie de virada da *situação* das artistas mulheres nas artes, desde o impulso dos movimentos feministas que tiveram lugar nas décadas de 1960 e 1970 e que desembocam até os dias atuais. Se as construções e os papeis sociais foram pautados pelas relações de poder estabelecidas com as instituições, como pensar o encontro entre as esferas artísticas e o espaço de criação das mulheres?

Com as devidas ressalvas, gostaríamos de aproximar a palavra *situação*, referida por Nochlin, ao lugar [*situs – site*] do posicionamento das mulheres nas artes, analisando de que maneira estiveram implicadas em seus contextos políticos, históricos e sociais. Diante da argumentação feita pela autora, neste e em outro de seus textos (NOCHLIN, [1974], 2019), que lança luz sobre o peso social e econômico dos grandes artistas, e na esteira dessa mesma década de 1970, encontramos razões suficientes para se pensar ainda hoje na pertinência das reflexões acerca do espaço de criação artística das mulheres.

Um caso emblemático é o ensaio de Virginia Woolf de 1929, "A Room of One's Own", traduzido no Brasil como *Um quarto só seu* ou *Um teto todo seu* (WOOLF, 2014). Nele a autora tratou, entre

outras coisas, das condições materiais que atravessam o trabalho das escritoras inglesas até aquele período. Muito lido e criticado ainda hoje, por referir-se às necessidades exigidas pelo trabalho artístico e intelectual – um quarto só para si e uma quantia de dinheiro anual para que as mulheres não fossem interrompidas e pudessem escrever seus romances –, o texto expressa noções sobre o espaço que seguem fomentando a rotina e o cotidiano dos processos artísticos exercidos por mulheres.

Em um dado momento do ensaio, quando Woolf se refere a Jane Austin (autora do início do século XIX), relata que as poucas mulheres que escreviam o faziam frequentemente na sala de estar, com a presença dos demais moradores que habitavam o mesmo teto. Podemos pressupor que tal prática da escrita acabou por ser conduzida em comunidade, e não em solitude. As escritoras cobriam seus escritos caso fossem interrompidas por visitantes que chegavam de fora da casa. A despeito das diferenças históricas e temporais, Woolf, assim como Nochlin, defronta as condições materiais que permeiam e promovem a ideia de genialidade, apenas reconhecida nos grandes escritores. Ironicamente, ambas dizem: são gênios devido às suas condições financeiras e às oportunidades que tiveram de serem grandes. *Um teto todo seu* pode ser

visto como uma metáfora para um espaço de criação que alcança os devidos pressupostos materiais, assim como também clama para que a experiência das mulheres em suas vidas seja tão significativa quanto a dos homens.

Grosso modo, um dos principais eixos do que foi conhecido pela segunda onda do movimento feminista se deu a partir da reivindicação por equalização de direitos no campo do trabalho, pautada por um momento em que as mulheres requeriam autonomia financeira fora de casa, não mais assumindo o trabalho doméstico não remunerado como única função social[1]. Não é novidade o fato de que as mulheres têm constantemente que conciliar, em duplas ou triplas jornadas, suas distintas demandas de trabalho, dentro e fora de casa.

As mulheres não desejavam apenas um quarto para si. Ainda que a concessão de um lugar de reclusão pudesse soar extremamente importante, esta não é a única condição para que produzam. Woolf, ao longo do seu ensaio, coloca a produção de poesia em um patamar ainda mais privilegiado do que o do romance, como se a carência da escritura poética por parte das mulheres fosse resultado da falta de privacidade e concentração à qual eram submetidas. Audre Lorde, poeta feminista, negra e lésbica, respondendo a Woolf

indiretamente (a autora inglesa representa, de maneira ampla, a classe social das mulheres brancas e privilegiadas), reivindica o lugar da poesia, assim como escreve em defesa do corpo de quem a produz, em uma de suas conferências, intitulada "Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença" (1980):

> Recentemente, uma revista de um coletivo de mulheres tomou a decisão de publicar um número com apenas textos em prosa, alegando que a poesia era uma forma de arte menos "rigorosa" ou "séria". Até mesmo a forma que a nossa criatividade assume é, frequentemente, uma questão de classe. De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos esforço físico, menos material, e a que pode ser feita nos intervalos entre turnos, na despensa do hospital, no metrô, em sobras de papel. [...] Ao reivindicar a nossa literatura, a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor. Ter um quarto todo seu pode ser uma necessidade para escrever prosa, mas também são as remas de papel, uma máquina de escrever e tempo de sobra. Os reais requisitos para se produzir artes visuais também ajudam a determinar, entre as classes sociais, a quem pertence aquela arte. Nestes tempos de custos elevados do material, quem são nossas escultoras, nossas pintoras, nossas fotógrafas? Quando falamos de uma cultura de mulheres mais abrangente, precisamos estar cientes dos efeitos das diferenças econômicas e de classe nos recursos disponíveis para produzir arte. (LORDE, 2019, p. 144)

Lorde expõe frequentemente em seus ensaios e conferências os privilégios dos movimentos feministas que despontaram nos anos 1960 e que reiteradamente apagaram as reivindicações das mulheres negras, ignorando as diferenças econômicas, sociais, de raça e de classe que compõem a diversidade de mulheres que batalharam por lutas distintas no mesmo período. Sua escrita ardente denuncia a falta de sensibilidade das feministas brancas sobre o quão central é a vulnerabilidade do corpo para as mulheres negras. O corpo, onde impera a marcação da raça, é o grande lugar de encontro e de embate das distintas esferas da vida, lugar de privilégio para alguns e de sujeição e violência para outros. Portanto, a experiência artística não estaria dissociada do cotidiano e da sobrevivência, muitas vezes pautadas por condições precárias de trabalho.

No ano seguinte ao texto de Lorde, Gloria Anzaldúa, intelectual que problematiza o espaço das artistas mestiças do sul dos Estados Unidos, escreve um texto para as mulheres de cor. Entre tantas reflexões, a autora se pergunta: "quem nos deu permissão para praticar o ato da escrita?" (ANZALDÚA [1981], 2019, p. 86), a qual ela contesta, outra vez referindo-se ao emblemático ensaio da autora inglesa:

> Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for rica ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão ou amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (ANZALDÚA [1981], 2019, pp. 90-91)

Podemos encontrar reverberações da linguagem das duas últimas autoras quando bell hooks dedica sua atenção ao próprio processo artístico (HOOKS [1995], 2019). hooks, professora estadunidense e intelectual negra, demonstra o conflito existente no espaço solitário e privilegiado em que se encontram as artistas mulheres, trazendo questões subjetivas referentes às escolhas e aos consentimentos que fazem para alcançar algumas "horas sem perturbação". Um trecho da leitura me leva a pensar em Jane Austin escondendo seus escritos embaixo dos panos na sala de estar: "muitas artistas mulheres deixam seus espaços de trabalho limpo ou não exibem seu trabalho, na tentativa de apagar todos os sinais de sua paixão por algo tão transcendental quanto a arte" (Ibidem, p. 238).

