

Esfumando Fronteiras: As Performances de Jon Prichard

Maria Clara Paulino
Universidade do Porto

“On Friday, January 14, 2011, 8:00 p.m., 701 Center for Contemporary Art [Columbia, SC] opens the new year with the spectacular, elaborate and dramatic performance *Micro-Cosmo* by Jon Prichard.”¹

A produção plástica do americano Jon Prichard, entre o desenho, a pintura e a escultura, anima-se em momentos performativos estética e emocionalmente provocadores, cuja efemeridade agudiza os sentidos de quem assiste e participa. Alegorias ancoradas em complexas intersecções de espaço e ritmo, movimento e som, as suas *performances* são verdadeiros desafios - lúdicos, absurdos, iluminadores – concebidos num equilíbrio delicado entre ingenuidade e sarcasmo, contenção e explosão, contínua reconstrução de observador e observado em combinações surpreendentes.

A obra de Prichard afirma-se num ambiente de extraordinário vigor e popularidade da arte da *Performance*, no qual sobressaem eventos de grande impacto². É evidente a crescente centralidade que a arte da *Performance* ocupa na actividade de museus e galerias. Tomando como exemplo a actividade recente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), verifica-se que, entre 1 de Novembro de 2009 e 3 de Maio de 2010, foi apresentada (em colaboração com o Centro de Arte Contemporânea P.S.1 e Performa 09), a exposição *100 Years (version #2, ps1, nov 2009)*, congregando mais de duzentas obras que marcaram a história da arte da *performance* desde o manifesto Futurista de 1909. Ainda em 2010, entre 14 de Março e 14 de Maio, o mesmo museu apresentou uma retrospectiva das obras de Marina Abramović e uma nova *performance* da artista, *Marina Abramović: The Artist is Present*, a mais longa até hoje apresentada a solo³.

¹ Tom Stanley, pintor e escultor, curador, director das Galerias Rutledge, Elizabeth Dunlap Patrick e Edmund D. Lewandowski e director do Departamento de Belas Artes da Faculdade de Artes Visuais e Performativas da Universidade de Winthrop, SC, EUA.

² GOLDBERG – *100 years: A History of Performance Art*. A obra *Performance art: from futurism to the present*, de RoseLee Goldberg, publicada pela primeira vez em 1979, marcou profundamente os estudos sobre arte da *Performance*.

³ V. BIESENBACH et al. - *Marina Abramović: The Artist is Present*. A retrospectiva incluía cinquenta obras e quatro décadas de actividade: intervenções e peças sonoras, trabalhos em vídeo, instalações, fotografia, *performances* a solo e em colaboração com Ulay (Uwe Laysiepen).

Ainda em Maio desse mesmo ano o público pode assistir no Tate Modern, em Londres, a *Sewing Performance*, de Tom Estes, no âmbito da exposição *London Really, Really Free Market (RRFM)*⁴. Concomitantemente, e em particular nos Estados Unidos, a arte da performance é cada vez mais acompanhada de um suporte teórico decorrente



Marina Abramović: *The Artist is Present*, MoMA

de intensa actividade académica nas áreas de estudos históricos e críticos sobre esta forma híbrida de expressão artística. Segundo Marvin Carlson, “[o] moderno campo dos estudos de *performance* desenvolveu-se em grande medida nos Estados Unidos”⁵, influenciado e informado por teorias desenvolvidas transdisciplinarmente, que se vieram a “cristalizar” entre 1970 e 1980 sobretudo nas Universidades de Nova Iorque e Northwestern em torno de investigadores como Richard Schechner, Joseph Roach e Michael e Ruth Bowman⁶.

É neste contexto que emerge a obra de Jon Prichard. Nascido em 1980 em Chapel Hill, Carolina do Norte, desenvolve desde cedo uma actividade artística consistente. Em 2002 apresenta a *performance The Water Project*, exploração inicial das potencialidades de transformação da imagem bidimensional em formas tridimensionais concebidas para o movimento e um espaço específico⁷. A sua primeira exposição individual de desenho e pintura, *Space Revisions. New Works for a New Space*, surge um ano mais tarde⁸, reafirmando a importância que o autor atribui a

⁴ *London Really Really Free Market (LRRFM)*, organizado pelo espaço cultural *Post-Museum* para *No Soul for Sale* do Tate Modern. [Online] [<http://www.nosoulsale.com>].

⁵ CARLSON - *Perspectives on Performance*.

⁶ *Ibidem*. Richard Schechner, professor na área de Estudos de *Performance* na Universidade de Nova Iorque; Joseph Roach, investigador na área de Estudos de *Performance*, editor de *Critical Theory and Performance* premiado com o *Distinguished Achievement Award from the Andrew W. Mellon Foundation* que financia o *Projecto de Performance Mundial* na Universidade de Yale. Michael e Ruth Bowman, *performers* e professores na área de Estudos de *Performance* no Departamento de Estudos de Comunicação da Northwestern University.

⁷ “One such problem had been lingering far too long: How could I realize my two-dimensional imagery into three-dimensional forms within a considered space?” Jon Prichard, entrevista com Maria Clara Paulino, Maio de 2010. Entre Janeiro e Maio de 2010 entrevistámos Prichard várias vezes. A partir de agora, as citações e paráfrases referentes às mesmas serão referidas como “Entrevista”.

⁸ Sumter Gallery of Art, Sumter, Carolina do Sul, EUA.

questões de espacialidade⁹. Ainda nesse ano a *performance The Point* é seleccionada para integrar o prestigiado Piccolo Spoleto Festival, festival de música, literatura e arte contemporânea que desde 1979 decorre, anualmente, na cidade histórica de Charleston, Carolina do Sul.

A partir de então o percurso artístico de Prichard desenvolve-se em profunda interligação com o percurso académico, que teve início com a Licenciatura em Belas Artes e prosseguiu com o M.F.A (Master of Fine Arts) com concentração em Escultura. Várias vezes premiado, Prichard é actualmente responsável pela disciplina de arte da *Performance* na Universidade de Winthrop, Carolina do Sul, instituição que segue a tendência norte-americana de incluir a prática da *performance* e os estudos histórico-críticos a ela associados na estrutura curricular obrigatória das licenciaturas em Belas Artes e em História da Arte, bem como, enquanto opção, nas de Antropologia, Ciências Sociais e Humanidades numa abordagem transversal que espelha a própria prática da disciplina.

