

Chris Burden: da performance para o texto

Chris Burden: from performance to text

Marina Ciambra Rahe¹

DOI 10.26512/museologia.v9i17.34966

252

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 9, n.º 18, Ago./Dez. de 2020

Resumo

Este artigo procura explorar de que forma os registros de performances podem atuar não só como pontos de acesso a uma ação que provavelmente não voltará a se repetir, mas como possíveis recursos para sua atualização e resignificação. Partindo da obra de Chris Burden (1946-2015), a ideia é entender quais são os elementos utilizados pelo artista a fim de transpor suas performances para novos suportes e contextos, construindo, assim, registros que se relacionam com o evento original, mas também assumem autonomia e podem produzir novos significados.

Palavras-chave

Arte Contemporânea. Performance. Documentação. Registros. Adaptação.

Abstract

This paper attempts to investigate how performance records work not only as points of access to an action which is not likely to happen again, but as possible resources for its updating. Based on Chris Burden's work (1946-2015), the target of this article is to understand what elements are used by the artist in order to adapt his performances to new bases and contexts, thus building records which relate to the original event, but also become autonomous and can create new meanings.

Keywords

Contemporary Art. Performance. Documentation. Records. Adaptation.

Diante da performance *Five days locker piece*, na qual Chris Burden permaneceu durante cinco dias no compartimento de um armário escolar, duas garotas perguntam, entre risadas, como o artista está sentado e se há comida ou bebida dentro do espaço. Ele responde que está ajoelhado e tem somente água, acrescentando que aquela “é uma obra de arte”; “ninguém saberá depois”, as meninas retrucam.

O áudio deste diálogo, de 1971, ano em que a obra foi realizada, faz parte do documentário *Burden* (2016) – dirigido por Timothy Marrinan e Richard Dewey – e, diferentemente do que as garotas previram, ainda que *Five days locker piece* não tenha sido re-performada nenhuma vez, a obra se tornou uma das mais conhecidas do artista norte-americano, que é ainda hoje um dos nomes mais influentes na história da performance.

Se levarmos em conta o fato de que existem pintores famosos em lugares onde nenhuma de suas telas jamais esteve exposta, como aponta Harold Rosenberg (2004), a sobrevivência desta peça de Burden ao longo de quase 50 anos não seria nenhuma surpresa. O crítico norte-americano ressalta que o objeto artístico possui uma vida separada de seu corpo físico e passa a se diluir em reproduções e ideias sobre seu significado (ROSENBERG, 2004: 96). Ou seja, a peça original, exibida por períodos limitados de tempo, “sai de circulação, deixando sua imagem no catálogo ou no logotipo histórico ou biográfico pelo qual é ‘situada’ e compreendida” (ROSENBERG, 2004: 96). Segundo o autor:

¹ Mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Doutoranda em História, Crítica e Teoria da Arte pelo mesmo programa. E-mail: ninarahe@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3104-2268>.

Circulando como um evento na história da arte, a pintura revela sua materialidade; assume um outro ser espectral, por sua onipresença em livros de arte, artigos ilustrados, catálogos de exposições, na televisão e no cinema, e nos discursos dos críticos e historiadores da arte. Formada, em primeira instância, pelos movimentos do pintor no tempo, a pintura também existe temporariamente na taxa de frequência de sua exibição ao público. Para inseri-la e identificá-la como parte integrante do sistema cultural, é preciso que ela carregue uma etiqueta da história da arte que a associe a obras de outras épocas. Dessa maneira, a pintura se torna inseparável da linguagem [...]; em sua substância concreta, é um ser semelhante a um centauro – metade palavras, metade materiais de arte [...] (ROSENBERG, 2004: 95).

Assim, quando Rosenberg situa as pinturas e as esculturas dentro de “uma estética da impermanência”, ele refuta a ideia de que a ausência do objeto artístico irá impedir os artistas de alcançarem “a imortalidade nas futuras crônicas de arte” – visão que reforça, de algum modo, o movimento que vêm se configurando em torno das artes imateriais para garantir, diante da impossibilidade da permanência do evento, que é efêmero, algo capaz de prolongar sua existência. A diferença das pinturas ou esculturas, que assumem um “outro ser espectral” em contraste com a obra de arte propriamente dita, no entanto, os trabalhos inseridos dentro do escopo da arte conceitual e da performance carecem de um original e acabam se materializando, na sua maior parte, por meio de imagens e textos. De acordo com o curador norte-americano Glenn Philipps:

O arquivo de um artista normalmente contém vários documentos e materiais auxiliares que envolvem o desenvolvimento e a história das obras do artista, sem conter as próprias obras de arte originais, que, se ainda existirem, provavelmente permanecerão sob os cuidados de museus ou outras coleções. No entanto, com os arquivos de artistas conceituais e performáticos - entre eles Allan Kaprow - essa distinção se torna preocupante. Ao contrário de uma pintura ou escultura, a maioria das artes conceituais e performáticas carece de um original [...]. Essas obras, se contidas em coleções de arte, tendem a ser reunidas em uma forma que é quase, se não inteiramente, indistinguível dos tipos de documentos e itens que normalmente são o domínio do arquivo (tradução nossa)²(PHILIPPS, 2008: 55).