Ao traçar ligações entre as diversas criações de obras literárias feitas por mulheres, verificamos o envolvimento com o próprio espaço de atuação, de maneira que a proeminência da percepção dos lugares em que habitam está amplamente ligada às experiências de vida. Dessa maneira, as *situações* – econômicas e sociais – e os modos de vida constituem o motor propulsor do gesto artístico. Inicialmente intrigada pelas colocações de Nochlin, Woolf, Lorde, Anzaldúa e hooks – embora encontrar as questões corretas e enunciá-las de maneira exata seja uma tarefa árdua –, pretendo com esta investigação nos aproximar do encontro das mulheres com seu contexto artístico.

Analisar as primeiras obras da artista estadunidense Joan Jonas no início década de 1970, sob a luz de um debate crítico que se renova na atualidade, é um modo de se repensar – a partir de algumas brechas e lacunas – as estruturas que balizam uma historiografia da arte de caráter mais hegemônico. Baseado em um viés feminista (embora Jonas, por si só, não esteja imediatamente relacionada a esse movimento), o presente texto busca recompor e alinhavar um tecido repleto de fragmentos histórico-sociais e urbanos a partir dos movimentos artísticos. Ao sublinhar na introdução algumas passagens que atravessam a produção artística literária, tive a intenção de aglutinar ideias em torno de um pensamento: ao olhar para um

ambiente reservado ao trabalho artístico – muitas vezes, doméstico e recluso, noutros, como veremos, mais abertos à exterioridade e ao espaço público –, é muito provável que se encontre um espaço de engajamento e emancipação.

RELACIONANDO POÉTICAS: JOAN JONAS E AS ESFERAS ARTÍSTICAS

Joan Jonas nasceu em Nova York em 1936, e continua vivendo e atuando nessa mesma cidade até hoje. Conhecida por ser uma pioneira na arte do vídeo e da performance, assim como por suas instalações – homenagem que bem serve a ela, mas que não encerra os interesses e os múltiplos formatos vistos na obra da artista –, Jonas diz algo importante sobre a ressignificação do olhar e as influências do início de sua carreira: "Eu queria olhar para fontes que viessem de fora do mundo da arte. Eu queria algo que não fosse dança, escultura, teatro" (JONAS, 2003, p. 117)[2]. Em realidade, a artista afirma não ver diferença entre as linguagens naquele momento. Jonas, que estudou desenho, escultura e história da arte em sua formação[3], tem como base de sua construção artística as relações espaciais provenientes da pintura, assim como das artes do tempo, como o cinema e a música.

A performance foi um meio de solucionar suas questões em torno do caráter estático da obra de arte e da iminência do movimento. Não é à toa que o espelho foi um dos primeiros objetos a serem utilizados em suas peças ao vivo. A ideia de utilizar o espelho como uma de suas primeiras *props*[4] está relacionada aos contos do escritor argentino Jorge Luis Borges que, segundo a artista, estavam recém-traduzidos nos Estados Unidos naquele momento. Capaz de gerar as transformações espaciais e temporais desejadas, ele foi utilizado em suas primeiras obras, por exemplo, como um suporte de investigação do próprio corpo (*Mirror check*, 1970), como plataforma de fragmentação do espaço e do público (*Mirror Pieces*, 1968 e 1969), e como meio de alcance do espectador (*Jones Beach Piece*, 1971).

Suas escolhas linguísticas e artísticas, assim como os temas que movem a artista desde o final da década de 1960 até os dias atuais, fazem parte de uma teia de relações, de dentro e de fora da arte, também propulsora da interdisciplinaridade encontrada em seus trabalhos. Me parece plausível afirmar que suas preocupações extrapolam as questões formais quando está em busca de uma linguagem própria. As memórias de viagens, as lembranças do padrasto mágico, sua relação com a natureza, as aproximações dos rituais indígenas, os contos de fadas, as influências do teatro Nô e a aquisição

da câmera Portapack da Sony proporcionadas por sua visita ao Japão são alguns dos materiais que fomentam seus processos artísticos. Assim como a dança moderna, o pós-minimalismo, a performance de John Cage e o território artístico da cidade de Nova York. Para usar suas próprias palavras, e na tentativa de especificar o caráter multiforme que faz do acúmulo de camadas, é importante retomar as ideias de transmissão e tradução de um meio a outro (JONAS, 2003, p. 116, Idem, 2007, p. 48) como raiz de seu trabalho.

Se a fotografia é o meio que usarei para me referir às primeiras peças de Jonas, é importante que ela seja aqui colocada não somente como um modo de registro de suas performances, mas também como imagem técnica de importante relação com os movimentos artísticos da década de 1970 como, por exemplo, a *pop art* e a arte conceitual.

Trago dois pontos de vistas distintos acerca da linguagem fotográfica, com o intuito de exemplificar a elasticidade deste assunto, que de modo algum encerraria este debate. Robert Morris (2009), no texto "The Present Tense of Space" (1978), se debruça sobre a ideia de *presentness* [presentidade] a partir de obras predominantemente *site-specific* e da *land art*. É notável seu interesse pela quebra da relação proposta entre obras mais arquitetônicas, capazes

de abraçar e circundar o espectador, em contraponto a obras que ainda se percebam como escultóricas, em que o visitante circula em seu entorno. Mas retomando uma passagem específica, Morris confere à imagem fotográfica uma negação da experiência imersiva do espectador na obra de arte a partir do imperativo de suas características fenomenológicas, ainda que, na contramão, algumas obras tenham sido pensadas para serem fotografadas.

Já o crítico Douglas Crimp (2005), a partir do conceito de *pictures* [imagens], no texto escrito para a exposição homônima de sua autoria, em 1977, diz:

> Como costuma ocorrer no âmbito do que foi costumeiramente chamado de pós-modernidade, as novas obras não se limitam a um meio particular; pelo contrário, se utilizam da fotografia, do cinema, da *performance*, e de instrumentos tradicionais como a pintura, o desenho e a escultura. O termo imagem [*picture*] resulta vago inclusive em seu uso coloquial: um livro de imagens pode ser um livro tanto de desenhos como de fotografias; na linguagem comum, a uma pintura, um desenho ou uma gravura muitas vezes se denomina, simplesmente, "*imagem*". Além disso, também era importante para os meus propósitos o fato de que "*picture*", em sua forma verbal, pode fazer referência tanto a um processo mental como à produção de um objeto estético. (Ibidem, p. 23)

Ao retomar essas passagens, tenho o intuito de referir-me a Jonas como uma criadora de imagens, sejam estas fotografáveis ou não, no sentido de provocar imaginações e estender a ordem simbólica dos dispositivos ao qual se apropria como meios potencialmente férteis de sentidos. Nesse sentido, caberia, previamente, situar Jonas dentro de um movimento de crise da autonomia da obra de arte, a favor das propostas de imbricamento entre arte e vida, ponto de vista que esteve na base do pós-modernismo.

