

## VIDEOPERFORMANCE

Willoughby Sharp



Willoughby Sharp representado na ilustração da artista Veridiana Scarpelli para a sexta edição da eRevista Performatus

A videoarte hoje ocupa uma posição especialmente paradoxal no âmbito da rede atualmente em expansão da expressão artística. Desde 1966, quando a Sony colocou no mercado um sistema de vídeo portátil de meia polegada barato, um número crescente de indivíduos, em sua maior parte artistas, produziu um corpo de obras em vídeo que indica o amplo potencial que a mídia possui como comunicador de fatos estéticos quase ideal. No final da década de 1960, quando muitos artistas inovadores começaram a se afastar de modos tradicionais como pintura e escultura estática, para lançarem-se a domínios designados como “Escultura Processual”, “Antiforma”, “Arte da Terra”, “Body Art” e variedades de “Arte Conceitual”, o vídeo se tornou um canal importante através do qual a nova estética poderia ser difundida. Na medida em que os artistas passaram a se envolver mais com o processo do que com o produto, as paredes das galerias começaram a dar espaço a telas de vídeo como principal terreno de informação artística. Atividades de estúdio, a verdadeira resolução de problemas esculturais específicos, tornou-se instantaneamente transplantável ao mundo alheio do visitante esporádico de museu. E a arte se tornou mais imediata, mais *pessoal*. Quando essa ênfase no produto começou a mudar, o sistema de museu-galeria precisou se transformar para se acomodar aos modos mais modernos de criação. Suportes de armazenamento para quadros e esculturas foram removidos para abrir espaço a prateleiras próprias à guarda de fitas de vídeo. Espaços foram esvaziados para que monitores de TV pudessem ser instalados com a finalidade de exibir as novas obras. Na medida em que várias galerias nova-iorquinas influentes começaram a reconsiderar com discrição seus compromissos, a rede internacional de museus, que se alimenta do reservatório de obras das galerias, começou a reagir. Uma enxurrada de exposições em museus, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, aclamava o vídeo como a “Nova Onda”, e de repente um público mais amplo foi confrontado com uma área totalmente nova de exploração artística.

Hoje, com a primeira década de “Videoarte” quase terminada, os contornos básicos da atual situação estão se tornando claros. A “Nova Onda” se avultou. A maior parte das obras que foram produzidas têm natureza ensaísta, feitas com equipamentos antiquados em preto e branco que dificilmente concorrem com o padrão da televisão colorida comercial. Boa parte do trabalho até agora é uma espécie de esboço grosseiro, meramente delineando os limites que a nova arte busca preencher. Porque o vídeo é a nova arte. Mais do que apenas uma nova forma ou uma nova ferramenta, o vídeo tem o potencial único de transmitir as aspirações estéticas de uma geração inteira. A videoarte tem a responsabilidade histórica de alcançar o amplo público que assiste a quase sete horas de televisão por dia.

No entanto, apesar de a videoarte ser hoje dotada da possibilidade de visibilidade quase instantânea por meio das transmissões de televisão, continua sendo um programa sedentário abrigado no mundo seletivo das galerias e museus e, por consequência, a energia artística codificada na fita de vídeo permanece tão opaca quanto a fita de vídeo marrom brilhante de *mylar* em si. Assim como a pintura e a escultura, o trabalho em vídeo é primeiramente comunicado por meio da mídia impressa, por meio de fotografias. Mas, diferentemente da arte estática, as peças em vídeo não podem ser compreendidas com o exame de uma única fotografia. É necessário assistir ao programa todo em tempo real. Sem isso, a pessoa não terá visto a obra. Portanto, relativamente poucas obras em vídeo de fato foram vistas. Isso é ainda mais verdade com relação a obras de “videoperformance”, que geralmente são apresentadas apenas uma vez, para públicos que raramente passam de uma centena de pessoas. Devido a estes fatores, e à relativa novidade da mídia em si, a videoarte ainda deve ser considerada como estando basicamente na infância.

## BRUCE NAUMAN: Pioneiro do vídeo de atividade performática

“A consciência de si mesmo vem de uma certa quantidade de atividade e não é possível obtê-la apenas pensando em si mesmo. Você faz exercícios...” [1].

O californiano Bruce Nauman, de 34 anos, foi o primeiro artista a usar o vídeo sistematicamente para registrar suas preocupações artísticas. Enquanto era aluno de pós-graduação em Mestrado de Belas Artes na Universidade da Califórnia em Davis, em 1965, executou duas peças de performances públicas que assinalaram inicialmente seu profundo interesse pelas atividades corporais. Na primeira, Nauman mantinha sete posições consecutivas durante um minuto cada uma – em pé, encostado, encurvado, agachado, sentado, reclinado e deitado –, em quatro posturas diferentes: de frente para a parede, de costas para a parede, virado 90 graus para a esquerda, virado 90 graus para a direita. Em sua segunda performance pública, ele se sentou com as pernas abertas e manipulou uma lâmpada fosforescente de 2,5 metros de comprimento. Como ele tinha acabado de parar de pintar e tinha bastante tempo livre, queria fazer mais do que essas performances, mas nenhuma oportunidade se apresentava. Assim, resolveu executá-las na frente de uma câmera de filme 16 mm alugada, presa ao topo de um tripé em seu estúdio em Vacaville, na Califórnia. Ele produziu um pequeno número de estudos em filme, como *Manipulating the T-Bar* (1965-1966), *Thighing* (1967), *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (1967-1968) e *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (1967-1968), antes de decidir trabalhar com vídeo, um passo que deu porque era mais fácil para obter equipamento de vídeo do que de filme na época.

Apesar de a acessibilidade ter sido sua principal razão para passar do filme ao vídeo, Nauman logo tomou consciência dos benefícios inerentes ao vídeo. Suas primeiras obras em vídeo de “atividades performáticas gravadas”, como *Manipulating a Fluorescent Tube* (1968), são réplicas de suas performances públicas originais. Outra fita bem do começo de sua passagem do filme para o vídeo, *Flesh to Black to White to Flesh* (1968), deriva de seus filmes *Art Make Up* anteriores. Na medida em que foi adquirindo mais experiência, começou a fazer testes com lentes grande-angulares, enquadramento fora de ângulo e perspectivas incomuns, com muito êxito. Durante a maior parte de 1968, Nauman costumava deixar o equipamento de vídeo montado no estúdio de modo que pudesse usá-lo a qualquer hora que desejasse. Quando queria fazer uma fita, bastava ligá-lo. Então, era natural que suas primeiras fitas fossem de atividades comuns que ele desempenhava normalmente em seu estúdio – como andar de um lado para o outro. Quando estava iniciando esse trabalho, ele conheceu Meredith Monk, a dançarina, e leu *Gestalt Therapy*, de Frederick Perls; ambos reforçaram a direção geral de seu trabalho. [2]

Em uma das primeiras fitas, *Violin Tuned D.E.A.D.* (27 de abril de 1968), Nauman tombou a câmera para a direita de modo que seu corpo, visto de trás, ficasse paralelo ao piso. Para Nauman, era um “problema em que não importava se eu sabia ou não tocar violino. O que fiz foi tocar o mais rápido possível nas quatro cordas com o violino afinado em D.E.A.D.” [3]. Achei que seria apenas um monte de barulho, mas acontece que, musicalmente, ficou muito interessante” [4]. Essa fita, assim como todas as outras de 1968 – *Wall/Floor Positions* (5 de novembro), *Slow Angle Walk* (6 de novembro), *Stamping in the Studio* (16 de novembro) e *Bouncing in a Corner* (27 de novembro) –, tem 60 minutos de duração. Assim como em seus filmes anteriores, em que a

duração era determinada pelo “tempo do rolo”, os trabalhos em vídeo de Nauman se aproveitavam da duração real da fita. Isso porque ele queria “não ter começo nem fim, [de modo que] fosse possível chegar a qualquer momento e nada mudaria” [5]. Essa abordagem notável e inovadora fazia com que fosse desnecessário editar qualquer um desses trabalhos. Se Nauman não ficasse satisfeito com a primeira tomada, ele simplesmente fazia de novo.

Os primeiros trabalhos em vídeo em preto e branco de Nauman, que incluem as cinco peças que ele executou em seu estúdio de Southampton, Long Island, em 1969 – *Revolving Upside Down*, *Pacing Upside Down*, *Walking in Contrapposto* (25 de fevereiro), *Bouncing in a Corner* (27 de fevereiro) e *Lip Sync* (27 de março) – ganham destaque por seu caráter unidirecional. A força dessas obras, que se concentra em atividades repetitivas e aparentemente sem importância, ou até banais, descritas por seus títulos, deriva do fato de que, como Nauman diz, “se você realmente acreditar no que está fazendo e fizer da melhor maneira possível, então existirá uma certa quantidade de tensão – se você estiver sinceramente ficando cansado, ou se estiver sinceramente tentando se equilibrar em um pé durante muito tempo, deve haver alguma reação solidária em alguém que assiste a você. É uma espécie de reação corporal, a pessoa sente aquele pé e aquela tensão” [6]. As fitas de vídeo tranquilas e desapegadas de Nauman são bem-sucedidas no grau em que o espectador se envolve na seriedade e na sinceridade da tentativa do artista de perseverar em cada atividade específica. Este efeito é acirrado pela não ênfase dada à persona específica do artista; as obras são mais a respeito de qualquer pessoa executando uma atividade situacional fora do comum do que a respeito de Bruce Nauman em si. Energia mais do que ego. Biologia mais do que biografia. Como o artista explicou: “Eu queria a tensão de ficar esperando algo acontecer, e daí você simplesmente devia ser atraído pelo ritmo da coisa” [7].

