

Prospectiva (Frutal).

Âmbito da arte: uma reflexão sobre a arte e suas relações com o contexto a partir da obra de Louise Lawler.

Amanda Alves Neves.

Cita:

Amanda Alves Neves (2016). *Âmbito da arte: uma reflexão sobre a arte e suas relações com o contexto a partir da obra de Louise Lawler*. Frutal: Prospectiva.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/repositorio.digital.uemg.frutal/75>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pZsz/wAr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Amanda Alves Neves

O Âmbito da Arte: uma reflexão sobre a arte e suas relações com a obra de Louise Lawler

**editora
prospectiva**

**Coleção
Produzir
Cidadania**

Amanda Alves Neves

Âmbito da arte: uma reflexão sobre a arte e suas relações
com o contexto a partir da obra de Louise Lawler

Frutal-MG
Editora Prospectiva
2016

Copyright 2016 by Amanda Alves Neves.

Capa: Jéssica Caetano

Foto de capa: Internet

Revisão: A autora.

Edição: Editora Prospectiva

Editor: Otávio Luiz Machado

Assistente de edição: Jéssica Caetano

Conselho Editorial: Antenor Rodrigues Barbosa Jr, Otávio Luiz Machado e Rodrigo Portari.

Contato da editora: editorapropectiva@gmail.com

Página: <https://www.facebook.com/editorapropectiva/>

Telefone: (34) 99777-3102

Correspondência: Caixa Postal 25 – 38200-000 Frutal-MG

NEVES, Amanda Alves.

Âmbito da arte: uma reflexão sobre a arte e suas relações com o contexto a partir da obra de Louise Lawler. Frutal: Prospectiva, 2016.

ISBN: 978-85-5864-060-2

1. Arte. 2. Contemporaneidade. 3. Louise Lawler. I. Neves, Amanda Alves. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. III. Título.

AGRADECIMENTOS

A Luciene Almeida, Stela-Mares Alves Neves,
Celina Figueiredo Lage e Aroldo Lacerda.

Com efeito, contextual é a atividade viva da arte de hoje, não porque ela se aproximaria de uma realidade da qual não se sabe grande coisa (exceto em que ela não consiste), mas porque ela assume todo o seu sentido fora daquilo em que ela consiste.

(CAUQUELIN, 2008, p.120)

SUMÁRIO

NOTA DO EDITOR.....	8
1. O SISTEMA DA ARTE E A OBRA DE LOUISE LAWLER.....	9
1.1 A ARTE CONTEMPORÂNEA E O SISTEMA DA ARTE.....	11
1.2. A OBRA DE LOUISE LAWLER.....	15
2. IMATERIALIDADE, CRÍTICA E APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	18
2.1 ASPECTOS IMATERIAIS DA OBRA DE ARTE EM EXPOSIÇÃO.....	18
2.2. A FUNÇÃO CRÍTICA DA ARTE E A CRÍTICA INSTITUCIONAL.....	30
2.3. APROPRIAÇÃO COMO PROCEDIMENTO ARTÍSTICO.....	36
3. O PROTAGONISMO DO CONTEXTO NA OBRA DE LOUISE LAWLER.....	42
3.1 ARRANGED BY - O COLECIONISMO INDIVIDUAL.....	42
3.2. STATUE BEFORE PAINTING - O OLHAR MUSEOLÓGICO.....	48
3.3. ADJUSTED TO FIT - A GALERIA E SEUS AJUSTES.....	55

3.4. SOMETHING ABOUT TIME AND SPACE BUT I'M NOT SURE WHAT IT IS -REINTERPRETANDO WARHOL.....	62
4. AUTORIA E CONTEMPORANEIDADE NA OBRA DE LOUISE LAWLER.....	67
4.1 A FOTOGRAFIA ENTRE A DOCUMENTAÇÃO E A VISÃO AUTORAL.....	67
4.2. DESCORTINANDO O MUNDO DA ARTE.....	70
4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS.....	76

NOTA DO EDITOR

Uma produção acadêmica de interesse da sociedade com enorme potencial de esclarecimento de questões do campo da arte faz parte do trabalho de Amanda Alves Neves.

Como trabalho de conclusão do curso de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – Escola Guignard, também contou com a orientação da Professora Celina Figueiredo Lage

A versão original impressa poderá ser consultada na Biblioteca da Unidade de Ubá. Nossa alegria é imensa por contar com a autora no trabalho de popularização da ciência e da divulgação científica. Quando nos permitiu publicar o trabalho para torná-lo acessível para consulta gratuitamente na *internet* contribuiu para a ampliação da cultura do acesso livre ao conhecimento e da transparência das atividades universitárias.

Professor Otávio Luiz Machado
Editora Prospectiva

1. O SISTEMA DA ARTE E A OBRA DE LOUISE LAWLER

A pesquisa aqui apresentada desenvolve-se principalmente em torno da reflexão sobre aspectos do sistema da arte na contemporaneidade, à luz da obra de Louise Lawler. Ela tem como objetivo mostrar como a análise da obra dentro de seu contexto e a interação entre ambos pode gerar uma reflexão sobre a estrutura ideológica do universo das artes visuais. Para tal, serão analisados alguns aspectos do sistema que envolve a circulação da obra de arte como parte relevante de seu contexto habitual, alguns aspectos imateriais da obra de arte em exposição e a apropriação como prática artística através da fotografia. Será também objeto de análise a relação entre a obra de arte e a instituição em sentido amplo, como geradora de um aparato ideológico que movimenta as relações sociais, mercadológicas e mesmo políticas dentro do universo das artes visuais.

O capítulo 1 será dedicado ao sistema da arte e à apresentação da obra de Louise Lawler em seu contexto de formação e atuação. Com o intuito de examinar algumas questões relativas à arte contemporânea, analisaremos no capítulo 2 os aspectos imateriais, as características críticas e as

estratégias de apropriação, as quais se configuram como questões cruciais para se pensar a arte contemporânea. Para ilustrar essas questões evocaremos como exemplos obras dos artistas Hans Haacke e Sandra Gamarra.

Já no capítulo 3 serão analisados com maior profundidade os seguintes trabalhos de Louise Lawler: “*Pollock and Tureen*” de 1984; “*Statue before Painting, Perseus with the Head of Medusa by Canova*”, 1982; “*Black and White and Blue (Adjusted to fit)*”, 2007/2011; “*Something About Time and Space But I’m Not Sure What It is*”, 2000. Essas obras foram escolhidas por que abordam questões que dizem respeito ao contexto produzido pelo deslocamento da obra de arte a partir de seu ambiente habitual de exposição. Nesse sentido, interessa-nos investigar a obra inserida na instituição do museu, no ambiente da galeria e em uma coleção particular, em suas relações ou implicações, bem como as questões referentes à ação curatorial sobre a obra. Por fim analisaremos também questões sobre apropriação e autoria.