Fora do âmbito da academia a actividade de Prichard expande-se por diferentes áreas em grande diversidade de materiais e formas, sendo cada vez mais evidente o reconhecimento da qualidade do seu trabalho por parte de públicos variados em cidades como Nova Iorque e Los Angeles¹⁰. Neste percurso ainda curto, mas rico, a *Performance* começa a desenhar-se como a forma de expressão artística mais marcante, criando universos objectuais em que imagens “gráficas, mecânicas, eléctricas”¹¹ se articulam com o som e a dança em torno de mitologias apropriadas ou inventadas. Num discurso que lembra Marina Abramović na sua recente entrevista ao MoMA¹², Prichard afirma:

⁹ Sobre a diferença fundamental entre os conceitos de espacialidade e espaço, cf. FISCHER-LICHTE - *The transformative power of performance: a new aesthetics*, pp. 119-120. Segundo a autora, a espacialidade é transitória, não existindo antes ou para além da *performance*, enquanto o espaço é uma área geométrica, arquitectónica, que precede a *performance* e permanece após a mesma. A espacialidade estrutura e organiza o movimento, a percepção e a relação entre *performer* e espectador mas não controla nenhum destes elementos completamente; abre possibilidades sem definir como estas serão, em última análise, utilizadas. A *performance* cria um espaço-ambiente, e existe uma forte ligação entre espacialidade e ambiente.

¹⁰ Ver a biografia artística de Jon Prichard, em baixo.

¹¹ Entrevista.

¹² Abramović refere momento em que decide passar a uma “pintura a três dimensões”, rejeitando “a reclusão do estúdio”. Cf. MoMA: Marina Abramović: *The body as Medium*.

A instalação de sinais luminosos, a criação de imagens bidimensionais e o envolvimento em projectos colaborativos de dança conduziram-me à área de expressão artística que actualmente ocupa a minha atenção - a intersecção entre escultura e *performance*. (...) A minha prática criativa solitária viu-se revigorada pela interacção social, o carácter físico da disciplina trouxe-me uma energia criativa renovada e a temporalidade da peça, a sua existência fugaz, exerceu sobre mim uma enorme atracção. Estes três aspectos começaram a exercer uns nos outros uma influência cada vez maior: os desenhos começaram a transmutar figuras em sinais e a dança começou a integrar trilhas sonoras, equipamento, cenários e trajes cada vez mais elaborados; por outro lado, os aspectos técnicos revelaram-se verdadeiros desafios à minha capacidade de resistência e flexibilidade.¹³

A alusão à instalação de sinais luminosos, mencionada em primeiro lugar, prende-se com a sua actividade como instalador de sinais publicitários desenvolvida durante vários anos, enquanto estudante universitário, com o objectivo de financiar os estudos. Segundo ele próprio afirma, foi esta experiência que lhe permitiu aprofundar o conhecimento de materiais, ferramentas e técnicas indispensáveis à resolução de problemas tecnológicos e logísticos, sem o qual não seria capaz de criar eventos performativos de grande complexidade. Sente-se na afirmação acima citada, bem como em toda a produção artística do autor, um diálogo tenso e estimulante entre a materialidade da produção e apresentação de cada *performance*, por um lado, e a sua temporalidade, por outro.

Quanto ao primeiro, salientamos o processo que leva à construção dos elementos esculturais da *performance*, tais como o “traje”, o equipamento, ou o cenário, produtos finais de um processo meticoloso de concepção, execução e investigação sobre significados metafóricos que Prichard classifica com processo de hibridização. As imagens vão surgindo num processo associativo, aditivo, informado sobretudo, segundo Prichard, pela escultura de Robert Rauschenberg, embora afirme estar mais interessado na execução destes elementos do que na assemblagem de objectos encontrados. “Basicamente,” afirma Prichard, “tudo começa com a imagem. Os conceitos vão sendo desenvolvidos a partir das imagens, com base num olhar que procura as semelhanças entre elas”¹⁴

¹³ Entrevista.

¹⁴ Entrevista.

Tomemos como exemplo deste processo o objecto central da *performance UFO*¹⁵ (Unidentified Falling Object, ou Objecto Em Queda Não Identificado). Ao objecto inicial, o ioiô, surgiram imediatamente associadas as noções de ritmo e de tempo, materializadas na aplicação de ponteiros de relógio. O tempo cronológico, nomeadamente a noção de passado, levou à iluminação interior do ioiô-relógio como se de um candelabro se tratasse, sugerindo simultaneamente a ideia de sinal publicitário. Sob o aspecto meteorológico o tempo sugeriu, por sua vez, o floco de neve, representado do lado inverso do objecto, ao qual se vêm associar as imagens de mandala, carro de carnaval e roda de roleta. Finalmente, emerge a noção comum de UFO (Unidentified Flying Object, ou Objecto Voador não Identificado), objecto circular e iluminado que congrega significados metafóricos, alegóricos e ritualísticos, culminando na sugestão de algo monumental, de carácter cerimonial, vindo de um mundo exterior ao nosso para nos atacar ou proteger, intimamente associado à noção de intervenção divina. Concepção, associação,



O ioiô e outros objectos utilizados em UFO, Charlotte, NC, 2009

desenho, escultura e pintura – todas as fases e aspectos de cada objecto escultórico, e do seu conjunto, são fruto do envolvimento mental e físico de Prichard, tal como o são todos os elementos coreográficos, a rigorosa conceptualização da acção de cada interveniente e a subtil interacção entre todos estes elementos, a dança e o som.

