

# Bilder skadar inte

**En komparativ receptionsstudie av mottagandet av  
Chris Burdens performanceverk under 1970-talet och  
50 år senare.**

Av: Rebecca Hjortsberg

Handledare: Camilla Larsson  
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande  
C-uppsats 15 hp  
Konstvetenskap | Hötterminen 2022



## Abstract

Images do no harm: A comparative reception study of the reception of Chris Burden's performance works in the 1970s and 50 years later.

This paper investigates the reception of performance art photography featuring self-harm, specifically the work of Chris Burden (1946-2015) in the early 1970s and its reception 50 years later. Through a review of publications written by art critics in both decades, the study aims to understand how audiences have interacted with and interpreted Burden's images over time. The research found that the reception of performance art photography is influenced by a range of factors, including the viewer's personal background and experiences, the context in which the image is encountered, and the artist's intention. This highlights the importance of considering the complex relationship between the image, the audience, and the context in order to fully understand and appreciate the reception of performance art photography, particularly in the case of controversial or challenging subject matters.

*Keywords: Chris Burden, performance, documentation photography, self-harm, reception theory*

## Populärvetenskaplig sammanfattning

Denna uppsats undersöker hur dokumentation av performancekonst med inslag av självskada tas emot. Uppsatsen utgår mer specifikt från Chris Burdens (1946-2015) verk från början av 1970-talet och 50 år senare. Med en genomgång av publikationer skrivna av konstkritiker under båda decennierna, syftar studien till att förstå hur mottagare har interagerat med, och tolkat bilder av, Burdens verk över tid. Undersökningen fann att mottagandet av dokumentationen påverkas av en rad faktorer. Dessa inkluderar betraktarens personliga bakgrund och erfarenheter, sammanhanget i vilket bilderna bevittnas och konstnärens avsikt. Detta understryker vikten av att överväga det komplexa förhållandet mellan bilden, publiken och sammanhanget för att till fullo förstå och uppskatta mottagandet av dokumentation av performancekonst, särskilt när verken har inslag av kontroversiella eller utmanande ämnen.

# INNEHÅLL

<b>1. INLEDNING</b>	<b>4</b>
MOTIVERING	4
PROBLEM OCH SYFTE	6
AVGRÄNSNING	6
TEORI	7
METOD	7
MATERIAL OCH KÄLLOR	8
FORSKNINGSLÄGE	8
DISPOSITION	9
<b>2. BAKGRUND</b>	<b>10</b>
KONTEXT	10
CHRIS BURDEN, UTVALDA VERK	12
FOTOGRAFI SOM DOKUMENTATION	15
<b>3. TEMAN</b>	<b>17</b>
GRÄNSUTMANANDE	17
MANIPULATION	18
DOKUMENTATION	20
<b>4. SLUTDISKUSSION</b>	<b>23</b>
<b>SAMMANFATTNING</b>	<b>28</b>
<b>KÄLLOR OCH LITTERATUR</b>	<b>29</b>
TRYCKTA KÄLLOR	29
PUBLIKATIONER	29
INTERNETBASERADE KÄLLOR	30
<b>BILDFÖRTECKNING</b>	<b>31</b>
FIGUR 1 OCH 2.	31
FIGUR 3 OCH 4.	31
FIGUR 5 OCH 6.	31

## 1. Inledning

### Motivering

År 1974 recenserade kritiker James Collins en utställning hos Ronald Feldman Gallery i New York som bestod av fotodokumentation från Chris Burdens (1946-2015) performanceverk utförda under tidigt 1970-tal.<sup>1</sup> Genom att utsätta kroppen för inre och yttre påfrestningar, ofta i form av våldsamma och skadliga handlingar, utforskade Burden genom sina verk den egna kroppens begränsningar. Han gjorde detta genom att exempelvis bli beskjuten (*Shoot*, 1971), brännskadad (*Fire Roll*, 1973) eller uppskuren av glas (*Through the Night Softly*, 1973).<sup>2</sup> Collins sammanfattar utställningen med dokumentation från dessa verk krasst med att ingen utsätts för någon typ av påfrestning eller fara i galleriet. Varken Burden eller åskådare; bilder skadar inte.<sup>3</sup>

Hannah Arendt skriver i sin bok *On Violence* från 1970 om hur andra världskriget inte följdes av fred och vapenvila utan av ett kallt krig och kärnvapenskapplöpning. Medborgarrörelsen i USA tillsammans med kvinnorrörelsen och början på klimat- och miljörörelsen hade även sin framväxt, samtidigt som Vietnamkriget nådde sin kulmen.<sup>4</sup> 1970-talet var en förändringarnas tid och en orolig tid. Många kreatörer vände sig till konsten för att bearbeta och ge uttryck för den period de genomlevde och befann sig i. Ur performancekonst, som har sina rötter i dadaism och konstruktivism under 1900-talets början, utvecklades Body Art. Body Art-rörelsens främsta drivkraft var att inkludera konstnärens närvaro med betraktarens och där denna relation utgjorde konstverket. Konstnärens närvaro var kroppslig, där dess eget kött och blod var centralt.<sup>5</sup> Chris Burden var en av dessa konstnärer. Han var en konstnär som utsatte sin kropp för skada och våld inför publik. Kvarlevande dokumentation från dessa performances har sedan dess ställts ut på välrenommerade gallerier och museum.

---

<sup>1</sup> James Collins, "Chris Burden: Ronald Feldman Gallery", i *Artforum*, 14:9, (1974), s. 72.

<sup>2</sup> Magasin III, *Deluxe Photo Book 1971-73*, u.å., <https://www.magasin3.com/exhibition/chris-burden-deluxe-photo-book-1971-73/> [hämtad 2022-11-10].

<sup>3</sup> Collins 1974, s. 72.

<sup>4</sup> Hannah Arendt, *On Violence*, (Boston: Mariner Books, 1970), s. 9.

<sup>5</sup> Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), s. 5.

Sommaren 2022 hade Magasin III en mindre utställning med Chris Burden. Under perioden 1971-73 utförde han ett tjugotal performances och 23 av dem finns dokumenterade i hans självutgivna bok *Deluxe Photo Book 1971-73* som publicerades 1974.<sup>6</sup> På Magasin III var utvalda fotografier från boken upphängda sparsamt längs med utställningssalens väggar. Den enda information man fick som besökare var, förutom bilderna i sig, bildens titel och årtal. I ett närliggande rum visades även filmen *Documentation of Selected Works 1971-74* där Burden själv pratar om och introducerar några av sina verk som fångades på film.<sup>7</sup> Många av hans performances utfördes inför en väldigt liten, ibland ingen publik alls. Det gör att dokumentation i form av fotografier, film och konstnärens egna noteringar är det enda som finns att tillgå för att få återuppleva dem.<sup>8</sup>

Idag cirkulerar bilder på ett helt annat sätt än under 1970-talet. Med internets framfart under tidigt 2000-tal ökade tillgänglighet och åtkomsten till all form av fotografi. Det hände att man kunde komma över bilder som föreställde någon form av kroppsskada, inte alltför sällan självförvållad. På senare år har utbudet av alla typer av våldsbilder på internet ökat, men oftast kommer bilderna parade med triggervarningar.<sup>9</sup> Professor Hans Sternudd forskar på ämnet som berör visuella uttryck med självskador och hur de för utövaren skapar ett sammanhang och rent av gör självskadande begripligt och även meningsfullt. Självskada kan förklaras som en strategi för att hantera överväldigande sinnesstämningar där meningen med akten bland annat är att uttrycka och kommunicera obeskrivliga känslor.<sup>10</sup>

Närmare 50 år har passerat mellan James Collins artikel och utställningen hos Magasin III, där samma fotodokumentation visades vid båda tillfällena. Besökare som inte kunde närvara vid Burdens performances har i efterhand haft möjlighet att ta del av kvarlevande dokumentationen från dem. Dokumentation i form av bilder som föreställer självförvållad skada. 50 år har gått sedan Burden utförde sina verk och återigen befinner vi oss i en liknande tidsålder. Det är inte ett pågående Vietnamkrig som oroar utan andra väpnade konflikter. Tredje vågens feminism, kampen mot rasism och en påtaglig klimatkris orsakar spänningar i det gemensamma rummet. Invanda mönster, gamla sanningar och trygg verklighet rubbas och äventyras. Vi ställs inför

---

<sup>6</sup> Magasin III, *Deluxe Photo Book 1971–73*.

<sup>7</sup> Magasin III, *Deluxe Photo Book 1971–73*.

<sup>8</sup> Magasin III, *Deluxe Photo Book 1971–73*.

<sup>9</sup> Hans T. Sternudd, "Digitalization and the Production of Feeling and Emotion: The Case of Words Cut into the Skin", i *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 10:1 (2015), s. 184.

<sup>10</sup> Hans T. Sternudd, "I like to see blood": visuality and self-cutting", *Visual Studies*, 29:1 (2014) s. 15.

nya, men paradoxalt nog, kända frågeställningar om ondska, sanning och verklighet. Är min sanning mer verklig än din och om inte, vad betyder det? Det som tidigare generationer eventuellt uppfattade som apart - är det mer normaliserat idag eller kan vi idag finna en gemenskap i våra frågor med 1970-talets betraktare av Burdens verk? Dessa funderingar leder till att undersöka hur receptionen av performanceverk med inslag av självskada och dess dokumentation togs emot när de utfördes, och huruvida det har förändrats över tid. Fokus för studien kommer att ligga på tre av Chris Burdens performanceverk från 1970-talet och den dokumentation som finns kvar från dem.