Desde março de 1969, com *Lip Sync*, em que Nauman é visto de cabeça para baixo em uma tomada bem de perto, quase só a boca, repetindo com regularidade as palavras “...lip sync... lip sync... lip sync...”, que deslizam para dentro e para fora da sincronia visível/audível com os movimentos de seus lábios, ele não fez mais nenhuma peça de vídeo de “autoperformance”. Em vez disso, voltou sua atenção a obras em que outros são o elemento ativo. A primeira destas, *Performance Corridor* – de 20” X 20” –, exibida na mostra “Anti-Illusion: Procedures/Materials”, no Museu Whitney, em Nova York, em maio-julho de 1969, incentivava o espectador a caminhar por um corredor muito estreito até lugar nenhum. Isso, na verdade, era um objeto de cena, tirado de seu estúdio em Southampton, Long Island, que tinha usado para fazer a fita de vídeo *Walking in Contrapposto* (1969). A obra foi exibida de propósito sem mostrar o componente de vídeo, e foi a primeira obra em que os aspectos de escultura e de performance da obra de Nauman se encontraram. Desde então, ele executou uma ampla variedade de peças assemelhadas a corredores, muitas com vídeo, algumas sem. Algumas parecem centrar-se em preocupações comportamentais e em sentir o espaço com partes distintas do corpo (tais como as orelhas). As peças de *Corredores de Vídeo* geralmente incluem uma única câmera ou um grupo de câmeras e monitores com informação de vídeo tanto ao vivo quanto pré-gravada. Normalmente, as câmeras são instaladas em lugares inesperados – por exemplo, bem acima da cabeça dos espectadores, de modo que, quando a pessoa entra no corredor, pode ver a parte de trás de sua cabeça no monitor na outra extremidade da passagem. Uma variação deste conceito foi mostrada na galeria Reese Palley, em San Francisco, em 1970: “O objetivo da peça é construir um corredor visual em que é necessário caminhar para se manter visível na tela do monitor. Ao mesmo tempo, é necessário se manter visível no monitor para se manter no corredor” [8]. Para tornar este problema mais difícil, Nauman apontou a câmera na direção contrária do monitor, de modo que caminhar na direção da tela fazia com que o participante se afastasse em vez de percorrer a linha correta. Além disso, as câmeras eram giradas sobre seu eixo horizontal a 90 e 180 graus, de modo que apenas um quarto da imagem era visível e o resto se desfazia em cinza. Finalmente, a câmera que gravava estava sempre nas costas do espectador, de modo que a imagem de referência era estranhamente não familiar. A atitude de Nauman já foi descrita como “perversa”, mas é, em vez disso, o resultado de uma mente surpreendentemente criativa e intuitiva, profundamente envolvida nos meandros da manipulação sensorial. Isso explica por que Nauman “tentou fazer com que a situação fosse bastante limitante de modo que os espectadores não possam se exibir com facilidade. [...] Tem [...] a ver com o fato de eu não permitir que as pessoas façam sua própria performance com a minha arte. [...] [Um espectador] só pode fazer o que eu quero que ele faça. Eu não confio na participação do público” [9].

Apesar de o principal foco deste ensaio ser nas diversas contribuições feitas pelos vídeos de videoperformances, devo reconhecer que o trabalho em vídeo de Nauman é brilhante, original e de amplo alcance. Com suas primeiras fitas de vídeo de “autoperformance” – *Corredores de Vídeo*, *Peças de Vigilância* e as produções coloridas em estúdio mais recentes –, ele já estabeleceu vários dos parâmetros básicos que outros artistas apenas estão começando a explorar hoje.

## KEITH SONNIER: Vídeo situacional

“...a arte continua sendo sobre – experiência...” [10].

O trabalho de Keith Sonnier com frequência é comparado ao de Nauman, mas isso se deve mais à coincidência de que os dois nasceram em 1941 e são representados pela galeria Leo Castelli, em Nova York, desde 1968. Como ambos participaram juntos da maior parte das principais exposições internacionais, a tendência é partir do princípio de que eles compartilham sua estética. No entanto, apesar de algumas das primeiras peças esculturais poderem ser relacionadas, suas respectivas peças de vídeo oferecem mais contrastes do que semelhanças. Em suas primeiras peças de vídeo, Nauman geralmente trabalhava sozinho ao passo que Sonnier costumava colaborar com um grupo fechado de amigos. Nauman sempre usou a si mesmo; Sonnier fez isso raramente. O trabalho de Nauman era simples e direto; o de Sonnier, complexo e elegante. O conteúdo de Nauman era fortemente conceitual; o de Sonnier, fortemente situacional.

Depois de receber seu grau de Mestre de Belas Artes da Universidade Rutgers em 1966, Sonnier se mudou para o amplo estúdio em Mullberry Street que ainda ocupa, ao norte de Chinatown, em Nova York. Suas primeiras obras expostas publicamente eram peças de chão em segmentos feitas com matérias fora do comum, como pano de prato e látex. Ele trabalhava com materiais macios e com uma variedade de tecidos. [11] Depois de uma série de trabalhos de parede compostos de material flocado, tecido impregnado e corda, ele executou um grande número de peças iluminadas, tais como lâmpadas coloridas ao redor das quais tubos de néon eram torcidos. Mas, em março de 1970, à época de sua primeira exposição individual nos EUA, na Leo Castelli Warehouse, na West 108th Street, em Nova York, Sonnier já tinha começado a estabelecer o corpo de seu trabalho em vídeo. O aspecto único mais notável dessa exposição era a peça de projeção de vídeo Amphicon, que lançava enormes imagens, do tamanho de filme, das fitas de vídeo que Sonnier e seus amigos tinham acabado de gravar no espaço, enquanto instalavam o

resto da exposição – montagem de grandes blocos de espuma de borracha e duas folhas de vidro transparente, uma delas circular, iluminada por um *spot* no formato correspondente. [12]

*Painted Foot: Black Light* (1970), que foi projetada no Amphicon durante a mostra da Castelli e depois transferida para filme para manter a larga escala, é representativa dos primeiros trabalhos em vídeo de Sonnier. A peça se concentra, durante dezesseis minutos, na perna e no pé do artista, que depois de ser coberto com um líquido luminoso, manipula um pedaço de 60 centímetros de madeira 2" X 4" enquanto uma luz estroboscópica, que não aparece, pisca de maneira contínua. Sonnier expressou seu procedimento geral de trabalho durante esse período quando disse: "Eu só faço uma peça onde estou com os materiais que tenho" [13]. Geralmente esses materiais são outros artistas performáticos, que Sonnier não dirige, mas sim permite que interajam uns com os outros e/ou com objetos. Seus dois primeiros colaboradores, Tina Girouard e Richard Landry, chegaram a Nova York no dia 28 de julho de 1968, vindos de Louisiana, onde estudavam na Universidade do Sudoeste do Louisiana, em Lafayette, a faculdade onde o próprio Sonnier tinha se formado. Apesar de terem ouvido falar uns dos outros, só vieram a se conhecer de fato em 1969, mas logo depois disso começaram a trabalhar juntos no estúdio de Sonnier. A inclinação de Sonnier por materiais fora do comum, mas corriqueiros, como folhas de vidro, espuma de borracha, espelhos, lâmpadas e pigmento brilhante, já tinha transformado a maior parte de seu estúdio em uma espécie de "pré-cenário", que Sonnier define como "uma situação em um palco antes de a ação se dar" [14]. Com a introdução do equipamento de vídeo de meia polegada que ele obteve junto à sua galeria, o "vídeo situacional" começou a tomar forma.

*Light Bulb and Fire* (1970) é uma das primeiras fitas de vídeo situacionais. Uma variedade de objetos de cena – lâmpada sem fio para pregar peças, tinta em spray, pólvora e folhas de papel – é manipulada no chão do estúdio pelos pés e mãos de artistas performáticos sem rosto. Uma única câmera se concentra de maneira estática na atividade, menos quando realiza *zooms* lentos. A continuidade da fita de 20 minutos, que foi extraída sem edição da sequência gravada total, é fornecida pelo uso de um SEG (*special effects generator* – gerador de efeitos especiais).

*Rubdown*, outro trabalho em preto e branco de 1970, é único no ponto em que foi realizado e projetado durante uma performance ao vivo na Universidade da Califórnia, em San Diego, onde foi produzido em fita de uma polegada no estúdio de televisão da universidade. Um torso masculino está deitado na diagonal nos dois terços superiores da tela enquanto a mão direita de alguém esfrega um tapete de espuma em primeiro plano. A trilha sonora, captada por dois microfones fora da câmera, é o barulho da espuma. Blocos de madeira são colocados ao redor do artista performático reclinado, mas seu torso permanece imóvel. O principal interesse durante esta fita de 11 minutos deriva da troca entre as duas câmeras e dos efeitos especiais – dissoluções, passagens horizontais e reversões positivo-negativo –, e não de qualquer ideia psicológica ou exploração das propriedades dos objetos de madeira. Sonnier declarou: "Estou muito mais interessado na maneira como o material funciona do que nas propriedades do material em si" [15].

