

# OS ESPECTADORES PERFORMERS

*SPECTATORS THE PERFORMERS*

**Yiftah Peled**

**Universidade Federal do Espírito Santo/UFES**

## **RESUMO:**

Este artigo elabora conteúdo sobre o tema da incorporação dos espectadores de arte que se tornam performers. Tratam-se de artistas contemporâneos que incluem os visitantes no espaço expositivo, através do uso da fotografia. Ao fazer o registro do ato de observar obras de arte, os artistas usam variados formatos de percepção dos visitantes. Além disso, realiza-se uma tentativa de organizar conceitualmente essa estratégia artística, na qual se pode observar confrontos entre diferentes modelos de performances nas instituições de arte e seus aspectos sociais e temporais, bem como questões que envolvem relações de gênero e voyeurismo.

Palavras chave: Incorporação; Performance; Visitação.

## **ABSTRACT**

*This article approaches the topic of incorporating the art viewers who become performers. The article explores contemporary artists that include visitors in the exhibition space through the use of photography. When registering the act of observing works of art, these artists use various formats of visitor's perception. In addition, one tries to organize conceptually this artistic strategy in which one can observe clashes between different models of performance in art institutions and their social and temporal aspects as well as issues involving gender and voyeurism*

*Keywords: Incorporation; Performance; Visitation*

## Introdução

A inclusão dos espectadores de arte em obras de arte é uma estratégia relativamente restrita, operada por alguns artistas, através da fotografia. Tal estratégia artística de incorporação é pouco explorada conceitualmente e configura-se como objeto deste artigo.

McShine (1999) afirma que a prática de fotografar o museu iniciou somente quinze anos após a invenção do processo fotográfico, em 1839. Até então, os artistas produziam imagens do museu vitoriano que eram “mais documentais do que analíticas, registrando juntamente espaços e objetos específicos (...)” (p.17).

Para esse autor, essa tardia captura do espectador aparece ligada à possibilidade técnica do encurtamento do tempo de exposição na máquina fotográfica. Esta prática vem ganhando novos contornos desde então. O artigo vai explorar possíveis sentidos para tais incorporações com foco em artistas contemporâneos.

## O posicionamento do visitante de arte

O artista contemporâneo alemão Thomas Struth (1954-) através de um registro fotográfico realizado no Museu do Louvre, em Paris, incorporou a presença de visitantes, fotografando os mesmos frente à pintura “O Náufrago de Medusa” (1819), do artista Théodore Géricault (1791–1824):



Figura 1. “O Náufrago de Medusa”. Fotografia de Thomas Struth, 1989. Tamanho: 184x217cm. Disponível em: <http://makingarthappen.com/2011/10/29/thomas-struth-serralves/>

Dessa forma, Struth criou uma situação inédita que provoca a refletir sobre relações possíveis entre as posturas de personagens na pintura e do público no museu. A pintura fotografada é uma representação, em estilo romântico que retrata uma tragédia que ocorreu em 1816 envolvendo o barco “*Frigate Méduse*”, na costa da África. Cento e quarenta e sete tripulantes tentaram se salvar utilizando uma barca improvisada. No mar, quase sem comida e sem água, ocorreram suicídios, assassinatos e canibalismo. Eles foram resgatados após treze dias do acidente com apenas quinze sobreviventes, entrevistados pelo pintor. A pintura de Géricault ilustra uma catástrofe humana, o desespero e a impotência frente às forças da natureza<sup>4</sup>. No trabalho, o pintor optou por expressar uma catarse emocional. É interessante perceber como as posturas dos espectadores do museu se relacionam com tal cena pictórica.

Através da sua obra, Struth permite uma comparação: de um lado, encontra-se a postura expressiva e descontrolada dos sobreviventes que parece contrastar com a posição estática dos corpos dos espectadores - alguns com mãos no bolso ou com braços cruzados, algo que deixa a impressão de que os espectadores são distantes e/ou indiferentes ao drama retratado. Os espectadores do museu são apresentados de costas, unidos pela postura estática e anônima. Porém, o espaço que os separa e a relação com o aglomerado humano na pintura parece destacar suas inacessíveis individualidades.

O que esta obra sugere em relação ao espectador contemporâneo? Struth, citado por MacShine (1999, p.17), mostra que “uma vez que os espectadores são refletidos na sua atividade, eles têm que se questionar o que eles estão fazendo nesse momento”. Tal comentário também chama a atenção para quem está ven-

do a sua fotografia e sugere que a obra propõe, conscientemente, sensibilizar o visitante para a sua condição de espectador e para a sua performance social no espaço do museu.

A obra incita a pensar três olhares distintos: os sobreviventes (pintados) na barca, que olham deslumbrados sua salvação; os visitantes (fotografados) no museu, que olham para a pintura e, ainda, o expectador que vê o trabalho de Struth. Sua obra funciona como um tipo de espelho multiplicado e tal fato se exacerba, uma vez que o tamanho das fotos produzidas pelo artista é quase natural. Esses três olhares possibilitam uma comparação entre a posição das figuras das pinturas e as ideologias ali projetadas. A obra do artista apresenta uma resistência à condição predominante dos espaços culturais, movimentados lugares de alta circulação de pessoas, assim como as “estações de trem” (Struth *apud* MacShine, 1999, p.17). Essa atitude permite que os espectadores tomem consciência de sua condição e de seu papel no espaço da arte. Ou seja, Struth transforma seus fotografados em espectadores/performers e desperta o visitante para sua própria performance social no espaço expositivo.