Com uma longa formação em dança clássica e moderna, influenciado pelo processo colaborativo e inter-disciplinar do Black Mountain College e de Merce Cunningham em particular, Prichard interessa-se desde cedo pelas potencialidades expressivas da forma humana e integra, já na sua

¹⁵ V. resumo da *performance* na pp. 22-23.

primeira *performance*, *The Water Project*, o movimento rítmico e repetitivo da dança moderna. Em 2005 apresenta *Curtain Works*, em que intervêm pela primeira vez membros da companhia residente do North Carolina Dance Theatre da cidade de Charlotte, Carolina do Norte. Os exageros gestuais de movimentos funcionais mais ou menos comuns, as repetições aparentemente absurdas, definidoras de ritmo, e as interações com os ambientes visual e aural, coreografadas, umas, improvisadas, outras, fazem parte integrante da *performance*. Para Prichard, a dança atrai a atenção do espectador para uma gestualidade específica que comunica o estado de espírito do *performer*, podendo sugerir estados interiores de conflito ou a ausência de auto-consciência através, por exemplo, da contradição entre um movimento de carácter humorístico e uma expressão facial de nervosismo¹⁶.

O som reforça aquilo a que chama “tonalidade”. Reconhecendo a influência primordial de John Cage, bem como de Meredith Monk e Eugenio Barba, junta aos sons produzidos pelo equipamento e pelos trajes-esculturas os sons pré-gravados, quer de registos vocais, quer de tons gerados por computador, berimbau de boca, simples teclado e objectos caseiros, numa referência directa a Gene Merit e Adolf Wolfli e à Outsider Art em geral. As trilhas sonoras incluem improvisações vocais, instrumentais e digitais que coincidem com segmentos específicos da obra, conseguindo-se diferentes vibrações e, nos registos vocais, variados efeitos tonais, nomeadamente com a utilização de um tubo de PVC. Entre as referências musicais mais constantes contam-se os hinos cristãos, que levam Prichard a utilizar os extremos do seu leque vocal, do mais grave ao mais agudo com vibrato forçado, e ainda os jogos electrónicos, que permitem aumentar a tensão sonora e a organização numérica de frequências decorrente da influência de John Cage. Assim, Prichard define aquilo que Fischer-Lichte denomina “espaço aural da *performance*”¹⁷, o conjunto de sons produzidos pelo ambiente exterior (o trânsito, os pássaros, o vento) e pelos espectadores e que, ao longo da história, se viram excluídos dos actos performativos em geral. Para Fischer-Lichte, o som dissolve as fronteiras espaciais entre os espaços exterior e interior, simbolizando, melhor do que qualquer outro elemento, a transitoriedade da *performance*¹⁸.

¹⁶ Entrevista.

¹⁷ FISCHER-LICHTE - op. cit., p. 125.

¹⁸ *Ibidem*.

Esbatem-se, assim, as fronteiras entre as diversas formas e expressões artísticas, aspecto essencial da formação e produção que se começa a fazer sentir na passagem do séc. XIX para o séc. XX. Esta tendência vê-se reforçada em inícios dos anos 60, momento fulcral de viragem da criação do objecto de arte para a do acontecimento, ou evento, artístico materializado em formas de expressão como “action painting”, “body art” e instalações de som e vídeo, para além da *Performance*. Nestas, e noutras, expressões do elemento performativo, o corpo surge, quase sempre, como peça central e o espectador é convidado a interagir, sendo-lhe exigido bem mais do que ver e pensar. É o envolvimento da totalidade do ser humano que se exige, tanto do espectador, como do *performer*. Entre os que lideram esta nova tendência no campo visual contam-se Joseph Beuys, Wolf Vostell e os membros do movimento *Fluxus*, enquanto na música é John Cage que a despoleta já nos anos 50. E, no entanto, apesar de todo o tempo já passado, as teorias estéticas continuam a ter dificuldade em integrar este facto essencial que é a transformação da obra de arte em evento. São necessários novos critérios para “compreender, analisar e elucidar esta mudança”, critérios adequados à descrição de características específicas da *performance*, ou seja, uma “estética do performativo”¹⁹.

Outras fronteiras se esfumam, como aquela que estamos habituados a sentir entre espectador e actor. O espectador torna-se co-autor, sendo a sua presença vital para que a *performance* aconteça. O papel do espectador é fulcral sobretudo no que respeita “às várias formas de contacto físico mútuo que exploram a interacção entre proximidade e distância, público e privado, contacto visual e contacto táctil”²⁰. “Cada sociedade tem uma relação diferente com a *performance* mas os espectadores têm que estar presentes. Sem eles, a obra não tem qualquer significado, não existe”, afirma Abramović²¹. A este respeito lembramos as afirmações de Philip Auslander sobre as consequências da morte do “autor” pronunciada por Barthes no que respeita à localização do significado, um significado que já não é único, nem fixo²². A *performance* é o *locus* privilegiado da substituição da produção *arborescente* - modernista, linear e totalizante - pela experiência *rizomática*²³, não-hierárquica, onde coexistem múltiplas

¹⁹ *Ibid.*, p. 119. A designação de “performativo” foi utilizada pela primeira vez por John L. Austin numa série de palestras sobre Filosofia da Linguagem realizadas em Harvard, em 1955.

²⁰ FISCHER-LICHTE - *op. cit.*, p. 40.

²¹ MoMA: Marina Abramović: The body as Medium.

²² AUSLANDER - *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, pp. 46-47.

²³ DELEUZE e GUATTARI - *What is Philosophy*, p. 216.

narrativas que se desenvolvem em torno de pontos de interligação nos quais, por sua vez, se dissolvem noções de individualidade e essência. A obra de arte não tem centro e não é uma²⁴.

Evidencia-se em Prichard uma clara prática de *autopoiesis*²⁵, em que as *performances* continuamente integram em si mesmas elementos não planeados, imprevisíveis, com origem não só no espectador mas também no *performer*. O centro da *autopoiesis* é a dissolução de todos os pares binários²⁶, de que o par espectador-actor é apenas um exemplo. Este aspecto é fundamental na obra de Prichard, para quem a *performance* é o meio ideal de expressão da complexidade da existência, incompatível com dualidades redutoras²⁷. De um ponto de vista formal, Prichard reforça a dissolução da barreira entre *performer* e espectador criando ambiguidades espaciais²⁸ e utilizando o reflexo como indicador de semelhança, contrário e alternativa. Em *The Water Project*, por exemplo, Prichard localiza a acção em frente ao espelho que cobre totalmente uma das paredes de um ginásio, permitindo aos espectadores verem-se a si mesmos ao mesmo tempo que vêem, simultaneamente, a frente e as costas dos *performers*. A integração visual do espectador no evento é reforçada pelo facto de, à entrada, estes colocarem chapéus de papel branco idêntico ao dos trajes que envolvem os corpos dos *performers*. Sete anos mais tarde, no centro financeiro da cidade de Charlotte tem



Crosswalk, Charlotte Dance Festival, 2009

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Termo cunhado nos anos 70 pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana e aplicado por Fischer-Lichte à *Performance* enquanto sistema auto-organizante (cf. op. cit.).