O que sobra dessas peças, desse modo, é sua apresentação através de fotografias, vídeos, desenhos, descrições textuais ou orais. São registros que se tornam, muitas vezes, não só o único ponto de contato com a ação performativa (elementos essenciais para sua inscrição na história), mas obras autônomas, à medida que atuam na produção de significados. O teórico Luiz Cláudio da Costa (2009: 24), inclusive, argumenta que a “autonomia de uma imagem-registro é sempre relativa ao contexto em que aparece, o que dá a ela uma potência relacional”, mas reconhece que a “‘documentação’ artística tem força poética e pode criar seus próprios valores” (COSTA, 2009: 22). Ou seja, embora haja um ponto de contato com o evento original, existe sempre a possibilidade de que

2 “An artist’s archive typically contains any number of documents and ancillary materials surrounding the development and history of the artist’s works without actually containing the original works of art themselves, which, if still extant, likely remain in the care of museums or others collections. However, with the archives of conceptual and performance artists – Allan Kaprow among them – this distinction becomes fraught. Unlike a painting or sculpture, most conceptual and performance art lacks an original [...]. These works, if contained in art collections at all, tend to be assembled into a form that is nearly, if not entirely, indistinguishable from the types of documents and items that have typically been the domain of the archive” (texto original).

Chris Burden: da performance para o texto

a “imagem-registro” se desdobre em outros suportes, espaços, contextos, e se transforme, ela mesma, em obra, com acréscimo de novo sentido.

É dentro desta perspectiva que este artigo pretende analisar os desdobramentos das performances de Chris Burden, um dos precursores, de acordo com a historiadora norte-americana Amelia Jones (2011: 21), na documentação de ações performáticas por meio da combinação entre texto e imagem. Forma empregada não só em exposições retrospectivas, como também na organização do livro que leva o nome do artista, organizado em 2007 por Fred Hoffman, em associação com a galeria Gagosian, sob supervisão do próprio Burden.

Em uma entrevista publicada em 1993, inclusive, quando questionado sobre o contexto em que suas ações foram criadas e a forma como eram exibidas posteriormente, o artista chegou a enfatizar sua preocupação em relação à narrativa textual, explicando que considerava a parte escrita da documentação o aspecto mais importante.

Acho que, mais do que tudo, a parte escrita da documentação era o aspecto mais importante, e também o fato de usar fotos still. Eu tomei muito cuidado para não usar filme ou vídeo para gravar a maioria das performances, porque acho que a maioria das pessoas, então, não era sofisticada o suficiente para olhar um vídeo ou um filme e necessariamente entender que não estavam vendo a coisa real, então haveria um mal-entendido incrustado e se poderia ir embora do filme com uma visão deturpada. Fotografias still existem há tempos, então as pessoas entendem que elas são apenas um símbolo do que estava lá, elas são mais facilmente capazes de separar as imagens da realidade do evento real e vê-las apenas como símbolos ou indicadores do que aconteceu. A combinação da declaração seca e desapaixonada com a imagem still, como uma documentação policial, era realmente importante. Não havia nenhuma explicação do porquê essas coisas tinham acontecido ou o que eu quis dizer (tradução nossa)³ (BURDEN, 1993: 16-17).

É por esse motivo que, neste artigo, a ênfase também recai sobre a maneira como o artista utiliza a linguagem escrita como forma de atualização do evento performático e criação de uma nova relação entre ele e seu público. Por mais que Burden declare que as pessoas entendem o fato de que as fotografias são apenas “um símbolo do que estava lá” e que as imagens são diferentes do “evento real”, à medida que as utiliza em associação a textos construídos no tempo passado, com uso da primeira pessoa do singular, ele consegue transpor para os registros, elementos próprios das ações ao vivo, como a alternância entre o que é dito e o que está oculto, entre a proximidade e o distanciamento do espectador.

Olhando com atenção os trabalhos apresentados no livro, objeto de estudo deste artigo, notamos que mesmo as descrições que possuem um formato aparentemente imparcial, cuja função primordial é fornecer dados, apresentam novas camadas de significados. A seguir, então, explorarei, por meio de obras

3 “I think more than anything the written part of the documentation was the most important aspect, and also the fact that I used photographic stills. I was very careful not to use film or video to record most of performances, because I think most people, then, were not sophisticated enough to look at a video or a film and necessarily understand that they were not seeing the real thing, so there was a built-in misunderstanding and you could go away from the film with a misrepresentation. Still photographs have been around for longer so people understand that they're only a symbol of what was there, they are more easily able to separate the stills from the reality of the actual event and see them only as symbols or indicators of what went on. The combination of the dispassionate, dry written statement with the still image, like a police documentation, was really important. There would be no explanation as to why these things had happened, or what I mean” (texto original).

apresentadas em *Chris Burden*, como a transposição da performance para o registro não se limita à simples transferência de informações. O artista realiza um processo de adaptação entre diferentes linguagens e, sem priorizar o evento em detrimento do documento, parte em busca de signos equivalentes nas diferentes mídias para alcançar, em ambas, a mesma força poética.

Na performance *Deadman*, por exemplo, a descrição textual da ação fornece desdobramentos que vão além daqueles que puderem ser vivenciados no momento da execução da performance, na qual o artista deita em uma avenida coberto por um saco de lona. Isto porque, mesmo para os espectadores do ato em 1972, sua continuação só se torna possível por meio da narrativa, uma vez que Burden deixou o local preso. Seu texto, assim, não apenas descreve os acontecimentos, como promove uma expansão do evento performático aqui e agora.