### Problem och Syfte

Uppsatsens syfte är att undersöka hur performancekonst med inslag av självskada togs emot på 70-talet samt om det skiljer sig från mottagandet idag, 50 år senare. För att uppnå syftet kommer en granskning av valda verks reception genomföras genom att svara på följande frågeställningar.

- Hur såg mottagandet ut när performanceverken utfördes?
- Hur tas verken emot 50 år senare?
- Påverkar verkens form mottagandet? Det vill säga verket i form av aktion och dokumentation?

### Avgränsning

Undersökningen är avgränsad till tre verk av Chris Burden utförda under tidigt 70-tal. Det är den konstkritiska receptionen som kommer att undersökas i denna uppsats i form av artiklar och recensioner som skrivits om konstnären och utvalda verk. Dessa publikationer spänner mellan 1973-1979 samt 2013-2022. Genom dem förekommer det även indirekt vittnesmål från åskådare närvarande vid utförande av verken.

## Teori

För att kunna undersöka hur ett konstverks mottagande förändrats över tid så har valet gjorts att utgå från Wolfgang Kemps receptionsteori som han presenterar i ”The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetics of Reception”.<sup>11</sup> Det är en teori som har sitt ursprung i litteraturvetenskapen, men används även inom konstvetenskapliga studier. Redan 1835 kan man följa ett receptionsteoretisk resonemang i Hegels *Lectures on Aesthetics*, där han diskuterar relationen mellan konstverk och betraktare.<sup>12</sup> Enligt Kemp har receptionsteorin flera uppgifter; (1) hur ett verk kommunicerar med mottagaren genom användning av tecken och symboler; (2) hur verket i dialog med mottagaren ger uttryck för en sociohistorisk kontext samt; (3) verkets estetiska uttryck.<sup>13</sup> För att en dialog mellan verk och betraktare ska förstås behöver man sätta sig in i verkets ursprungliga kontext och eventuella förändringar som skett därefter och vad i verket det är som adresserar och bidrar till att upprätthålla en relation till mottagaren. I denna uppsats kommer receptionsteori ligga till grund för den komparativa studien som presenteras, hur utvalda verk togs emot vid tiden då de utfördes samt 50 år senare. Det är nämnvärt att poängtera att Kemp utgår från den tvådimensionella bilden i sin behandling av receptionsteorin. I hans användning av teorin existerar och förstås ett verk i relation till sin kontext. När det kommer till performanceverk återfinns mer än en kontext; tidpunkt och plats för utförandet av verket samt presentation och uppvisning av dokumentation. Vid användning av receptionsteori i denna uppsats är det viktigt att särskilja performanceverkets utförande och performanceverkets dokumentation.

## Metod

I syfte att utföra en undersökning av utvalda konstverk och mottagandet av dem har valet gjorts att använda en komparativ metod, där en jämförelse görs mellan verkens mottagande i tid. Hur receptionen såg ut vid tiden för utförandet av verken - vad kritiker, dagspress och konstnären själv förmedlade jämförs med mottagandet 50 år senare. Metoden ämnar användas i undersökningen för att identifiera potentiella likheter och skillnader i mottagande, och om det finns gemensamma nämnare och teman som är återkommande.

---

<sup>11</sup> Wolfgang Kemp, “The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetics of Reception”, i *The subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, ed. Mark A. Cheetham (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), s. 180-196.

<sup>12</sup> Kemp 1998, s. 184.

<sup>13</sup> Kemp 1998, s. 187-188.

## Material och källor

Material för denna undersökning kommer att vara följande tre verk av Chris Burden.

- Chris Burden, *Shoot*, 1971.
- Chris Burden, *Fire Roll*, 1973.
- Chris Burden, *Through the Night Softly*, 1973.

Omnämning av ytterligare verk förekommer i mindre utsträckning.

Utöver detta kommer publicerade texter i *The New York Times*, *Artforum*, *High Performance*, *Forbes*, *SFAQ*, *The Los Angeles Times*, och *Dagens Nyheter* att behandlas. Det är Peter Plagens artikel ”Art in California” publicerad i *The New York Times* 1973 och Jim Moisans intervju med Chris Burden i *High Performance* från 1979.<sup>14</sup> James Collins utställningsrecension ”Chris Burden: Ronald Feldman Gallery” i *Artforum* 1974 samt Robert Horvitz artikel ”Chris Burden” också publicerad i *Artforum* 1976.<sup>15</sup> Jonathon Keats skriver för *Forbes* 2013 recensionen ”Here's How Artist Chris Burden Is Going To Manipulate You At The New Museum”.<sup>16</sup> Samma år intervjuar Andrew McClintock Chris Burden för tidskriften *SFAQ*.<sup>17</sup> Carolina A. Miranda intervjuar dokumentärskapare i artikeln ”How the iconoclastic life and quiet death of L.A. artist Chris Burden was captured in a new documentary” för *Los Angeles Times* 2017 och Milou Allerholm recenserar Magasin III:s utställning i ”Konst av Mona Hatoum känns ända in i mörkret” för *Dagens Nyheter* 2022.<sup>18</sup>

## Forskningsläge

Nedan presenteras en sammanställning av de texter och tidigare forskning som varit av stor betydelse för förståelsen av uppsatsens tema. Flertalet artiklar av Professor Hans Sternudds som berör ämnet visuella uttryck för självskador och om hur de ingår i ett sammanhang där självskadande görs begripligt, och i viss mån även meningsfullt, är centrala för att presentera

---

<sup>14</sup> Peter Plagens, ”Art in California”, *The New York Times* 2/9 1973.

<https://www.nytimes.com/1973/09/02/archives/he-got-shotfor-his-art-art-in-california-he-got-shotfor-his-art.html> [hämtad 2022-11-23]; Jim Moisan, ”Chris Burden”, i *High Performance*, 2:1, (1979) s. 5-12.

<sup>15</sup> Collins 1974, s. 72-73; Robert Horvitz, ”Chris Burden”, i *Artforum*, 14:9, (1976), s. 24-31.

<sup>16</sup> Jonathon Keats, ”Here's How Artist Chris Burden Is Going To Manipulate You At The New Museum”, *Forbes* 18/12 2013, <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2013/12/18/heres-how-artist-chris-burden-is-going-to-manipulate-you-at-the-new-museum/?sh=115f57242c7d> [hämtad 2022-11-28].

<sup>17</sup> Andrew McClintock, ”Chris Burden”, *SFAQ* nr. 7, (2013), s. 42-49.

<sup>18</sup> Carolina A. Miranda, ”How the iconoclastic life and quiet death of L.A. artist Chris Burden was captured in a new documentary”, *Los Angeles Times* 12/5 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-chris-burden-documentary-20170510-story.html> [hämtad 2022-12-02]; Milou Allerholm, ”Konst av Mona Hatoum känns ända in i mörkret”, *Dagens Nyheter* 23/2 2022, <https://www.dn.se/kultur/konst-av-mona-hatoum-kanns-anda-in-i-margen/> [hämtad 2022-11-15].

samtida kontext.<sup>19</sup> Hannah Arendts bok *On Violence* från 1970 belyser våldet under 1900-talets första hälft och fram till tiden för publikation.<sup>20</sup> Tillsammans med Kathy O'Dell bok *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* bidrar de till att kontextualisera den tid som verken i denna uppsats utfördes.<sup>21</sup> Amelia Jones skriver i *Body Art/Performing the Subject* om performancekonstens rötter och utforskar subkulturen Body Art under 1960-1970-talen.<sup>22</sup> Utöver detta har boken *Chris Burden*, som katalogiserar majoriteten av hans verk varit en god resurs för information om specifika aktioner.<sup>23</sup> Roland Barthes bok *Camera Lucida* från 1981 och Philip Auslanders artikel "The Performativity of Performance Documentation" från 2006 har båda varit behjälpliga med information angående fotografi som dokumentation.<sup>24</sup>

### Disposition

Det inledande kapitlet behandlar grundläggande information, förutsättningar och begränsningar för uppsatsen samt den teori och metod som används i de nästkommande kapitlen. Kapitel två är uppdelat i tre avsnitt där bakgrund gällande kontext, konstnärskap och dokumentation presenteras. I kapitel tre undersöks materialet och lägger grunden för analys i nästkommande kapitel. I det fjärde och avslutande kapitlet diskuteras resultatet av undersökningen och uppsatsens frågeställningar besvaras. Slutligen sammanfattas uppsatsen kort i ett avslutande avsnitt.

---

<sup>19</sup> Sternudd 2015, s. 183-199; Sternudd 2014, s. 14-29.

<sup>20</sup> Arendt 1970.

<sup>21</sup> Kathy O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 1998).

<sup>22</sup> Jones 1998.

<sup>23</sup> Fred Hoffman, *Chris Burden*, (London: Thames & Hudson Ltd, 2007).

<sup>24</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida*, (New York: Hill and Wang, 1981); Philip Auslander "The Performativity of Performance Documentation", i *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28:3 (2006) s. 1-10.

## 2. Bakgrund

Baserat på receptionsteorins tre uppgifter om hur ett verk kommunicerar med mottagaren, redogörs i följande avsnitt kontext tillsammans med utvalda verk av Chris Burden. De tre uppgifterna är verkets användning av tecken och symboler, eventuellt uttryck för sociohistorisk kontext samt dess estetiska uttryck. Som konkreta exempel presenteras fotografi som dokumentation av de verk som nämns.