²⁶ FISCHER-LICHTE – op. cit., p. 174.

²⁷ Entrevista.

²⁸ Outros *performers* levam a ambiguidade espacial a extremos, como Leandro Erlich, cuja instalação *Leandro Erlich: Piscina* parecia desafiar as leis da Física, criando confusão visual e sensações de desequilíbrio ao ameaçar o sentido de localização no espaço do espectador.

lugar *Crosswalk*, em que os *performers* não se distinguiam visualmente das pessoas que passavam, demarcando-se apenas do ponto de vista comportamental, apresentando indicadores de tipos vincados de personalidade e de comportamentos estereotipados expressos em movimentos semelhantes aos da dança moderna. Colocados a distâncias variáveis, moviam-se segundo uma coreografia apenas parcialmente pré-determinada, obrigados a reagir por vezes espontaneamente ao movimento imprevisível dos transeuntes. O leque de movimentos variava entre o simples exagero e repetição de gestos feitos pelos transeuntes, de cujo cunho repetitivo estes não estariam (não estamos) conscientes, a movimentos desadequados às circunstâncias. Ao contrário das outras *performances* do autor, que dependem, como foi já referido, de tecnologia avançada, *Crosswalk* incluía apenas um som subtil, composto de batidas electrónicas de “tics, tocs e bips” produzidos por metrónomos e i-pods escondidos nos bolsos. O som influenciava a qualidade e a precisão do movimento dos *performers*²⁹ e juntava-se aos sons do trânsito, sendo quase inaudível excepto a quem passava muito perto. O jogo de espelhos entre *performers*, transeuntes e espectadores que ali se encontravam para observar a *performance* provocava sentimentos, ora de identificação, ora de estranheza, levando a uma sensação de “desfamiliarização” estimulante de questões sobre a identidade, e o papel, de cada um.

Finalmente, *Death Ritual*, representado numa noite de verão desse mesmo ano, envolvia a projecção da cara de cada um dos espectadores perfilados ao longo do passeio por uma câmara de vídeo montada no ombro de Prichard. Integrado na pesada escultura de aço que cobria o seu corpo encontrava-se um gongo onde a imagem era projectada, no qual ele batia sempre que a imagem surgia claramente reflectida³⁰. Nesse mesmo momento o espectador correspondente recebia instruções para apagar a vela acesa que empunhava e que tinha, até então, iluminado a sua face. Uma após outra todas as velas se iam apagando, restabelecendo-se a escuridão.

²⁹ Entrevista.

³⁰ Entre outros elementos, a escultura inclui uma máscara em forma de gongo, um sistema de sustentação da parte superior do corpo e um braço de espina sonora.



Death Ritual, Winthrop University, SC, 2009 Registo fotográfico da performance e pormenores da escultura utilizada

“*A Performance*”, afirma Prichard, “permite-me oferecer a experiência sensorial mais directa da imagem de que sou capaz. É, portanto, essencial que os espectadores se sintam próximos de, senão mesmo *dentro da*, obra, reduzindo-se assim o espaço de conforto, de segurança, e intensificando-se a reacção emocional através da produção de alguma ansiedade, tanto no espectador, como no *performer*”³¹. O seu propósito é atravessar o espaço de conforto que mantém activos os vários níveis de resistência interna e construção mental de ambas as partes, tornando assim possível a apreensão pungente e imediata daquilo a que chama “*nuggets of truth*”³². De modo a facilitar esse processo as suas obras preservam intencionalmente uma aparência de amadorismo, de “*home-made*”, que evocam a sinceridade e espontaneidade da criança. Os momentos pungentes a que Prichard alude são os mesmo que Jill Dolan define como “pequenos mas profundos momentos” em que o comum é transfigurado e os presentes redescobrem o “encantamento” em relação ao mundo, num processo próximo da “desfamiliarização” de formalistas russos como Victor Shkolovsky, para quem:

A arte existe para que recuperemos a sensação de estarmos vivos; existe para que possamos sentir as coisas, para tornar a pedra *rochosa*. A técnica da arte é tornar os objectos “não familiares,” tornar as formas difíceis, aumentar a dificuldade e a duração da percepção, porque o processo da percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado. A arte reside no modo de sentir o que um objecto tem de artístico; o objecto em si não é importante.³³

³¹ Entrevista.

³² *Idem*.

³³ SHKLOVSKY - *Art as Technique*, p. 12.

A vivência destes momentos alimenta, segundo Dolan, a esperança de que outros momentos vividos pelo espectador possam oferecer a mesma generosidade, o mesmo impacto estético e a mesma intensidade³⁴. Também para Prichard a “desfamiliarização” serve objectivos estéticos e emocionais. Pelo menos em parte, segundo afirma, as suas *performances* têm como função permitir ao indivíduo o confronto com aspectos difíceis da realidade num contexto ficcional sentido como mais seguro. A anulação do espaço de segurança, por vezes conseguida através da dor (física, emocional, ou psicológica), da confusão, ou da imposição de uma estética de “mau gosto”, é calibrada e pensada de forma a criar, em última análise, vivências positivas para o espectador. “Não estou nada interessado em criar *performances* anti- espectador ou que apresentem o grotesco sem qualquer elemento de humor”, afirma ainda, distanciando-se assim das serate futuristas ou das visitas guiadas dos Surrealistas de inícios do séc. XX, em que o espectador era provocado, por vezes de forma cruel, a participar do evento. “Goofing off”³⁵ é da maior importância na sua obra, ainda na linha da abordagem de referências à infância acima referida, e Prichard cita mesmo a defesa de “goofing off” feita por Kristine Stiles enquanto membro do *Fluxus*:

“Goofing-off” exige o desenvolvimento de um sentido agudo do que significa [...] criar a distância suficiente em relação aos objectos e acontecimentos mundanos que permitam reconhecer a sua dimensão ilusória e, desse modo, repor o emaravilhamento em relação ao mundo. Para se “goof-off” bem, o sentido instrumental do propósito, profundamente enraizado no ego e na epistemologia do mundo ocidental, terá que ser abandonado³⁶.