Se por um lado, buscaremos a aproximação de suas obras com os lugares e a especificidade dos territórios na qual se inserem, o que poderia, em alguma medida, tangenciar ou tensionar discussões pautadas pelo conceito de *site-specific*[5], por outro lado, sua escolha pela performance e pelo uso dos aparatos de cinema e vídeo extrapolam essa noção, fazem com que tanto suas peças ao vivo quanto suas instalações, filmes e vídeos se relacionem com elementos que estão no extracampo, remetam a algo que a artista busca também fora dos espaços em questão. Suas obras referenciam temporalidades e mundos diversos e, portanto, trazem para si relações que ampliam nossa capacidade de fruir e imaginar. Dessa forma, caberia melhor acercar as performances de Jonas dos ideais de ruptura com a fisicalidade excessiva do objeto artístico,

já que escapam consideravelmente desses enraizamentos, são formadas por rastros, *passes de mágica* que nublam a percepção dos participantes, ainda que à sua maneira exponham os mesmos mecanismos que concedem sua representação.

Além disso, no caso da artista, outro fator se sobrepõe ao desejo primeiro de ligação entre a obra e seu contexto físico e espacial – ao *site* – que é a ideia de comunidade artística. Jonas afirma em seus textos que os trabalhos feitos no fim dos anos 1960 e durante a década de 1970 – diferentemente das mudanças provocadas nos anos 1980 que expõem um retorno ao engajamento artístico individual – são marcados pela vibração do contexto artístico de Nova York (JONAS, 2007). Esta energia era produzida coletivamente através da força que pulsava no âmago dos e das artistas, e que acarreta o desejo de apagamento entre as fronteiras das diferentes linguagens, e entre o meio artístico e o social. O que também nos levaria a conjecturar sobre os meandros micropolíticos de tais acontecimentos artísticos. A partir disto, observarmos que há outras razões para que Jonas tenha escolhido os locais de suas obras – mais ligadas, talvez, ao embate com o público e a um trabalho artístico que era simultaneamente resposta e motor das transformações sociais que envolviam tal comunidade.

DO CENTRO À MARGEM: NOVA YORK POR DISTINTOS PONTOS DE VISTA

A propagação de ideias gerada pela leitura dos ensaios e conferências de Audre Lorde (2019) escritos ao longo das décadas de 1970 e 1980 em Nova York me faz olhar de outra forma para o lugar e o momento em que aconteceram as obras de Joan Jonas no início dos anos 1970. Parece bastante óbvio, por Lorde se tratar de uma mulher negra, e Jonas, de uma mulher branca, mas me pergunto como puderam ser tão distintas as experiências ocorridas em Nova York no mesmo período? E em seguida reformulo: quais cruzamentos poderiam ser feitos a partir de suas obras?

Naquele momento, ambas estavam ao mesmo tempo ligadas às instituições de ensino e artísticas e também fora delas. Audre Lorde tentava sobreviver da poesia quando foi convidada para ser professora no Departamento de Inglês do Programa de Escrita Search for Education, Elevation, and Knowledge (SEEK), da City University of New York. Na medida em que descreve como se dava a sua relação e a de mulheres jovens e negras com as ruas de Nova York em 1970, expõe sua raiva quando se lembra que era recomendado que não se andasse sozinha à noite pelas ruas de Hartford, ou quando afirma

que eram as jovens filhas das mulheres negras que ocupavam a Rua 42, local de prostituição na região da Broadway em Manhattan.

Concomitantemente, Jonas, no final da década de 1960, volta a Nova York após seus estudos em escultura e história da arte e passa a viver em Tribeca, bairro localizado na zona sul de Manhattan. Em uma conversa com Carla Liss e Simone Forti (FRANCIS, 2017), no *loft* da própria artista, em 1973, as principais discordâncias da noite surgem a partir dos debates de gênero e dos efeitos dos movimentos feministas sobre o fato de serem artistas mulheres. Jonas não se mostra particularmente à vontade com a ideia de um grupo feminista, explicitando suas relações frutíferas de parceria com os artistas homens.

Embora tenham ocorrido de modos completamente distintos, busco pensar nas estratégias que cada uma criou, Jonas e Lorde, para situarem-se – ora aproximando-se, ora distanciando-se das formas de criação que as interessavam. O ponto de partida, na obra de ambas, esteve atrelado às apropriações que fizeram da cidade. Foram colocados ao público, ao leitor e aos alunos, um modo de olhar e perceber as esferas urbanas e sociais de maneiras diversas da usual. Jogaram com o fato de que a realidade também pode causar enganos, provocando os participantes

de suas obras a perceberem o que está camuflado e por trás da natureza da representação.

Em 1970, Joan Jonas faz sua segunda peça em espaço aberto, *Jones Beach Piece*[6], após ter realizado as *Mirror Pieces* (1968 e 1969) no campus da Bard College. Esta é a primeira performance em que Jonas posiciona o público longe da obra, promovendo jogos de percepção através dos ecos da distância como forma de transformação do espaço, dos corpos, da realidade e da representação. Jonas ocupa o espaço de maneira temporal, e "a relação com o espectador é teatral" (NATALICCHIO, 2007, p. 75), assim como "seu gosto pelo artifício – encenado e revelado ao mesmo tempo" (Ibidem, p. 75).

As dunas que cercavam a praia deserta de Long Island, localizada no lado leste da ilha de Manhattan, faziam uma espécie de fronteira que delimitava onde o público deveria se posicionar para assistir à performance. A artista repetiu essa operação em 1971, na peça *Nova Scotia Beach Dance*. Distantes do centro da cidade, Jonas e alguns performers e amigos ocupavam a paisagem natural com ações simples, repetições corriqueiras como correr de um lado ao outro e girar dentro de aros de aço, mas o principal modo de alcance da obra foi gerado pelas ondas sonoras, pelos blocos de madeira que criavam ruídos, chamados por Jonas de sinais (figura 1).

FIGURA 1
Richard (Dickie) Landry, fotografia da performance *Jones Beach Piece*, de Joan Jonas,1970. Long Island, Nova York.

Os deslocamentos e as camadas de distâncias são variados, começando pela travessia dos visitantes do centro da cidade ao lugar da ação, até as diversas dessincronizações alcançadas pela desconexão entre o que se vê e o que se escuta na amplidão do espaço: "Jonas é capaz de objetificar a distância que separa o espectador de uma realidade que é fragmentada, multiplicada, e fora de sincronia [...] desvelando a borda que existe entre a realidade das coisas (ações, objetos, corpos, vozes) e sua representação (o modo como o público a percebe)" (NATALICCHIO, 2007, p. 75). Mas, sobretudo, me parece importante a colocação de Anthony Huberman ao falar do distanciamento na própria artista:

> Além de criar uma separação entre ela mesma e sua audiência, Jonas também trabalha para inserir uma distância entre ela mesma... e ela mesma. Por exemplo, enquanto Jonas estava ávida para legitimar sua posição como mulher, ela tentava cuidadosamente desatrelar a si mesma da figura pré-concebida da "artista feminina". No contexto do fim dos anos 1960 em Nova York, ela não somente procurou distância de um minimalismo masculino – seu dogma, suas políticas e sua austera forma e estética – como também do predeterminado *leitmotiv* "feminino" da vulnerabilidade, emotividade, ou do autobiográfico. (HUBERMAN, 2017, p. 13)

Um ano após Jonas ter realizado a performance em Jones Beach, Lorde escreve a poesia *New York City* (1971), citada abaixo:

> Não sobra nenhuma beleza nas ruas dessa cidade.
> Eu cheguei a acreditar na morte e na renovação pelo fogo.
>
> Me escondo atrás de prédios e metrôs
> em becos fluorescentes mirando como chamas
> caminhar pelas ruas do altar deste império [...][7]

Ainda que o paralelo entre ambas, artista e poeta, possa parecer um pouco longínquo, pela lacuna que separa suas vidas, gostaria de acrescentar uma camada na obra de Jonas, a partir da superfície das ruas e dos sentidos do corpo de Lorde. De modo especulativo, penso nos motivos que levaram Jonas a escolher uma ilha às margens da cidade ao invés das ruas do centro de Nova York como território de sua peça. Penso também na distância que toma nesse momento dos espaços artísticos e das galerias. No que representa ser, de algum modo, *outsider*.