No capítulo 4 serão analisadas a questão da autoria e da contemporaneidade na obra de Louise Lawler e como a incorporação das obras em seus trabalhos produz uma nova reflexão sobre a arte

quando trazidas sob a perspectiva da contemporaneidade.

Os principais referenciais teóricos utilizados durante a pesquisa foram Cauquelin (2005) e Fraser (2008a,2008b), colocados em diálogo com autores como O'Doherty (2002), Kwon (1997), Deutsche (2009) e Trivelli (2009).

1.1 **A ARTE CONTEMPORÂNEA E O SISTEMA DA ARTE**

O sistema de circulação das artes visuais transforma-se continuamente em função das mudanças econômicas, sociais e culturais da sociedade. Na atualidade, assistimos ao surgimento de um mercado de arte contemporânea atrelado à grande necessidade de circulação de obras. Esse mercado possui características bastante distintas do mercado de arte à época do modernismo e, segundo Cauquelin (2005, p.15), ele pode ser compreendido como produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema, baseado na autonomia da obra de arte em relação aos cânones acadêmicos.

A característica autônoma da obra de arte moderna surge de um processo de dissolução do poder de influência da academia de arte no século XIX na França, quando a burguesia se tornou a força motriz da economia pelo rápido crescimento industrial e fortalecimento do capitalismo. Sob este panorama, vimos nascer um modo de produção e circulação de arte livres dos preceitos da academia e ligado ao interesse da classe social que passou a deter, então, o poder econômico. Os salões de arte se transformaram devido à nova demanda de uma arte guiada pelo gosto dos frequentadores e, além disso, disseminada pela figura do crítico de arte que surgiu nesta mesma época. Segundo Cauquelin, “O crítico se torna um profissional da mediação (...). Ele fabrica a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte.” (CAUQUELIN, 2005, p. 37-38).

A partir da proliferação das galerias de arte, após o Salão dos Recusados em 1863, uma nova mudança de foco no mercado das artes veio a modificar definitivamente os critérios de compra que se sustentavam no gosto dos compradores de arte. O artista que havia se livrado da prisão acadêmica se libertou, a partir de então, da burguesia que direcionava os rumos da arte de acordo com seus juízos de gosto. Isto aconteceu provavelmente em

função da necessidade de abertura de novos espaços independentes para se expor e discutir as novas formas de produção artística.

Os movimentos das vanguardas artísticas surgiram na Europa em conformidade com este momento de autonomia do artista, mas acabaram por se adaptar às necessidades de mercado e de circulação de obras. Um movimento semelhante aconteceu com a arte contemporânea que, a princípio, também reivindicava certa autonomia através de obras que se utilizavam de suportes pouco vendáveis sob o seu ponto de vista primordial, como por exemplo, a *Land Art*, a *Performance* ou o *Site Specific*. Porém, o mercado de arte acabou por se adequar também a essas propostas e transformá-las em objeto de consumo, através do recurso do registro em fotografia e em vídeo, ou através da venda de direitos autorais.

Podemos notar que hoje as artes visuais circulam por meio de um sistema que gira em torno de um contexto mercadológico, que envolve outras esferas de participação que colaboram com este mesmo contexto e que são igualmente importantes para o desenvolvimento e manutenção das práticas artísticas. Segundo Melo (2001), o sistema da arte se divide em três dimensões: a econômica, a simbólica e

a política (MELO, 2001, passim). Na dimensão econômica, temos instâncias de produção, venda e compra; na simbólica, instâncias de mídia, divulgação, público e exibição de conteúdo; e na base política, as instituições. É claro que estas dimensões não estão definitivamente compartimentadas, pois elas se entremeiam e se misturam e é desta interação que surge o ambiente necessário à gênese e à circulação das obras de arte.

A produção de conteúdo artístico destina-se ao próprio meio e produz as próprias regras. Conforme Cauquelin (2005, p.78-79): “o financiador-produtor é também aquele que consome como era o caso na época dos príncipes e artistas, com apenas uma diferença que é o fato de a exibição do produto ter se tornado pública”. Ou seja, aquele que financia a produção de uma obra de arte é também aquele a quem se destina a comercialização dessa obra.

O fato é que a arte contemporânea circula hoje em um ambiente de conexões baseado no mercado que é determinante para a sua legitimação e valorização enquanto produto. A produção da obra de arte enquanto objeto ou prática relevante no sistema da arte não é mais atribuição individual do artista. Sua força dentro do sistema da arte depende da participação de outras instâncias também

produtoras de significação e de valorização econômica do objeto artístico.

1.2. A OBRA DE LOUISE LAWLER

O contexto de circulação da obra de arte contemporânea se tornou um campo potencial de reflexão e crítica sobre a obra de arte e sobre o intrincado sistema de relações que acaba por tornar possível sua própria existência. Nesse sentido, identificamos na obra de Louise Lawler um campo de investigação propício para analisarmos este potencial crítico e reflexivo das obras de arte na atualidade.

A artista americana nasceu em Bronxville (Nova York) no ano de 1947 e graduou-se como bacharel em *Fine Arts* (Belas Artes) pela Universidade de Cornell em 1969. A artista conta com grande reconhecimento de seu trabalho durante o decorrer da sua carreira, sendo que já teve trabalhos expostos em instituições de destaque: no Instituto de Arte de Chicago, no Stedelijk Museum em Amsterdã, no Museu de Belas Artes de Ghent, no Museu Whitney de Arte Americana¹, em Nova York,

¹ O Museu incluiu as obras da artista nas suas Bienais de 1992, 2000 e 2008.

entre outros. Obras da artista integram importantes coleções, como a do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), do Museu Whitney de Arte Americana, do Museu Guggenheim, do Los Angeles County Museum of Art (LACMA), do Instituto de Arte de Chicago e do Tate Britain Museum.