### Kontext

Mellan 1955 till 1975 pågick Vietnamkriget, där USA, som den dominerade makten, använde militär makt i ett försök att behålla sitt inflytande och förhindra spridning av kommunism i Sydostasien.<sup>25</sup> Denna användning av militärt våld möttes av motstånd både inom- och utomlands. I maj 1970 tillkännagav president Richard Nixon invasionen av Kambodja, vilket utlöste omfattande protester och ledde till skjutningar vid Kent State University, där fyra studenter dödades av nationalgardets trupper.<sup>26</sup> Vietnamkriget täcktes hårt av media, inklusive tv. Många amerikaner följde kriget genom nyhetsprogram som gav dagliga uppdateringar om och analyser av konflikten. Tv-nyhetsbilder från kriget var ofta våldsamma och grafiska och de spelade en betydande roll i att forma den allmänna opinionen om konflikten. Den politiska teoretikern och filosofen Hannah Arendt skrev om våld och dess roll i samhället under början och mitten av 1900-talet i boken *On Violence*, som publicerade 1970.<sup>27</sup> Hennes definition av våld är att påtvinga andra sin egen vilja vilket hon ansåg bryter mot demokratins principer. Arendt hävdade att våld ofta användes av makthavare för att undertrycka olikstänkande och behålla kontrollen över medborgare. Hon ansåg att våldet var ett symptom på att makt låg i händerna på ett koncentrerat fåtal individer och grupper, som försökte bibehålla dominans och förhindra att deras auktoritet utmanades.

Under samma period vände sig många kreatörer till konsten för att bearbeta och ge uttryck för sina upplevelser av den tid de genomlevde och befann sig i. Inom delar av den konstnärliga samtiden, inom performancekonst med rötter i dadaism och konstruktivism, utvecklades Body Art. Body Art-rörelsens främsta drivkraft var att inkludera konstnären och betraktarens närvaro

---

<sup>25</sup> Arendt 1970, s. 51.

<sup>26</sup> Kent State University, *May 4, 1970*, u.å., <https://www.kent.edu/may-4-historical-accuracy> [hämtad 2022-12-26].

<sup>27</sup> Arendt 1970.

med varandra där relationen dem emellan utgjorde själva konstverket.<sup>28</sup> *Body Art/Performing the Subject* är en bok skriven av konstkritikern Amelia Jones. I den utforskar hon skärningspunkten mellan performancekonst och Body Art. Jones argumenterar för att Body Art är en form av performance där traditionella föreställningar om kropp och identitet utmanas.<sup>29</sup> Body Art innefattar en mängd olika metoder och utföranden inklusive tatuering, piercing, scarification samt annat bruk av våld mot den egna kroppen.<sup>30</sup> Det var vanligt att konstnären använde sin kropp som en plats för politisk och social kritik, och där performanceverken användes som en form av aktivism och motstånd.<sup>31</sup>

Det var vanligt att denna typ av performanceverk framfördes inför en väldigt liten publik, då information om att de skulle äga rum ofta spreds från person till person på konstskolor, samtidsmuseum och inom andra alternativa rum. Den konstgenre som kom närmast någon form av allmän popularitet vid samma tid var Landart, som i stället utfördes på avlägsna platser. Vad dessa två konstgenrer hade gemensamt var att nästintill ingen bevittnade dem på plats utan endast efteråt via dokumentation. 1970-talets konstavantgardism var alltså på ett sätt beroende av publicitet och informationsspridning, både via tidskrifter, publikationer och skvaller.<sup>32</sup>

Under de senaste decennierna har fotografier på självförvållad skada blivit allt vanligare, inte minst på digitala plattformar. Vanligtvis publiceras de på webbplatser och forum rörande självdestruktiva ämnen, såväl som på bloggar och sociala medieplattformar som Flickr, Photobucket och Instagram, samt på webbplatser som Tumblr, Pinterest och Weheartit, där användare delar båda text- och bildbaserat innehåll. Integrering av digital teknik i postindustriella samhällen har haft en utbredd inverkan på olika former av kommunikation, inklusive skapandet av ekonomiska förutsättningar, njutning till sociala relationer och interaktioner. Professor Hans Sternudd fokuserar i sin forskning på visuella uttryck av självförvållad skada och hur individers uppfattningar om inre upplevelser formas vid exponering av dem.<sup>33</sup> Skapande och spridning av denna typ av bilder har blivit en del av en

---

<sup>28</sup> Jones 1998, s. 5.

<sup>29</sup> Jones 1998, s. 11-12.

<sup>30</sup> *Scarification* är kroppsmodifiering i form av permanenta mönster, bilder eller ord på huden som skapas genom att repa, etsa, bränna eller ytligt skära. Det innebär att avsiktligt förändra huden för att skapa en dekorativ eller symbolisk design.

<sup>31</sup> Jones 1998, s. 14-19.

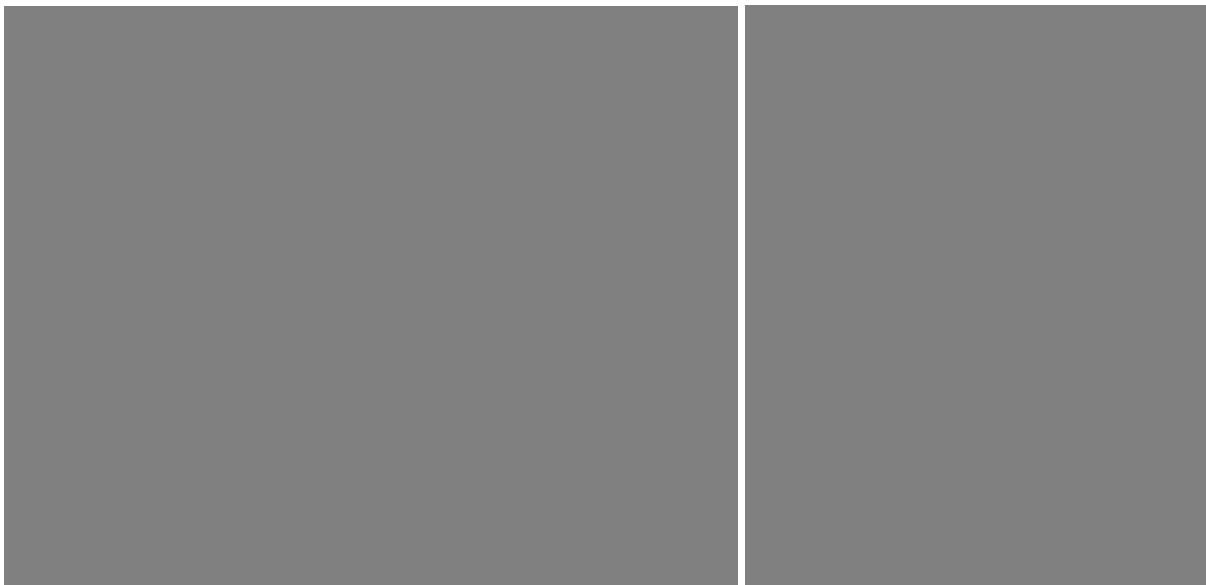
<sup>32</sup> Peter Schjeldahl, "Performance: Chris Burden and the limits of art", *The New Yorker*, 7/5 2007, <https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/performance-2> [hämtad 2022-12-05].

<sup>33</sup> Sternudd 2015, s. 183.

kultur där nästan varje aspekt av livet dokumenteras och delas globalt. Bara under 2013 laddades över 500 miljoner foton upp och delades på olika sociala medieplattformar dagligen.<sup>34</sup> Denna stigande uppgång av mediaproduktion har möjliggjorts av den breda tillgången på digital teknik. Det är lättare, mer prisvärt och portabelt för individer att använda sig av digitala hjälpmedel. Internets framväxt har resulterat i att en mångfald av människor har möjligheten att dela dessa medieprodukter med varandra.<sup>35</sup>

### Chris Burden, utvalda verk

Under perioden 1971-73 så utförde Burden att tjugotal performances där 23 av dem finns dokumenterade i hans självutgivna bok *Deluxe Photo Book 1971-73* som publicerades 1974. Boken ses som ett fristående konstverk samt som arkivföring av hans aktioner.<sup>36</sup> De tre verk som behandlas i kommande avsnitt finns alla dokumenterade i denna bok.



Figur 1 och 2. Chris Burden, "Shoot", November 19, 1971, F Space, Santa Ana, CA. Foto: A. Lutjeans.

Den 19 november 1971 klockan 19.45 hos galleri F-Space i Santa Ana, Carlifornia, utför Chris Burden performance verket *Shoot* (1971). Burden står stilla framför en av galleriets väggar. Cirka fem meter framför honom står en man. Mannen håller i ett gevär som han riktar mot Burden. Han siktar och avfyrrar ett skott som träffar Burden i vänster överarm. Kulan, som är

---

<sup>34</sup> Sternudd 2015, s. 184.

<sup>35</sup> Sternudd 2015, s. 184.