Ao investigar sobre as representações da cidade de Nova York nesse período – mais especificamente a concentração na região de Manhattan – encontramos, por um lado, o movimento pelos direitos civis ocorrido com força nos Estados Unidos nos anos 1960,

que foram como aulas públicas no modo de se fazer política, não atrelado às grandes entidades partidárias, mas que dizia respeito à luta pela igualdade, liberdade e justiça para a população negra (BANES, 1999, p. 13). Por outro lado, houve os movimentos de contracultura que reforçaram a presença de outros espaços de ocupação ainda não cooptados pelo mercado, que grande parte da classe artística vinha explorando.

Sally Banes, no livro *Greenwich Village 1963* (1999), sobrepõe dois momentos distintos de ocupação desse mesmo território. A autora resgata a figura de Imamu Amiri Baraka (LeRoi Jones) em sua busca por registrar a história do jazz em Greenwich Village, e relata que uma grande parcela da população, homens e mulheres negras, se estabeleceu no Village, a partir da presença de onze homens afro-americanos em 1644.

> Até os brancos pobres e da classe trabalhadora tocarem fogo nas habitações dos negros em 1863, matando ou ferindo mais de mil pessoas, houve uma florescente comunidade afro-americana no Village. Depois da Guerra Civil, ondas de negros do sul chegaram para formar ali uma nova comunidade, embora o Village já não fosse o centro da vida afro-americana em Nova York. O interesse de Baraka em redescobrir a história do Village e de se reapropriar dela como um espaço simbólico – mais, porém, para a cultura afro-americana tradicional do que para uma vanguarda branca de classe

média – acentua a identidade do Village como um terreno imaginário que precisa ser afirmado como tal. (BANES, 1999, p. 33)

Imediatamente me recordo do verso de Lorde (1993, p. 136) – "Me escondo atrás de prédios e metrôs / em becos fluorescentes mirando como chamas / caminhar pelas ruas do altar deste império" – e faço a associação entre a morte dos milhares de negros em 1863 e as chamas de sua mirada. Penso inclusive no trocadilho que geram as palavras florescentes e fluorescentes. No verso anterior da poeta – "Eu cheguei a acreditar na morte e na renovação pelo fogo" (Ibidem, p. 135) –, penso no ressurgimento a partir do próprio fogo hasteado contra os corpos da população negra. Em *Jones Beach Piece*, Jonas vestia uma máscara de jóquei e, em cima de uma escada, segurava um espelho que refletia os raios de luz nos olhos dos visitantes (figura 2). Talvez aquela luz queimasse como fogo.

FIGURA 2
Richard (Dickie) Landry, fotografia da performance *Jones Beach Piece*, de Joan Jonas,1970. Long Island, Nova York.

Nos primeiros anos da década de 1970, um número significativo de artistas mudou de Greenwich Village para bairros localizados ao sul de Manhattan. O Village dos anos 1960 era considerado por seus

©Richard Bonny

residentes como uma aldeia global, um lugar onde se podia viver uma utopia, diante da "terra inóspita dos subúrbios" (BANES, 1999, p. 22). Embora muitos centros artísticos e culturais ainda funcionassem ali, Douglas Crimp (2010), curador, crítico e historiador da arte, narra, em um relato pessoal, sua mudança do Village para um *loft* da Rua Chambers em 1974, próximo ao Rio Hudson, em Tribeca. Tal mudança marcaria um redirecionamento de vida: uma tentativa de assumir-se como crítico de arte naquele período. Sua intenção era distanciar-se (parcialmente) da cultura gay – boemia e noitadas – para respirar outra cena que acontecia no início dos anos 1970, vinculada diretamente à ocupação artística das ruas, dos grandes *lofts* e dos *piers* abandonados, principalmente através das performances – que verdadeiramente "atraiam sua libido" (Ibidem, p. 96).

Nova York via-se diante de um momento paradoxal que variava entre a intensa verticalização de grandes áreas urbanas e os esvaziamentos causados pelas quebras financeiras que geraram a desindustrialização da cidade, ao passo que a construção nos bairros dos subúrbios se acelerava. Era um período longo de transição do pós-guerra, em que ruínas e projetos arquitetônicos eram interrompidos e deixados aos montes. A capital cultural transpirava uma espécie de colapso urbano. Nos bairros ao sul da ilha, onde estavam

localizadas as antigas zonas industriais, havia uma concentração de fábricas desativadas que foram transformadas em grandes *lofts*. Uma das poucas imagens de registro de *Choreomania* (1971), performance de Joan Jonas que ocorreu em seu *loft*, é, segundo Crimp, "ilustrativa de como eram os espaços da performance no centro de Nova York quando esta nasceu como arte" (CRIMP, 2010, p. 98):

> Lugares de trabalho e vivenda habitual dos artistas, estes *lofts* eram grandes comparados com os típicos apartamentos dos nova-iorquinos, mas pequenos comparados com os espaços de performance públicos, inclusive quando se tratava de espaços improvisados, como o santuário da Judson Church. Só podíamos nos sentar no chão, apertados entre uma multidão de espectadores. (Ibidem, p. 98)

Crimp percorre – em uma espécie de exploração de um lado ainda ermo da cidade – ruas, estacionamentos, terrenos baldios, vielas e *piers*. Estes últimos eram palco de eventos artísticos, mas também locais marginalizados, considerados perigosos por muitos, lugares de *cruising* e de encontro da comunidade homossexual. Sigo a leitura do texto interessada em sua relação de amizade com Jonas, que começou nesse período – quando presenciou uma de suas primeiras performances em Tribeca –, e sobre quem escreveu seus primeiros artigos. Mas ao longo do relato, me chama a atenção uma

passagem em que descreve as intenções de Gordon Matta-Clark – "a figura que melhor encarna o espírito do centro de Manhattan como comunidade utópica de artistas" (CRIMP, 2010, p. 104) – no momento em que transformou o abandonado *pier* 52 no local de sua obra *Day's End* durante o verão de 1975.

O conhecido projeto consistiu em criar perfurações no teto e no solo do galpão vazio, permitindo que raios de luz vazassem, a depender da incidência da luz, alcançando e iluminando com marcas precisas as paredes e o chão. Segundo as próprias palavras de Matta-Clark, uma de suas intenções era transformar o *pier* em um parque, propiciando outra forma de ocupação para o espaço. No entanto, Crimp comenta que o artista não apenas "recusou qualquer vínculo com os homens gays que utilizavam o *pier*, como também chegou a impedir-lhes a entrada" (Ibidem, p. 114). Ainda que Matta-Clark não tenha se relacionado com a ocupação previamente existente no espaço, o crítico comenta que "foram os prazeres desses gays[8] no galpão o que atraiu primeiramente a atenção dos artistas" (Ibidem, p. 115).