Deadman 1972

La Cienega Boulevard (Galeria Riko Mizuno), Los Angeles, Califórnia, EUA;
12 de novembro, 1972

Às oito horas da noite, deitei-me no Boulevard La Cienega e fiquei completamente coberto por um saco de lona. Dois sinalizadores de 15 minutos foram colocados perto de mim para alertar os carros. Pouco antes de as chamas se extinguirem, chegou um carro da polícia. Fui preso e fichado por causar uma emergência falsa. O julgamento ocorreu em Beverly Hills. Após três dias de deliberação, o júri não chegou a uma decisão e o juiz indeferiu o caso.

RELÍQUIA: Saco de lona (tradução nossa)⁴ (HOFFMAN, 2007: 158).

Torna-se evidente, desse modo, que a escolha por uma narrativa em primeira pessoa possibilita não só entender a ação a partir do ponto de vista do artista, como, por meio do seu relato, ampliar a estrutura espaço-temporal do acontecimento. O modo como Burden constrói o texto – compartilhando impressões e intencionalidades –, também ajuda a criar uma sensação de proximidade, o que se intensifica nos registros que veremos adiante, nos quais é dada a oportunidade ao leitor de conhecer informações que propositalmente não foram reveladas aos espectadores que acompanharam as ações no momento em que foram realizadas.

São registros que desafiam a ideia da performance como um evento único, passível de ser vivenciado apenas no presente e construído já em função do seu desaparecimento. Vão contra, também, uma visão centrada na supervalorização do ao vivo em detrimento de tudo aquilo que é reproduzível e que costuma, ainda hoje, ser a base do discurso dos principais expoentes do gênero, entre eles, Marina Abramović:

[...] quando somos confrontados com o vídeo, as fotografias, há sempre alguma coisa faltando, nenhuma documentação pode lhe dar a sensação do que aquilo foi, porque não pode ser descrito, é tão direto, na documentação falta a intensidade, os sentimentos que estavam lá. E eu acho que é por isso que a performance é uma coisa tão estranha — a performance que você faz no tempo fixo e

4 “November 12, 1972. At 8 pm I lay down on La Cienega Boulevard and was covered completely with a canvas tarpaulin. Two 15-minute flares were placed near me to alert cars. Just before the flares extinguished, a police car arrived. I was arrested and booked for causing a false emergency to be reported. The trial took place in Beverly Hills. After three days of deliberation, the jury failed to reach a decision and the judge dismissed the case. RELIC: Canvas tarpaulin” (texto original).

naquele tempo fixo que você vê todo o processo e vê o desaparecimento desse processo no mesmo momento e, depois, você não tem nada, você só tem a memória (ABRAMOVIC apud GISI, 2015: 144).

Diferentemente de Abramović e outros artistas, ainda que Burden afirme que as fotografias são apenas indicadores de algo que aconteceu, sua opção em combinar a imagem a declarações secas e desapaixonadas – que revelam, muitas vezes, informações antes ocultas – faz com que os registros adquiram uma vida independente do ato que os originou. O que reforça o discurso da historiadora norte-americana Amelia Jones (1997), que questiona o privilégio de quem vivencia a performance durante sua realização, argumentando que “enquanto a experiência de ver uma fotografia e ler um texto é claramente diferente daquela de se sentar em uma pequena sala assistindo a uma performance de um artista, nenhuma delas têm uma relação privilegiada com a ‘verdade’ histórica da performance [...] (tradução nossa)⁵” (JONES, 1997: 11). De acordo com a autora:

É minha premissa aqui, como tem sido em todo lugar, de que não há possibilidade de uma relação não mediada com qualquer tipo de produto cultural, incluindo a body art. Embora respeite a especificidade dos conhecimentos adquiridos ao participar de uma situação de performance ao vivo, argumentarei aqui que essa especificidade não deve ser privilegiada sobre a especificidade dos conhecimentos que se desenvolvem em relação aos traços documentais de tal evento. Enquanto a situação ao vivo pode possibilitar as relações fenomenológicas de envolvimento carne a carne, a troca documental (espectador/leitor<—>documento) é igualmente intersubjetiva. De qualquer maneira, o público do trabalho pode saber muito ou praticamente nada sobre quem é a intérprete, por que ela está se apresentando e o que, conseqüentemente, ela “pretende” que essa performance signifique. De qualquer forma, o público pode ter uma compreensão profunda dos contextos históricos, políticos, sociais e pessoais para uma performance específica. Enquanto o espectador de uma performance ao vivo pode parecer ter certas vantagens em compreender tal contexto, em um certo nível da própria performance, ele pode achar mais difícil compreender as histórias/ narrativas/ processos que está experienciando até mais tarde, quando também pode olhar para trás e avaliá-los em retrospectiva (o mesmo pode ser dito do próprio intérprete) (tradução nossa)⁶ (JONES, 1997: 12).

Para Jones, a dependência que a performance possui da documentação para sua contextualização e interpretação, como também para alçar um status simbólico, expõe a dificuldade de um conhecimento integral da ação performática durante sua realização. E, no caso de Burden, o que se vê, na maioria dos

5 “While the experience of viewing a photograph and reading a text is clearly different from that of sitting in a small room watching an artist perform, neither has a privileged relationship to the historical ‘truth’ of the performance [...]” (texto original).