<sup>36</sup> Magasin III, *Deluxe Photo Book 1971-73*.

en helmantlad 0.22 kaliber kula, går rakt igenom armen och lämnar två blödande sår.<sup>37</sup> Hela aktionen finns dokumenterad i ett 8 sekunders filmklipp, och även fotografier återfinns av efterspelet.<sup>38</sup> Verket utfördes inför en handfull av Burdens nära vänner.<sup>39</sup>

I en intervju från 2013 med Andrew McClintock för *SFAQ* berättar Burden att avsikten med verket var att endast skrapas av kulan, inte att träffas. Han och skytten hade övat innan utförandet av verket för att tillsammans kunna skapa ett så strukturerat och precist resultat som möjligt. Burden uttrycker att den rädsla som han hade under utförandet av *Shoot* (1971) var att skytten skulle ta det säkra före det osäkra och missa honom helt. Närvarande publik var människor som Burden bjudit in själv och han tror att de likt honom tänkte att skottet skulle vara så exakt att det endast skulle rispa honom. En fråga som han reflekterade över var om skråman skulle likställas med att faktiskt bli skjuten. Burden pratar om att det han ville skapa var konst och motsägelsen i att om skytten missat honom hade det varit värre än om han inte gjorde det.<sup>40</sup>



Figur 3 och 4. Chris Burden, "Fire Roll", February 28, 1973, Museum of Conceptual Art, San Francisco. Foto: Barry Klinger.

Den 28 februari 1973 vid *Museum of Conceptual Art* i San Francisco, USA, genomförde Chris Burden det performanceverk som kom att kallas *Fire Roll* (1973). Han var en av flera konstnärer som deltog i utställningen *All Night Performance*.<sup>41</sup> Kvällen började med att Burden sitter i en stol vänd mot ett av lokalens fönster. På fönsterblecket står en liten tv med rutan riktad mot

---

<sup>37</sup> Hoffman 2007, s. 210.

<sup>38</sup> Electronic Arts Intermix, *Documentation of Selected Works 1971-74*, u.å., <https://www.eai.org/titles/documentation-of-selected-works-1971-74/transcript> [hämtad 2022-11-07].

<sup>39</sup> Hoffman 2007, s. 30.

<sup>40</sup> McClintock 2013, s. 43.

<sup>41</sup> McClintock 2013, s. 46.

rummet och stolen. Burden röker, dricker öl och tittar på tv. Efter ungefär en timma har passerat reser han sig upp, går runt i lokalen och släcker alla lampor. Han tar fram ett par byxor som han lägger på en stålplatta permanent placerad mitt i rummet.<sup>42</sup> Burden dränker byxorna i tändvätska för att sedan sätta eld på dem. Han lägger sig sedan på golvet och rullar fram och tillbaka över de brinnande byxorna, för att släcka elden med sin egen kropp. Därefter reser han sig upp, tänd lamporna i lokalen för att sedan återgå till att sitta i stolen och titta på tv.<sup>43</sup>

Burden kommenterar själv verket i filmen *Documentation of Selected Works 1971-74*. Han börjar med att han berättar att hans dåvarande fru Barbara sitter i stolen och tittar på tv, men att de efter en tid byter plats. Samtidigt förberedde sig de andra konstnärerna runt om i lokalen med att visa sina verk. De åskådare som började fylla galleriet identifierade inte att Burden var en av konstnärerna, han säger själv att de inte ansåg att det han gjorde var konst. I stället interagerade de och pratade med honom. För att skapa ett avstånd till publiken och tydliggöra att han de facto var en av konstnärerna lät han Barbara och vännen och fotografen Charles Hill ta bilder av honom. Kort därefter utförde han verket som beskrivs ovan.<sup>44</sup>



Figur 5 och 6. Chris Burden, "Through the Night Softly", September 12, 1973, Main Street, Los Angeles, CA.

Den 12 september 1973 kravlar Chris Burden längs Main Street i Los Angeles. På marken ligger krossat bilglas utspritt. Burden, endast iklädd röda underkläder ligger på mage. Med händerna på ryggen ålar han över glasskärvorna. Hans axlar skärs upp och han blöder. Aktionen

---

<sup>42</sup> Electronic Arts Intermix, *Documentation of Selected Works 1971-74*.

<sup>43</sup> Hoffman 2007, s. 219.

<sup>44</sup> Electronic Arts Intermix, *Documentation of Selected Works 1971-74*.

bevittnades av förbipasserande på gatan och dokumenterades i svartvitt 16mm film och verket fick titeln *Through the Night Softly*.<sup>45</sup> Burden hade betalat för reklamutrymme hos KHJ-Channel 9, där 10 sekunder av *Through the Night Softly* (1973) sändes efter nyheterna klockan 11.<sup>46</sup> Under fem dagar i veckan mellan den 5 november och 2 december visades filmen för omkring 250,000 tittare.<sup>47</sup>

I *Documentation of Selected Works 1971-74* talar Burden om en långvarig önskan om att ses på tv. Han ansåg att det lättaste sättet för att uppnå detta var att betala för en reklamplats. Innehållet eller längden på reklamen var inte egentligen det viktiga utan det handlade om att synas på tv. Han förklarar att han var medveten om att potentiella tittare inte skulle förstå att det som de skulle bevittna rörde sig om ett performanceverk och att han var konstnär. Tillfredsställelsen, ansåg han, fanns i vetskapen att hundratusentals människor såg hans verk varje kväll och att det påverkade dem, att de fick känslan av att något inte stod rätt till.<sup>48</sup>

### Fotografi som dokumentation

I boken *Camera Lucida* utforskar teoretikern Roland Barthes fotografi som dokumentation. Han undersöker fotografiets förmåga att fånga och bevara ögonblick och händelser och hur det tjänar som vittne till det förflutna. Barthes noterar att även om fotografier kan presentera information om världen på ett till synes objektivt sätt, innehåller de likväl subjektiva element. Enligt Barthes fungerar fotografier som dokument på grund av deras förmåga att fånga och bevara delar av den verkliga världen. Denna kraft kommer från "det-har-varit", känslan av att fotografiet fångar ett ögonblick som nu är i det förflutna och inte kan återvinnas. Samtidigt konstaterar Barthes att fotografier också speglar fotografens subjektivitet och det kulturella sammanhang där de är tagna, vilket lägger till lager av mening och tolkning till bilden.<sup>49</sup> Även om fotografier kan framstå som objektiva dokument kan de manipuleras och användas på sätt som inte korrekt representerar verkligheten. Barthes betonar vikten av att ta hänsyn till det sammanhang i vilket fotografier tagits och betraktas, och att vara medveten om fotografiernas potential att forma vår förståelse av världen. Det är viktigt att vara betänksam vid användning

---

<sup>45</sup> Hoffman 2007, s. 290.

<sup>46</sup> Hoffman 2007, s. 52.

<sup>47</sup> Electronic Arts Intermix, *Documentation of Selected Works 1971-74*.

<sup>48</sup> Electronic Arts Intermix, *Documentation of Selected Works 1971-74*.

<sup>49</sup> Barthes 1981, s. 4-6, 76-77. \*Författarens översättning: "that-has-been".

av fotografi som objektiv informationskälla, eftersom de kanske inte alltid korrekt skildrar den verklighet de utger sig för att visa.<sup>50</sup>

Enligt teoretiker Philip Auslander är fotografi av ett performanceverk inte bara en dokumentation av aktionen, utan är i sig själv ett performance som formar och påverkar vår förståelse av den ursprungliga händelsen. Han menar att dokumentationens performativitet kan användas för konstnärliga och politiska syften, och att handlingen att dokumentera ett performance kan förändra hur den upplevs. Dokumentation av ett performanceverk är med andra ord inte bara en passiv återspeglning av aktionen, utan är aktiv och inflytelserik i sig själv.<sup>51</sup> Dokumentation av performanceverk har två olika publikker: de som upplever verket vid utförandet och de som upplever den genom dokumentation. Auslander argumenterar för att denna distinktion dock inte är så betydande som den kan först tyckas, eftersom dokumentation av performanceverk ofta fokuserar på att göra konstnärens verk tillgängligt för en bredare publik, snarare än att fånga specifika detaljer i aktionen och hos närvarande åskådare. Det är ovanligt att den initiala publiken dokumenteras, och samtal kring hur en närvarande publik upplevde och uppfattade ett specifikt verk är inte vanligt. I stället, menar Auslander, tenderar forskare och kritiker att förlita sig på ögonvittnesskildringar för att förstå ett performanceverks egenskaper. Resultatet av detta blir att dokumentation av performanceverk faller under traditionen av att reproducera ett verk snarare än den etnologiska traditionen att registrera företeelser och samla information från specifika åskådare.<sup>52</sup>

Mycket av kraften i ett performanceverk ligger alltså i dokumentationen av det, där även relation mellan konstnär och närvarande publik bekräftas. I boken *Contract with the Skin* skriver Kathy O'Dell att detta ofta förbises av kritiker, men att konstnärer själva är fullt medvetna om effekten fotografiet har som dokumentation. För konstnären är fotodokumentation avgörande i skapandet av att göra ett tillfälligt verk bestående.<sup>53</sup> Dessa fotografier har en egen stil då de ofta är korniga svartvita bilder tagna i halvupplysta utrymmen. Trots den omoderna, ögonblicksbildsliknande kvaliteten på bilderna, och det faktum att varje enskild bild endast representerar en bråkdel av ett performanceverk, är det fotografier som lämpar sig bättre för distribution i exempelvis kataloger, böcker, gallerier och museum. Fotografiet fungerar som ett

---

<sup>50</sup> Barthes 1981, s. 85-91, 117-119.

<sup>51</sup> Auslander 2006, s. 1-10.