Diante disto, me pergunto se seria possível atribuir à comunidade gay e às mulheres[9] a corresponsabilidade por transformar esses espaços. A partir de seus prazeres, cavaram lugares onde puderam frequentar e habitar, mesmo que às

escondidas. Ainda que esse reconhecimento tenha sido escasso ou pouco valorizado, alguns críticos e historiadores, como o próprio Douglas Crimp, foram fundamentais para mudar os rumos da crítica da arte, unindo a militância política e social a seus pensamentos.

O conceito de heterotopia, cunhado por Michel Foucault na década de 1980 e citado por Banes para se referir à Greenwich Village dos anos 1960, talvez sirva ainda mais a esse novo território de "contralocais" da parte baixa de Manhattan dos 1970. Por serem "espaços reais, locais de exceção, que simultaneamente refletem e contestam os espaços da sociedade" (FOUCAULT *apud* BANES, 1999, p. 27), os *piers*, assim como os terrenos baldios abarrotados de escombros que margeavam o Rio Hudson, passaram a ser chamados de praia, usados por seus frequentadores como "territórios penetráveis", com "justaposições simbólicas" (Ibidem, p. 27) de diversas ordens[10].

Segundo Crimp, Nova York estava arruinada e tinha sua infraestrutura bastante deteriorada quando se mudou para Tribeca. A performance de Jonas, *Delay Delay* (1972)[11], ao qual o crítico assistiu anos antes de se mudar pro sul de Manhattan, aconteceu nas ruas deste bairro, próximo ao *loft* da artista (figura 3). Em suas palavras "foi talvez o uso mais ambicioso e imaginativo da cidade desindustrializada como cenário para uma obra de arte" (CRIMP, 2010, p.

FIGURA 3
Richard (Dickie) Landry, fotografia da performance *Delay Delay*, de Joan Jonas, 1972. Tribeca, Nova York.

117). Os *piers*, que eram vistos como cenário da ação, já haviam sido destruídos para acolher o projeto do Battery Park City em 1974, ano de sua mudança.

Ao longo do texto, fica clara a velocidade das transformações da cidade em obras, uma temporalidade que marca passagens rápidas de uma coisa a outra, e talvez por isso seja pronunciada a escolha de Jonas com relação ao local de sua peça – assim como as intenções de Matta-Clark quando faz seus cortes em edifícios condenados a serem derrubados em Nova Jersey (localizados na outra margem do Rio Hudson), como visto em *Splitting* (1974). No entanto, algumas diferenças definem as obras desses dois artistas. A principal delas seria, sobretudo, o caráter passageiro presente na performance de Jonas. Ambos os gestos podem ser restituídos apenas pela memória dos relatos e pelos resquícios fotográficos e filmográficos; ambas as obras dialogam com a premissa processual e o efeito corpóreo da ação, assim como marcam a especificidade do local de suas ações. Mas enquanto nos trabalhos de Matta-Clark, como visto em *Splitting* ou em *Day's End*, se privilegia o rasgo profundo das incisões e das formas atribuídas diretamente sobre a arquitetura do *pier* e das casas, marcas que duram até que os edifícios sejam finalmente derrubados, *Delay Delay* permanece ecoando através da reverberação da experiência do público, já que o tempo da ação dura somente até o fim da performance.

As formas exaltadas no trabalho da artista – tanto os círculos e as linhas pintadas com tinta branca no chão como a circularidade do aro de aço em que giram os performers – estão bruscamente distantes dos observadores, além de serem demasiado efêmeras para que se concretizem no espaço e no tempo. Nas palavras de Jonas, a "'distância aplaina o espaço, rasura ou altera o som, modifica a escala' – ou, expressando mais formalmente 'achata círculos em linhas, apaga detalhes, atrasa o som'" (JONAS *apud* HUBERMAN, 2017, p. 13) (figura 4). Jonas busca muito mais misturar e sobrepor as distintas camadas que coexistem na ação – corpos em movimento, ruínas da cidade, objetos que repercutem imagens e sons, público localizado no topo de um edifício – do que tem a pretensão de criar uma interferência com consequências previamente calculadas. Pelo contrário, a obra se apresenta de maneira aberta às condições e aos imperativos do espaço da cidade.

FIGURA 4
Gianfranco Gorgoni, fotografia da performance *Delay Delay*, de Joan Jonas, 1972. Tribeca, Nova York.

Do mesmo modo que em *Jones Beach Piece*, os observadores situavam-se a algumas quadras do local de *Delay Delay*, em que se apresentavam 14 performers vestidos com roupas brancas e faixas vermelhas e alaranjadas na cabeça (figura 5). Segundo a artista, "estar a certa distância me deu liberdade para mover de um modo estranho ou cômico" (JONAS, 2003, p. 119). Por vezes, em distintas entrevistas, essa distância também é justificada pelo fato de ser uma iniciante na performance, o que, segundo ela, lhe gerava uma certa vergonha de aparecer diante do público.

FIGURA 5
Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972.
Tribeca, Nova York.

A performance foi a experiência vivida entre os observadores da obra e os performers naquele dia. Retomá-la hoje – a partir das fotografias feitas por Richard (Dickie) Landry, Gianfranco Gorgoni e Gwenn Thomas – implica verificar o que representou tamanha demarcação territorial. Jonas e Crimp descreveram a peça no livro que fizeram juntos para uma exposição em 1983:

> Os espectadores veem a performance do telhado de um edifício de *lofts*, de cinco andares, orientado a oeste, no número 319 da Rua Greenwich, ao sul de Manhattan. O espaço da performance é uma zona quadriculada de dez quarteirões margeando lotes vazios e edifícios demolidos. Mais adiante desses terrenos de estacionamentos se encontravam a via expressa elevada do West Side, as docas e os *piers* do Rio Hudson e as fábricas do *skyline* de Nova Jersey beirando o rio. Justo diante dos espectadores, na parte de trás da zona da performance estava o edifício Erie Lackawanna Pier, decorado com uns imensos números 20 e 21, que aludiam à velha numeração dos *piers*. (JONAS *apud* CRIMP, 2010, p. 125) (figura 6)

A preocupação com o espaço que "atrasa o atraso", tradução literal de *Delay Delay*, representa, de muitas maneiras, a disposição dos elementos envolvidos na ação e a intenção dos movimentos realizados. Poderíamos relacioná-los com os distintos pontos de vistas das pessoas na cidade, a percepção de seus próprios deslocamentos,

e sobretudo suas pausas. A separação, lacuna, vazio, que envolve a imersão no amplo espaço físico, controlado pelo limite e o alcance da mirada, geraria, ao mesmo tempo, uma tomada de perspectiva da ação. Como se a distância pudesse revelar e simultaneamente confundir, a partir do embaralhando de camadas, os elementos presentes. Também como se os observadores fossem encarados como leitores oniscientes do espaço, dotados de olhos que tudo veem, ainda que "não possam realmente penetrá-los" (JONAS *apud* CRIMP, 2010, p. 125), como afirma Jonas.