Esta atitude de improvisação caracteriza todo o trabalho em vídeo de Sonnier de 1969 a 1973. *Negative* (1971), *Black Light/White Light* (1972), *Mat Key & Radio Track* (1972), *TV In & TV Out* (1972) e *Color Wipe* (1972), apenas para mencionar alguns, demonstram as preocupações centrais do vídeo situacional. Objetos de cena eram escolhidos e colocados em uma área de trabalho com o equipamento de vídeo. No início, os artistas trabalhavam no estúdio de arte, mas depois, quando foi necessário equipamento em cores mais sofisticado, passaram para estúdios de televisão com equipamento profissional. Geralmente, quatro pessoas, além de Sonnier, participavam: Tina Girouard, Richard Landry, Suzanne Harris e Kurt Munkacsi. As duas mulheres, que eram dançarinas e artistas, faziam algo muito privado, interagiam uma com a outra ou usavam os objetos de cena. Elas eram muito livres, alimentando-se das atividades em andamento. Landry costumava tocar uma variedade de instrumentos musicais – saxofones tenores, flautas transversais, címbalos, gaitas, gravadores etc. – enquanto Kurt Munkacsi explorava as capacidades musicais do equipamento eletrônico disponível. Objetos geralmente eram utilizados até se tornarem cansativos. Sonnier, muito sensível ao que estava acontecendo, geralmente ficava no fundo e ocasionalmente fazia alguma sugestão. Como ele disse: "Eu não estava 'fazendo' o trabalho, e sim, 'deixando a peça acontecer'" [16]. Iluminação fora do comum era fornecida por luz estroboscópica, ultravioleta, fluorescente, néon e negra. Com frequência, duas câmeras eram colocadas em tripés e ligadas, às vezes controladas por alguém, às vezes sem ninguém para manuseá-las. No primeiro caso, efeitos especiais como transições horizontais, fades, dissoluções, sobreposições, tela dividida e reversões positivo-negativo eram empregados. Em 1971, a cor se tornou cada vez mais uma preocupação importante, principalmente a luz solarizada, que tinha a tendência de deixar a obra mais abstrata, mais ilusória.

A natureza de improvisação básica do vídeo situacional é indicada pela observação de Sonnier de que "a razão por que eu gosto de usar vídeo é que dá para ver o que se está fazendo enquanto se está fazendo" [17]. Várias coisas diferentes foram tentadas, mas pouco foi selecionado como "obra". De várias semanas de gravação, Sonnier costumava tirar apenas alguns minutos de fita, aqueles segmentos isolados em que os objetos de cena, os artistas performáticos e os efeitos especiais se juntavam naquilo que Suzanne Harris chamou de "visualização especial de Sonnier" [18]. Ao descrever uma performance ao vivo, *Illustrated Time – Proscenium II*, em que todos eles colaboraram, no teatro Stadt em Kassel, na Alemanha, no dia 3 de julho de 1972, para a exposição "Documenta", Tina Girouard explicou a estética situacional: "Nós não jogamos basquete juntos nem vamos pescar juntos, mas fazemos este trabalho juntos, e Keith traz seus truques, seus objetos de cena; Dickie traz seus objetos de cena, seus instrumentos de metal; Suzie e eu trazemos a nós mesmas e nenhum objeto de cena, mas quando chegamos a um lugar, realmente entramos fundo na situação, no lugar em que vamos ter de estar; esse é o nosso trabalho. É estar no lugar." [19].

Apesar de esta performance não usar vídeo, foi extremamente importante no desenvolvimento do vídeo situacional porque, como resultado dela, todos os artistas performáticos ficaram com a sensação de que as demandas de performance estavam ficando tão grandes que ou tinham de se comprometer demais com esta área ou parar. Pararam! Em parte como resultado de realizar um grande corpo de obra e em parte como resultado da necessidade de cada artista performático explorar sua estética *individual*. Apenas algumas fitas de vídeo situacionais foram realizadas em 1973.

Naquele verão, Sonnier foi para a Califórnia e seus amigos foram para Louisiana. No outono, ele começou a trabalhar em *Animation I* (1973), que levou a *Animation II* (1974). Ambas são obras não situacionais. A primeira usa material de TV comercial, como os inquéritos de Watergate, letras e números gerados por caracteres e Kodaliths, tudo colocado em um computador Scanimate. A segunda usa desenhos animados e tipos, e foi produzida no Computer Image, em Denver, Colorado, em um computador chamado "Caesar".

Durante quatro anos, de 1969 a 1973, Sonnier e seus amigos produziram um volume enorme de obras de destaque, sendo que suas implicações só estão começando a ser percebidas.

## VITO ACCONCI: Vídeo relacional

“...você sabe como eu peguei o que estava acontecendo conosco e transferei pra o trabalho.” [20].

Diferentemente de Nauman e Sonnier, Vito Acconci não estudou arte. Ele nasceu no Bronx, em 1940, estudou em escolas rígidas de jesuítas, entrou para o esquadrão de elite militar dos Marines quando tinha 20 anos e depois fez estudos de pós-graduação na Universidade do Iowa, onde estudou escrita. [21] Seus primeiros trabalhos consistiam na maior parte em prosa (contos, partes de um romance, alguns poemas isolados), até 1964; a partir de então, ele se concentrou em poesia, até 1968-1969:

*On the one hand there is a finger.*

*On the one hand there is another finger.*

*On the one hand there is another finger.*

*On the one hand there is another finger.*

*On the one hand there is another finger.*

— Poema sem título, 1967 [22]

A escrita dele não tinha objetivos linguísticos comuns, ele queria fazer com que a literatura fosse “dura”, que as palavras fossem mais físicas. A intenção dele era “usar a linguagem para cobrir espaço e não para descobrir um significado” [23].

Em 1968-1969, seus interesses se afastaram da poesia e da *0 to 9*, publicação de poesia nova-iorquina que ele editava, e se voltaram a performances apresentadas em leituras de poesias. Em novembro de 1968, na Orient Coffee House, ele distribuiu ao acaso folhas de papel de 21,5 X 28, cada uma com uma letra do alfabeto. Então, em ordem alfabética, foi pegando cada folha de cada mesa e proferiu uma frase adverbial ou preposicional começando com determinada letra específica (A – “along the way”; “ao longo do caminho”). Para Acconci, este tipo de obra era um modo de sair da página, uma maneira de levar o espaço da página para o ambiente mais físico do mundo real. Naquela época, ele tinha poucos amigos próximos no círculo da poesia e se sentia cada vez mais afastado desse mundo, assim, quando, no final de 1968, vários artistas começaram a fazer “Street Works” (“trabalhos na rua”, organizados por John Perreault, crítico de arte do *Village Voice*), Acconci se juntou a eles e deu início à sua associação com um grupo de pessoas cujos interesses eram mais artísticos do que poéticos.

Por não ter estudado arte, Acconci pôde se apoiar em si mesmo, mais do que em modos estéticos já estabelecidos. [24] Suas primeiras obras não poéticas foram uma série de fitas de áudio e peças fotográficas. *Roll* (agosto de 1969) é uma fita de áudio de uma hora em que Acconci rola repetidamente uma bola de borracha em um loft grande, espera até que pare, caminha até ela, recolhe-a e diz “Here” (“Pronto”). *Slap* (outubro de 1969), uma fita de áudio de 30 minutos em que ele dava um tapa no microfone com a maior força e rapidez possível, era literalmente uma tentativa de colocar seu corpo em som. Em *Fall* (outubro de 1969), ele tirava uma fotografia ao cair no chão. Em *Push-Ups* (novembro de 1969), ele fazia cem flexões de braço na areia de Jones Beach e tirou uma foto da marca deixada depois de cada uma delas. O artista explica: “quando comecei a fazer peças, as tentativas iniciais foram bastante orientadas na direção de definir o meu corpo no espaço, de encontrar um terreno para mim mesmo, um terreno alternativo para o terreno da página que eu tinha enquanto poeta” [25].

Quanto mais ele forçava as barreiras espaciais, mais rapidamente foi encontrando o terreno real para sua arte. Em uma tarde de sábado, em maio de 1970, ele se sentou a uma mesa do Max’s Kansas City, um restaurante e bar famoso em Manhattan. Durante uma hora, esfregou o antebraço esquerdo com os dedos da mão direita. *Rubbing Piece* produziu uma ferida que foi fotografada como a obra. Em setembro de 1970, ele se acomodou nu e deu mordidas em todas as partes do corpo que era capaz de alcançar, então aplicou tinta de impressão às marcas de mordida. *Trademarks* foi o resultado. Assim, Acconci descobriu seu corpo como espaço artístico, como lugar. Ao marcar o próprio corpo, ele estabeleceu o terreno para sua atividade estética, afirmando seu quinhão naquilo que estava se tornando rapidamente, em parte por meio de seu próprio trabalho, em variedade reconhecida de escultura dos anos de 1970, “Body Works”.

A primeira fita de vídeo de Acconci, *Corrections* (agosto de 1970), foi encomendada para a primeira exibição de vídeo itinerante dos Estados Unidos, “Body Works” [26]. Acomodado em um loft grande com luz natural em Nova York, em uma tarde de agosto, Acconci, com um monitor de TV à sua frente, de modo que pudesse ver o que estava fazendo, aplicou repetidamente fósforos de cozinha acesos a um pequeno tufo de pelos em sua nuca. A câmera, instalada sobre um tripé, estava apontada diretamente para a parte de trás da cabeça dele, de modo que o ponto focal, o chumaço de pelos em chamas, estava no centro da tela. Para explicar sua obra, ele posteriormente escreveu:

Vídeo como determinante de valor: Preciso de uma ação que possa coincidir com a capacidade de feedback – preciso encontrar algo para refazer –, posso me sentar na frente do monitor, ficar concentrado em mim mesmo, ter olhos atrás da cabeça, demorar-me em mim mesmo, ver a mim mesmo no redondo – posso procurar no meu corpo algo que exija correção – o tufo de pelos pode ser considerado uma imperfeição – posso não ter problema em acreditar nisto, pode ser um hábito com o qual fui criado – ou posso ter que me forçar a precisar que os pelos sejam removidos, preciso construir um valor, um padrão de perfeição – tenho que levar isto a cabo, estabelecer outro valor (preciso acreditar que algo que foi adiado por tanto tempo só pode ser feito agora de maneira drástica). [27]

Foi só seis meses depois, em fevereiro de 1971, que Acconci fez sua segunda fita de vídeo. Por não possuir equipamento de vídeo próprio, nem tendo uma galeria para lhe emprestar, precisou aproveitar instituições de arte com departamento de vídeo para ter acesso a essas ferramentas. Além do mais, ele se satisfazia em realizar seu trabalho com uma variedade de outras mídias, entre elas filme em Super 8, sendo que pelo menos 14 deles foram completados até o final de 1971. No início daquele ano, dois convites do Canadá, um da Faculdade de Arte e Design da Nova Escócia, em Halifax, e o outro do A Space, em Toronto, permitiram a Acconci que produzisse uma série substancial de obras em vídeo em que “Body as Place” (Corpo como Lugar) era a principal preocupação. *Centers* (fevereiro de 1971) mostra o artista apontando o indicador da mão direita para uma câmera durante 20 minutos (“Minha tentativa é manter o meu dedo constantemente no centro da tela – fico colocando a minha concentração no dedo” [28]) *Passes* (fevereiro de 1971) o mostra estendendo o braço direito para frente e movendo-o para trás e para frente do rosto, até ser detido por sua pele facial (“Uma maneira de estabelecer relações: você observa a minha mão se afastar de você, enquanto eu a observo avançar na minha direção...” [29]).