6 “It is my premise here, as it has been elsewhere, that there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art. Although I am respectful of the specificity of knowledges gained from participating in a live performance situation, I will argue here that this specificity should not be privileged over the specificity of knowledges that develop in relation to the documentary traces of such an event. While the live situation may enable the phenomenological relations of flesh-to-flesh engagement, the documentary exchange (viewer/reader<—>document) is equally intersubjective. Either way, the audience for the work may know a great deal or practically nothing at all about who the performer is, why she is performing, and what, consequently, she ‘intends’ this performance to mean. Either way, the audience may have a deep grasp of the historical, political, social and personal contexts for a particular performance. While the viewer of a live performance may seem to have certain advantages in understanding such a context, on a certain level she may find it more difficult to comprehend the histories/narratives/processes she is experiencing until later, when she too can look back and evaluate them with hindsight (the same might be said of the performer herself)” (texto original).

casos, é muito mais uma estratégia de adaptação do ato para um novo perfil de público, que deixará de ser espectador de um evento para se tornar leitor de uma narrativa, do que uma necessidade de contextualização de uma ocorrência passada. Na descrição de *Jaizu*, realizada em 1972, por exemplo, o artista não se limita apenas a um relato do que foi a performance – na qual ele permaneceu com roupas brancas e óculos de sol, voltado com o rosto para a porta de entrada –, mas acrescenta a ela novos elementos:

Jaizu 1972

Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Califórnia, EUA; 10 a 11 de junho de 1972.

Vestido de branco e usando óculos escuros, sentei-me de frente para a porta. Logo do lado de dentro havia duas almofadas e uma pequena caixa de cigarros de maconha. Os espectadores foram autorizados a entrar na sala, um de cada vez. Eles estavam com a impressão de que eu os estava observando, mas os óculos de sol tinham sido pintados de preto e eu estava praticamente cego. Permaneci imóvel e sem palavras durante a performance. Muitas pessoas tentaram falar comigo, uma me agrediu e uma deixou a sala soluçando histericamente. A peça foi performada em dois dias durante cinco horas por dia.

RELÍQUIA: Óculos de sol, pintados de preto no verso (tradução nossa)⁷ (HOFFMAN, 2007: 50).

Se os espectadores de *Jaizu*, em 1972, realmente tiveram a impressão de que o artista os estava observando, não podemos afirmar com certeza, já que a descrição fornece o ponto de vista de Burden e não o das pessoas que presenciaram sua obra. O que passamos a conhecer por meio da leitura é a intencionalidade do artista, que queria dar a falsa impressão aos espectadores de que os observava. A confissão de que estava virtualmente cego, uma vez que seus óculos estavam pintados, torna seus leitores testemunhas dessa performance que tinha entre os objetivos confundir o público. O comentário sobre o comportamento dos espectadores – vários que tentavam em vão se comunicar com o artista, além de casos isolados de agressão ou soluços histéricos – também se configura como uma espécie de informação privilegiada, a qual não teríamos acesso sem a narrativa posterior de Burden, já que, conforme o próprio artista explica, eles podiam entrar um de cada vez.

O mesmo procedimento narrativo se repete em outras ações, como vemos em *Shadow* e *Studio tour*, cujas descrições seguem abaixo:

Shadow 1976

Ohio State University, Columbus, Ohio, EUA; 26 de abril de 1976

A peça começou no momento em que cheguei ao aeroporto e durei o tempo todo em que estive em Columbus. Eu estava vestido com roupas que eu achava que se encaixariam na pré-concepção das pessoas sobre um artista de vanguarda, ou seja, uma jaqueta gasta; bolsos cheios de cadernos, filmes e um gravador; óculos escuros opacos com aros cromados; um boné preto; Levis e uma camiseta listrada. Essas roupas não eram de forma alguma características do meu traje normal. Durante o decorrer da peça, agi distante e

7 “June 10-11, 1972. Dressed in white and wearing a pair of sunglasses, I sat facing the door. Just inside the door were two cushions and a small box of marijuana cigarettes. Viewers were permitted to enter the room one at a time. They were under the impression that I was observing them, but the sunglasses had been painted black on the back and I was virtually blind. I remained immobile and speechless during the performance. Many people tried to talk to me, one assaulted me and one left sobbing hysterically. The piece was performed on two days for five hours each day. RELIC: Sunglasses, painted black on the back” (texto original).

indiferente, e tive a menor interação possível com estudantes e professores. A universidade havia agendado uma determinada hora na galeria para o que eles acreditavam ser a performance. Pedi-lhes para erguer uma tela translúcida para me separar da audiência. Eu sentei em uma cadeira atrás da tela e uma luz forte iluminou meu perfil. Eu li para a audiência as descrições das peças que fiz nos últimos seis anos. Eu permiti 30 segundos entre cada descrição para o público visualizar a peça. No dia seguinte, eu deveria ter um período de perguntas e respostas com os alunos. Mas continuei impassível, respondendo a especulações elaboradas com um simples “sim” ou “não”. Minha intenção ao longo da peça era tornar minha presença pessoal quase supérflua, revelando pouca ou nenhuma informação sobre mim que ainda não estivesse disponível publicamente (tradução nossa)⁸ (HOFFMAN, 2007: 226).