Em Struth, a presença do público frente a obras de arte implica um tipo de incorporação de determinado comportamento/performance que quando colocado frente a uma ideologia particular (nossa) ganha nova dimensão comparativa.

### Tempo do visitante/ Tempo da obra

Na fotografia encontram-se artistas sensíveis frente ao visitante da arte como um sujeito que olha; os fotógrafos registram a relação entre a



obra e o espectador. Que tipo de incorporações é possível encontrar nessa relação?

Desde o final dos anos 1950, o fotógrafo Elliott Erwitt (1928-) retrata visitantes no museu e seu trabalho está compilado no livro *Museum watching*, de 1999. Em foto realizada no Museu de Nápoles, Erwitt registrou o jogo dos olhares de dois jovens visitantes que dialoga com a direção do olhar das estátuas.

A postura dos dois meninos remete à tentativa de decifrar o passado e seu sentido. Por outro lado, a foto também sugere que as estátuas recebem uma repentina vida<sup>5</sup> e olham para os meninos, mirando o presente através de quem está presente.

A relação entre passado e futuro pode também ser notada em algumas fotografias do artista brasileiro Alécio de Andrade (1938-2003) que produziu durante 38 anos uma série de fotos de visitantes no Museu Louvre, em Paris, iniciada em 1964. Como Erwitt, Andrade abor-

Figura 2. Elliott Erwitt, 1960. Foto realizada no Museu de Nápoles, Itália. Disponível em: <https://www.google.com/search?hl=ptBR&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1220&bih=65=Elliott+Erwitt>

4 A pintura se tornou uma referência de sua época, um símbolo do espírito romântico na arte, na qual se pode identificar um rompimento com os padrões neoclássicos devido ao gestual expressivo e a temática que aborda a precariedade da vida humana frente às forças da natureza.

5 Refere-se ao conto Pigmalião e Galatéia do escritor romano Ovídio.



Figura 4. Alécio de Andrade, 1969. Foto realizada no Museu do Louvre, Paris, França. As duas fotos supramencionados contextualizam uma relação entre o presente e o passado através das posturas dos visitantes. Disponível em: [pinterest.com/pin/372813675-374992725/](https://pinterest.com/pin/372813675-374992725/)

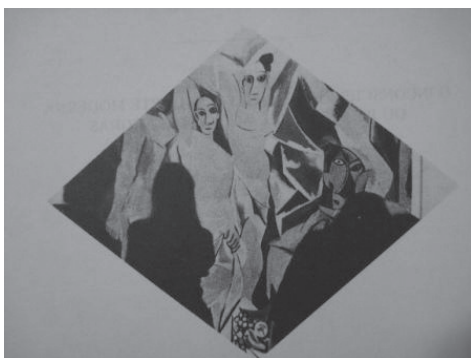


Figura 5. “Um Quadro Não É Substituição Para Nada” de Louise Lawler e Sherrie Levin, Foster 1996, p.238.

da o público nos espaços expositivos. Porém em uma fotografia produzida em 1969, ele não mostra o objeto de observação dos visitantes, mas foca somente na direção de seus olhares. A foto parece registrar uma relação entre a avó e sua neta. A mulher olha para cima, observando os quadros e a adolescente olha para baixo para a câmara que as fotografa. A relação da idosa é com as pinturas no museu; a jovem, por outro

lado, manifesta interesse naquele momento presente e mira diretamente para o fotógrafo.

Existem outras questões que podem ser abordadas nesse contexto que envolve os espectadores/ performers. Uma delas envolve questões de gênero.

### Olhar/Gênero e o jogo de luz e sombra

Sob uma abordagem feminista, algumas artistas tentam intencionalmente desconstruir a ideologia e a instrumentalização do corpo nu feminino na arte. Um exemplo é a colaboração entre as artistas Sherrie Levine e Louise Lawler que se debruçam sobre a pintura de Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger* (1907) a qual passa por uma transformação fotográfica. Além da mudança de posição da obra do artista, as artistas mostram mulheres em silhuetas escurecidas de frente à pintura do Picasso. O uso de uma obra de arte ícone da modernidade não é casual. No trabalho da dupla surge a relação com as espectadoras que, de costas, aparecem como silhuetas anônimas observando o quadro do Picasso. Essas silhuetas femininas escurecidas remetem ao sombreamento projetada sobre as mulheres pela ideologia masculina, tornando sua presença uma performance fantasmagórica.

Foster (1985), ao mencionar o uso das mulheres negras na pintura do Picasso, questiona os espaços expositivos como neutros e universais onde as obras pairam numa suposta condição atemporal, sem referências raciais ou de gênero:

(...) para as feministas, para as “minorias” e para os povos tribais, há outra maneira de narrar esta história do iluminismo e da erradicação; maneiras que rejeitam o pathos Narcisista (...) nessa leitura, o outro permanece – e de fato como o próprio campo da diferença na qual o sujeito emerge para desafiar as pretensões ocidentais de soberania, supremacia e auto de criação. (FOSTER, 1985, p. 268).