De facto, apesar do processo laborioso de concepção e execução, as *performances* de Prichard não deixam de ser, acima de tudo, exercícios de liberdade e de absurdo. *UFO*, por exemplo, funciona como um sonho transportado para o mundo real, utilizando uma narrativa que mistura o quotidiano com a lógica onírica, a qual, por sua vez, partilha da linguagem simbólica do sagrado, embora um sagrado da esfera privada que pouco significado tem para além dela. Através do humor e do absurdo

³⁴ Cf. DOLAN - *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*.

³⁵ Expressão de difícil tradução que aglomera as ideias de levar a vida a brincar, com ligeireza e humor, sem se implicar ou assumir responsabilidades sociais normativas.

³⁶ STILES - *The Artist's Joke*, p. 32.

a *performance* revela-se um comentário comovente à nossa incapacidade de comunicar o significado e a importância das nossas experiências³⁷. Neste contexto, o ritual, o circo e o carnaval desempenham um papel essencial, quer na obra de Prichard, quer na de outros *performers*. Para Marina Abramović, por exemplo, a arte é a cultura da cerimónia ritual, e a repetição de imagens e experiências enriquece, informa e ajuda a lidar com a vida, em si mesma repetitiva, pois “[Há] coisas que fazemos sempre da mesma maneira”³⁸. O interesse por áreas de estudos que incidem sobre o ritual começa a fazer-se sentir na passagem para o século XX, altura em que o ritual adquire preponderância sobre o mito, contrariando a linha de pensamento que prevalecera durante todo o séc. XIX³⁹. Para Prichard, esta questão é importante do ponto de vista artístico e, também, pessoal:

A questão da cultura e do ritual inventados continua a ter um lugar próprio nas minhas *performances*. Num país que se precipita continuamente em direcção ao futuro e que constantemente destrói para construir de novo sinto-me completamente desligado da História. Agarro-me às poucas memórias que preservo dos meus avós (...). Estou profundamente consciente da ausência de raízes familiares históricas, e sinto-me quase sem cultura (*culture-less*) apesar da minha rígida educação Cristã marcadamente do Sudeste dos Estados Unidos. Parece-me que, actualmente, o homem americano branco e heterossexual, ou ocupa um vácuo cultural sem alma (*soul-less*), ou é o inimigo de todas as outras culturas e tipologias humanas numa atitude considerada politicamente incorrecta. Não tenho dúvida de que tem que ser mesmo assim para que haja equilíbrio e igualdade mas (esta situação) levou ao esvaziamento de conteúdo de tradições e cerimoniais, tornando-os irrelevantes, por vezes com carácter meramente comercial, e sempre culturalmente vazios. São estas as razões que me levam a incluir elementos ritualísticos e cerimoniais no meu trabalho. Tenho um profundo desejo de ritual e cerimonial. Por outro lado, ao tentar satisfazer esse desejo, reconheço o facto de estar a fabricar isto tudo. Nada disto é autêntico. É absurdo e, no entanto, é sincero⁴⁰.

Constellation e *UFO* desenvolvem-se em torno de rituais de nascimento, morte e acções do dia-a-dia, narrativas míticas que combinam

³⁷ V. resumo da *performance* na pp. 22-23.

³⁸ BIESENBAACH – *op. cit.*, p. 27.

³⁹ Em *Lectures on the religion of the semites*, William Roberston Smith defende a ideia que os mitos se limitam a servir a interpretação do ritual. Cf. FISCHER-LICHTE – *op. cit.*, p. 30.

⁴⁰ Entrevista.

o que Prichard classifica de “culturas herdadas”, como o Cristianismo, o ritual e a cerimónia religiosos; “culturas acessíveis”, como a do sul dos Estados Unidos, com especificidades de vocabulário, pronúncia e sintaxe, entre outros, e valores estéticos anti-acadêmicos e “rough-around-the-edges”⁴¹; e “culturas apropriadas” através de leituras e outras formas de conhecimento, com as quais houve uma interacção directa. Entre estas últimas Prichard destaca a arte aborígine e a arte africana tradicional, bem como a arte antiga da Mesopotâmia e do Egipto, que informam não só a sua imagética de formas planas, lineares, com distorção de proporção e perspectiva e de carácter fortemente decorativo, mas também as danças ritualísticas e os trajes que povoam as suas *performances*; refere ainda outras influências, mais próximas no tempo, de alguns aspectos da



Desenhos preparatórios da performance *Constellation*

cultura dadaísta, como o absurdo e a incorporação de objectos estranhos e híbridos, com estranhos poderes, utilizados por Hugo Ball no Cabaret Voltaire⁴². Como parte integrante deste fascínio pelo ritual vemos surgir a figura do Shaman, que frequentemente habita as suas *performances* e as figuras circenses que dela decorrem, tais como acrobatas, mágicos e palhaços, bem como figuras carnavalescas⁴³. Todas elas evocam a possibilidade de transformação, ou mesmo mutação, reflectindo o carácter rizomático destes eventos; existindo fora de um qualquer *locus*, algures “in-between” e em constante “creative becoming”⁴⁴, elas criam possibilidades que não se inserem em binários. Lembramos que a recente

⁴¹ Expressão que poderíamos traduzir como: pouco elaborados, não sofisticados.

⁴² Outros *performers* são atraídos para o distanciamento cultural e temporal, como Matthew Barney, que desenvolve formas simbólicas decorrentes do antigo Egipto. A *performance Ren*, bem como *Guardião do Véu*, exploram rituais e símbolos do Egípcio com base em *Ancient Evenings* de Norman Mailer. *Guardião do Véu* foi apresentada ao público a 12 de Junho de 2007, no Festival de Manchester, Inglaterra, e *REN* a 18 de Maio de 2008, em Los Angeles.