<sup>52</sup> Auslander 2006, s. 6.

<sup>53</sup> O'Dell 1998, s. 13.

komplement till performanceverket, oavsett hur primär aktionen är när den utförs saknas tillgång till den utan dokumentation.<sup>54</sup>

En annan aspekt som kommer med dokumentering av performanceverk är att ett avstånd skapas mellan verket och närvarande publik vid utförandet. Ibland så enkelt som att fotografen står i vägen för betraktare på plats.<sup>55</sup> Chris Burden berättar själv i *Documentation of Selected Works 1971-74* att han använde sig av fotografi för att dels bekräfta vikten av sina performanceverk, dels för att skapa en distans till åskådarna.<sup>56</sup> Hans verk var något att bevittna, något värt att uppleva. I hans performancekonst behövs åskådare för att genomföra ett verk, det blir en kollektiv upplevelse. Publiken som närvarade vid Burdens verk bestod ursprungligen av hans vänner, men expanderade snabbt i takt med att beskrivningar, fotografier och videodokumentation nådde en masspublik.

### 3. Teman

Den reception som undersöks är skriven av konstkritiker eller återfinns i konstkritiska publikationer som spänner mellan 1973-1979 samt 2013-2022. Vad som följer är återkommande teman som identifierats vid genomgång av dessa.

#### Gränsutmanande

“Han blev skjuten – för sin konst”.<sup>57</sup> Så inleder Peter Plagens sin artikel i *The New York Times* 1973. Burden beskrivs i artikeln som en konceptuell-performancekonstnär som ofta utsätter sig själv för skada. En konstnär vars verk inte bygger på någon form av traditionellt hantverk och kräver väldigt lite efterforskning. Plagens refererar till Burden som en ”mindre legend”, en status han fick som resultat av sitt verk *Shoot* (1971) – en seriös konstnär som ifrågasätter och utmanar med sin konst.<sup>58</sup> Detta är en åsikt som speglas i Robert Horvitzs artikel som publicerades i *Artforum* 1976. Horvitz skildrar Burdens år som konststudent vid Pomona College, där han koncentrerade sig på skulpturala platsspecifika verk, och att det är ur detta som intresset för performancekonst växte fram.<sup>59</sup> Horvitz menar att man kan spåra Burdens

---

<sup>54</sup> O’Dell 1998, s. 92.

<sup>55</sup> O’Dell 1998, s. 28.

<sup>56</sup> Electronic Arts Intermix, *Documentation of Selected Works 1971-74*.

<sup>57</sup> Plagens *NY Times* 2/9 1973.

<sup>58</sup> Plagens *NY Times* 2/9 1973.

<sup>59</sup> Horvitz 1976, s. 25.

utveckling från hans stora utomhuskulpturer till de gränsutforskande aktionerna han utförde under början av 1970-talet. Han menar på att Burdens sätt att arbeta alltid har varit en konvergens av form, erfarenhet och vilja, långt innan allmänheten fick upp ögonen för honom. Horvitz anser att Burdens performanceverk fortfarande innehar en skulptural känslighet, men att denna känslighet har internaliserats och skiljer därför inte längre materia och människa åt.<sup>60</sup> Kroppen blir materialet när den utsätts för fysisk påfrestning, där fokus ligger på de känslor och sensoriska upplevelser som skapas vid utförandet. Premisserna för Burdens performanceverk är att de förverkligar en konkret situation som skiljer sig från det vardagliga livet, där varje situation har inslag av risk. Inte bara, som Horvitz påstår, den akademiska risken som kommer vid att försöka utmana konstens gränser, utan den närvarande och mycket verkliga risken för kroppskada.<sup>61</sup>

Samtidigt skrev James Collins två år tidigare, 1974, en artikel i *Artforum* efter ett besök på Ronald Feldman Gallery i New York, där en utställning hölls med fotografier av Chris Burdens tidigare performanceverk. Han ställer frågan om Burden verkligen utmanar gränsen för konst eller om han bara leker med fara? När Burden blir skjuten eller utsätter sig för annan typ av skada, om det inte endast är en symbolisk fara och på så sätt placeras detta inom konstbegreppet? Collins menar att ett problem med Burdens försök till gränsöverskridande konst är att det snarare blir gränsförlängande, där skada och våld snabbt blir mer regel än undantag. Det resulterar i att Burden förväntas skada sig själv alltmer extremt för all framtid för att fortsätta tänja på gränserna. Collins menar i stället att den enda risk som Burden faktiskt möter är att hans performanceverk blir urvattnade och daterade av den konceptuella gallerimodell som utställningen följer.<sup>62</sup>

### Manipulation

I Peter Plagens artikel som omnämns ovan resonerar han kring Burdens performanceverk. Han beskriver dem som farliga, esoteriska och att de främst handlar om publikmanipulation. Burden irriterar i princip alla menar Plagens, eftersom hans konst påminner åskådarna om ”what fat, white, middle-class lives they lead [...]” och utmanar tryggheten de finner i vägghängd konst. Plagen utmålar Burden som en aspirerande avant-gard konstnär, men som han anser inte är friare än någon annan kreatör. Han avslutar med reflektionen att om man som konstnär vill bli

---

<sup>60</sup> Horvitz 1976, s. 27.

<sup>61</sup> Horvitz 1976, s. 27.

<sup>62</sup> Collins 1974, s. 72.

tagen på allvar och bli en del av konsteliten så måste man utsätta sin kropp för fara, allt annat har redan gjorts.<sup>63</sup> Trots övriga meningsskiljaktigheter delar Horvitz samma åsikt som Plagen – Burden manipulerar sin publik genom att med sina performanceverk förverkliga en situation skild från vardagen.<sup>64</sup> I januari 1979 besökte journalist Jim Moisan Chris Burden i hans studio i Venice, California, för att diskutera hans verk och avvikelser från de performances han utförde under 1970-talet.<sup>65</sup> Med hjälp av Moisans frågor reflekterar Burden kring den drivkraft som rädsla och nyfikenhet hade när det kom till utförandet av hans performanceverk. Han menar även att hans mindre våldsamma verk grundade sig i någon form av rädsla.<sup>66</sup> Burden berättar ingående kring reaktionerna som blev efter *Shoot* (1971) och hans andra aktioner som innehöll självförvållad skada. Han menar att i relation till verken låg fokus endast på den skada han utsatte sig för och inte den bakomliggande anledningen. Burden vidareutvecklar att hans verk missförstods och att han inte utförde dem för uppmärksamhet utan att de egentligen var väldigt privata verk där oftast endast en handfull åskådare närvarande.<sup>67</sup> Mot slutet av artikeln tar Moisan upp de TV-reklamer Burden betalade för där bland annat *Through the Night Softly* (1973) visades. Om det säger Burden att ”It’s fun to do something like that, something that reaches tens of thousands of people. They didn’t have any choice in the matter. It’s like an invasion of their privacy”.<sup>68</sup>

Även 50 år senare är Burdens manipulation något som poängteras. Under perioden oktober 2013 till januari 2014 hade *New Museum* i New York en retrospektiv utställning med Chris Burden som gick under namnet *Extreme Measures*.<sup>69</sup> Konstkritiker Jonathon Keats besökte utställningen och skrev om den i artikeln ”Here's How Artist Chris Burden Is Going To Manipulate You At The New Museum”. Utställningen bestod av kvarlevande dokumentation av Burdens performansverk under 1970-talet samlat med hans senare skulpturala skapelser. Keats kallar Burdens performanceverk för kompromisslösa och menar att de har omskrivits i media genom åren med lika delar beundran och förakt. Vidare hävdar Keats att det medium som Burden främst arbetar med är manipulation, men att det som skiljer hans konst från vardagliga upplevelser är att han får åskådare att inse att de blir just manipulerade. Trots att

---

<sup>63</sup> Plagens *NY Times* 2/9 1973.

<sup>64</sup> Horvitz 1976, s. 27.

<sup>65</sup> Moisan 1979, s. 5.

<sup>66</sup> Moisan 1979, s. 7.

<sup>67</sup> Moisan 1979, s. 8-9.

<sup>68</sup> Moisan 1979, s. 11.