FIGURA 6
Richard (Dickie) Landry, fotografia da performance *Delay Delay*, de Joan Jonas, 1972. Tribeca, Nova York.

A maneira como experimentou as ruas de Manhattan foi demonstrativa de que "Jonas tinha claro a possibilidade de se apropriar do espaço urbano" (CRIMP, 2010, p. 125). A artista, que já vinha trabalhando com espelhos, relata que as primeiras implicações deste objeto com o espaço estavam bastante associadas à pintura. Para ela, seu uso faz referência às sensações criadas por uma superfície cubista, aos processos ilusionistas como a fragmentação e a justaposição, ou mesmo à ideia de se "pensar em um lugar e estar em outro" (JONAS, 2003, p. 116). Foi assim que Crimp interpretou, naquele momento da performance, a relação da artista com o espaço urbano – a partir da pintura – assumindo que não deu demasiada atenção ao que "Jonas antecipava sobre os lugares reais em que atuava", indagando-se "até que ponto resultava provisória a disponibilidade desses espaços para os usos experimentais" (CRIMP, op. cit., p. 125). As características de transformação da cidade de Nova York, mais especificamente de Tribeca e do sul de Manhattan, estavam absorvidas e refletidas nos gestos que compõem a experimentação em todas as suas facetas. Não é mera casualidade que a performance tenha acontecido naquele espaço específico.

> Essa é uma imagem que revela uma concepção única do relacionamento de uma pessoa com o ambiente. Telhados são como porões, ou guarda-roupas: não foram feitos para serem vistos. Quando são deliberadamente mostrados a você, temos a sensação de estarmos vendo os trabalhos interiores de alguma coisa. (PERRON *apud* CLAUSEN, 2010, pp. 1-2)

Babette Mangolte, diretora de fotografia e professora, faz um elo de ligação importante entre muitas artistas, dançarinas e cineastas atuantes na década de 1970 em Nova York. A franco-americana mudou-se para esta cidade em 1972, e fotografou performances, vídeos e filmes de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Joan Jonas, Chantal Akerman, entre outras. Apesar de ser notável sua relação com Jonas principalmente a partir da obra *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972-1974), trago, neste momento, sua fotografia icônica da peça de Trisha Brown, realizada em 1973 nos telhados de Manhattan (figura 7).

Roof Piece é certamente uma peça de performance e dança, executada no contexto urbano e moldada pelas relações com a cidade e seus observadores. Podemos criar pontes e paralelos entre a obra de

FIGURA 7 (NA PÁG. ANTERIOR)
Babette Mangolte, fotografia da performance *Roof Piece*, de Trisha Brown, 1973. Nova York.

Jonas e Brown, principalmente através de uma inversão de perspectiva. Enquanto da cobertura do edifício de *lofts* da Rua Greenwich o público observa a peça *Delay Delay*, a performance de Brown se espraia por alguns telhados e lajes dos edifícios de Manhattan localizados entre a 420 West Broadway até logo abaixo da Wall Street. Se por um lado, na primeira, o atraso da percepção se dá pelos sinais sonoros dos blocos de madeira e pelo olhar do espectador que é nublado pelo distanciamento do evento, por outro lado, na segunda, o atraso das transmissões vem da própria cadeia sequencial entre os 14 performers que copiam os gestos do anterior, fazendo chegar até o fim da linha uma coreografia dessincronizada, embora propulsora de grande reverberação.

A diferença marcante entre as duas performances se dá, no entanto, por suas intenções com o público. Em *Delay Delay* existe um ponto de encontro determinado para que o observador assista à ação, já em *Roof Piece*, o evento não se sujeita ao alcance da aparição – os que o notam o fazem por mera casualidade.

> Você estava em um mundo completamente diferente, totalmente distante... e ninguém sabia que esse evento estava acontecendo, exceto aquelas poucas pessoas que por acaso calharam de estar nos telhados naquele dia. Semelhante ao jogo infantil de sussurros chineses, *Roof*

> *Piece* consistia em uma sequência de gestos estudados, uma espécie de código Morse performativo que viajava de um performer para o outro. Independentemente da posição espalhada do espectador por vários telhados, a coreografia de Brown e seu vocabulário particular de movimentos contraditórios e de gestos repetidos posteriormente se desvaneceu na sobreposição de distância e duração. (MCDONAUGH *apud* CLAUSEN, 2010, p. 1)

A partir desta premissa, me parece importante mencionar a relação de Jonas com essa linguagem que vigorava desde antes de sua atuação como artista[12]. Tanto Yvonne Rainer como Robert Morris são alguns dos artistas que escreveram, na década de 1960, sobre a relação da chamada "nova dança" com a arte mínima. Tal conexão se deu através de um corpo que, naquele momento, foi trabalhado como um objeto, dessubjetivado e exposto a uma série de experimentos. A minimização da energia no corpo do performer, assim como a troca das variações de ritmos e de dinâmica pelas repetições ou eventos discretos são algumas das formas de eliminar e substituir o virtuosismo do movimento (RAINER, 1968, p. 263). Morris, quando criou junto com Simone Forti, por exemplo, suas peças de dança, comenta que os usos dos objetos surgiram como maneira de intervir nos problemas do espaço e do tempo, reduzindo a ação do performer a um conjunto de peças conduzidas por jogos e dispositivos que, ao

serem manipulados, permitiam que se encontrasse movimentos alternativos (MORRIS, 1965).

Wind (1968) é o primeiro filme de Joan Jonas. Filmado por Peter Campus e editado junto com a própria artista, foi realizado em 16mm, em preto e branco e sem banda sonora, e transferido futuramente para o vídeo. O filme é muitas vezes referenciado como uma expressão artística integrante do minimalismo, assim como visto como uma alusão ao primeiro cinema. De todo modo, podemos observar na paisagem aberta, deserta e invernal de Long Island, uma das primeiras iniciativas de Jonas com a performance, com o cinema, e com as possibilidades trazidas pelo improviso de uma coreografia inicialmente desprovida de um grande significado. Em realidade, o sentido da obra é justamente a travessia e o percurso dos corpos na paisagem a partir de movimentos simples. A complexidade exposta na montagem surge, no entanto, pelo contexto desafiador e tempestuoso da praia. O vento que acometeu as filmagens do dia mais frio daquele ano foi uma casualidade bem-vinda, incorporada imediatamente ao evento, quase uma desculpa ou um grande pressuposto para que os gestos se tornassem ainda mais curiosos e divertidos. Um fenômeno natural com uma perfeita determinação para se induzir a experiência.