⁴³ SCHECHNER e SCHUMAN (ed.) - *Ritual, Play, and Performance*, pp. 145-47.

⁴⁴ DELEUZE e GUATTARI - *op. cit.*, p. 216.

performance de Marina Abramović, no MoMA, foi descrita como tendo características “espirituais” e “shamanicas”⁴⁵.

Verdadeiros espaços de heteroglossia⁴⁶, estas *performances* valorizam mais a acção e o processo do que o resultado ou o produto e têm um carácter participativo e abrangente, constituindo-se como subversão lúdica das ordens estabelecidas e do comportamento social normativo. Negando a existência de uma verdade final, reiteram a cada momento a precariedade da verdade única, reconhecendo apenas a verdade dialógica que se afirma, não na unidade de um sistema, mas no evento dinâmico formado na contradição⁴⁷. Deste modo afastam-se radicalmente do discurso monológico do teatro, cuja acção remete para uma unidade existente no mundo representado⁴⁸. Ao contrário do Carnaval, espectáculo em que o povo não assiste mas participa e que não conhece as luzes da ribalta⁴⁹, o teatro não pode prescindir delas, sendo também essencialmente *arborescente*, enraizado num texto e nas características psicológicas estabelecidas para cada personagem⁵⁰. Prichard não coloca de parte a possibilidade de um dia escrever e encenar uma peça teatral mas acentua as diferenças radicais entre a *performance* e o teatro, ressaltando a distância que existe neste último entre dramaturgo e actor, entre actor e espectador, e entre todos estes e o texto. Outra diferença por ele salientada reside no facto de o ensaio não fazer parte do período pré-*performance*, em que são apenas definidos os parâmetros de uma situação que se virá a impor com contornos imprevisíveis a todos os presentes. “A situação é tão nova e desconhecida para mim como para quem me rodeia”, afirma Prichard. “Há uma frescura que se perderia se houvesse ensaios, da mesma forma que todo o sistema se desmoronaria se houvesse repetição da *performance*, contrariamente ao que acontece com o teatro”⁵¹. A *Performance* não é um artefacto material fixo e transferível mas sim temporário, com existência apenas no momento presente. Não envolve um grupo de personagens, uma construção mental e física apresentada aos espectadores hoje, amanhã e depois. “Na *performance* o sangue é real”⁵².

⁴⁵ DANTO – Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović, p. 35.

⁴⁶ KRISTEVA, Julia - Word, dialogue and novel, p. 65.

⁴⁷ Cf. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich - *Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature)*.

⁴⁸ CARLSON – Theatre and Dialogism, p. 314.

⁴⁹ BAKHTIN - *Rabelais and his world*, p. 7.

⁵⁰ DELEUZE e GUATTARI – *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, p.12.

⁵¹ Entrevista.

⁵² MoMA: *Marina Abramović: What is Performance Art?*

Esta diferença vai reflectir-se numa questão de enorme importância: a relação entre a *performance* e a sua documentação. “Qualquer documentação do meu trabalho é insuficiente enquanto arte; é um mero produto secundário incapaz de transmitir a energia da *performance*. Os objectos nela utilizados podem ser depois expostos em museus e galerias, dia após dia, estáticos e reprodutíveis”⁵³. Esta posição aproxima-se da de Peggy Phelan, para quem “[A] *Performance* não pode ser gravada, registada, documentada, nem de alguma forma participar na circulação de representações de representações: ao fazê-lo, transforma-se em algo que já não é *performance*. Se tentar entrar na economia de produção, estará a trair e a menosprezar a promessa da sua própria ontologia,” perdendo o que tem de autêntico e de subversivo enquanto derradeira forma de resistência em relação à cultura dominante comercial e mediatizada⁵⁴. Outros teóricos e historiadores, como Fichte, aceitam que a *performance* possa ser documentada em vídeo, filme, fotografia ou descrição textual, mas não deixam de salientar que a tensão evidente entre a sua temporalidade e a tentativa de a tornar intemporal faz sobressair o seu carácter fundamentalmente efémero e único. *Performers* como Beuys e Abramović fazem da “autenticidade” e do “imediatismo” as suas armas na batalha contra a mediação, posição que tem o aval de críticos como Bormann e Brandstetter, que consideram que o próprio discurso sobre a *performance* mais não é do que a marca da sua ausência:

“Falar de *performance* é já uma marca da sua ausência, de uma perda. Ela existe apenas como objecto acessível – que pode ser mencionado, debatido e avaliado – se reconhecermos o seu desaparecimento, o que pressupõe o reconhecimento da sua inacessibilidade (...) As questões de intenção artística, ou a experiência subjectiva do corpo do artista, são irrelevantes para a arte da *performance*. A questão que devemos colocar é a da distância entre apresentação e percepção tal como se encontra articulada nos documentos e nas memórias dos espectadores.”⁵⁵

As fotografias e os vídeos que documentam as *performances*, segundo Prichard, não têm a energia que anima estas últimas. Tal como muitos outros *performers*, ele rejeita a reprodução que, nas palavras de Walter Benjamin, emancipa o objecto da sua “dependência parasítica” em relação

⁵³ Entrevista.

⁵⁴ PHELAN – *Unmarked: the politics of performance*, p. 146.

⁵⁵ BORMANN e BRANDSTETTER - *An der Schwelle. Performance als Forschungslabor*, pp. 46 e 50.

ritual⁵⁶. Prichard quer precisamente preservar aquilo que Benjamin apelida de “aura,” ou seja, a relação “uso- valor” primeira e original do objecto, o seu enraizamento na tradição e no ritual, que se perde à medida que o seu valor como objecto de exposição (no museu, no cinema) se impõe. Para Prichard, a *performance*, ainda mais do que o teatro ou o cinema, retém essa “aura”⁵⁷, numa tese contrária à de Auslander, para quem, no nosso ambiente pós- moderno, saturado de imagens, é difícil fazer a distinção entre eventos ao vivo e mediatizados⁵⁸. A diferença entre o real e o imaginado é anulada num mundo que Baudrillard denomina de hiper-real, mundo de *simulacra* em que as imagens não só perderam a sua relação com o real mas o substituíram⁵⁹. Baudrillard baseia muitas das suas ideias na arte da *performance*, dando como exemplo a simulação de um roubo a um banco que vem a causar uma paragem cardíaca real, tornando-se, desse modo, impossível *distinguir* a *performance* do real, quanto mais não seja no que se refere às suas consequências.