<sup>69</sup> New Museum, *Chris Burden: Extreme Measures*, u.å., <https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/chris-burden-extreme-measures> [hämtad 2022-12-01].

fotodokumentationen som visas är flera decennier gammal är manipulationen fortfarande kraftfull. Keats anser att åskådarens fokus exempelvis okontrollerat dras till Burdens meningslösa skottskada med full medvetenhet om att han bad om att bli skjuten.<sup>70</sup>

Samma år intervjuar Andrew McClintock Chris Burden för *SFAQ* och frågar honom om anledningen till att han slutade med performanceverk var för att klimatet mellan konstnärerna blev allt för konkurrensfyllt – att man som performancekonstnär behövde utföra alltmer skandalösa och farliga verk för att övertrumfa andra. Burden svarar att hans beslut inte påverkades av andra, utan att det grundade sig i att han redan genomfört tillräckligt många aktioner. Samtidigt påpekar han att media hade inflytande över hans val. Oavsett hur tydliga och noggranna hans performanceverk var, förklarar han att de misstolkades utom kontroll av massmedia och press.<sup>71</sup> McClintock och Burden diskuterar *Through the Night Softly* (1973) och det faktum att ett kort klipp från verket visades som reklam. Burden beskriver det som något upproriskt, nästan samhällsomstörtande: “It was a great feeling of power; when I was driving around LA at night and you’d see this ocean of lights and realize man, tens of thousands of people have seen my ad tonight and they don’t have a choice. It’s a funny feeling”.<sup>72</sup>

### Dokumentation

Återkommande, både under perioden på 1970-talet och 50 år senare, är omnämmandet av dokumentationen som finns kvar från Burdens performanceverk. Det är trots allt denna de olika författarna refererar till, då ingen av dem närvarade vid de faktiska aktionerna. Som tidigare nämnts recenserade James Collins ett besök på Ronald Feldman Gallery i New York, där en utställning hölls med fotografier av Chris Burdens tidigare performanceverk. Utställningen på galleriet bestod av två lösbladsbroschyrer som låg placerade på varsitt bord med tillhörande stol. Broschyrerna innehöll fotografier och texter som dokumenterade Burdens aktioner mellan 1971-1973. Utöver det presenterades två intervjuer han gjort, en skriftlig och en i videoform. Collins kommenterar utställningen med att ingen är i fara i galleriet, varken Burden eller åskådaren. Bilder, skrift och video är ofarliga och skadar ingen.<sup>73</sup> Robert Horvitz fokuserar stor del av sin artikel på att skriva om Burdens val att dokumentera sina performanceverk. Han argumenterar för att om Burden verkligen strävar efter det omedelbara, existentiella ögonblicket

---

<sup>70</sup> Keats *Forbes* 18/12 2013.

<sup>71</sup> McClintock 2013, s. 46.

<sup>72</sup> McClintock 2013, s. 48.

<sup>73</sup> Collins 1974, s. 72.

som performanceverken ger, så borde ingen dokumentation äga rum. Aktionerna bör stå själva som ett minne endast tillgängligt för de närvarande. Detta är dock endast möjligt om verket faktiskt går att begränsa till konstnären och publiken utan att det efteråt sker felaktig ryktes- och informationsspridning. För att kunna bibehålla någon form av kontroll över verken efter att de utfördes valde därför Burden att dokumentera dem med hjälp av fotografi och i vissa fall film. Valet att dokumentera verken medför dock ett annat problem menar Horvitz. Om det finns minsta antydning att ett performance endast utfördes för att dokumenteras och visas vid senare tillfällen, sätts verkets trovärdighet som upplevd händelse på spel, som per automatik då skulle ifrågasättas och påverka alla dokumenterade verk. I sitt val att dokumentera verken måste, enligt Horvitz, Burden göra det tydligt att performanceverket inte är underställt dess mer långlivade komplement och att det inte utfördes enbart för att dokumenteras. Många av de fotografier som tagits, några av dem går att se i tidigare avsnitt, är över- eller underexponerade, skadade, och ur fokus. De korta beskrivningarna som Burden själv givit till dem är oftast mer levande och informativa än bilderna, men brister när det kommer till återgivning av stämning och känsla. På så sätt tydliggörs avståndet mellan aktionen och den sekundära åskådaren, och den avslappnade och lågkvalitativa dokumentationen förmedlar autenticitet. Horvitz argumenterar samtidigt för att Burdens konst och arbete är underartikulerat och att den information som finns att tillgå är så pass begränsad att den uppmuntrar till egen tolkning, som i sin tur kan bidra till missförståelse.<sup>74</sup>

Konstkritiker Jonathon Keats besökte 2013 utställningen *Extreme Measures* hos *New Museum* i New York, vilken var ett retrospektiv med Chris Burden.<sup>75</sup> Utställningen bestod av kvarlevande dokumentation från Burdens performansverk under 1970-talet samlat med hans senare skulpturala skapelser. Keats hävdar att trots fotodokumentationen som visas är flera decennier gamla har de fortfarande en otrolig inverkan på de som bevittnar dem och att det är åskådarens reaktion på Burdens verk som är den verkliga konsten.<sup>76</sup> I Andrew McClintocks intervju med Chris Burden samma år, tydliggör Burden att dokumentation av hans performanceverk alltid var del av hans process. Han utförde sina aktioner, såg till att de fotograferades och valde sedan ut den enligt honom mest ikoniska bilden. Därefter skrev han endast ned fakta om verket. Han vill inte fördjupa och förklara vad han kände, tänkte eller hur verken kopplades till något större. Skolad i minimalism försökte han endast identifiera essensen

---

<sup>74</sup> Horvitz 1976, s. 28

<sup>75</sup> New Museum, *Chris Burden: Extreme Measures*.

<sup>76</sup> Keats *Forbes* 18/12 2013.

i verket, rapportera exakt vad som hände.<sup>77</sup> 2016 släpptes dokumentären *Burden* skapad av Richard Dewey och Timothy Marrinan. Carolina A. Miranda recenserar den för *LA Times* i maj 2017.<sup>78</sup> Dokumentären är 90 minuter lång och följer Burden genom hans karriär, från hans tidiga år som konststudent till hans mest ikoniska performanceverk som *Shoot* (1971). Marrinan förklarar att hans första möte med Burdens konst var när han kom i kontakt med fotografier av hans performanceverk från 1970-talet och han beskriver bilderna som oförglömliga. Mirandas konversation med filmskaparna avslöjar att dokumentären bygger på dokumentationen som finns kvar av Burdens konst och främst från hans tidiga performanceverk. De fann stort intresse i det engagemang Burden hade till sin konst, att han satte sin egen kropp på spel och utsatte den för stora påfrestningar i konstens namn. Samtidigt ville Dewey och Marrinan utforska och presentera föreställningen om att Burdens performanceverk existerar i två världar; upplevelsen att som åskådare ta del av kvarlevande dokumentation och upplevelsen av att närvara vid utförandet av verken.<sup>79</sup> Så sent som 2022 så recenserar Milou Allerholm i *Dagens Nyheter* de utställningarna Magasin III hade under första halvåret av 2022. Huvudutställningen var med konstnären Mona Hatoum men Allerholm skriver att Magasin III gjorde genidraget att i anslutning till denna visa en mindre utställning med dokumentation av Chris Burdens performanceverk från tidigt 1970-tal.<sup>80</sup> Ett tjugotal av de performances som Burden utförde under perioden 1971-73 finns dokumenterade i den självutgivna boken *Deluxe Photo Book 1971-73* som utkom 1974. Det var denna bok som låg till grund för utställningen.<sup>81</sup> Allerholm belyser Burdens strategi när det kommer till performancekonst och hans vilja att förstå världen med den egna kroppen som gränssnitt.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> McClintock 2013, s. 43.

<sup>78</sup> Miranda *LA Times* 12/5 2017.

<sup>79</sup> Miranda *LA Times* 12/5 2017.

<sup>80</sup> Allerholm *DN* 23/2 2022.

<sup>81</sup> Magasin III, *Deluxe Photo Book 1971-73*.

<sup>82</sup> Allerholm *DN* 23/2 2022.

#### 4. Slutdiskussion

Chris Burdens performances under tidigt 1970-tal fick stor uppmärksamhet i media och ansågs både kontroversiella och polariserande. Som tidigare nämnts utforskade Burden genom sina performanceverk teman om maktdynamik, kontroll och kroppens begränsningar. Som ett resultat av detta möttes hans verk emellanåt av chock och upprördhet, och han anklagades för att vara oansvarig, självupptagen och ibland även kränkande. Samtidigt fick Burden hängivna anhängare i vissa delar av konstvärlden och bland konstkritiker där han prisades för sin vilja att ta risker och tänja på gränser genom sina performances. Vissa kritiker såg hans framträdanden som kraftfulla kommentarer på frågor som makt, kontroll och kroppens gränser, och berömde honom för hans djärvhet och hängivenhet till sitt hantverk. Peter Plagens beskriver Burden i sin artikel i *The New York Times* 1973 som en konceptuell-performancekonstnär som ofta utsätter sig själv för skada, vars verk inte grundar sig i traditionellt hantverk och kräver väldigt lite efterforskning för att ta del av. Plagens refererar till Burden som en ”mindre legend” som ifrågasätter och utmanar med sin konst.<sup>83</sup> Detta är en åsikt som delas av Robert Horvitz i hans artikel i *Artforum* 1976. Horvitz menar att premisserna för Burdens performanceverk är att de förverkligar en konkret situation skild från vardagen, där varje situation har inslag av risk. Inte bara, som Horvitz påstår, den akademiska risken som kommer vid att försök att utmana konstens gränser, utan den mycket verkliga och faktiska risken för kroppsskada.<sup>84</sup> Till skillnad från ovan nämnda kritiker ställde sig James Collins mer frågande till Burdens performanceverk. 1974 publicerade han en artikel i *Artforum* där han ställer frågan om Burden verkligen utmanar gränsen för konst eller om han bara leker med fara. När Burden utsätter sig för någon typ av kroppsskada i kontrollerade situationer, är inte det endast en symbolisk fara och placerar honom inom konstbegreppet? Collins menar att den enda risk som Burden faktiskt möter är att hans performanceverk blir urvattnade och daterade.<sup>85</sup>

50 år senare har kritiker lättare att se förbi våldsamheten i Burdens performances och kommentera den faktiska bakomliggande anledningen, vad det är han vill förmedla med sina verk. Våldet och kroppsskadorna är inte det som sensationaliseras när hans verk beskrivs och talas om utan det är hans stora engagemang till konsten som poängteras, som visar sig i de påfrestningar han utsatte sin kropp för.<sup>86</sup> Verken beskrivs som kompromisslösa och

---

<sup>83</sup> Plagens *NY Times* 2/9 1973.