Ao mesmo tempo que executou estas duas obras, Acconci fez uma fita de videoperformance com Doug Waterman, um aluno avançado da Faculdade de Arte e Design da Nova Escócia. Acconci e Waterman, ambos descalços, usando vendas pretas e tampões nos ouvidos, movimentavam-se em um espaço de loft. Escuta-se na fita de vídeo, mas não durante a performance, uma voz fora de cena dizendo: “Mel, Vito está caminhando para frente... Vito, vire-se para entrar na posição de Mel... Mel... vire-se e entre na posição dele”. O objetivo, semelhante ao de exercícios de terapia em grupo, era induzir a supersensibilidade à presença de outra pessoa. Esta foi uma obra importante, o primeiro sinal do crescente interesse de Acconci pela interação e pelas relações com outras situações de performance.

Dois meses depois, em uma mostra em grupo de filmes e eventos ao vivo, intitulada *Body*, organizada por John Gibson no Auditório do Centro de Estudos Loeb da Universidade de Nova York, Acconci executou duas obras relacionadas perante plateia pequena e seleta com Kathy Dillon. Em *Pull* (abril de 1971), “Kathy gira no centro, eu caminho em círculo ao redor dela: nosso objetivo é ficar encarando um ao outro – cada um tenta manter o olhar do outro – enquanto um segue a direção do outro...” [30]. Em *Prying* (abril de 1971), ele se esforça para fazer com que os olhos fechados com força de Dillon se abram enquanto um operador de câmera de vídeo tenta manter o rosto dela em foco. Acconci explicou que “estas peças podem ser usadas, posteriormente, como esquemas para estágios em um relacionamento: dar um tempo ou se afastar da relação durante um período (cada pessoa pode experimentar ambos os papéis); fazer previsões (antecipar o curso em potencial de um relacionamento); testar (revelar certos desequilíbrios em um relacionamento existente); inverter papéis (experimentar os papéis de costume); ensaiar (experimentar o papel que se gostaria de ter no futuro)” [31].

É necessário perceber que nenhuma dessas obras, *Pull* e *Prying*, nem nenhuma outra performance ao vivo relacionada, como *Sound Barrier* (julho de 1971) e *Sounding Board* (julho de 1971), que foram executadas no A Space, em Toronto, junto com o trabalho de Jay Jaroslav, foram concebidas como “videoperformances” por Acconci. Em vez disso, em suas palavras, foram performances “documentadas em vídeo”. Se uma videoperformance se define como obra de performance ao vivo em que um sistema de vídeo é tão integral à performance em si e inseparável dela – da maneira como é vista pelo público – que a obra não pode ser concebida sem os elementos em vídeo, então poucos artistas de fato executaram videoperformances. O fator determinante é o seguinte: Será que a peça existiria como obra para o artista sem o elemento do vídeo? Se for assim, então não é uma videoperformance. Bom, então, o que dizer sobre *Claim*, de Acconci? Este foi um dos raros exemplos em que a natureza do convite para fazer uma performance exigia o uso de um sistema de vídeo. Acconci foi um dos quatro artistas (os outros foram Bill Beckley, Terry Fox e William Wegman) convidados para criar uma nova obra performática em 93 Grant Street, Nova York. Uma câmera, um deck e um monitor de TV de 23” foram colocados à disposição de cada artista. Acconci visitou o local e examinou em detalhes o layout físico. Escolheu a escada que levava do piso no nível da rua para o porão. A câmera foi colocada de modo a obter uma boa visão em *close-up* do artista sentado no fundo, ao lado da porta aberta que levava ao porão. Durante a performance, antes da qual várias centenas de cartões-postais para anunciar o evento foram mandados para amigos e artistas na vizinhança (na época, não era chamada SoHo), Acconci ficava sentado, com uma venda nos olhos, em uma cadeira de madeira ao pé da escada. Nas mãos, segurava um pé de cabra comprido e embaixo do assento havia dois canos de metal de 1,80 metro de comprimento. O público chegava pela entrada da rua e passava por uma porta de metal enferrujada. Um loft tipo industrial em ruínas de 6 X 21 metros, vazio a não ser por uma pilha grande de caixotes contendo carréis de linha, confrontava o público que tinha vindo para ver Acconci. Ele não estava no espaço, mas o monitor de TV indicava sua possível presença. Talvez fosse apenas uma fita de vídeo executada com antecedência. Muitos integrantes do público achavam que era o caso. Ao dar início à peça e se envolver nela (“Estou sozinho aqui embaixo... Estou sozinho aqui no porão... Quero ficar sozinho aqui... Não quero ninguém comigo... Vou impedir qualquer um de descer a escada...”), ele começou a dar golpes com o pé de cabra e bater na parede lateral, fazendo com que toda a escada tremesse. Isso foi ao mesmo tempo visto e ouvido na TV e *sentido* no espaço. Ele *estava* lá, em algum lugar atrás do monitor, em algum lugar atravessando a porta ao lado do monitor. Logo ficou óbvio que ele estava a apenas alguns metros de distância, descendo a escada. Mas, durante todas as quatro horas da performance, apenas três pessoas tiveram coragem de abrir a porta e de fato procurá-lo. A intensidade e convicção dele impediram qualquer pessoa de chegar a tentar passar por ele: “Vou manter você afastado... vou fazer qualquer coisa para impedir você... Vou manter você do lado de fora... Vou matar você...”. Como Acconci depois escreveu sobre essa peça: “Se, durante a primeira hora, eu tivesse batido em alguém, eu teria parado, chocado, horrorizado; se, durante a terceira hora, eu tivesse batido em alguém, teria usado isso como marco, prova de sucesso, sinal para continuar batendo” [32].

O objetivo desse trabalho era reivindicar um território que era impenetrável. O contato físico com o artista era impossível de arriscar. A interação era impensável. Durante esse período, a força do trabalho de Acconci repousou no fato de que era necessário acreditar no que ele estava dizendo. Ele iria *mesmo* bater com brutalidade em qualquer pessoa que se colocasse em seu caminho. Ele se esforçou para manter distância entre si e o público. Essa indisposição de confrontar seu público fica evidente em boa parte de seus outros trabalhos performáticos. Uma das razões para isso é que ele não quer conquistar nem iluminar ninguém. “Eu não tenho consciência de o objetivo ser o de levar para a minha própria autoconsciência, ou mesmo para a de outras pessoas” [33]. Ao discutir esse tipo de situação de performance, ele disse: “O trágico colocaria o performer em nível de mito, de lenda; o dramático ou melodramático iria colocá-lo em nível analisável do ponto de vista psicológico – eu não ia querer nenhum deles” [34].

Em vez disso, a ideia de relações, relacionamentos, é central ao pensamento de Acconci. Ele tenta estabelecer um “campo de poder”, no qual testa seu controle sobre os outros. Um mês depois de *Claim*, em outubro de 1971, ele participou da mostra “Projected Art”, na Faculdade Finch, em Nova York, com uma obra intitulada *Remote Control*, em que ficava agachado em uma caixa de madeira olhando para uma câmera que o gravava e para um monitor mostrando Kathy Dillon, que estava em outra sala,

também em uma caixa, com uma câmera que a gravava. Um sistema de vídeo fechado de mão dupla permitia que eles se comunicassem instantaneamente. Acconci começou: “Preciso tentar me convencer de que você está aqui... Ainda estou incomodado com a TV... ainda não parece uma pessoa real”. Acconci então tentou manipular Dillon para que amarrasse a si mesma com 50 metros de corda ao dizer: “Estou levando a corda até os seus joelhos bem devagar... estou erguendo as suas pernas agora... passando a corda embaixo das suas pernas... como se estivesse fazendo isso pessoalmente...”. Ela obedeceu, se amarrou devagar e, depois de uma hora, estava completamente presa.

Ao discutir as fontes de seu trabalho, Acconci citou o trabalho de Erving Goffman sobre interação – estabelecendo “áreas de performance”, como discutido em *Principles of Topological Psychology* – como influência especialmente importante depois de 1969, mas ele também observou, em referência a essas peças performáticas, que “a coisa mais distante da minha mente, na ocasião, era qualquer coisa psicológica. As minhas preocupações eram estritamente físicas” [35].