Prichard está atento à intersecção possível entre o imaginado e o real, particularmente no que respeita à margem de risco inerente a cada *performance*. Embora circunscreva este elemento à esfera da *performance* (o perigo existe apenas durante a *performance*), lembra que o que nela sucede de alguma forma espelha o mundo simultaneamente fragmentado e inclusivo que existe fora dela. Os perigos calculados que *performer* e espectador aceitam correr reflectem e comentam o risco inerente à vida. *UFO* explora, precisamente, a relação entre o mundo da imaginação associado à brincadeira e ao humor que conseguimos controlar e as situações de risco do mundo real que podem fugir ao nosso controlo. Qual touro largado numa praça, o objecto em queda não identificado, representando a imagem híbrida acima referida, irrompe pelo espaço performativo ameaçando quem lá se encontra: um disco iluminado feito de madeira e aço, com mais de 70 quilos, suportado por um sistema invisível de cabos de aço inoxidável accionado por um sistema de roldanas, cai ao abrir-se a plataforma que o sustenta, sendo a queda controlada por uma estrutura tecnológica sólida mas que aparenta fragilidade. A vinte pés

⁵⁶ V. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.

⁵⁷ Entrevista.

⁵⁸ “Ironically, intimacy and immediacy are precisely the qualities attributed to television that enabled it to displace live performance. In the case of such large-scale events ... (such as sporting events, Broadway shows, and rock concerts) live performance survives as television.”; “The ubiquity of reproductions of performances of all kinds in our culture has led to the depreciation of live presence, which can only be compensated for by making the perceptual experience of live as much as possible like that of the mediatized, even in cases where the live event provides its own brand of proximity.” (op. cit., p. 36).

⁵⁹ V. *Simulacra and Simulation (The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism)*.

de altura, a plataforma apoia-se num pinheiro com um reforço invisível de barras verticais, aparentemente esteja segura apenas por finos fios de tecido, num dos quais está pendurado um dos *performers* que utiliza, qual palhaço de circo, o humor de sons e gestos para reduzir a ansiedade dos espectadores. Directamente por baixo desta estrutura, ao nível do solo, encontram-se três jovens imóveis, representando estátuas, posicionadas em volta de um trampolim de tecido executado também de forma a parecer insuficiente para reter a queda, quer do ioiô, quer de Prichard que tem que saltar da plataforma de forma a accionar a queda do disco que pára, subitamente, já perto das cabeças das “estátuas”. Prichard descreve em pormenor as técnicas utilizadas para controlar o perigo, tais como exercícios de preparação física e de concentração mental, bem como todo o mecanismo de roldanas e equipamento de protecção mas, em última análise, o controlo não é total.

Ao longo da história humana as sensações de insegurança e vulnerabilidade têm levado à procura de protecção num poder superior e, segundo Prichard, *UFO* explora rituais que dão forma a essa procura. Girando em torno da contradição entre homem e Deus, fragilidade e poder, ioiô (objecto pequeno, leve, facilmente manipulado) e objecto sagrado (monumental e potencialmente destruidor), a *performance* reforça o contraste pela oposição entre as cores garridas e o desenho humorístico do equipamento e do traje, por um lado, e a acção e relação entre formas e *performers* sugestivas de uma situação-limite, por outro. “A minha intenção”, escreve Prichard, “é fazer um comentário ao perigo subjacente a toda e qualquer situação e ao carácter relativo de todo o julgamento que nos conduz a uma tomada de decisão”⁶⁰. Nesta exploração temática do perigo Prichard reconhece a influência muito particular na sua obra de Vito Acconci, que confronta os espectadores com situações potencialmente perigosas mas profundamente metafóricas. Em *See Through* (1969), por exemplo, Acconci luta contra a sua própria imagem reflectida num espelho até o vidro partir e as mãos se ensanguentarem. O corpo torna-se, assim, o *locus* do imediatismo e da autenticidade, assumindo as contradições, o risco e as potencialidades da vida - sem qualquer rede. Decorado ou não, é o *locus* da hibridização fundamental da *performance* e símbolo da redefinição da própria categoria estética de “obra de arte”.

60 Entrevista.

FO (Unidentified Falling Object)

por

Jon Prichard

It is a dark night outside of this brightly lit space of mysterious elements. Twenty feet in the air, a rickety yellow platform and a curved steel pole jut out twelve feet from a tall pine tree reinforced with vertical 2x4s. Several thin fabric straps appear to be all that is holding this precarious contraption. The illuminated disk, the unidentified object, an obviously hand-made plywood and steel construction sits atop the platform and below the pole. It is a hybridization of yo-yo, chandelier, carnival wheel, roulette wheel, mandala, clock, and sign.

Beneath the tree and its apparatus, three girls face each other like statues around some sort of fabric trampoline. Against the base of the tree, leans a shaman with a tall staff. He too remains perfectly still. Suddenly emerging from the darkness, Mr. Opportunity darts onto the scene. Along with his x-ray goggles, he is adorned with an intricate red and yellow wooden apparatus that hangs over his shoulders covering his chest and back. He bobs and turns causing his horizontal wooden appendages to knock together as he meanders along an invisible path. His arms hang lifelessly at his side, superfluous among the other eight that work feverishly to call attention to this golden opportunity.

Mr. Opportunity's knocks have apparently woken the girls and the shaman from their statue state and entered them into a state of trance-like motion. The girls amble as conjoined triplets, evenly spaced around a hexagon of fabric that is at once dress, trampoline, parachute, and windsock. An orange cylinder in the middle of the taut white fabric looks like an abstracted egg yolk bubbling with heat. They are transfixed as they rhythmically raise and lower their arms to watch the fabric dome in the center of the hexagon inversely shift to their motions with a billow of air. The shaman figure puts the hunder Twister into motion, activating the space above. Stainless steel strips hang from his twelve foot tall staff topped with a bird house finial. The steel strips vibrate with a high pitched metallic thunder reminiscent of an elementary school sound effect. The shaman is familiar with the ceremonial sequence of rhythmic taps, twists, and plunges. While performing this task with smooth mastery, he clearly communicates the gravity of the situation.