Studio Tour 1976

Venice, Califórnia, EUA: 24 de outubro de 1976

Meu pequeno estúdio foi um dos de muitos artistas em Venice, Califórnia, que um grupo de 45 pessoas planejou visitar no domingo, 24 de outubro. Quando o líder do grupo e as primeiras dez ou 15 pessoas bateram na minha porta, eu os encontrei vestindo uma jaqueta cinza bem-arrumada e segurando um rolo de bilhetes. Eu educadamente os informei que, para ter acesso ao meu estúdio, cada um deles teria que comprar um ingresso de um dólar. O líder do grupo resmungou que ele não havia sido informado disso e que todos já haviam pago 13 dólares à faculdade que organizou a excursão. Assim, ele desencorajou com sucesso algumas das pessoas que já estavam buscando suas carteiras. No entanto, sua palavra não foi ouvida por umas 30 pessoas que continuaram ao redor do estúdio com um dólar e eu consegui vender 12 ingressos. Chegando em pequenos grupos de duas ou três pessoas, dei-lhes uma minuciosa excursão de 20 minutos pelo meu estúdio – mezanino, sótão, sofá-cama, chuveiro improvisado, lista de compras de mercado, armário de arquivo, e uma ideia de como passo meu tempo neste pequeno espaço.

RELÍQUIA: rolo de bilhetes (tradução nossa)⁹ (HOFFMAN, 2007: 173).

8 “April 26, 1976. The piece began the moment I arrived at the airport and lasted the entire time I was in Columbus. I was dressed in clothes which I thought would fit people’s preconceptions of an avant-garde artist, i.e. a fatigue jacket; pockets stuffed with notebooks, film and a tape recorder; opaque dark glasses with chrome rims; a black cap; Levis and a striped t-shirt. These clothes were in no way characteristic of my normal attire. During the course of the piece I acted distant and aloof, and had as little interaction with students and faculty as possible. The University had scheduled a particular time in the gallery for what they believed to be the performance. I had them erect a translucent screen to separate me from the audience. I sat on a chair behind the screen and a strong light illuminated my profile. I read the audience descriptions of the pieces I had done in the last six years. I allowed 30 seconds between each description for the audience to visualize the piece. The following day I was supposed to have a question-and-answer period with students. But I remained elusive, answering elaborate speculations with a simple ‘yes’ or ‘no’. My intention throughout the piece was to make my personal presence almost superfluous by revealing little or no information about myself that was not already available publicly” (texto original).

9 “October 24, 1976. My small studio was one of the many artists’ in Venice, California, that an art tour group of 45 people planned to visit on Sunday, October 24. When the group leader and the first ten or 15 people knocked on my door, I met them wearing a gray orderly’s jacket and holding a roll of tickets. I politely informed them that in order to gain access to my studio they would each have to buy a one-dollar ticket. The group leader grumbled that he had not been informed of this and that everyone had already paid the college that had organized the tour 13 dollars. Thus, he successfully discouraged some of the people who were already reaching for their wallets. However, word filtered back to the remaining 30 people about the studio with the extra one-dollar charge, and I was able to sell 12 tickets. Coming in small groups of two or three people, I gave them a thorough 20-minute tour of my studio – sleeping loft, moving mat couch, improvised shower, grocery list, file cabinet, desk, and an idea of how I spend my time in this small space. RELIC: Roll of tickets” (texto original).

Nos dois exemplos, o artista compartilha com os leitores a experiência de trabalhos que sequer foram notados durante sua realização como ações performáticas. Pela descrição de *Shadow*, fica evidente que a performance da qual os espectadores tomaram conhecimento era, na realidade, apenas um fragmento menor de um ato bem mais abrangente. Isto é, não consistia somente da ação que ocorreu no dia e horário predeterminados para a realização de um trabalho de Burden. É o relato posterior, no entanto, que acrescenta agora o fato de que o ato performativo começou assim que ele pisou no aeroporto e sua duração foi correspondente a todo o tempo que esteve em Columbus. Pelo texto, também, a intenção de enganar os participantes se torna ainda mais clara à medida que o artista menciona o horário reservado para “o que eles acreditavam que seria a performance”.

Em *Studio tour*, do mesmo modo, os visitantes que chegaram ao ateliê para dar sequência a uma série de visitas guiadas não estavam à espera de uma ação artística. É provável, inclusive, que muitos desses participantes nem sequer tenham se dado conta que a venda de bilhetes era, na concepção de Burden, uma performance. Para o leitor que tem acesso ao texto descritivo (no livro, acompanhado apenas de uma foto da porta do estúdio), no entanto, o tom confessional aparece mais uma vez, nos dando a impressão de que estamos mais próximos do artista do que aqueles que estiveram fisicamente diante dele. É como se a performance existisse como tal mais para quem a conhece posteriormente, do que para aqueles que tiveram a oportunidade de presenciá-la.

Se essa sensação de intimidade permanece diante de muitas das narrativas, o sentimento oposto também se faz presente. É o que vemos em *There have been some pretty wild rumors about me lately and I just want to set the record straight*:

There Have Been Some Pretty Wild Rumors About Me Lately and I Just Want to Set the Record Straight 1981
San Francisco Video Festival, São Francisco, Califórnia, EUA: 28 de outubro de 1981

Essa performance tomou a forma de uma narrativa oral na qual eu revelei a verdade sobre certos momentos alarmantes de crise em minha vida pessoal que formaram a base de muitos rumores tempestuosos. Com exceção de uma noite, nenhum registro, escrito ou não, dessa narrativa oral foi divulgado publicamente. Como uma confissão católica, o conteúdo do que revelei permanece apenas na memória do público (tradução nossa)¹⁰ (HOFFMAN, 2007: 76).

Aqui, ao contrário do que acontece acima, o acesso à parte da performance é negado e o leitor jamais saberá o conteúdo da fala de Burden a quem esteve no festival em 1981. Assim, se o artista provavelmente conseguiu surpreender os espectadores com uma confissão pessoal – o que dificilmente se espera de uma pessoa pública em uma aparição pública –, ele agora ressignifica a performance por meio de uma inversão. Se o relato em primeira pessoa faz com que o leitor possa se sentir mais próximo a ele, a relação de intimidade que poderia ser criada é quebrada à medida que Burden oculta informações antes reveladas.