No verão seguinte, em agosto de 1972, dois anos depois de fazer sua primeira fita de vídeo, Acconci conseguiu um sistema de vídeo Sony 3400 com seu amigo Jay Jaroslav, e fez duas fitas em seu novo estúdio de Chrystie Street para a mostra “Circuit”, que estava sendo organizada por David Ross. *Face-Off* mostra Acconci tentando abafar sua voz gravada, que revela detalhes íntimos de sua vida particular, dizendo que ele não quer que a pessoa em questão saiba o que ele disse. Em *Undertone*, Acconci está na ponta de uma mesa comprida, de frente para a câmera. Ocasionalmente, coloca a mão embaixo da mesa. Diz que está tentando se convencer de que há uma mulher embaixo da mesa, esfregando a virilha dele. Mas então muda o discurso para a plateia e diz: “Preciso que vocês eliminem as minhas mentiras, que filtrem as mentiras do verdadeiro ponto de vista”.

Apesar de Acconci professar pouco envolvimento psicológico com seu trabalho, ele sempre tenta se aceitar perante a obra propriamente dita. Na medida em que seu trabalho foi ganhando mais atenção, e em que mais se escreveu sobre ele, passou a usar o trabalho anterior como fonte de referência. Ele começou a partir do princípio de que seu público conhece peças específicas e sabe qual é seu lugar na continuidade de sua *oeuvre* em desenvolvimento. Por consequência, referências autobiográficas se tornaram cada vez mais frequentes. Às vezes ele se apresenta como persona. Às vezes sua vida de fato fica tão próxima de uma obra que elas quase se entrelaçam, apesar de nunca completamente. Ele declarou que nunca foi sua intenção usar situações da vida real em contexto artístico. [36] Mas já chegou perto. *Air Time*, um de seus trabalhos mais reveladores do ponto de vista pessoal, foi executado como performance de galeria com fita de vídeo e de som. Na primavera de 1973, ele foi à galeria Sonnabend em Nova York de terça a sábado durante duas semanas. Tinha programação fixa com duas performances de 90 minutos separadas por um descanso de 15 minutos. Situado em uma “câmera de isolamento”, um closet trancado de um lado do espaço principal da galeria, ele se confrontava em um espelho grande, segurando um microfone, que podia ser visto por uma câmera de vídeo conectada a um monitor localizado do lado de fora para o público frequentador da galeria assistir. Acconci se concentra em Kathy Dillon e sua longa relação de intimidade. Ele tenta combater as críticas dela em relação a ele, a maneira como ele a maltrata. Ele confessa que a violentou. Dá broncas nela, culpa-a pelo que ele fez de errado, com frequência rebaixando-a com arrogância. Então, finalmente, ele se dá conta: “Talvez aceitar o nosso relacionamento signifique acabar com o nosso relacionamento”. Foi o que aconteceu. Poucas semanas depois dessa peça, Acconci colocou fim em seu relacionamento de cinco anos com Kathy Dillon, um relacionamento que lhe forneceu a substância interativa por boa parte dos seus primeiros quatro anos de trabalhos.

Apesar de a separação de Dillon ter sido final e ele já ter estabelecido uma nova com outra mulher, ele reteve fortes sentimentos de culpa e comparou todos os aspectos dos dois relacionamentos. Quatro fitas de vídeo em preto e branco produzidas nos estúdios em Florença da Art/Tapes/22 em meados de 1973 evidenciam essa conexão contínua com o relacionamento jamais esquecido. Em duas dessas fitas, ele se dirige a Kathy Dillon. Ao falar sobre seu novo amor em *Walk-Over*, ele provoca: “Você quer saber sobre ela... o cabelo dela é loiro... o seu cabelo nunca poderia ser igual ao dela... ela tem vida própria... eu me interesso pelo que ela pensa... nós nunca poderíamos ter estabelecido uma relação assim”. Então, em *Home Movies*, enquanto assiste a imagens projetadas de peças passadas, ele diz: “Mas você sabe o que está acontecendo de verdade... você estava presente... você realmente poderia explicar estas peças... você sabe como eu peguei o que estava acontecendo conosco e transferi para o trabalho”. Essa fita de vídeo é quase totalmente um fluxo de consciência, como se Acconci estivesse tentando colocar tudo para fora, esclarecer tudo.

Houve reação considerável no mundo artístico de Nova York para um trabalho de performance tão explicitamente pessoal, e Acconci recebeu críticas pesadas, tanto na esfera pública quanto na privada, por revelar pensamentos tão íntimos. Algumas dessas críticas podem tê-lo afetado, porque, em 1974, ele admitiu: “Questionei recentemente o uso de pessoas específicas, de relacionamentos específicos nas minhas peças... Estou colocando essas pessoas em posição de impotência” [37]. Talvez, como resultado destes questionamentos, o trabalho de Acconci, depois do verão de 1973, tornou-se mais voltado para dentro, menos relacional.

Em janeiro de 1974, havia uma tal abundância tanto de vídeos excelentes quanto de trabalhos de performance que houve a necessidade de uma grande exposição pública dedicada à interface destas duas novas formas de arte importantes. Para a exposição “Vídeo Performance”, dez artistas foram convidados a fazer obras novas que foram apresentadas em noites consecutivas na galeria da 112 Greene Street, em Nova York, um espaço de artistas que já tinha a tradição de exibir alguns dos trabalhos mais avançados que estavam sendo produzidos.[38]

Antes de participar dessa mostra, Acconci realizou uma sequência de exposições em galerias europeias em que sua presença física em si se tornou quase um objeto. Em *Reception Room* (1973), na Agência de Arte Moderna de Lucio Amélio, em Nápoles, Acconci ficou deitado nu em uma cama com um lençol por cima, duas horas por dia, durante três dias. No corredor de entrada, um gravador de fita tocava a voz do artista: “Eu devia estar aqui para receber vocês, para convidá-los a se sentar... Eu devia poder falar com vocês, ficar mais perto de vocês... Mas eu não saberia o que dizer, o que fazer...” [39]. Em uma fita de áudio na sala principal, o monólogo gravado continuava: “Tem que haver algo que eu possa dizer sobre mim mesmo, algo que as pessoas chamam de ‘razão de ser’...”. Mas Acconci achava cada vez mais difícil “precisar ser”, “precisar fazer performance”. A razão de fazer a performance nessa peça era “para que eu possa representar aquilo que eu não gosto em mim mesmo” [40]. E, então, já no fim da fita de vídeo, ele diz: “Talvez seja uma maneira de me fazer morrer para mim mesmo, morrer para mim mesmo” [41].

Acconci estava mais do que com medo do público ou pensando melhor sobre o assunto; ele estava começando a reavaliar toda a sua estética. Já no outono de 1972, ele tinha reconhecido “esta urgência recente de encontrar uma alternativa para a performance ao vivo, porque parece que um campo de força provavelmente pode existir sem a minha presença física de fato” [42]. Em outras palavras, ele estava mais interessado em lugares para performance do que em performance em si. Assim, a exposição “Vídeo



Performance” apresentou uma espécie de dilema para Acconci. “Devido à natureza da mostra, seu anúncio como ‘Vídeo Performance’, eu quis combinar vídeo com algo ao vivo... Mas sempre acho isso difícil de fazer; acho difícil dar à parte em vídeo uma razão para sua existência; ela precisa revelar algo que a performance ao vivo não revela.” [43].

Até o dia da performance, Acconci tentou se forçar a fazer algo ao vivo. Mas seu desejo de “se cancelar enquanto artista performático” era grande demais. Em vez disso, no grande espaço do piso térreo, ele colocou uma banquetinha branca iluminada por um spot sobre a qual estava focada uma câmera de vídeo conectada a um monitor colocado no chão, três metros adiante. Um segundo monitor, colocado atrás, cerca de três metros, alinhado com a banqueta e o primeiro monitor, mostrava um monólogo de uma hora previamente gravado em que Acconci, de cabeça para baixo, com a cabeça em primeiro plano, diz: “...sonho, sonho o espaço... sonho a mim mesmo fora daqui, pairando para fora daqui, para o espaço... para dentro de você... venha, aproxime-se... entre na luz... agora você sabe como é... agora você está ali, onde eu costumava ficar... agora eu não preciso mais estar ali... você pode fazer isso para mim...” [44]. Nas palavras do artista, essa obra, *Command Performance* (1974), dizia respeito a “o que eu não quero mais fazer, ou o que eu não consigo fazer muito bem” [45].

Nos últimos dois anos, Acconci não fez performances. Seu único trabalho em vídeo foi uma série de quatro fitas coloridas feitas em Colônia durante a segunda semana de julho de 1974 na exposição “Project ‘74”, e participou de um painel de discussão na televisão mexicana no verão de 1975. Cada vez mais ele se tornou altamente crítico de seu trabalho em performance, e não tem intenções de continuar fazendo nenhum. Agora suas energias artísticas vão para frequentes peças de instalações e, nos últimos meses, filmes. De todos os seus 28 trabalhos em vídeo, apenas sete foram executados como performances ao vivo, e cinco destes Acconci considera “documentados em vídeo”, e não videoperformances. Apenas *Claim* e *Air Time* podem realmente ser considerados videoperformances, e o último não o é no sentido estrito devido ao acompanhamento da instalação gravada em fita, usada para permitir que essa mostra de galeria prosseguisse nas horas em que o artista não estava de fato presente. Ainda assim, sua obra *Claim* sozinha estabelece Acconci como artífice da videoperformance, uma das áreas mais vitais da videoarte hoje.

## OUTRAS ATITUDES: Performance, vídeo e videoperformance

“Pegue umas velas e prossiga com o espetáculo” – Harry Houdini [46].