Songdelay (1973), segundo filme de Jonas, filmado também em 16 mm e em preto e branco, no mesmo ano de *Roof Piece*, poderia ser considerada uma obra que está na fronteira entre a performance e esta dança sobre a qual estamos tratando, além de marcar o começo das traduções da artista de um meio a outro, neste caso, um modo de traduzir a performance *Delay Delay* para o meio cinematográfico. Ainda que tenha sido filmada nas ruas e nos terrenos baldios de Tribeca, explorando novamente os entulhos da cidade como parte fundante da obra, a dificuldade de reconhecimento dos lugares exatos onde aconteceu é desvendada por Crimp a partir dos resquícios de alguns dos edifícios que escapam para dentro de alguns planos:

> Apenas uma sequência nos dá suficiente distância para fazer com que a localização tenha sentido: na parte superior esquerda de uma cena que mostra vários performers avançando de trás para frente por um terreno baldio, se pode ver a parte de trás da Federal Office Building entre as Ruas Church e Barclay, e justamente abaixo, à direita, podemos distinguir o único sobrevivente das milhares de demolição da década anterior, um edifício do século XIX que se manteve triste e solitário na esquina das Ruas West e Warren até 2003. Isto significa que as ruas que aparecem bordeando o terreno pelo sul e oeste têm que ser as Ruas Warren e Greenwich, justo na esquina em que vivi entre 1974 e 1976. (CRIMP, 2010, p. 127)

Jonas consegue captar e transmitir o mesmo dispositivo de distanciamento e proximidade visto ao vivo no ano anterior em *Delay Delay*. Através da montagem de imagens que variam entre planos feitos com lentes grande-angulares e com teleobjetivas, permite brincar com a composição dos sujeitos em cena. Por um lado, no primeiro caso, a amplitude e a totalidade do espaço são exploradas pela grandeza da paisagem da cidade – principalmente quando vemos a margem do Rio Hudson no fundo do quadro sendo atravessada por um barco. Pela localização onde a câmera foi colocada, certamente distante de onde os performers se moviam (figura 8), o tamanho dos corpos é reduzido dentro do plano. Por outro lado, ainda a partir das lentes grande-angulares, nas imagens captadas com uma abertura de 50 mm, por exemplo, as ações são expostas a partir de um olhar próximo, visto na mesma proporção na qual um ser humano observaria a ação se estivesse situado no mesmo espaço físico. Já no segundo caso, as lentes teleobjetivas permitem que, ao estar próxima da ação, a imagem fique colada ao corpo, como quando os *close-ups* enfocam a cara dos performers (figura 9). Ao mesmo tempo que à distância também se possa enquadrar planos mais fechados através do *zoom* (figura 9). Grande parte do efeito da montagem é fruto dos cortes rápidos entre planos abertos e fechados, que ora expõem o todo a partir da distância, ora se acercam dos corpos, transmitindo uma escala humana.

FIGURA 8 (NA PÁG. SEGUINTE)
Joan Jonas, *Songdelay*, 1973. Frames do filme, 16 mm, p&b, som, 18 min, câmera de Roberto Fiori, Nova York.

FIGURA 9 (NA PÁG. SEGUINTE)
Joan Jonas, *Songdelay*, 1973. Frames do filme, 16 mm, p&b, som, 18 min, câmera de Roberto Fiori, Nova York.

A filmagem também reflete jogos de claro e escuro, e pela presença das luzes e das sombras é provável que tenha sido feita próxima ao meio-dia, momento em que o sol está a pino e horário de maior contraste na imagem (figura 8). As sequências são fragmentadas e mostram excertos de ações e gestos, com usos de objetos vistos anteriormente em *Jones Beach Piece* e em *Delay Delay*. Ao longo do filme, um dos performers circula dentro de uma argola de aço, Jonas gira em torno do próprio corpo com uma vareta nas mãos enquanto canta; duas longas varetas são sustentadas por quatro performers que criam linhas e uma certa tensão pelo espaço ao mover-se; outros usam blocos de madeira cuja percussão compõe o som do filme. Como num exercício de ginástica, fazem chocar os blocos com as mãos acima e abaixo da cabeça, caminhando para frente e para trás em direção à câmera (figura 8). O atraso sonoro nos informa que, enquanto vemos um dos performers em primeiro plano, ele está em realidade a alguma distância de nós (CRIMP, 2010, p. 127).

O círculo e a linha feitos de tinta branca em *Delay Delay* são pintados novamente no asfalto. Em um plano feito de cima, dois performers caminham sobre suas marcas no chão, segurando uma vareta entre si (figura 10). Num compasso maquinário, como de um "mecanismo de manivela" (Ibidem, p. 127), a sincronia repetitiva entre

ambos os corpos é ritmada, no intuito de que o círculo seja contornado, e a linha, percorrida. Sobre a diferença entre ambas as situações, Jonas comenta:

> Com relação à linha e ao círculo que os performers estavam pintando com tinta branca no chão da rua durante toda a performance, o tempo parecia ter outra medida na performance do que no filme. Os carros passavam de vez em quando, e nós gostávamos dessa interrupção. Também havia cães na peça ao vivo, então o trabalho era muito aberto e, de certo modo, solto, embora tenha sido coreografado. (JONAS, 2007, p. 52)

FIGURA 10
Joan Jonas, *Songdelay*, 1973. Frames do filme, 16 mm, p&b, som, 18 min, câmera de Roberto Fiori, Nova York.

Parece-me pertinente pensar que Jonas também tenha se proposto a fazer uma tradução do espaço da cidade dentro de suas performances urbanas. "Todos esses elementos nos fazem tomar plena consciência da mediação fílmica da performance" (CRIMP, 2010, p. 127). Como vimos, a arquitetura e os lugares vazios da ilha de Manhattan estavam submetidos às transformações passageiras, e o entorno em ruínas possuía sua própria vida. Se entendermos a urbe como obra aberta, como um meio e uma linguagem compostos por suas próprias relações e significados, assim como por suas dinâmicas específicas no tempo, Jonas estaria acumulando e sobrepondo camadas de representação. A partir de suas interferências, estaria promovendo uma dobra sutil para que os lugares se apresentassem ainda de outro modo – fragmentados e em pedaços a partir do gesto artístico.

Em *Songdelay*, Jonas segura novamente um espelho nas mãos, em meio aos escombros e amontoados de terra. Desta vez, a artista aponta o objeto que reflete os raios de sol diretamente na objetiva (figura 10), tingindo a imagem de branco e cegando por alguns segundos o olhar do próprio espectador. O filme "frustra nosso desejo de conhecer ou possuir a cidade além de nossa experiência imediata no momento de sua utilização" (Ibidem, p. 127). O trabalho de Jonas atravessa o uso corriqueiro do espaço, tão real e concreto, com outros

gestos igualmente banais, não fosse por sua extraordinária metamorfose em outro meio. Ao transformá-lo, Jonas cria uma poesia visual, aberta e viva, composta de palavras simbólicas de outra ordem. Como disse Audre Lorde, a poesia, sendo uma linguagem acessível, é composta por um gesto criativo que se produz em trânsito e em cruzamentos da cidade.

NOTAS

1. Como indicação para uma leitura mais aprofundada sobre este assunto: FEDERICI (2019).

2. Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções do inglês e do espanhol foram feitas pela autora deste artigo.

3. A artista tem bacharelado em história da arte e escultura pela Mount Holyoke College, em Massachusetts (1954-1958), e estudou desenho na Escola do Museu de Belas-Artes em Boston (1958-1961). É mestre pela Universidade de Columbia em Nova York e, desde 1998, é também professora de artes visuais do Massachussetts Institute of Technology (MIT).

4. Preferimos manter a palavra em seu idioma original, pela especificidade de seu contexto. Em português, poderia ser traduzido como objeto ou suporte.