Os principais trabalhos de Lawler consistem em fotografias de obras de arte registradas em locais diversos, que podem ou não coabitar com elementos integrantes do contexto do universo artístico. Esse cenário, que se coloca em evidência através da fotografia de Lawler, revela indícios sobre as relações sutis entre as obras fotografadas e o que as cerca. É possível diagnosticar nas entrelinhas que essas relações falam sobre o processo subliminar que as sustenta e que aparentemente se mostra como simples complemento ao olhar do grande público. Segundo Fraser (2008b):

seu objetivo não é tanto descobrir agendas ideológicas ocultas, mas romper os limites institucionais que definem e separam as identidades distintas de artista e obra de arte, a partir de um aparato que supostamente apenas os complementa. (tradução nossa) (FRASER 2008b, p. 309)

Ainda de acordo com Fraser (2008b), o objetivo de Lawler seria ultrapassar os limites institucionais criados para direcionar a leitura das obras, ou seja, ler a obra a partir do que a princípio não é aparente quando ela está em exibição. Os locais e os objetos presentes no mesmo ambiente em que a obra está tornam-se, assim, parte da investigação da artista: espaços expositivos, museus, leilões de arte, a obra em repouso no acervo ou em pleno transporte para ser exposta.

Como veículo para sua investigação, Lawler utiliza-se da fotografia. Os recortes produzidos pelo enquadramento acentuam detalhes que aproximam objetos e estabelecem relações entre os elementos retratados, os quais podem provocar reflexões sobre o que a obra de arte tem a dizer quando apresentada em diferentes contextos. Para Baudrillard (1997, p. 34), "visto na perspectiva de conjunto, do lado do sentido o mundo é bastante decepcionante, ao passo que, visto no detalhe e de surpresa, ele é sempre de uma evidência perfeita". Sendo assim, Lawler consegue através do protagonismo do detalhe provocar uma densa reflexão sobre ideologias e práticas aparentemente ocultas no universo da arte.

2. IMATERIALIDADE, CRÍTICA E APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

2.1 ASPECTOS IMATERIAIS DA OBRA DE ARTE EM EXPOSIÇÃO

Em 2009, no museu *Palazzo Fortuny*, em Veneza, aconteceu uma exposição chamada "In-Finitum" (fig.1 e 2). Essa exposição reunia obras de arte e objetos das mais variadas formas, divididas em cinco temas, os quais giravam em torno do conceito de infinito: *The Cosmic*, *The Unfinished Artwork*, *The Space-In-Between*, *The Monochrome*, *The Void*. Foram expostas obras de artistas como Giorgio De Chirico, Vik Muniz, Lucio Fontana, Donald Judd, Yves Klein, Anish Kapoor, Mark Rothko, dentre vários outros. As obras foram expostas lado a lado com objetos que adornavam a casa do estilista Mariano Fortuny, que passou à condição de museu após seu falecimento.



Figura 1 - Exposição *Infinitum*, 2009 – Vista Geral



Figura 2 - Exposição *Infinitum*, 2009

A diferença em relação ao modo de exposição tradicional está na inexistência das placas ou etiquetas que identificam nome, nacionalidade do artista, data de produção da obra etc. Calligaris explica que “A regra (inusitada e atrevida) da exposição do Palazzo Fortuny queria que os objetos não fossem identificados por placa alguma, como se as pessoas estivessem visitando a casa de alguém” (CALLIGARIS, 2009, p.1). Nesse caso, a instituição ou ainda a curadoria assume o papel de legitimador quanto aos objetos que se tornam obras de arte apenas por ocupar aquele espaço.

Mas o que pode ser notável é o efeito que a inexistência de um detalhe aparentemente desinteressante provoca: a ausência de etiqueta de identificação pôde equiparar um objeto de decoração a uma obra de arte, dada a força persuasiva criada pela exposição do mesmo dentro de uma instituição museológica. Dessa forma, no que diz respeito àquela exposição do Pallazzo Fortuny, estaria concentrada na figura do curador a possibilidade de “transformar em arte” tudo o que escolher ou eleger para compor a exposição, desde que esteja em conformidade com a instituição de arte ou museu.

A galeria ou museu, bem como outros elementos como a curadoria e os aparatos expositivos

se tornam parte importante na construção de uma ideia do que seria ou não uma obra de arte², sendo essa uma questão fundamental da arte contemporânea. Segundo O'Doherty (2002, p. 103), "o cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico. Arte passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado e repostado regularmente. ”

A galeria e o próprio evento da exposição se tornaram material de investigação de vários artistas, que exploraram as suas inúmeras particularidades. A pesquisa de alguns artistas partiu em direção ao que há de substância imaterial no evento da exposição, como Hans Haacke e o "Condensation Cube" (fig.3). Esta obra consiste em um cubo de plexiglass, fechado, com água no fundo. De acordo com a umidade e o calor provocado pela presença de pessoas na sala de exposição ou mesmo pela incidência da luz, a água no interior do cubo poderia evaporar condensando-se em suas paredes internas.

² Em julho de 1999, em uma entrevista ao Itaú Cultural, o filósofo Celso Favaretto aponta que a partir dos anos 1960, as transformações ocorridas no sistema de arte sinalizam que a palavra **obra** não consegue dar mais conta do que se passou a produzir desde então. Ele propõe o uso do termo **objeto**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-XG-71wqwUI>. Acesso em: 12. fev.2015.

Com o fechamento da galeria à noite a água voltava, novamente, ao estado líquido.

O trabalho de Haacke analisa as alterações no ambiente causadas pela presença do público no espaço expositivo e pelo aquecimento do ambiente devido à iluminação: interferências que, em princípio, são imperceptíveis ao olhar e que afetam as obras de arte do ponto de vista físico. Nesse caso, o evento da exposição modifica o objeto exposto e o transforma materialmente. Sua obra se desloca para a interação física, porém não tátil, entre público, ambiente e objeto.

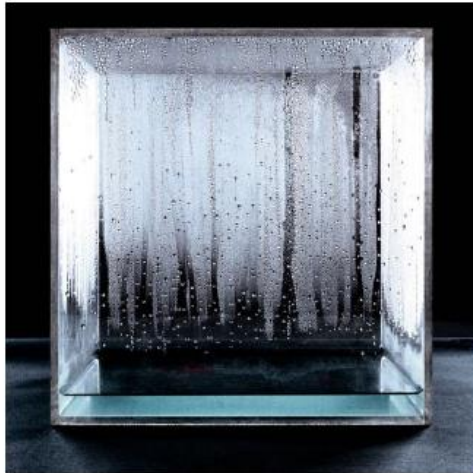


Figura 3 - *Condensation Cube* - Hans Haacke, 1968



Figura 4 - *Installation Münster (Caravan)*, 1977 - Michael Asher

Outro exemplo significativo de relações possíveis entre obra e ambiente seria a experiência de Michael Asher no *Skulptur Projekte* de 1977 em Münster, Alemanha. O trabalho *Installation Münster (Caravan)* propôs a reflexão sobre obra de arte sem o invólucro físico aparente da instituição.