Essa alternância entre o que está visível e o que está oculto, entre o que

10 “October 28, 1981. This performance took the form of an oral narrative in which I revealed the truth of certain startling crisis events in my personal life which formed the basis of many wild rumors. Except for the one evening, no record, written or otherwise, of this oral narrative has ever been released publicly. Like a catholic confession, the content of what I revealed remains only in the memory of the audience” (texto original).

Chris Burden: da performance para o texto

temos proximidade e o que parece distante, em termos tanto físicos quanto psicológicos, é característica essencial do trabalho de Burden, estando presente em grande parte de suas performances. Os mesmos resultados que identificamos na construção textual – por meio da escolha de uma narrativa em primeira pessoa (que fornece ao leitor o ponto de vista do artista), da divulgação de informações com riqueza de detalhes a um público que muito provavelmente não pôde assistir à performance quando foi realizada (e que, por isso, poderia sentir-se desprivilegiado em relação aos espectadores da ação ao vivo) e dos relatos elaborados de forma a criar uma relação de intimidade (ou afastamento) – podemos notar também na forma como o artista constrói seus eventos. As obras a seguir nos mostram, então, que ao exibir uma performance por meio da documentação, Burden não o faz como simples transferência dos acontecimentos, mas realiza procedimentos que o permitem atingir o público do novo formato – com o uso de recursos da linguagem escrita – de forma similar a como antes atingiu quem esteve presente no ato performático.

Na performance *Back to you*, por exemplo, embora a ação se desenrole com a presença dos espectadores, ela só é visível a eles por intermédio do vídeo, que mostrará um dos participantes, dentro de um elevador, fincando alfinetes no corpo de Burden. Ou seja, ainda que haja sincronidade entre o desenrolar da ação e de sua exibição, apenas uma pessoa tem contato direto com o artista enquanto aos outros resta somente acompanhá-lo pelo monitor. O que se exibe, ainda não é uma filmagem que dê conta de todo o ambiente. Sabemos que a placa com os dizeres “Por favor, fincar alfinetes no meu corpo” não aparece no vídeo, uma vez que é Liza Béar, conforme Burden relata, quem fica incumbida de dizer ao público qual foi a instrução recebida pelo participante.

Back to You 1974

112 Greene St., Nova Iorque, EUA; 16 de janeiro de 1974

Vestindo apenas calças, eu estava deitado em uma mesa dentro de um elevador de carga com a porta fechada. Ao meu lado na mesa havia um pequeno prato com alfinetes de aço de 5/8 de polegada. Liza Béar chamou um voluntário da plateia e ele foi levado ao elevador. Quando a porta se abriu, uma câmera foi ligada me mostrando da cintura para cima e a plateia assistiu à cena em vários monitores colocados perto do elevador. Quando o elevador foi para o porão e retornou, Liza disse à plateia que uma placa no elevador instruiu o voluntário a ‘Por favor, fincar os alfinetes em meu corpo’. O voluntário fincou quatro alfinetes no meu estômago e um alfinete no meu pé durante a viagem do elevador. Quando o elevador retornou ao andar, a porta se abriu, o voluntário saiu e a câmera foi desligada. O elevador voltou ao porão.

RELÍQUIA: Alfinetes, tigela de aço inoxidável (tradução nossa)¹¹ (HOFFMAN, 2007: 55).

Velvet water, também, ação na qual Chris Burden tenta respirar água e após cinco minutos desmaia, é transmitida por meio do vídeo, mesmo que haja simultaneidade entre o acontecimento e sua transmissão e que o artista enfatize

11 “January 16, 1974. Dressed only in pants, I was lying on a table inside a freight elevator with the door closed. Next to me on the table was a small dish of 5/8 - inch steel push pins. Liza Béar requested a volunteer from the audience and he was escorted to the elevator. As the door opened, a camera framing me from the waist up was turned on and the audience viewed this scene on several monitors placed near the elevator. As the elevator went to the basement and returned, Liza told the audience that a sign in the elevator instructed the volunteer to ‘Please push pins into my body.’ The volunteer stuck four pins into my stomach and one pin into my foot during the elevator trip. When the elevator returned to the floor, the door opened, the volunteer stepped out and the camera was turned off. The elevator returned to the basement. RELIC: Push pins, stainless steel bowl” (texto original).

no texto que está separado da audiência apenas por uma parede de armários. O que o público vê ainda está fragmentado, uma vez que cada monitor transmite um ângulo diferente do evento – a tela maior exibe o rosto de Burden e seus movimentos de forma aproximada; as menores se dividem entre imagens da sua cabeça, seus ombros e a pia. No momento que o artista desmaia, a transmissão cessa e o público é privado do suceder dos acontecimentos, como indica a fotografia e sua descrição.

Velvet Water 1974 School of the Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, EUA; 7 de maio de 1974

Separado da plateia por uma parede de armários, sentei-me ao lado de uma pequena pia cheia de água. O público sentou-se de frente para um monitor de 19 polegadas emoldurado por quatro monitores de nove polegadas, dois de cada lado. O monitor grande mostrou um close-up extremo do meu rosto e acompanhou os movimentos da minha cabeça durante a performance. Os monitores pequenos mostraram uma visão fixa da minha cabeça, ombros e pia. Comecei a performance olhando diretamente para as câmeras e dizendo: 'Hoje eu vou respirar a água que é o oposto do afogamento, porque quando você respira água, você acredita que a água é um oxigênio mais rico e mais denso, capaz de sustentar a vida.' Submergi repetidamente meu rosto na pia e tentei respirar água. Após cerca de cinco minutos, eu desmaiei sufocado. As câmeras foram desligadas (tradução nossa)¹² (HOFFMAN, 2007: 56).