No início da década de 1970, diversos outros artistas começaram a ver as diversas vantagens de se trabalhar com vídeo. Muitas desses artistas mais conhecidos já tinham estabelecido suas preocupações estéticas em áreas definíveis da arte. Depois de seus trabalhos com terra, Dennis Oppenheim se voltou para trabalhos com o corpo, mas se concentrou em documentação em filme e fotografia dessas obras, e não em videoperformances, até 1970, quando fez sua primeira fita de vídeo, *Hair Piece*, no A Space, em Toronto. Nela, o artista expunha várias partes de seu couro cabeludo para a câmera durante uma hora. Dentro do largo alcance de sua videografia, quase não há performances ao vivo. Uma rara exceção é uma performance ao vivo na galeria Reese Palley, em Nova York, em 16 de janeiro de 1971, em que Acconci e Terry Fox executaram performances ao vivo com ele. Oppenheim, o único artista do trio a usar vídeo, está deitado de barriga para baixo, arranca os próprios cabelos e os sopra por um canal de madeira de 2,5 metros na direção de uma tarântula. Esta ação foi gravada em vídeo da ponta oposta em relação ao local em que o artista estava, e era vista com facilidade em um monitor grande próximo. [47] Mas esta foi a única performance ao vivo do artista com vídeo. Em vez de executar obras de videoperformance, Oppenheim se concentrou em usar “a tela de vídeo como componente instalacional” em situações esculturais. [48]

No âmbito do amplo corpo de trabalho em vídeo bem conhecido de William Wegman, peças curtas, sem edição, espirituosas e brincalhonas, em que ele aparece com seu objeto de cena ou seu “parceiro de arte”, Man Ray, um Weimaraner bonito e bem treinado, há duas performances ao vivo em vídeo, uma das quais ele na verdade faz com a mulher, Gayle. Depois de algumas performances ao vivo e algumas peças a céu aberto, Wegman começou a fazer fitas de vídeo em um deck Craig AC de meia polegada enquanto dava aulas na Universidade do Wisconsin, em Madison, em 1969. Ele tinha acesso ao gravador de vídeo do departamento todos os dias, e fez várias peças muito curtas – em sua maior parte com menos de um minuto – mexendo com objetos de cena. O artista descobriu que o vídeo fornecia uma enorme evolução, já que podia fazer com que seu trabalho tratasse de assuntos que realmente tinham algum significado para ele. Quando ele e a sua mulher se mudaram para uma casa em Long Beach, na Califórnia, em 1970, ele pegou emprestado um portapak de meia polegada sem monitor, mas como não podia usá-lo todos os dias, comprou uma máquina CV de US\$ 200 e uma câmera velha. O alcance focal da câmera não passava de três metros e ele não tinha um bom microfone, por isso, não tentou fazer nenhum trabalho narrativo. Bem naquela época, ele comprou Man Ray, e o cachorro conquistou seu espaço tanto nas peças fotográficas quanto em vídeos que Wegman fazia em casa. No ano seguinte, ele mudou de ambiente e passou para um estúdio típico de artista em Santa Mônica, na Califórnia. Como havia menos objetos de cena à disposição, começou a se concentrar em si mesmo de maneira divertida.

O procedimento de trabalho de Wegman, tanto na Califórnia como depois, em Nova York, era interagir com um objeto de cena e/ou Man Ray no pequeno estúdio de vídeo que ele sempre criava em seu espaço de convivência doméstica: “Eu apresento uma situação e desenvolvo algum tipo de explicação em torno dela. Quando a história termina, você fica sabendo por que aquele objeto de cena ou maneirismo específico foi exibido” [49]. Wegman também explica que “algumas das peças são exageros de situações normais e outras são cortes. A atividade ou a situação é de algum modo adaptada ou distorcida e então reconstruída, mas eu faço a performance como se as coisas realmente fossem assim” [50].

Em uma das fitas mais cheias de humor irônico de Wegman, *Spelling Lesson* (1973), o artista se coloca à esquerda da tela e conversa com seu cachorro, sentado no meio, atrás de uma mesa comprida. Wegman segura uma caneta na mão direita e corrige uma prova de ortografia que acabou de dar a Man Ray:

P-A-R-K foi escrito corretamente. Espere um minuto. E você escreveu O-U-T [fora] certo. Mas quando chegou a BEACH [praia], você escreveu B-E-E-C-H, que é tipo... hm, bom, tem um chiclete chamado Beech-nut, mas o jeito certo de escrever é... estávamos falando de praia tipo areia, tipo mar, então devia ter sido B-E-A-C-H. (Man Ray solta um ganido.) Está vendo, esta é a diferença. Bom, tudo bem, eu perdoo você, mas lembre isso da próxima vez. [51]



Os princípios básicos do trabalho de Wegman, utilizando fortes estímulos visuais imediatos para promover reação espontânea e irônica que gira em torno de uma ideia única e simples, também estavam presentes em suas duas peças de videoperformance. Em *Bobbing Twins*, de 25 de setembro de 1971, na 93 Grand Street, Nova York, ele criou um sistema de vídeo de circuito fechado no piso térreo e no porão, em que uma menina usando peruca, sentada a uma mesa de madeira sobre a qual havia um monitor com comunicação de vídeo direta com a “gêmea” dela. A gêmea do andar de baixo escrevia algo ou desenhava algo em uma lousa, e a gêmea do andar de cima respondia de maneira semelhante. O público passava livremente entre os dois pisos por meio da escada que Acconci tinha vigiado em *Claim*.

Na única outra videoperformance de Wegman, *J. J-Jacobean the Adventures of Jack* – uma brincadeira com as palavras com “J” da página 538 do Webster’s Collegiate Dictionary (quinta edição), de 14 de janeiro de 1974, para a mostra “Video Performance” da 112 Greene Street, em Nova York, ele e sua mulher Gayle se sentaram em uma banquetta e em uma cadeira, respectivamente, de frente para uma parede e de costas para o público. Dois monitores grandes mostravam a página do dicionário à esquerda e a mão de Wegman copiando a definição das palavras com “J” na medida em que as via no monitor. Wegman escreveu a respeito desta obra: “Vinte e sete das trinta e sete palavras nesta página são *jack* ou têm prefixo com *jack*. Jack é o personagem principal da minha peça com j. Todo o mundo sabe o que é um *jack in-the-box* [52], mas você sabia que *jack-in-a-box* é ‘uma árvore tropical que tem um fruto que balança no cálice quando seco’? Jack é traiçoeiro; além de ser um dândi, uma máquina, um velhaco e um apelido, também é uma bandeirinha, uma barra de ferro e uma capa medieval áspera” [53].

Wegman sempre preferiu trabalhar na privacidade de seu próprio espaço controlado. Durante longos períodos, ele não produz nenhuma obra de vídeo, voltando-se, em vez disso, ou para trabalhos em fotografia ou para desenhos a lápis. Então, quando o espírito se instala, ele vai para o estúdio ou com um objeto de cena em que andou pensando ou com Man Ray. Ele faz uma tomada, com a câmera em um tripé, examina-a no monitor e então ou a guarda e prossegue para outro trabalho ou refaz a peça. Trabalhando quase sem interrupção, ele é capaz de reunir um enfileirado de peças na fita-mestre de uma hora. Então ele assiste à fita durante um período extenso, talvez um mês ou vários meses, ficando a apreender as mais bem-sucedidas. Finalmente, quando sente a necessidade de terminar um rolo, geralmente 20 ou 30 minutos, seleciona as peças que continuam sendo suas preferidas, decide a respeito da ordem exata (raramente desviando-se de sua sequência cronológica) e manda fazer uma duplicata, que é mantida em sua galeria, enviada para exposições em instituições educacionais ou vendida. A obra original é mantida em um armário com temperatura controlada, mais ou menos como negativos fotográficos, e serve como matriz da qual cópias adicionais podem ser feitas quando necessário.

Esta é uma abordagem altamente controlada e sistematizada ao vídeo, que não permite com facilidade as irritações, distrações e demandas da apresentação em tempo real nem a pressão de se lidar com plateia ao vivo ou da incerteza do efeito que não pode ser editado. Isto explica, em parte, por que Wegman não fez mais do que uma videoperformance ao vivo; como ele diz: “...a gravação ao vivo, a possível presença de uma plateia, a menos que se tenha treinamento para lidar com isto, pode ser perturbadora para o artista e o resultado do trabalho, imprevisível...” [54].

Joan Jonas faz performances em ambiente fechado e ao ar livre desde 1968. Ela trabalhou como escultora figurativa, modelando heróis mitológicos como Ícaro, e depois estudou dança com Trisha Brown em Nova York durante dois anos. Uma de suas primeiras performances de dança se deu em 1970, no loft de Alan Saret em Spring Street. Ali, usando vários outros dançarinos, ela criou uma forte interação entre as atividades do porão e do piso térreo, como jogar trapos do porão para o piso principal. Em um segmento, dançarinos nus segurando espelhos estreitos e compridos apontando para o buraco permitiam ao público ver a si mesmos e a ação ao mesmo tempo. Em novembro de 1971, ela e a dançarina Barbara Dilley colaboraram em uma peça em Jones Beach, em Long Island, que era para ser assistida de uma distância muito grande.

Distância e distanciamento, preocupações contínuas, eram o tema de *Mirror Check*, peça executada no YM-YMHA de Midtown de Emanuel-El em Nova York e na Universidade da Califórnia em San Diego, na primavera de 1971. Nela, Jonas, em pé, nua, com um pequeno espelho de mão redondo, examinava detalhes do seu corpo, começando com o rosto e movendo-o para baixo, da esquerda para a direita, enquanto o público observava a uma distância de dez metros. O espectador, incapaz de ver as imagens refletidas, tinha que experimentá-las como que por procuração, por meio da reação da artista performática à experiência.