Como ilustrado pela figura 4, a obra de Asher se tratava de um *trailer* que se deslocava para vários pontos da cidade (sempre os mesmos, especificados num mapa) e se submetia aos efeitos da passagem do tempo, se deteriorando. A obra foi apresentada ao público durante diversas edições do evento da

exposição, que no caso ocorre de dez em dez anos. Torna-se difícil percebê-lo como obra de arte, dada a similaridade com os objetos comuns, cotidianos, que não são revestidos de um estatuto artístico. O objeto da obra de Asher não seria apenas o *trailer*, mas também o tempo, que modifica o veículo e os lugares aonde ele aporta, conferindo-lhe assim uma quarta dimensão.

O evento da exposição também pode conferir *status* ao objeto e à sua apresentação, mas não diferentemente do que confere à cidade inteira e seus veículos, objetos, habitantes e visitantes. Embora inserido no contexto da mostra (o mapa indicativo dos locais onde o *trailer* estaria estacionado era distribuído em um museu), de modo que o próprio projeto da exposição institucionalizasse a ação, o *trailer* em si não sinalizava nenhuma participação institucional.

Dessa forma, podemos entender que:

Arte não é arte porque está assinada por um artista ou porque é exibida em um museu ou qualquer outro *site* institucional. Arte é arte quando existe para discursos e práticas que a reconhecem como arte, seja como objeto,

gesto, representação ou apenas ideia.
(FRASER, 2008a, p. 183-184)

Portanto, o que inclui o *trailer* de Asher na categoria de objeto ou obra de arte seria o fato de participar de uma prática reconhecida pelos que compõem o que hoje podemos chamar de novo entendimento da instituição de arte. Assim, entendemos que a noção instituição está ligada a um caráter de relações sociais, econômicas e políticas dentro do universo da arte e não se resume somente à organização do museu ou do espaço formalmente institucionalizado da arte.

Sob este ponto de vista, podemos analisar outra experiência criada pela artista/curadora Sandra Gamarra, na concepção do *Limac* ou Museu de Arte Contemporânea de Lima. Seu acervo conta com obras produzidas por Gamarra a partir de obras de outros artistas que ela própria escolheu segundo seus critérios curatoriais, além de doações de obras de artistas simpatizantes ao projeto. A partir do seu trabalho, vieram à tona questões sobre a instituição como espaço físico e em que condições ela poderia existir, uma vez que o museu não ocuparia nenhum espaço a não ser virtualmente.

Todos os aparatos da instituição museológica estavam presentes no projeto do *Limac*: identidade visual, projeto arquitetônico, objetos de veiculação de *marketing* como canecas e camisetas (que podem ser adquiridos através do *site*), exceto o próprio espaço físico do museu. O museu de Gamarra não existe fisicamente, como mostra uma imagem da página oficial do Limac em que se explicita o caráter imaterial do museu (fig. 5). Segundo Trivelli (2009), trata-se de “uma concepção do espaço do museu como algo que se experimenta, mas cuja moldura e cuja arquitetura, não se pode ver.”.



Figura 5 - Página do Limac referente ao endereço físico do museu.

Indo além, podemos analisar a obra de Sandra Gamarra sob outro prisma: o que se refere à questão da autoria. Gamarra replica as obras que deseja adquirir para seu museu, colocando em discussão os valores atribuídos ao artista enquanto conceptor da ideia da obra de arte. Procedimentos semelhantes

podem ser observados, por exemplo, em Sherrie Levine na série de fotografias primeiramente apresentada em 1981 na recém-inaugurada galeria Metro Pictures em Nova York, esta série consistia em 22 imagens fotografadas a partir das fotografias reproduzidas em catálogos ou em revistas de autoria de Walker Evans. Nesse sentido, “um quadro é somente um espaço onde se fundem e entrecrocamos várias imagens, todas sem originalidade”, afirma Levine em 1982, “que proclama abertamente a morte do pintor em prol do plagiador, (...)” (LEVINE apud ROUILLE, 2009, p.347).

Na obra de Gamarra como na de Levine, a reprodução assume a categoria de obra de arte, chegando a conquistar espaços como a 29ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2010. Nessa Bienal, a curadoria selecionou fotografias da série *October 18* de Gerard Richter que faziam referência ao grupo guerrilheiro alemão Baader-Meinhof. Estando essas obras em poder do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e diante da negativa de empréstimo por parte deste, a fundação Bienal entrou em contato com Gamarra e encomendou a reprodução das obras de Richter que desejava expor. Abaixo, na figura 6, é possível visualizar a imagem da página oficial do

Limac, que exhibe uma declaração acerca da experiência realizada na 29ª Bienal.

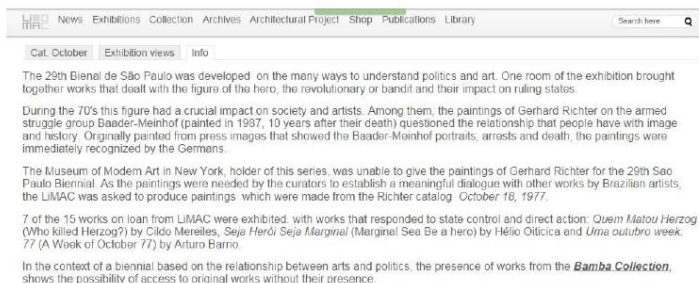


Figura 6 - Declaração publicada no site do Limac sobre as obras exibidas na Bienal de São Paulo.

Gamarra creditou a Richter a autoria das imagens na exposição das pinturas, embora tenha sido ela a produzir as obras, o que uniu a condição de artista junto à função de curadoria. Não é ela quem cria, mas é ela quem produz/reproduz a obra. Esse procedimento pode, por sua vez, ser considerado uma citação visual, como a produzida por Sherrie Levine sobre a obra concebida por Evans. Nessa citação estão aglutinadas várias camadas de significados que, se exploradas em sua complexidade, revelam-nos o papel que desempenha o contexto em uma obra de arte. Como afirma Trivelli (2009):

aqui estão as obras, mas nestas obras há reproduções de outras obras. E nas reproduções, estas obras originais e os olhares que as contemplaram. E estão as instituições que expuseram as obras e quem as converteu em publicações. E estão também os que fizeram as obras e as reproduções. E com eles o sentido tanto de fazer as obras como de havê-las exposto e reproduzido. O mundo da arte inteiro se reúne aqui, entocado, atrás destas obras. (TRIVELLI, 2009, não paginado)

Além disso, as dificuldades criadas pelo esforço da implantação de um museu de arte contemporânea em Lima se mostram, no caso, determinantes para a discussão dos vários entraves existentes para a efetividade da ação curatorial. Praticamente o que se vê aqui é a obra de arte despida das determinações burocráticas impostas pela instituição. A exposição provoca diversos questionamentos, como o seu reconhecimento enquanto legítima ou não, e os critérios de sua legitimação.