Por fim, as performances *The confession* e *Show the hole* são as que melhor ilustram a forma como Burden articula elementos que dialogam, ao mesmo tempo, com noções de público e privado, intimidade e distanciamento. Em *The confession*, embora ele próprio convide os espectadores de sua performance, selecionando apenas pessoas com as quais manteve contato durante sua estadia em Cincinnati, a relação com seus ouvintes é mediada pelo vídeo.

The Confession 1974
Contemporary Art Center, Cincinnati, Ohio, EUA; 2 de dezembro de 1974

Uma exposição de livros documentais e uma entrevista de vídeo foram instalados no Contemporary Art Center durante dois meses. Eu decidi usar o monitor que mostrava regularmente a fita da entrevista. Convidei apenas as pessoas que conheci e conversei desde a minha chegada a Cincinnati, quatro dias antes. Liguei para cada uma das 25 pessoas e as convidei para ir ao Art Center na quinta-feira às 20:30. Os convidados estavam sentados em volta do monitor quando meu rosto apareceu na tela. Comecei a falar porque estava muito infeliz, confessando os detalhes mais íntimos da minha vida pessoal. Diante da necessidade de decidir sobre um triângulo amoroso e de não poder agir, senti que perdera o controle da minha vida. As pessoas assistindo tiveram uma imagem de mim criada pela mostra e pelo contato pessoal desde a minha chegada. Eles se sentaram em completo silêncio enquanto eu me expus, impondo-lhes um perturbador conhecimento que precisava ser reconciliado com minha imagem pública. Eu falei por cerca de meia hora, até que não pude continuar. O público saiu rapidamente sem discutir entre

12 "May, 7, 1974. Separated from the audience by a wall of lockers, I sat next to a small sink filled with water. The audience sat facing a 19-inch monitor framed by four 9-inch monitors, two on each side. The large monitor showed an extreme close-up of my face and followed the movements of my head during the performance. The small monitors showed a fixed view of my head, shoulders and the sink. I started the performance looking directly into the cameras and saying: 'Today I am going to breathe water which is the opposite of drowning, because when you breathe water you believe water to be a richer, thicker oxygen capable of sustaining life.' I repeatedly submerged my face in the sink and attempted to breathe water. After about five minutes, I collapsed choking. The cameras were turned off" (texto original).

Como o próprio Burden explica no texto, por meio de sua declaração durante a performance, ele confronta a imagem que criou durante os encontros na cidade, do artista prestes a abrir uma exposição, com a imagem do homem envolvido em um triângulo amoroso. Mas, para além do exercício de conciliação entre essas duas facetas, há também a expectativa de um convite personalizado, feito diretamente por ele, contra a recepção um tanto fria dos convidados, que são acomodados em uma sala sem que recebam os cumprimentos do anfitrião, com quem terão contato somente por meio do vídeo. A distância imposta pelo monitor, então, é quebrada mais uma vez pelo caráter confessional da declaração. Assim, a performance alterna reiteradas vezes o grau de proximidade que os participantes possuem com o artista. Já em *Show the hole*, ao contrário, Burden cria um ambiente totalmente intimista, uma pequena sala privada com cortinas de veludo negro, para mostrar sua cicatriz da performance *Shoot* a pessoas completamente desconhecidas – algumas delas, conforme ele faz questão de enfatizar, precisaram esperar até três horas na fila.

Show the Hole 1980

Italian Per/form/ance Festival, Florence,

Itália, 4 de março de 1980

Usando cortinas de veludo preto, construí uma pequena sala privada na entrada do teatro que estava sendo usado para apresentar performances americanas. Sentei-me nesta pequena sala com meu nome acima de mim em letras brancas na parede. Um de cada vez, recebi cada pessoa da plateia esperando do lado de fora. À medida que cada pessoa entrava, dirigia-me a ela em italiano e a convidava cordialmente 'Por favor, sente-se' e, em seguida, olhava para ela e dizia: 'Em 1971, fiz uma apresentação em que fui alvejado'. Finalmente, eu rolava a manga da camisa e, quando apontava com o dedo para a cicatriz no braço, eu dizia: 'A bala entrou aqui e saiu'. Cada espectador estava sozinho comigo e fisicamente perto de mim. Eu recebi aproximadamente 300 pessoas, mas como cada pessoa levou cerca de meio minuto, algumas pessoas tiveram que esperar na fila por até três hora (tradução nossa)¹⁴ (HOFFMAN, 2007: 73).

13 "December 12, 1974. A two-month show of documentary books and an interview videotape was installed at the Contemporary Art Center. I decided to use the monitor which regularly showed the interview tape. I invited only those people I had met and talked with the since my arrival in Cincinnati, four days earlier. I called each of the 25 people and invited them to come to the Art Center on Thursday evening at 8:30. The guests were seated around the monitor when my face appeared on the screen. I began to talk about why I was very unhappy, confessing the most intimate details of my personal life. Faced with the need to make a decision concerning a love triangle, and being unable to act, I felt I had lost control of my life. The people watching had had an image of me created by the show and by personal contact since my arrival. They sat in complete silence as I exposed myself, imposing on them disturbing knowledge which had to be reconciled with my public image. I talked for about half an hour, until I was unable to continue. The audience left quickly without discussion among themselves" (texto original).