The girls, the shaman, and Mr. Opportunity are now all active, their movements orchestrated into a dance accompanied by the song of their

materials. When the dance is completed, the trance is broken. Suddenly becoming aware of their surroundings, they dart away from beneath the platform and look to the illuminated disk in anticipation. A rising scale of loud artificial tones coincides with a falling scale followed by a sharp metallic crack. A trap door on the platform has burst open causing the illuminated disk to tumble wildly downward spinning the decorative components into a blur of fractured light rays. The disk is jerked to a sudden stop before it hits the ground. It is now suspended by a thin cable that runs up to a pulley attached to the horizontal pole just above the platform.

The girls and the shaman return to their previous positions. This time, a song of harsh artificial tones and vocal sounds accompanies their movement. Another man then appears at the top of the platform—dressed in white pants, white shirt, and wearing a bright yellow harness. He proceeds across the platform to the edge where he hooks his harness to the other end of the cable that holds the disk. He jumps off the end of the platform—falling in slow motion. The disk rises as he makes his descent. The man reaches the earth, bends his knees to a sharp angle, and pushes himself off the ground, back into the air. The disk consequently makes its way back down. The process continues like a celestial dance as the man's gestures get increasingly exaggerated until the lights go out. The performance is over.

Biografia artística de Jon Prichard

Performances

- 2011 *Micro-Cosmo* at 701 Center for Contemporary Art, Columbia, SC
 2010 *Circus Births Us* at Dugg Dugg, Charlotte, NC
The Worms at Gallery Up, Rock Hill, SC
 2009 *Death Ritual*, Winthrop University, SC
UFO, Charlotte, NC, 2009
Legacy at Gallery Up, Rock Hill, SC
Crosswalk at Charlotte Dance Festival, Charlotte, NC
 2008 *Two Heads One Body* at Queens University, Charlotte, NC
Exorcising the Light, Winthrop University, SC
Fixing it all Around a Fake Fire - Charlotte Dance Festival, Charlotte, NC
 2007 *Spirit and the Crane* at Charlotte Dance Festival, Charlotte, NC
 2006 *Curtain Works* at North Carolina Dance Theater Studio Series, Charlotte, NC
 2005 *The Water Project* at Charlotte Dance Festival, Charlotte, NC
 2003 *The Point* at Piccolo Spoleto Festival, Charleston, SC

Exposições individuais e colectivas (desenho, pintura, escultura)

- 2010 Gallery 80808, Columbia, SC
 THIS, Los Angeles, CA
 2009 Dugg Dugg, Charlotte, NC
 The Loading Dock Gallery, Rock Hill, SC
 Rutledge Galleries, Winthrop University
 2008 Dish, Charlotte, NC
 2007 Giant Robot Gallery, New York, NY
 Spark Contemporary Art Space, Syracuse, NY
 2006 TAG, Nashville, TN
 2005 Green Rice Gallery, Charlotte, NC
 2004 Clover Jaycees art show, Clover, SC
 2003 Space Revisions: New Works for a New Space, Sumter Gallery of Art, SC
 Beam Gallery, Gastonia, NC

Bibliografia

- AUSLANDER, Philip (1999) - *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge (1999). BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich - *Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature)*. University of Minnesota Press (1984).
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich - *Rabelais and his world*. Indiana University Press (1984).
- BEAUDRILLARD, Jean - *Simulacra and Simulation (The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism)*. University of Michigan Press (1995).
- BENJAMIN, Walter - *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Penguin, UK (2008).
- BIESENBACH, Klaus (ed.) - *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: The Museum of Modern Art (2010).
- BORMANN, Hans-Friedrich; BRANDSTETTER, Gabriele - *An der Schwelle. Performance als Forschungslabor. Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung* (ed. Hanne Seitz). Essen: Francke (1999).
- Carlson, Marvin - *Perspectives on Performance: Germany and America. The transformative power of performance: a new aesthetics* ed. Erika Fischer-Lichte. Routledge, USA e Canadá (2008).
- CARLSON, Marvin - *Theatre and Dialogism. Critical Theory and Performance*. Ed. J. Reinelt e J. Roach. Ann Harbor (1992).
- DANTO, Arthur C. - *Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović. Marina Abramović: The Artist is Present*. Ed. Klaus Biesenbach. New York: The Museum of Modern Art (2010).
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix - *A thousand Plateaus: Capitalism and chizophrenia*. Trad. e ed. de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press (1989).
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix - *What is Philosophy*. Verso Books (1994).
- DOLAN, Jill - *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press. (2005).
- FISCHER-LICHTE, Erika (ed.) *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Routledge, USA e Canadá (2008).
- GOLDBERG, RoseLee - *100 years: A History of Performance Art. Inside-Out*. MoMA. 5 de Abril de 2010. [Online] Acessível em: http://www.moma.org/explore/inside_out/author/rgoldberg.

GOLDBERG, RoseLee - *Performance art: from futurism to the present*. Thames and Hudson (2001).

KRISTEVA, Julia - Word, dialogue and novel. *Desire in Language. A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press (1980).

MoMA: Marina Abramović: The body as Medium. *The Artist is Present*, 14-31 de Maio de 2010. Acessível em: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaAbramović/marina_planes.html.

MoMA: *Marina Abramović: What is Performance Art?* MoMA [video]. Acessível em: <http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/96/572>. PHELAN, Peggy - *Unmarked: the politics of performance*. Routledge (1993).

SCHECHNER, Richard e SCHUMAN, Mady (ed.) - *Ritual, Play, and Performance*. Seabury Press (1976).

SHKLOVSKY, Viktor. Art as Technique (1917). *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reiss. Lincoln: U. of Nebraska Press (1965).

STILES, Kristine. *The Artist's Joke*. London: Whitechapel; Cambridge: MIT (2007).