No caso do *Limac* a instituição se transformou na artista ou, se quisermos, na curadora/artista. Ela, Sandra Gamarra, replica o contexto necessário à gênese da força da obra de arte. O que temos então é um microcosmo que de um lado independe das convenções institucionais exteriores a ele e, de outro, surpreende ao se relacionar com instituições mais conservadoras.

As instituições não deixam de existir, mas o que pode se transformar através da obra artística é o entendimento do que elas são. Elas podem não ser aparentes, como o caso do *Installation Münster (Caravan)* de Michael Asher, ou podem ser produzidas pelo artista, como o *Limac* de Sandra Gamarra. Em ambos os casos, esta estrutura ou contexto permanece existindo.

2.2. A FUNÇÃO CRÍTICA DA ARTE E A CRÍTICA INSTITUCIONAL

Podemos dizer que hoje a crítica de arte possui funções diversas das do passado no que diz respeito à arte contemporânea. O crítico desempenha um papel que vai desde a mediação, que facilita o acesso intelectual de seu público às obras, até a legitimação que confere à obra um *status* ligado ao tipo de

publicação na qual a crítica é veiculada. De fato, desde o surgimento da arte conceitual³, a crítica assume um papel menos crítico e mais analítico em relação à obra de arte. Seria pertinente afirmar que, para muitas das obras conceituais, o texto crítico sobre as mesmas é mais interessante do que a obra em si.

A crítica encontra na arte contemporânea um campo propício para atuar não só em relação à análise de obras de terceiros, mas também como produção de conteúdo artístico. A obra de arte contemporânea é potencialmente um instrumento crítico eficaz, seja em relação a algum campo ou assunto diverso, sobre o qual lança um olhar questionador, seja em relação à própria arte. Um exemplo desta utilização da obra como instrumento crítico pode ser encontrado analisando-se o fenômeno da crítica institucional.

A ideologia presente nos procedimentos e modos de apresentação das artes visuais nos espaços ditos institucionais se tornou alvo da investigação crítica de artistas nos anos 1960, ainda ligada às abordagens de questões físicas e espaciais do

³ Para a arte conceitual, surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e em meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra.

minimalismo. Segundo Kwon (1997, p.169), "nas primeiras formas da abordagem crítico- institucional, de fato, as condições físicas do espaço de exposição permaneceram como ponto de partida principal."

É o caso do trabalho de artistas como Hans Haacke, Mel Bochner e Daniel Buren. No caso de Mel Bochner, por exemplo, na obra de 1969, *Measurements*, (fig.7) a galeria deixa de ser invisível a partir do momento em que ele apresenta inscritas nas próprias paredes, suas medidas. O espaço físico da instituição se torna a parte principal de sua abordagem.



Figura 7 - *Measurement: Room*, 1969 - Mel Bochner

Bochner procura tornar visíveis as limitações do espaço, talvez fazendo referências às limitações ideológicas impostas pela instituição, mas o que se pode ver de fato é que algo que estava oculto passa a estar em evidência a partir de seu trabalho. Ainda conforme Kwon (1997, p.169), “a tarefa de expor aqueles aspectos que a instituição obscurecia era feita literalmente em relação à arquitetura do espaço de exposição. ” As leituras possíveis são diversas, mas partem da investigação da instituição primeiramente como um espaço físico.

É claro que, pela sua natureza crítica, espera-se que as experiências artísticas que abordam a crítica institucional se destinem a questionar as limitações impostas pela instituição às obras e aos artistas que eram representados por ela, ou seja, que a obra evidencie uma relação antagonista entre artistas e instituições. Os aspectos físicos da instituição são apenas veículos para a sua interpretação enquanto entidade normativa que enquadra e legitima a obra de arte.

Nesse sentido, é interessante analisar a obra de Lawrence Weiner: “Remoção de 36"x 36" Reboco, Estuque ou Gesso de uma Parede”, apresentada em 1968. Tratava-se, como descreve o título, da retirada do material de acabamento de um espaço de 1m² de

uma das paredes da galeria (ilustrada na figura 8). Ação que simbolicamente, procura representar a instituição sem sua máscara mais primitiva, a atmosfera neutra e límpida do espaço destinado à exposição das obras, literalmente revelando assim sua estrutura concreta.



Figura 8: Weiner reconstruindo a obra: *A 36" X 36" Removal To The Lathing Or Support Wall Of Plaster Or Wallboard From A Wall*, 1969.

O que se torna interessante é que, paradoxalmente, mesmo indo de encontro ao sistema criado pela instituição, as obras dos artistas interessados na crítica institucional dependem do contexto produzido por ela e do seu acolhimento, para prover legitimidade ao seu trabalho. Nessa mesma direção, Fraser (2008a) afirma que:

a instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irreduzível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado (...) (FRASER, 2008a, p.184)

Posteriormente, talvez a partir desta constatação, as práticas artísticas ampliaram o entendimento e a definição do que seria a instituição. Na chamada segunda geração da crítica institucional, onde atuam artistas como Louise Lawler, Andrea Fraser, Sherrie Levine e Victor Burgin, ocorre uma expansão da abordagem. Esta geração ampliou o alcance do termo, reconhecendo a instituição como um universo ampliado muito além do museu e da galeria. Por isso, Fraser (2008 a) afirma que

de 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de “instituição da arte” que não inclui só museu ou mesmo só os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas

todo o campo da arte como universo social.
(FRASER, 2008a, p. 182)

Atualmente, a crítica institucional tem sido alvo de análise de artistas e teóricos, com o objetivo de diagnosticar o real significado do termo em relação às práticas assim denominadas, principalmente levando-se em conta a definição adotada sobre o que compõe realmente a instituição em questão. “Finalmente, é o autoquestionamento – mais do que uma questão de temática, tipo ‘a instituição’, não importa quão amplamente concebida – que define a crítica institucional como prática.” (FRASER, 2008a, p.187). Sob esse ponto de vista, a instituição já não é vista como algo exterior ao artista, já que ele mesmo é parte indissociável dela.