Naquele ano, ela também colaborou com Richard Serra em um filme em preto e branco de nove minutos, *Paul Revere*, “uma obra didática, inspirada pela estrutura do filme educacional, usando cartões de instruções” [55]. Nessa época, ela adquiriu um sistema portapak Sony 3400, e o vídeo começou a ser usado nas performances de dança de Jonas, sendo que algumas delas acontecerem no loft de Grand Street em Nova York.

Além das performances, Jonas usou o sistema de vídeo Rover para produzir obras em vídeo que não tinham quase nada a ver com suas apresentações públicas. *Duet* (1972), uma de suas primeiras fitas, mostra seu rosto em close-ups enquanto ela late e uiva feito um cachorro. Em *Left Side, Right Side* (1972), uma fita de vídeo em preto e branco de sete minutos produzida por Carlota Schoolman, Jonas explora o confinamento do espaço do vídeo em tela dividida. Em 1972, em parte como resultado de sua outra experiência em vídeo, suas performances ao vivo se tornaram mais complexas, mais teatrais. Passa a usar fantasias rebuscadas e máscaras, e começa a trabalhar com a rolagem vertical.

*Vertical Roll* (1973), uma fita de 23 minutos em preto e branco, mostra Jonas de máscara e nua, com a cabeça na horizontal em relação à parte de baixo da rolagem. Parece que ela era repetidamente puxada para baixo e para fora da imagem. Em uma observação a respeito de seu trabalho naquela época, Jonas disse: “Eu realmente pensava em mim como objeto em minhas primeiras peças” [56].

Quando Jonas passou a ter fácil acesso a equipamentos de vídeo confiáveis, ela começou a experimentar amplamente com diversos efeitos de percepção, principalmente escala ao vivo *versus* escala de TV. Em suas performances ao vivo, ela queria “se mover em relação à TV” [57]. Na performance frontal de teatro-dança-vídeo que ela criou, o interesse dual geralmente era fornecido pela ação ao vivo e pelo que estava visível no sistema de vídeo de circuito fechado, geralmente um monitor no começo, mas, depois, um display de múltiplos monitores. Em todas essas obras, o vídeo era usado como objeto de cena. Em vez de fornecer ponto de foco central, o elemento de vídeo era apenas um dos vários objetos que Jonas usava para ativar o espaço. Aliás, a presença do vídeo quase sempre era incorporada pelo conteúdo mágico e ritualístico, sublinhado por suas fantasias cravejadas de pedras, lenços, quimonos e máscaras exóticas. Estes objetos pareciam distanciar Jonas ainda mais de seu público,

reforçando a ideia de que, como ela diz, “as minhas peças são sobre a minha comunicação comigo mesma” [58]. Devido a essa preocupação, combinada à sua visão escultural e teatral, Jonas, mais do que outras dançarinas que usaram o vídeo como simples ferramenta para documentar sua dança, foi bem-sucedida em construir um corpo de obra forte de vídeo/performance. [59]

Chris Burden, um jovem artista performático que mora na Califórnia há oito anos, foi chamado de “Evel Knievel da arte contemporânea”. Trabalhos como *Five-Day Locker Piece* (1971), em que ele passou cinco dias morando em um armário de 60 X 60 X 90 centímetros no Departamento de Arte da Universidade da Califórnia, em Irvine; *Shoot* (1971), em que ele levou um tiro de um amigo no braço esquerdo com uma bala longa revestida de cobre, calibre .22; e *Doorway to Heaven* (1973), em que ele encostava dois fios elétricos ao peito nu, suscitaram a questão do risco de morte na arte da década de 1970.

O trabalho de Burden apresenta situações para testar suas próprias ilusões ou fantasias a respeito do que vai acontecer. Ele quer passar por situações fora do comum. Em um momento, pergunta: “Como você pode saber o que é levar um tiro se não levar um tiro?” [60]. Burden executa peças perigosas para obter “conhecimento que outras pessoas não têm, uma espécie de sabedoria” [61].

Entre as cerca de quarenta peças de performance que Burden executou nos últimos quatro anos, três utilizaram vídeo. A primeira, *Match Piece*, de 20 de março de 1972, na Faculdade de Pomona, em Claremont, na Califórnia, foi executada com sua mulher, Barbara, e descrita pelo artista:

Dois terços do piso da galeria foram cobertos com papel branco. Um sistema de televisão de circuito fechado foi instalado na sala. O monitor foi colocado de frente para a ação, de modo que a plateia pudesse assistir à peça ou vê-la no monitor, mas não podia fazer os dois ao mesmo tempo. Eu me sentei no chão, na outra ponta da sala. Duas TVs em miniatura foram colocadas de modo que eu pudesse enxergá-las enquanto fazia foguetes de fósforos e os lançava para a minha mulher, deitada no chão, a cinco metros de mim. Os foguetes são feitos com papel alumínio enrolado na cabeça de um fósforo, que é aceso com outro. Alcance e precisão são impossíveis de controlar. Alguns dos fósforos pousaram na plateia. A peça começou antes de os espectadores chegarem e terminou depois que todo o mundo foi embora, durou cerca de três horas. [62]

Em vez de uma videoperformance, esta foi uma performance com vídeo. Vídeo duplo. Burden podia olhar para o minúsculo monitor gêmeo diretamente a sua frente enquanto o público não podia. Além disso, o espectador tinha que escolher entre ver a ação ao vivo ou a ação em vídeo. O vídeo era apresentado como um modo alternativo de ver, de experimentar.

A primeira obra de videoperformance de Burden foi concebida para a exposição “Vídeo Performance” e executada em 16 de janeiro de 1974, na 112 Greene Street, em Nova York. Foi sua primeira performance em Nova York, e ele queria revidar sua imagem de “louco pela morte” ao executar um trabalho com um mínimo de violência. Em *Back to You*, Burden ficava estendido em uma mesa feita de madeira compensada sobre dois cavaletes coberta com um lençol, dentro de um elevador com as portas fechadas. Uma câmera Sony 3400 presa ao teto do elevador apontava para baixo para mostrar o artista de peito nu do cinto para cima, deitado na horizontal, cruzando a tela da TV. Perto de seu cotovelo direito havia uma tigela de alumínio com várias dúzias de tachinhas esterilizadas com ponta de 1,5 cm. Às nove horas em ponto, as portas da galeria foram abertas e cerca de quatrocentas pessoas que estavam esperando do lado de fora, na rua, entraram no espaço de 15 X 30 metros. Três monitores estavam posicionados perto do elevador, fazendo com que a audiência formasse um semicírculo em volta dos aparelhos. Um voluntário foi escolhido entre o público e acompanhado até o elevador. Quando ele entrou, a porta foi fechada, e os três monitores, ligados. Dentro do elevador, um cartaz dizia: “*Por favor, espete as tachinhas no meu corpo*”. O elevador era levado de um piso ao outro por um assistente enquanto o voluntário resolvia se ia ou não seguir as instruções. Ele seguiu, e enfiou quatro tachinhas na barriga de Burden e uma no dedão do pé direito dele. Então, o elevador retornou ao nível da rua e o voluntário saiu. Quando a porta se fechou atrás dele, os três monitores ficaram sem imagem. A performance toda demorou menos de 15 minutos.

Ao ser questionado se essa tinha sido a primeira vez que ele usava vídeo em uma obra, Burden respondeu:

Não, eu usei em *Match Piece*, mas esta foi a primeira vez que realmente fez sentido, porque eu só podia ser visto nos monitores. É por isso que se trata de uma videoperformance – não teria dado certo como performance ao vivo, por exemplo, porque o confronto com o público teria sido imediato demais. O Voluntário teria consciência excessiva de estar sendo observado, e isso teria diluído a energia entre nós. Além do mais, o vidro enquadrou a ação – fez com que se tornasse concentrada do ponto de vista visual e forneceu a ela mais tensão – a porta fecha, o monitor liga... Eu queria que aceitassem isso como realidade de TV, porque as pessoas automaticamente acreditam no que veem na tela – “se a câmera captou, deve ter acontecido...” [63].

Burden faz uma distinção importante aqui. *Back to You* foi uma videoperformance porque a peça era visível apenas em vídeo. Isso é bem diferente de uma performance ao vivo com vídeo como *Match Piece* ou *Velvet Water* (1975), que podiam ser vistas tanto em vídeo quanto ao vivo. [64] Tal distinção é parecida com a feita por Acconci. Todas as performances de Acconci com vídeo não são designadas como videoperformances, mas como “documentadas em vídeo”. Assim, da mesma maneira que *Claim* é a única videoperformance de Acconci, *Back to You* é o único trabalho de Burden nesse gênero. [65]

Assim como a videoarte está em sua infância, a “videoperformance” está em seu estágio primário de desenvolvimento. O trabalho pioneiro da última década apresentou algumas das possibilidades deste novo modo de criação; indicou o amplo potencial do trabalho relacionado à videoperformance como uma das áreas contemporâneas mais importantes de exploração estética; assinalou um começo. O futuro, tanto da videoarte quanto da videoperformance, parece tão brilhante quanto as próprias telas de TV totalmente iluminadas e fosforescentes.

## NOTAS

[1] *Willoughby Sharp Videoviews Bruce Nauman*, programa de televisão de 60 minutos produzido na Universidade de San Jose, Califórnia, em 7 de maio de 1970. Uma transcrição em áudio a partir de fita de vídeo foi editada pelo artista e publicada como “Bruce Nauman”, **Avalanche** (inverno de 1971), p. 23-31.

[2] **The Gestalt Prayer**, de Fritz Perls, parece especialmente relevante em relação à obra em vídeo de Nauman de “atividade performática”: *Eu faço a minha coisa, e você faz a sua coisa./ Eu não estou neste mundo para atender às suas expectativas/ E você não está neste mundo para atender às minhas./ Você é você, e eu sou eu./ E se por acaso nós nos encontrarmos, será lindo./ Se não, não há nada a fazer.*

[3] Nota da Tradutora (N. de T.): As notas ré, mi, lá, ré, que, com suas siglas em inglês, formam a palavra Dead “morto”.