5. Miwon Kwon (2008), professora e curadora de arte, busca mapear o conceito de *site-specificity*, examinando os pontos fundamentais de rompimento dos modelos e propósitos modernistas. Kwon irá sugerir caminhos dissidentes a esta primeira ideia de *site-specific*, um mais relacionado à crítica institucional e outro com abordagens mais discursivas. Mas através das primeiras linhas de seu texto, podemos apontar algumas divergências em relação à aproximação de Jonas ao presente termo. Uma delas é a de que, ainda que as obras *site-specific* não exijam a permanência material no espaço físico, sua pretensão de "enraizamento" proporciona, do ponto de vista dos movimentos que despontavam naquele período – *land art* ou minimalismo – uma estrutura física imperativa: pelo tamanho, pela escala industrial e pelo esforço maquinário ao qual normalmente este tipo de obra, unida aos representantes de tais movimentos, é associada.

6. Performers participantes: Barbara Dilly, Caroline Gooden, George Trakas, Joan Jonas, Susan Rothenberg, entre outros. As fotografias presentes no texto referentes a esta peça foram feitas pelo artista Richard (Dickie) Landry, que realizou diversos registros de artistas e de performances ocorridas em Nova York nos anos 1970 como, por exemplo, de Keith Sonnier, Philip Glass, Richard Serra, Joan Jonas, entre outros.

7. LORDE (1993, pp. 135-136). No original: “There is nothing beautiful left in the streets of this city. / I have come to believe in death and renewal by fire. / I hide behind tenements and subways / in fluorescent alleys watching as flames / walk the streets of this empire's altar […]”.

8. As fotografias do fotógrafo afro-americano Alvin Baltrop, impressas ao longo do texto de Douglas Crimp, expressam os prazeres suscitados pelos encontros entre os homens gays nos galpões abandonados. Também mostram a transformação do lugar em uma espécie de espaço de lazer: os *piers* tornavam-se uma praia durante o verão.

9. Louise Lawler, fotógrafa e artista conceitual (com quem Crimp irá trabalhar futuramente em exposições e sobretudo no livro que coleciona seus escritos críticos, *Sobre as ruínas do museu*, 2015), é citada no texto, por sua tentativa de participar da famosa exposição “Projects: Pier 18” (1971), que incluiu trabalhos de 27 artistas homens, com nomes que vão desde Vito Acconci a John Baldessari e Dan Graham. A artista, em referência ao local perigoso aos quais as mulheres enfrentavam nas ruas de Manhattan, cria a obra sonora *Birdcalls* (1972/1981), que surge das caminhadas de volta para casa após o trabalho no *pier*, com sua amiga e artista Martha Kite. Com o objetivo de se “fazerem de louca” e não serem assediadas, elas cantarolavam, como assobios de pássaros, os nomes e sobrenomes dos artistas envolvidos.

10. Nas décadas de 1970 e 1980, o grande aterro sanitário da Battery Park Landfill (antes de tornar-se Battery Park City, devido ao atraso causado pela crise financeira da cidade) reuniu muitos artistas na exposição “Art on the Beach”. Nos registros fotográficos, podemos observar ao fundo as torres gêmeas agigantadas em um céu ainda parcialmente vazio. Em 1973, a artista Mary Miss realizou uma obra nesse local, um dos poucos espaços abertos de Manhattan que ainda possuía essa grande amplitude.

11. Performers participantes: Ariel Bach, Marion Cajori, James Cobb, Carol Gooden, Jene Highstein, Tannis Hugill, Glenda Hydler, Joan Jonas, Epp Kotkas, Barbara Lipper, Gordon Matta-Clark, Penelope, Janelle Reiring, Karen Smith.

12. Alguns bailarinos que se apresentaram no Judson Dance Theater participaram das performances de Jonas, como Barbada Dilly e Steve Paxton. Jonas afirma que o projeto da Judson Church abriu espaço para que artistas visuais como ela trabalhassem com a performance. Em seus escritos, cita a inspiração na dança de Simone Forti, por sua "exploração natural e cotidiana do movimento" (JONAS, 2003, p. 121), além de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Paxton e Deborah Hay.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria E. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo [1981]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas:** Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 85-94.

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

CLAUSEN, Barbara. Performing Histories: Why the Point Is Not to Make a Point. **Afterall**, Londres, v. 23, fev. 2010, pp. 1-6.

CLAUSEN, Barbara. A Conversation: Joan Jonas and Babette Mangolte. In LORZ, Julienne; LISSONI, Andrea (eds.). **Joan Jonas**. Trento, Itália: Hirmer, 2018, pp. 170-183.

CRIMP, Douglas. Acción más allá de los márgenes. In CRIMP, Douglas; COOKE, Lynne (eds.). **Manhattan, uso mixto**. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; Cambridge: The MIT Press, 2010, pp. 83-128.

CRIMP, Douglas. Imágenes. In CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas:** ensayos sobre las políticas de arte y la identidade / trad. Eduardo García Augustín. Madrid: Ediciones Akal, 2005, pp. 23-36.

NATALICCHIO, Cristina. My New Theater. Theater in a Box. In DANERI, Anna; NATALICCHIO, Cristina (eds.). **Joan Jonas**. Milão: Edizioni Charta, 2007, pp. 75-77.

FRANCIS, Jacqueline. Three Women. In FRANCES, Richard (ed.). **Joan Jonas is on our mind**. São Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2017, pp. 37-39.

HOOKS, bell. Artistas mulheres: o processo criativo [1995]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas:** Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 236-243.

HUBERMAN, Anthony. Introduction. In FRANCES, Richard (ed.). **Joan Jonas is on our mind**. São Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2017, pp. 7-17.

JONAS, Joan. Transmission. In MALLOY, Judy (ed.). **Women, art, and technology**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

JONAS, Joan. Space Movement Time. In DANERI, Anna; NATALICCHIO, Cristina (eds.). **Joan Jonas**. Milão: Edizioni Charta, 2007, pp. 48-68.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity / trad. Jorge Menna Barreto. [1997]. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008, pp. 166-187.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider** / trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. New York City [1971]. In LORDE, Audre. **Zami, Sister Outsider, Undersong**. New York: Quality Paperback Book Club, 1993, pp. 135-137.

MORRIS, Robert. Notes on Dance. **The Tulane Drama Review**, Cambridge, v. 10, n. 2, 1965, pp. 176-186.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço [1978]. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos de artistas – anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009, pp. 401-420.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** / trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural [1974]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas:** Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 72-81.

RAINER, Yvonne. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A. In BATTCOCK, Gregory (org.). **Minimal art:** a critical anthology. New York: EP Dutton, 1968, pp. 263-273.

SICHEL, Berta et al. **Joan Jonas:** cinco décadas. Curadoria Berta Sichel. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu** / trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. 1997.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade / trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Fotos de Louise Lawler / trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução:** trabalho doméstico, reprodução e luta feminista / trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SICHEL, Berta (org.). **Primera generación**. Arte e imagen en movimiento (1963-1986). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006.

SOBRE A AUTORA

Paula Nogueira Ramos é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, na área de Projeto, Espaço e Cultura, na Universidade de São Paulo, e mestra em História da Arte Contemporânea e Cultura Visual pela Universidad Complutense de Madrid. Tem experiência em educação e artes visuais, com pesquisa em performance e vídeo.

Artigo enviado em
2 de maio de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.