14 "Italy, March 4, 1980. Using black velvet curtains, I constructed a small private room in the entranceway of the theater that was being used to present the American performances. I sat in this small room with my name above me in white letters on the wall. One at a time, I received each person from the audience waiting outside. As each person entered, I addressed them in Italian and asked them in a cordial manner to 'Please sit down', then looking at them I said 'In 1971 I did a performance in which I was shot in the arm'. Finally, I would roll up my sleeve and as I pointed with my finger at the scar in my arm, I would say 'the bullet went in here and come out there'. Each spectator was alone with me and physically close to me. I received approximately 300 people, but because each person took about half a minute, some people had to wait in line up to three hours" (texto original).

Para receber o público, formado desta vez por pessoas que não necessariamente pertenciam ao seu círculo de convívio, Burden faz questão de ter contato um a um. Assim, segundo o artista, cada participante pôde estar fisicamente próximo a ele.

Os exemplos acima evidenciam os recursos que ele lança mão para construir diferentes tipos de relação, alternando as noções de presença e ausência, proximidade e distância. Desse modo, no momento em que o ato performativo é atualizado por meio do texto, o uso do vídeo como mediador entre a ação do artista e o que é de fato transmitido aos espectadores, tal como o jogo que Burden estabelece entre sua imagem pública e a imagem que apresenta aos participantes, acabam sendo substituídos pela narrativa em primeira pessoa, pela escolha de não apenas narrar os acontecimentos, mas compartilhar sua intencionalidade, juntamente com a preocupação de inserir ou ocultar informações, criando distintos graus de relacionamento.

As estratégias adotadas por Burden, dessa maneira, poderiam ser comparadas às ações curatoriais analisadas por Liliana Coutinho no artigo *Documenting Performance or Activating Social Relationships?* (2013), na qual ela aborda as possibilidades da curadoria diante da natureza efêmera da performance para retomar as dinâmicas sociais relacionadas aos eventos que lhe deram origem. A solução, nos casos analisados pela pesquisadora portuguesa, foi apresentar ações artísticas passadas não apenas como “veículos mnemônicos”. De acordo com Coutinho (2013: 51-52) “a relação entre arte, documento e realidade não é apenas uma relação de representação, porque quando a arte, a linguagem ou, nesses casos [apresentados em seu artigo], os documentos, se relacionam com a realidade, não é apenas para descrevê-la, mas também para produzi-la (tradução nossa)”¹⁵. É por isso que, ao analisar as exposições, a autora argumenta que, embora a memória diga respeito ao passado, “o procedimento de seleção que está implícito na construção de toda e qualquer memória expressa como lidamos com o passado de uma maneira muito pragmática em relação às necessidades presentes e aos objetivos futuros”¹⁶ (COUTINHO, 2013: 53).

Assim, ao transpor suas ações ao vivo para uma narrativa textual, Chris Burden não apenas possibilita um ponto de acesso a um evento passado, que não deve voltar a se repetir, mas promove sua atualização em um novo suporte, com autonomia e poética própria. Quando opta pela construção de textos no tempo passado, com o uso da primeira pessoa do singular – e, principalmente, ao apresentar dados nem sempre idênticos para espectadores da ação e leitores da narrativa –, o artista inicia um processo de adaptação que não se resume à simples tradução e tampouco se encerra na finalidade de transferência de informações de um meio para o outro. Burden procura trabalhar com recursos que são próprios a cada uma das mídias para alcançar elementos que são caros a sua poética, como a alternância entre o que é visível e o que permanece oculto e uma relação com o público que é ora pautada pela proximidade ora pelo distanciamento.

15 “[...] the relationship between art, document, and reality is not only a relationship of representation, because when art, language, or, in these cases, documents relate to reality, it is not only to depict it, but also to produce it” (texto original).

16 “[...] memory concerns the past, but the selection procedure that is implied in the construction of each and every memory expresses how we deal with the past in a very pragmatic way concerning present needs and future aims” (texto original).

Referências

BURDEN, Chris. Chris Burden in conversation with John Bewley. In: SEARLE, Adrian Searle (ed.). *Talking Art 1*. London: Institute of Contemporary Arts, 1993.

Burden. Direção de Timothy Marrinan, Richard Dewey. Produção: Timothy Marrinan, Richard Dewey, Josh Broun, Dan Braun, David Koh. Estados Unidos: Submarine Entertainment, 2016. Disponível na Netflix. Acesso: 1 jul 2018.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivo de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.

COUTINHO, Liliana. Documenting Performance or Activating Social Relationships”. *Revista de História da Arte* (Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa). Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art, 4. Disponível em <revis-taharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>. Acesso: 1 abr 2020.

GISI, Juliana. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. São Paulo: Funarte, XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, 2015.

HOFFMAN, Fred (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

JONES, Amelia. ‘The artist is present’: artistic re-enactments and the impossibility of presence. *TDR: The Drama Review*, vol. 55, no 1, 2011. Project MUSE. Disponível em <muse.jhu.edu/article/414677>. Acesso: 1 fev 2018.

JONES, Amelia. ‘Presence’ in absentia: experiencing performance as documentation. *Art Journal*. 1997, vol. 56, no 4.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Submetido em 12 de julho de 2020.

Aprovado em 14 de agosto de 2020