2.3. APROPRIAÇÃO COMO PROCEDIMENTO ARTÍSTICO

A apropriação abordada dentro do contexto da arte poderia ser vista como um procedimento polêmico contra a noção de autoria, por tocar neste valor tradicional da estética: o processo criativo que deveria ter como fim a originalidade. A proliferação de imagens no mundo contemporâneo é um

fenômeno que torna a reutilização ou releitura imagética quase uma constante, de tal modo que hoje podemos afirmar que essa reutilização já foi absorvida pelas artes visuais e se tornou um procedimento legitimado.

Desde 1912, com as colagens cubistas de Picasso e Braque, artistas vêm praticando a inserção de imagens que não foram produzidas por eles próprios em suas obras. Do mesmo modo, desde os *ready mades* de Duchamp, podemos dizer que a apropriação de objetos de uso cotidiano que, a princípio, não são considerados obras de arte e sua apresentação como tal acontecem de forma relativamente frequente.

Desse modo, podemos dizer que a discussão em torno da apropriação ampliou seus caminhos para além da problematização sobre a autoria e sobre a ausência do fazer manual na produção da obra de arte. Após um período em que as vanguardas se dedicavam a testar os limites da própria arte, em processo de negação contínua, em que um movimento pretendia ir além do anterior, é possível notar que a arte contemporânea adquire uma característica assimilativa em lugar da negação das

ideologias passadas, prática presente no modernismo⁴.

Os artistas contemporâneos criaram uma nova visão sobre as obras e sobre o mundo, diferente do modernismo. A arte anterior a ela se tornou uma grande coleção de ícones e signos que podem ser recombinaados de forma a construir novos significados a partir dos conceitos originais destas obras e/ou objetos.

Descrevendo o trabalho de Duchamp, Bourriaud (2009, p.22) afirma o seguinte: “o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: 'atribuir uma nova idéia' a um objeto é, em si, uma produção.

⁴ Ana Mae Barbosa afirma que “não dá para resumir a arte contemporânea numa só característica, pois a pluralidade domina nosso tempo. Assim, podemos apreendê-la pela seguinte série de qualidades: consciência da morte da autonomia da obra ou do campo de sentido da arte em prol da contextualização; metalinguagem: reflexão sobre a própria arte; incorporação de matrizes populares na arte erudita; preocupação em instaurar um diálogo com o público e levá-lo a pensar; tendência ao comentário social; ‘interritorialidade’ das diversas linguagens; tecnologias digitais substituindo a vanguarda. O que mais me tem chamado atenção é a confirmação do comentário de Arthur Danto, de que sob a designação de arte contemporânea temos muitas vezes a continuação da arte moderna. Isso é verdade especialmente no Brasil, que é muito apegado ao modernismo.” Fonte: <http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-afinal-o-que-e-arte-contemporanea/>

” Entendemos a partir daí que a apropriação tornou-se um procedimento ou uma ferramenta a mais à disposição do artista na construção de seu trabalho investigativo.

Analisando-se a obra de Sherrie Levine, por exemplo, uma das mais conhecidas artistas contemporâneas a praticar a apropriação de imagens, percebemos algumas questões que partem, a princípio, da autoria e da originalidade, mas que se ampliam quando analisadas a fundo. Na série *After Walker Evans*, de 1981, Levine fotografa imagens icônicas produzidas pelo também fotógrafo Walker Evans em 1936, a partir de um catálogo de exposição. Quanto à imagem produzida, podemos dizer que não há diferença perceptível entre as fotografias de ambos, sendo essas aparentemente iguais. Só as diferencia o título, em que Levine credita a citação visual a Evans.

A imagem produzida por Levine produz um enquadramento de uma abordagem, não de uma pessoa, paisagem ou objeto, como toda fotografia. Para Cotton (2013, p.222), “de certo modo, o tratamento que Levine dispensa às fotos de Evans não é diferente da motivação de nenhum outro fotógrafo para investigar um tema que o intriga.” A escolha do fotógrafo ou o enquadramento da

fotografia podem ser entendidos, sob este ponto de vista, como um exercício autoral.

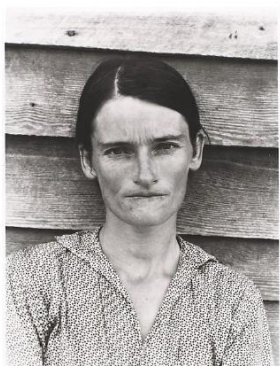


Figura 9 – After Walker Evans – Sherrie Levine
1981.

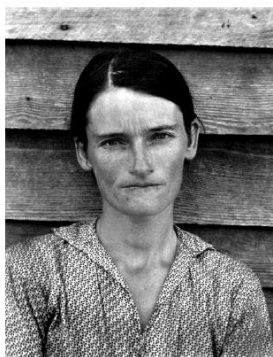


Figura 10 - Alabama Tenant Farmer Wife –
Walker Evans, 1936.

É possível perceber a partir da comparação entre as figuras 9 e 10 que Levine modifica o sentido da fotografia de Evans sem alterá-la visualmente. Nesse caso, a apropriação se torna algo que desloca a obra de Evans temporalmente, inscrevendo uma imagem improvável na história da arte contemporânea e talvez a tornando atemporal.

A apropriação é um procedimento aliado das criações de narrativas através dos conceitos que nascem a partir da interpretação e da combinação imagética. Segundo Bourriaud (2009, p.13), “(...) os artistas atuais não compõem, e sim *programam* formas; em vez de transfigurar um elemento bruto (a

tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*.” Nesse sentido, o mundo contemporâneo e a história da arte em específico, constituem um imenso repositório de dados a serem combinados, através da ferramenta da apropriação.

Pode-se dizer que este processo criativo se aproxima bastante da prática curatorial. Se pensarmos que a obra de arte existe enquanto conectada a um sistema complexo de referências, é possível ver a apropriação como um exercício de construção de analogias conceituais com o objetivo de se comunicar ou provocar uma reflexão sobre algo. Portanto, cada vez mais a obra de arte se identifica com aquilo que a princípio seria seu veículo de apresentação, como se fosse uma espécie de microcosmo que reflete aquilo que a contém. A apropriação trabalha com conexões assim como o contexto que torna possível a sua prática dentro das artes visuais.