<sup>84</sup> Horvitz 1976, s. 27.

<sup>85</sup> Collins 1974, s. 72.

<sup>86</sup> Miranda *LA Times* 12/5 2017.

manipulativa.<sup>87</sup> Samtidigt finns det en tydliga medvetenhet om att Burdens performanceverk existerar i två olika världar; upplevelsen för åskådare vid utförandet och upplevelsen för åskådare när de bevittnar kvarlevande dokumentation.<sup>88</sup> Vad som dock inte går att förbise är att dokumentationen av dessa verk i slutändan är foton på självskada. Bildmotivet skiljer sig inte från de fotografier som föreställer självförvållad skada och som går att finna på olika forum på internet. Spridningen av bilder på internet bidrar till att ge dessa nya betydelser. Distributionen är inte neutral utan ändrar innebörden av det ursprungliga budskapet.<sup>89</sup> Det som skiljer de två bildmotiven åt är platsen de visas på. Auslander delar författare Lee B. Browns åsikt om att äktheten hos dokumentationen av ett performanceverk inte kommer från dess förhållande till det ursprungliga performancet, utan snarare från dess förhållande till dokumentationens mottagare. Dokumentationens auktoritet kan med andra ord baseras på betraktarens subjektiva upplevelse av det, snarare än dess koppling till den tidigare utförda aktionen. Det betyder att effekten av att se fotografier från exempelvis *Shoot* (1971) eller *Fire Roll* (1973) inte nödvändigtvis beror på om åskådaren bevittnade de ursprungliga performanceverken. I stället kan inverkan komma från att se själva dokumentationen som ett eget performance som speglar konstnärens estetiska vision, för vilken betraktaren är den aktuella mottagaren. Auslander menar att kraften hos ett performanceverk inte beror på om den ursprungliga händelsen faktiskt utfördes, utan snarare på dokumentationens inverkan på betraktaren.<sup>90</sup> En fråga man kan ställa sig är om dessa bilder skadar. Hans Sternudd menar att fotografier uppfattas som mycket realistiska och representativa av vad de skildrar, vilket innebär att de kan förmedla en stark känsla av att vara verklighetsförankrade. För vissa mottagare kan bilder föreställande självförvållad skada till och med uppfattas som mer verkliga än skadan i sig. Sternudd argumenterar för att det delvis kan bero på fotografiets distanserande effekt som medium, som skiljer betraktaren från skadan både vad gäller tid och fysiskt avstånd. Detta avstånd gör att betraktaren kan observera skadan på ett sätt inte är möjligt om de fysiskt närvarade.<sup>91</sup>

I Horvitz artikel ligger stort fokus på Burdens val att dokumentera sina performanceverk. Om Burden strävar efter det omedelbara, existentiella ögonblicket som ett performanceverk ger så borde ingen dokumentation äga rum utan aktionerna bör existera som ett minne endast tillgängligt för de som närvarade. Dock är detta endast möjligt om performanceverket går att

---

<sup>87</sup> Keats *Forbes* 18/12 2013.

<sup>88</sup> Miranda *LA Times* 12/5 2017.

<sup>89</sup> Sternudd 2015, s. 192.

<sup>90</sup> Auslander 2006, s. 9.

<sup>91</sup> Sternudd 2015, s. 192.

begränsa till konstnären och publiken utan att det efter utförandet sker ryktes- och informationsspridning. Burden valde därför att dokumentera sina performances, främst med hjälp av fotografi, för att kunna bibehålla någon form av kontroll över dem efter att de utförts. Många av de fotografier som tagits är svartvita, över- eller underexponerade, skadade, och ur fokus.<sup>92</sup> Till varje bild finns en kort beskrivning om verket som Burden skrivit själv. Texterna är kortfattade och saknar fördjupande förklaringar kring vad hans känslor, tankar var vid utförandet av verken samt potentiella kopplingar till något större. Burden ville med sina beskrivningar endast identifiera essensen i verket, att rapportera exakt vad som ägde rum.<sup>93</sup> Horvitz poängterar Burdens vilja att kontrollera och ansvara för den information som spreds om hans performanceverk, krockar med hans val att vara så pass stram och underartikulerad i den information som presenteras. I och med att information om hans performanceverk är så pass begränsad uppmuntrar det mottagare till egen tolkning, som i sin tur kan bidra till missförståelse.<sup>94</sup> 1975 skapade Burden verket *The Commentaries*, vilket är 16 stycken collage bestående av skisser och tidningsurklipp. Antecknat och skrivet ovanpå dessa rättar han felciteringar, argumenterar mot journalisters ståndpunkter, pekar ut plagiat och ifrågasätter publikationernas motivation bakom sensationsrubriker och den missinformation som ges till läsare.<sup>95</sup>

Auslander reflekterar över hur användningen av fotografi vid dokumentation av performanceverk kan forma vår förståelse och tolkning av den ursprungliga händelsen, hur handlingen att rama in och välja ut specifika ögonblick att fotografera kan påverka hur vi uppfattar ett performance, och hur användningen av olika fotografiska tekniker och stilar kan förändra innebörden och effekten av dokumentationen. Han argumenterar för att performances likt Burdens verk inte var avsedda att endast tas emot av närvarande publik, utan var också ämnade att dokumenteras och spridas vidare. Detta indikerar att dokumentationen av verket var lika viktig som själva performancet, och att slutprodukten av dokumentationen - som fotografier eller videor - i slutändan blir det primära sättet på vilket ett performance upplevs och förstås. Därmed blir dokumentationen av verket en central del av själva performancet, snarare än bara ett komplement till den.<sup>96</sup> I intervjun med Andrew McClintock från 2013 tillkännager Chris

---

<sup>92</sup> Horvitz 1976, s. 28

<sup>93</sup> McClintock 2013, s. 43.

<sup>94</sup> Horvitz 1976, s. 28

<sup>95</sup> Paul Schimmel, "Working Drawings: Chris Burden on Paper", i *Chris Burden*, Fred Hoffman, (London: Thames & Hudson Ltd, 2007), s. 371.

<sup>96</sup> Auslander 2006, s. 3-4.

Burden att dokumentation av hans performanceverk alltid var en del av hans process. Han såg till att hans verk fotograferades vid utförandet och gick efteråt igenom alla bilder för att välja ut det han ansåg vara det mest ikoniska fotografiet för vidare visning och spridning.<sup>97</sup> Burden var medveten om den effekt fotografi som dokumentation hade, då han innan utförandet av *Shoot* (1971) skrev till konsttidningen *Avalanche*; "I will be shot with a rifle at 7.45 pm. I hope to have some good photos."<sup>98</sup> När det kommer till Burdens *Shoot* (1971) så var antalet närvarande minimalt men med de fotografiska dokument som lever kvar blir antalet deltagare, åskådare, oändliga.<sup>99</sup>

Ett performanceverk är ofta nära kopplat till det sammanhang där det utfördes, eftersom plats, tid och publik alla kan spela en avgörande roll i formandet av verkets betydelse. Relationen mellan kontext och performancekonst belyser vikten av att beakta den bredare miljö där ett konstverk upplevs. Samma verk kan få olika betydelser beroende på var och när den presenteras, och närvaron av en publik kan också påverka tolkningen av performancet. Kontext är en integrerad del av performancekonst, och att förstå det sammanhang i vilket ett verk äger rum kan ge värdefulla insikter om konstnärens intentioner och det bredare kulturella, sociala, och politiska sammanhang som verket skapades i. Medvetenhet om kontext, eller sammanhang, är alltså väsentlig när det kommer till skapande av och uppfattning för konst. Det är något som Burden visade tydlig förståelse för när han och konstnären Nancy Rubins (1952-) år 2004 sa upp sig från sina långvariga tjänster som lärare vid University of California i Los Angeles (UCLA). De sa upp sig i protest mot att universitet beslutat att inte stänga av en student som under en lektion hade spelat rysk roulette med en replika av en pistol, för att sedan tända smällare i korridoren utanför salen. Burden menade att det fanns regler och kutym som borde följas, att det är skillnad på en handling som utförs i ett konstrum inför en informerad publik och en som utspelas inför ovetande studenter i ett klassrum. Han fick motstå mycket kritik för detta och kallades bland annat för hycklare då han tidigare definierat konst som "a free spot in society where you can do anything."<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> McClintock 2013, s. 43.

<sup>98</sup> Kristine Stiles, "Burden of Light", i *Chris Burden*, Fred Hoffman, (London: Thames & Hudson Ltd, 2007), s. 30.

<sup>99</sup> O'Dell 1998, s. 24.

<sup>100</sup> Schjeldahl *The New Yorker* 7/5 2007.