A obra de Sherrie Levine/Louise Lawler promove o questionamento sobre as áreas de sombras projetadas sobre a performance social dos espectadores. Até aqui, foi vista a inclusão dos espectadores através dos registros de suas presenças, mas existem outras estratégias para incorporar a relação espectador/performer.

### O voyeur

O artista Marcel Duchamp (1889-1968) produziu secretamente, entre 1946-66, a obra “*Étant donnés*”. Nele aparecia um manequim/corpo de uma figura feminina nua (sem a cabeça à vista) com pernas abertas e a vagina à vista, segurando uma lamparina. Porém, essa cena poderia apenas ser vista por um visitante de cada vez através de um pequeno buraco numa porta, situação que remete ao voyeur.

Morgan Meis (2009, s/p) mostra que: “a genialidade verdadeira do “*Étant donnés*” é proporcionar um ato erotismo de natureza secreta e intensamente solitária em uma obra de arte, essencialmente pública”.

Mas qual é a diferença entre um *voyeur* comum e a condição voyeurística que Duchamp proporcionou? Duchamp proporciona essa prática dentro de um espaço de arte, o que coloca a condição de *voyeur* como invertida, como se fosse uma armadilha para os visitantes. Pode-se falar de um tipo de *voyeur/performer* flagrado por outros visitantes.

O olhar voyeurístico do espectador ganha um desdobramento mais recente através da obra da artista Sophie Calle. No seu projeto “Sombra”, de 1981, ela apresenta complexidades performativas relacionando textos com imagens.

Calle (1996) relata que o projeto iniciou



Figura 6. *Étant donnés*: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage". Duchamp, (1946-1966). <http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-étant-donnés-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>



Figura 7. Sophie Calle, “Sombra”, 1981 (detalhe). Calle (1996, p.97).

3 Obra adquirida pelo *Philadelphia Museum of Art*; a pedido do Duchamp a obra foi mostrada apenas após sua morte, em 1969

quando, através da sua mãe, ela solicitou os serviços de detetives particulares de uma agência chamada “Duluc” que assumiram a tarefa de segui-la. Os detetives não sabiam da inversão de sua condição, planejada pela artista que apresenta como obra o depoimento técnico do detetive, resultado de um dia de trabalho. Tal depoimento foi exposto ao lado do depoimento da artista que contrasta com a descrição impessoal do detetive.

Parte do percurso da artista incluiu uma parada frente a seu trabalho de arte favorito no Louvre: “Homem com uma luva”, de Ticiano. Através da presença do seu seguidor e da obra que ela observa na foto (tirada pelo detetive), a artista torna-se uma visitante diferenciada. Enquanto olha a pintura, ela está também performando para quem registra o ato (no caso, o detetive). Aqui, a artista cria cruzamentos entre ausências enquanto se situa entre dois olhares masculinos. Um é o do detetive que, com a máquina fotográfica, registra suas costas; outro é o olhar do sujeito da pintura “Homem com luvas” à sua frente que se esvai com “seus olhos tristes e vazios” (Calle, 1996, p. 101-2). São dois retratos masculinos, olhares que não enfrentam o sujeito. No jogo de inversos, Calle se torna o *voyeur* do detetive.

### Considerações Finais

Ao analisar o contexto das obras mencionadas, pode-se dizer que Tomas Struth flagra, principalmente, o posicionamento do visitante/ es-

pectador/ performer em relação às obras nas quais se confrontam modelos de performances sociais de épocas. Já em Alécio de Andrade e Elliott Erwitt surge a dimensão temporal. A obra de Sherrie Levine e Louise Lawler foca no espectador sombreado por uma poderosa encruzilhada ideológica ligada ao gênero. E Duchamp e Calle permitem tencionar a reação entre distância/ visibilidade permitindo o surgimento de um espectador/*voyeur/performer*.

Percebe-se que a ativação da condição do espectador/performer permite questionar a condição de neutralidade do museu; a arte é relativizada e a qualidade específica do momento da relação é realçada.

### Referências:

- ANDRADE, A. O Louvre e seus Visitantes, 2009. Disponível em: [http://www.aleciodeandrade.com/pdf/aleciodeandrade\\_2011\\_vitoria.pdf](http://www.aleciodeandrade.com/pdf/aleciodeandrade_2011_vitoria.pdf) . Acesso em: 5 Mar. 2013.
- CALLE, S. True Stories. Givataim: Tel Aviv Museum, 1996.
- ERWITT, E. Museum watching. New York: Phaidon, 1999.
- FOSTER, H. Recodificação: Arte espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- McSHINE, K. The museum as a Muse Artist Reflect. Moma. New York: Harry N. Abrams, 1999.
- MEIS, M. Peep Show. Marcel Duchamp. 2009. Disponível em: <http://www.thesmartset.com/article/article10060901.aspx> Acesso em: 6 Jun 2011.