3. O PROTAGONISMO DO CONTEXTO NA OBRA DE LOUISE LAWLER

3.1 *ARRANGED BY* - O COLECIONISMO INDIVIDUAL

Louise Lawler desenvolveu parte importante de sua pesquisa ao produzir uma série de fotografias entre 1984 e 2007, quando registrou obras de arte pertencentes a um casal de colecionadores de arte do século XX, o Sr. e Sra. Burton Tremaine, os quais ela conheceu em 1984. Posteriormente, fotografou as mesmas obras expostas em um museu e, em seguida, em casas de leilão, documentando as muitas variações de contexto sofridas pelas obras.

Na primeira série, na casa dos Tremaine, a artista investigou o que ela mesma chamou de "arranjos" feitos pelo casal de colecionadores, ao escolher os locais onde dispor as obras de arte em sua própria casa. E fez ela mesma um novo arranjo das combinações destas obras com os objetos de uso cotidiano do casal, ao aglutiná-los através do enquadramento.

Quando intitulou suas obras com a expressão "*arranged by*", fato recorrente no decorrer de sua carreira, Lawler colocou em evidência um jogo que

trouxe à tona algumas implicações referentes à noção de autoria, uma vez que, ao se arranjar uma composição onde está presente uma obra de arte e outros objetos e, ao mesmo tempo registrando o próprio espaço onde eles se inserem, a artista ressignifica todos esses elementos.

O'Doherty (2002) narra uma passagem que exemplifica o que está implícito no procedimento de se "arranjar" ou de se escolher a forma de organizar uma exposição de arte, utilizando-se de uma análise da experiência de Coubert no *Salon de Refusés* em 1855:

o modo de pendurar quadros encerra suposições sobre o que se quer apresentar. A colocação interfere nas questões de interpretação e de valor e sofre uma influência inconsciente do gosto e da moda. (...) A primeira ocasião recente em que um artista radical abriu um recinto próprio e pendurou seus quadros foi a mostra individual do *salon de refusés*, de Coubert, ao lado da exposição de 1855. Como os quadros foram pendurados? Como Coubert determinou sua sequência, a relação de uns com os outros, o intervalo entre eles? Imagino que não tenha feito nada

surpreendente; ainda assim foi a primeira vez que um artista moderno (por acaso, o primeiro artista moderno) teve que criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir em seu valor. (O'DOHERTY, 2002, p.16-17)

A criação do contexto provoca uma mudança no sentido primordial do que habita nestes chamados "arranjos". Sendo assim, a questão da autoria proposta por Lawler, passa por diversas instâncias dentro de seu trabalho. Existe a autoria do artista, cujas obras são retratadas; do casal Tremaine, que as coleciona; e a da própria artista, que arranja diversos elementos através do enquadramento da fotografia. Estes "arranjos" produzem recortes cuidadosos do ambiente da casa, cujo critério passa pela ironia de se registrar uma obra de Pollock, por exemplo, encimando um aparador com uma delicada terrina de porcelana.



Figura 11 - *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremain* - Louise Lawler, 1984.

Como ilustrado na figura 11, pode-se notar que esse recorte feito pelo enquadramento torna-se um forte mecanismo de construção dos conceitos abordados por Lawler. Sobrepondo seu olhar ao do espectador, o qual é adestrado pela tradicional maneira de se apreciar a arte nos museus e galerias, Lawler consegue direcioná-lo para a constituição de um olhar crítico revelado pelos diálogos visuais presentes no ato de se expor (ou armazenar) uma obra de arte.

É possível perceber através desse direcionamento que o deslocamento espacial definitivamente modifica o sentido da obra de arte,

assim como a forma como ela nos é apresentada. O arranjo, palavra-chave na análise das obras de Lawler, é o que motiva a ideia central do trabalho, ou seja, a disposição dos objetos modifica a forma como os interpretamos.

O quadro de Pollock não ocupa a maior parte da composição da foto e tampouco se encontra em primeiro plano, a sua relevância se apresenta apenas para aqueles que o identificam como obra de arte, do contrário nem a fotografia de Lawler poderia ser identificada como tal. A obra icônica de Pollock presente na composição da fotografia de Lawler indica que o que se desenrola ali encontra coerência apenas quando refletido sob a perspectiva das artes visuais, delineando-se assim o objetivo da artista.

Porém, no ambiente da casa dos colecionadores, a obra de Pollock se reclassifica também como objeto. Talvez pudesse se colocar em seu lugar uma reprodução da mesma sem que se alterasse visualmente a proposta da organização visual executada pelo casal. Fraser assinala que "é pouco mais que um papel de parede apocalíptico encimando uma antiga porcelana chinesa" (tradução nossa). (FRASER, 2008, p. 314). Mas o fato de se tratar de um trabalho legítimo de Pollock, o último produzido pelo artista, provoca uma mudança na

hierarquia de interesse sobre o que é apresentado e levanta uma série de questões que não se apresentam espontaneamente para o público em geral.

Nesse caso, o contexto que a princípio se revela apenas como um conjunto de relações espaciais transforma-se pela característica icônica do quadro de Pollock. A inversão da hierarquia visual acontece devido às características históricas indissociáveis da obra. Fora do contexto ideal para a sua apresentação, pelo menos visualmente, sua relevância artística se torna invisível. Nesse caso, é possível ver nitidamente o que o Pollock representa, mas não o que apresenta.

Revela-se, então, uma tensão provocada pela aproximação do objeto de uso comum e a obra de arte, como se esse deslocamento espacial da obra para um ambiente doméstico levasse também a uma espécie de deslocamento temporal. Isso nos leva a alguns questionamentos: quando a obra de Pollock voltará a ser uma obra de arte? "A obra de arte acontece em um momento específico?" (SAMPAIO, 2014, p.102). É como se fora do espaço expositivo a obra entrasse em uma hibernação de seus significados originais e se impregnasse de novos. A apresentação da obra no ambiente doméstico provoca uma espécie de contaminação e esfacela

uma característica cultivada com afinco nos ambientes de exposição: a neutralidade de seu entorno. A partir daí é possível perceber como a leitura de uma obra é indissociável de seu contexto. Quando analisamos alguns trabalhos de Lawler, percebemos a fragilidade dessa aparente neutralidade, mesmo em se tratando de lugares onde elas são notoriamente perseguidas como museus e galerias.