Inför Burdens verk *Shoot* (1971) så hade närvarande åskådare informerats om vad som skulle ske under själva performansen.<sup>101</sup> Detsamma går att argumentera för när det kommer till *Fire Roll* (1973) där Burden deltog i en utställning titulerad *All Night Performance*.<sup>102</sup> Båda dessa verk utfördes i vad som kan klassas som traditionella konstutrymnen, på gallerier inför en mer eller mindre informerad publik. Performanceverket *Through the Night Softly* (1973) utfördes på offentlig plats i Los Angeles, där de enda åskådarna som bevittnade aktionen var förbipasserade, omedvetna om vad som ägde rum.<sup>103</sup> Ett kort klipp från verket sändes sedan under en månads tid som tv-reklam. Burden uttryckte själv en medvetenhet om att potentiella tv-tittare inte skulle förstå att filmen som de såg på tv var ett performanceverk. Tillfredsställelsen, menade han, fanns i vetskapen om att hundratusentals människor såg hans verk varje kväll och att det påverkade dem.<sup>104</sup> 1979 intervjuades Burden för tidningen *High Performance* där han utvecklar sin åsikt gällande att *Through the Night Softly* (1973) visades på tv. Han fann nöje i att nå ut till tusentals människor som inte har något val i saken, att intränga på deras integritet.<sup>105</sup> Närmare 50 år senare, och efter uppsägelsen från UCLA, står han fast vid sitt beslut: "It was a great feeling of power; when I was driving around LA at night and you'd see this ocean of lights and realize man, tens of thousands of people have seen my ad tonight and they don't have a choice. It's a funny feeling."<sup>106</sup>

Fotografi är ett kraftfullt medium för att fånga och dokumentera performancekonst. Förmågan att frysa ett ögonblick i tiden möjliggör skapandet av en permanent dokumentation av performanceverket, som kan återbesökas och omtolkas av åskådare långt efter att den ursprungliga aktionen utförts. Fotografering möjliggör också vidare spridning av performancekonst till bredare publik, eftersom bilder kan distribueras via olika kanaler som via internet, publikationer och gallerier. Det är dock viktigt att notera att handlingen att fånga ett performanceverk genom fotografering förändrar verkets karaktär. Närvaro av en kamera och fotograf kan förändra dynamiken mellan konstnär och publik, och valet att fånga specifika ögonblick påverka hur performansen tolkas av mottagare vid senare tillfälle. Mottagandet av fotografier av performanceverk formas av en mängd olika faktorer, inklusive betraktarens personliga erfarenheter, kulturella bakgrund och det sammanhang i vilket bilderna ses.

---

<sup>101</sup> McClintock 2013, s. 43.

<sup>102</sup> McClintock 2013, s. 46.

<sup>103</sup> Hoffman 2007, s. 290.

<sup>104</sup> Electronic Arts Intermix, *Documentation of Selected Works 1971-74*.

<sup>105</sup> Moisan 1979, s. 11.

<sup>106</sup> McClintock 2013, s. 48.

Tolkningen av dem påverkas också av konstnärens och fotografens intentioner, samt hur fotografierna presenteras och distribueras. Det är viktigt att inse att mottagandet av bilder av performancekonst skiljer sig från mottagandet av själva verket när det utförs. För att förstå hur fotografier av performanceverk tas emot är det nödvändigt att överväga relationen mellan bild, mottagare och det sammanhang där de ses.

Denna uppsats syfte var att undersöka hur Chris Burdens performancekonst med inslag av självskada togs emot på 1970-talet och om det var någon skillnad 50 år senare. Svaret på det är bevisligen ja och nej. Burdens verk fortsätter att vara högt ansedda av kritiker, och de studeras fortfarande flitigt inom performancekonstens område. Däremot har det kulturella och historiska sammanhanget som dessa performances ses i utvecklats avsevärt, vilket leder till nya och annorlunda tolkningar av verken. Det finns idag en större medvetenhet om hur bilder föreställande självförvållad skada påverkar mottagaren. Även förståelsen för att mottagandet av fotografier av performanceverk nödvändigtvis baseras på betraktarens upplevelse, snarare än dess koppling till den tidigare utförda aktionen, är idag vedertagen.<sup>107</sup> Med dagens intensiva och i alla lägen närvarande konsumtion och produktion av bildmaterial, kan det dock ses som troligt att synen på dessa verk kommer att ändras ännu en eller flera gånger i framtiden.

## Sammanfattning

Denna uppsats granskar mottagandet av dokumentation av performancekonst som har inslag av självskada, med fokus på Chris Burdens (1946-2015) verk i början av 1970-talet och dess reception 50 år senare. För att utföra en undersökning av utvalda konstverk och mottagandet av dem används en komparativ metod, där en jämförelse görs mellan texter skrivna av konstkritiker under båda decennierna, för att förstå hur publiken har interagerat med och tolkat bilder av Burdens verk över tid. Wolfgang Kemps receptionsteori ligger till grund för den komparativa studien som presenteras och används för att urskilja och förstå den dialog som sker mellan verk och betraktare. Undersökningen fann att mottagandet av dokumentationen påverkas av en rad faktorer, inklusive betraktarens personliga bakgrund och erfarenheter, kontexten i vilket fotodokumentationen bevittnas och konstnärens avsikt. Detta understryker vikten av att överväga det komplexa förhållandet mellan bild, publik och kontext för att till fullo förstå och uppskatta mottagandet av dokumentation av performancekonst, särskilt när verken har inslag av kontroversiella eller utmanande ämnen.

---

<sup>107</sup> Sternudd 2015, s. 192; Auslander 2006, s. 9.

## Källor och litteratur

### Tryckta källor

Arendt, Hannah, *On Violence*, (Boston: Mariner Books, 1970).

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, (New York: Hill and Wang, 1981).

Hoffman, Fred, *Chris Burden*, (London: Thames & Hudson Ltd, 2007).

Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).

O'Dell, Kathy, *Contract with the skin: Masochism Performance art, and the 1970s*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).

Schimmel, Paul, "Working Drawings: Chris Burden on Paper", i *Chris Burden*, Fred Hoffman, (London: Thames & Hudson Ltd, 2007), s. 368-381.

Stiles, Kristine, "Burden of Light", i *Chris Burden*, Fred Hoffman, (London: Thames & Hudson Ltd, 2007), s. 22-38.

### Publikationer

Allerholm, Milou, "Konst av Mona Hatoum känns ända in i mörgeren", *Dagens Nyheter* 23/2 2022, <https://www.dn.se/kultur/konst-av-mona-hatoum-kanns-anda-in-i-morgen/> [hämtad 2022-11-15].

Auslander, Philip, "The Performativity of Performance Documentation", i *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28:3 (2006) s. 1-10.

Collins, James, "Chris Burden: Ronald Feldman Gallery", i *Artforum*, 14:9, (1974), s. 72-73.

Horvitz, Robert, "Chris Burden", i *Artforum*, 14:9, (1976), s. 24-31.

Keats, Jonathon, "Here's How Artist Chris Burden Is Going To Manipulate You At The New Museum", *Forbes* 18/12 2013, <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2013/12/18/heres-how-artist-chris-burden-is-going-to-manipulate-you-at-the-new-museum/?sh=115f57242c7d> [hämtad 2022-11-28].

Kemp, Wolfgang, "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetics of Reception", i *The subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, ed. Mark A. Cheetham, (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), s. 180-196.

McClintock, Andrew, "Chris Burden", *SFAQ* nr. 7, (2013), s. 42-49.

Miranda, Carolina A., "How the iconoclastic life and quiet death of L.A. artist Chris Burden was captured in a new documentary", *Los Angeles Times* 12/5 2017,

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-chris-burden-documentary-20170510-story.html> [hämtad 2022-12-02].

Moisan, Jim, "Chris Burden", i *High Performance*, 2:1, (1979) s. 5-12.

Plagens, Peter, "Art in California", *The New York Times* 2/9 1973.

<https://www.nytimes.com/1973/09/02/archives/he-got-shotfor-his-art-art-in-california-he-got-shotfor-his-art.html> [hämtad 2022-11-23].

Schjeldahl, Peter, "Performance: Chris Burden and the limits of art", *The New Yorker*, 7/5 2007, <https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/performance-2> [hämtad 2022-12-05].

Sternudd, Hans T., "Digitalization and the Production of Feeling and Emotion: The Case of Words Cut into the Skin", i *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 10:1 (2015), s. 183-199.

Sternudd, Hans T., "I like to see blood': visuality and self-cutting", *Visual Studies*, 29:1 (2014), s. 14-29.

#### Internetbaserade källor

Electronic Arts Intermix, *Documentation of Selected Works 1971-74*, u.å.,

<https://www.eai.org/titles/documentation-of-selected-works-1971-74/transcript> [hämtad 2022-11-07].

Kent State University, *May 4, 1970*, u.å., <https://www.kent.edu/may-4-historical-accuracy> [hämtad 2022-12-26].

Magasin III, *Deluxe Photo Book 1971–73*, u.å., <https://www.magasin3.com/exhibition/chris-burden-deluxe-photo-book-1971-73/> [hämtad 2022-11-10].

New Museum, *Chris Burden: Extreme Measures*, u.å.,

<https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/chris-burden-extreme-measures> [hämtad 2022-12-01].

## Bildförteckning

### Figur 1 och 2.

Chris Burden, *Shoot*, November 19, 1971, F Space, Santa Ana, CA. Foto: A. Lutjeans. Används med tillstånd av 1717 Studio Inc. d/b/a Chris Burden Estate, tom. 06-2023. Ej online-publicering.

### Figur 3 och 4.

Chris Burden, *Fire Roll*, February 28, 1973, Museum of Conceptual Art, San Francisco. Foto: Barry Klinger. Används med tillstånd av 1717 Studio Inc. d/b/a Chris Burden Estate, tom. 06-2023. Ej online-publicering.

### Figur 5 och 6.

Chris Burden, *Through the Night Softly*, September 12, 1973, Main Street, Los Angeles, CA. Används med tillstånd av 1717 Studio Inc. d/b/a Chris Burden Estate, tom. 06-2023. Ej online-publicering.