[4] “Bruce Nauman”, **Avalanche** (inverno de 1971), p. 29.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

[7] Jane Livingston, “Bruce Nauman”, em *Bruce Nauman* (catálogo), Museu de Arte do Condado de Los Angeles, 19 de dezembro de 1972, 18 de fevereiro de 1973, p. 26.

[8] *Ibid.*, p. 28.

[9] Willoughby Sharp, “Nauman Interview”, **Arts Magazine** (março de 1970), p. 23.

[10] “Keith Sonnier(’s) NEW YORK LA HOOK-UP”, uma entrevista com Liza Béar, **Avalanche 9** (dezembro de 1974), p. 25.

[11] Os trabalhos menos conhecidos de Sonnier nesse período (sendo que estão destruídos em sua maioria) são as estruturas motorizadas cobertas com tecido que inflavam e murchavam devagar. Uma delas foi exibida em uma exposição chamada “Slow Motion”, que organizei na Faculdade Douglas, em New Brunswick, New Jersey, 25 de janeiro a 10 de fevereiro de 1967.

[12] Para uma ilustração da instalação de projeção de vídeo de Sonnier na Castelli Warehouse, que mostra a fita de vídeo *Hand*, de março de 1970, consulte Willoughby Sharp, “Body Art”, **Avalanche 1** (outono de 1970), p. 17.

[13] Willoughby Sharp, “Keith Sonnier at Eindhoven: An Interview”, **Arts Magazine**, (fevereiro de 1971), p. 25.

[14] *Ibid.*, p. 27.

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*, p. 25.

[17] *Ibid.*, p. 26. A atitude de Sonnier com relação às fotografias é semelhante, porque ele diz (p. 27): “Depois de fotografar um cenário em que passamos algumas semanas trabalhando, olhamos para as fotografias em busca de informação e decidimos como prosseguir”. Para um livro sobre estas fotografias de Richard Landry, consulte **Keith Sonnier: Object Situation Object 1969-70**, Colônia: Verlag Galerie Rricke.

[18] Em conversa com Suzanne Harris, em 10 de setembro de 1975.

[19] Keith Sonnier, “Illustrated Time – Proscenium II”, **Avalanche 5** (verão de 1972), p. 43.

[20] Da fita de vídeo de 30 minutos de Vito Acconci, *Home Movies* (1973), produzido na Art/Tapes/22, Florença, Itália.

[21] Rosemary Mayer, ex-mulher de Acconci, conta histórias interessantes, dá informações pessoais e mostra fotos relativas ao desenvolvimento inicial do artista em “Performance & Experience”, **Arts Magazine** (dezembro-janeiro de 1973), p. 33-36.

[22] N. da T.: “Em uma mão há um dedo. / Em uma mão há outro dedo. / Em uma mão há outro dedo. / Em uma mão há outro dedo. / Em uma mão há outro dedo.”. A expressão “on the one hand” tem o significado idiomático de “por um lado” – tradução livre.

[23] **Avalanche 6** (Edição Vito Acconci) (outono de 1972), p. 4.

[24] A estética em evolução de Acconci e sua entrada no mundo da arte de Nova York foi facilitada por diversas interações pessoais. Em junho de 1969, Dan Graham levou Dennis Oppenheim, que na época estava se afastando das preocupações da “Arte da Terra”, ao apartamento de Acconci, em Christopher Street, e eles se tornaram amigos próximos, trocando ideias a respeito do trabalho, principalmente em áudio e fotografia. Pouco depois disso, no mesmo verão, Acconci fez uma “peça seguinte” (uma moça de vestido branco) e fez a dedicação da documentação para mim. Uma amizade crescente se seguiu. Em setembro, especialmente como resultado das iniciativas de Graham em fazer com que os filmes de atividade de performance e outras obras avançadas de Nauman fossem exibidos em Nova York (ele organizou uma noite com filmes de Nauman com eventos ao vivo, sendo que um deles foi uma “peça de degrau” de Acconci no outono de 1969 no YM-YMHA de Midtown de Emanuel-EI, em Nova York), a consciência relativa a uma nova estética – que eu designei como “Body Works” – cresceu.

[25] **Avalanche 6** (Outono de 1972), p. 71: “(...) um impulso com eixo no fundo de sua mente”, trechos de fitas com Liza Béar.

[26] Essa exposição, que consistia de três horas de fitas de vídeo em preto e branco de Acconci (*Corrections*, 1970), Fox (*Tounging*, 1970), Nauman (*Floor/Wall positions*, 1968), Oppenheim (*Selected Works*, 1970), que organizei em agosto-setembro de 1970, originalmente seria inaugurada no Centro de Arte e Comunicação (CAYC) em Buenos Aires, em outubro, mas quando

cheguei com as fitas, eles não possuíam sistema capaz de exibi-las. Por consequência, essa exposição foi vista pela primeira vez no dia 18 de outubro de 1970, no Breen's Bar, em San Francisco, e foi patrocinada pelo Museu de Arte Conceitual de Tom Marioni, uma organização artística sem fins lucrativos dedicada à arte performática e em vídeo. Uma fotografia dessa mostra aparece em **Avalanche 2**, em *Artform* (fevereiro de 1971), p. 85-86. Essa exposição, que distribuí de graça a instituições de arte que visitei, depois foi mostrada no Instituto de Arte da Califórnia em Los Angeles, na Faculdade de Arte de Atlanta e na Universidade do Iowa.

[27] **Avalanche 6** (outono de 1972), p. 24.

[28] *Ibid.*, p. 12.

[29] *Ibid.*, p. 8.

[30] *Ibid.*, p. 52.

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*, p. 55.

[33] *Ibid.*, p. 71.

[34] *Ibid.*, p. 73.

[35] *Ibid.*, p. 71.

[36] *Ibid.*, p. 76.

[37] "Vito Acconci... *Command Performance*", entrevista com Liza Béar, **Avalanche 9** (Edição Videoperformance) (dezembro de 1974), p. 23.

[38] Os dez artistas eram Vito Acconci, Robert Bell, Joseph Beuys, Chris Burden, Dennis Oppenheim, Ulrike Rosenbach, Richard Serra, Willoughby Sharp, Keith Sonnier e William Wegman.

[39] Consulte a seção de Vito Acconci em **Tri Quarterly 32**, Universidade Northwestern, Evanston, Illinois (inverno de 1975).

[40] *Ibid.*

[41] *Ibid.*

[42] **Avalanche 6** (outono de 1972), p. 76.

[43] **Avalanche 9** (dezembro de 1974), p. 22.

[44] *Ibid.*, p. 21.

[45] *Ibid.*, p. 22.

[46] J. C. Cannel, **The Secrets of Houdini** (Dover Publications, Inc., Nova York, 1973), p. 27.

[47] Para fotografias e uma entrevista relativas à performance de três vias, consulte **Avalanche 2** (inverno de 1971), "A Discussion with Terry Fox, Vito Acconci and Dennis Oppenheim", p. 96-99.

[48] O uso que este artista faz do vídeo é discutido longamente em Willoughby Sharp, "Dennis Oppenheim... *Recall*", **Avalanche 9** (maio/junho de 1974), p. 14-15.

[49] "Man Ray, Do You Want To...: An Interview with William Wegman by Liza Béar", **Avalanche 7** (inverno/primavera de 1973), p. 43.

[50] *Ibid.*, p. 44.

[51] *Ibid.*, p. 42.

[52] N. da T.: brinquedo que consiste de uma caixa pequena da qual um boneco (como por exemplo uma cabeça de palhaço) salta quando a tampa é erguida.

[53] Em "William Wegman... Pathetic Readings", **Avalanche 9** (maio/junho de 1974), p. 9.

[54] Consulte "William Wegman", **Art-Rite 7** (Edição de Vídeo) (outono de 1974), p. 16.

[55] Consulte *Videotapes and Films* (catálogo), Castelli-Sonnabend, Nova York, 1974.

[56] De um diálogo não publicado entre Joan Jonas e Liza Béar.

[57] *Ibid.*

[58] *Ibid.*

[59] Para uma discussão sobre a videoperformance recente de Joan Jonas, *Untitled* (1974), consulte Noël Carroll, "Joan Jonas: Making the Image Visible", **Artforum** (abril de 1974), p. 52-53.

[60] Willoughby Sharp e Liza Béar, "Chris Burden: The Church of Human Energy", **Avalanche 8** (verão/outono de 1973), p. 54.

[61] *Ibid.*, p. 60.

[62] *Ibid.*, p. 59.

[63] “Chris Burden... *Back to You*: An Interview with Liza Béar”. **Avalanche 9** (maio/junho de 1974), p. 12.

[64] Em *Velvet Water* (1974), na escola do Instituto de Arte de Chicago, Burden aspirou repetidamente água de torneira de uma bacia monitorada por duas câmeras de vídeo conectadas a cinco aparelhos de TV do outro lado da sala.

[65] Para documentação a respeito de outras obras de Burden, consulte **Chris Burden 71-73**, Los Angeles, Califórnia, 1974.

*O texto original encontra-se no livro Video Art: An Anthology, editado por Ira Schneider e Beryl Korot, publicado pela Harcourt Brace & Jovanovich, em 1975, e foi gentilmente cedido por Pamela Seymour Smith Sharp.*

## PARA CITAR ESTA PUBLICAÇÃO

SHARP, Willoughby. “Videoperformance”. Trad. de Ana Ban. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013. ISSN: 2316-8102