3.2. *STATUE BEFORE PAINTING* – O OLHAR MUSEOLÓGICO

No final da década de 1970 e início da de 1980, Lawler se dedicou a uma série de fotografias retratando, sobretudo, esculturas clássicas no ambiente do museu. Serviu como a imagem introdutória no portfólio publicado em 1983 na revista *October* intitulado *An arrangements of pictures*, onde era apresentada a fotografia tirada no *Metropolitan Museum of Art* de Nova York: *Statue Before Painting, Perseus with Head of Medusa by Canova*, de 1982 (fig.12).

O título da obra *Statue Before Painting* faz uma referência à expressão *ladies before gentleman* que, segundo Deustche (2009, p. 70), parte de um

discurso patriarcal que supostamente coloca as mulheres em pedestais. Em sua abordagem, Lawler inverte esta prerrogativa, já que o que se apresenta num pedestal não é nada mais que um arquétipo da força masculina: a figura de Perseu.

O recorte escolhido por Lawler, assim como o título escolhido para nomear a fotografia, coloca a escultura de Canova em primeiro plano, deixando-se ver ao fundo a entrada para uma sala onde é mostrada uma coleção de pinturas. Através da porta da sala, visualizamos uma pintura de Tiepolo, o *Triunfo de Marius*, de 1729.

Até 2003, era impossível entrar no *Metropolitan* sem visualizar a escultura de Canova. Para se entrar no museu tinha que se passar necessariamente por ela. Uma escolha de posicionamento que exprime já de início uma identificação ideológica entre o museu e os conceitos associados à escultura.



Figura 12 - *Statue Before Painting, Perseus with Head of Medusa* by Canova - Louise Lawler, 1983.

Segundo Foster (2014, p.111): “Passar debaixo do triunfal Perseus era entrar no museu sob a sua égide; que também significa dizer sob o signo da subjugada Medusa”. (tradução nossa).

Perseu, que foi esculpido por Canova tendo como referência o *Apolo Belvedere*, tem a aparência serena para a dramaticidade da cena da decapitação, o que o transforma definitivamente em uma alegoria da racionalidade e do equilíbrio. A figura mitológica

de Perseu, presente na fotografia de Lawler, faz referência à posição de poder dada ao gênero masculino seja nas representações visuais da história da arte ou mesmo nas estruturas organizacionais das instituições museológicas. E a medusa, nesse caso, assume simbolicamente a subjugação da mulher, que na história da arte ocupa um lugar secundário na produção artística exposta no *Metropolitan*.

Podemos ver na fotografia a estrutura física do museu, a balaustrada da escada, a etiqueta da escultura de Canova e até mesmo o público visitante diante do quadro de Tiepolo, mas é especificamente o enquadramento que chama atenção. Não se pode ver a cabeça do Perseu de Canova, o corte do enquadramento o apresenta somente da cintura para baixo. Segundo a interpretação de Deutsche (2009, p.71), “Perseus é decapitado, e parece que a Medusa, ela mesma uma espécie de escultora, o transformou em pedra. ” (tradução nossa) A apresentação de Perseu pela fotografia de Lawler acaba por sugerir um jogo de inversão com a condição da Medusa, cuja cabeça é segura pela mão esquerda de Perseu que não está aparente na fotografia.

O modo como Lawler apresenta a pintura de Tiepolo também permite uma leitura crítica em relação à dominação ideológica e manipulação do

olhar. A pintura de grandes dimensões retrata a captura do Rei Africano Jugurtha pelo General romano Marius. Na fotografia de Lawler as dimensões do quadro são incrivelmente diminuídas pelo efeito da perspectiva escolhida pela artista. A grande conquista de Marius, nesse caso, uma alegoria da soberania da civilização sobre a barbárie, quase desaparece no enquadramento.

A pequenez dos visitantes diante da pintura se assemelha à nossa diante da escultura, de maneira que a organização das obras proposta pelo museu provoque em seu público uma visão sob perspectiva quase infantil, como crianças em frente de um adulto. Metaforicamente, podemos entender como o arranjo das obras de arte no espaço da instituição privilegia ideologias de seu interesse e como o museu se torna um reflexo das ideologias da sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que é referência de visualidade para a mesma. Enquanto transmite ideologicamente os cânones da tradição como o caso da beleza da escultura e da arquitetura clássica, simultaneamente a instituição museológica também procura se adequar ao tempo contemporâneo, com a produção de exposições temporárias ou eventos dessa ordem, com a intenção de atrair o interesse do público.

O arranjo do museu guia o olhar de seu público e, porque não dizer, seu pensamento. Como afirma Kwon (1997, p.169), o museu ou galeria “com suas impecáveis paredes brancas, luz artificial (sem janelas), clima controlado e arquitetura pura, era percebido não só em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica.”.

Ao fragmentarmos este arranjo, o que temos é a desconstrução da previsibilidade que pauta todo o trabalho de vários segmentos do universo da arte, desde diretores de instituições, passando por críticos, curadores e até os próprios artistas. O que a fotografia de Lawler mostra, nesse caso, é a desconstrução do que podemos chamar de “olhar museológico”. Toda a preparação do espaço para a circulação, apreciação e reflexão até então necessárias à fruição artística acaba por forçar um ponto de vista do espectador.

A obra de Lawler vai de encontro a este ponto de vista, subvertendo a visualidade artificial do espaço expositivo e trazendo à superfície o subtexto da linguagem museológica. É exatamente na análise desse subtexto que a fotografia de Lawler exhibe sua complexidade. Segundo Deutsche (2009),

Lawler se apropria dos arranjos do museu e os rearranja de forma a lembrar a abordagem de Freud para interpretação dos sonhos, uma abordagem que reorganiza o espaço do sonho, trazendo seus elementos periféricos, seus detalhes, em foco (e vice-versa). (tradução nossa) (DEUTSCHE, 2009, p. 67-68)

Os elementos periféricos da arte são trazidos para o cerne da questão abordada, de forma que na análise desses elementos fica evidente o avesso da trama que sustenta o universo artístico. Todo o contexto que torna possível sua existência, ou seja, analisando a fundo a obra de Lawler, notamos como o poder da obra de arte é multiplicado e modificado pelo que orbita em seu entorno, desde estratégias expositivas, até as intenções que os determinam.

Assim, a fotografia de Lawler funciona como um forte campo gravitacional que absorve o entorno da obra de arte e o materializa dentro de si mesma. Um espelho direcionado para o exterior que captura o que está ao redor, porém de forma absolutamente não aleatória. Como afirma Kaiser (2014, p. 167), “Louise Lawler demonstra empiricamente as novas medidas que ainda podem ser tomadas para explorar

os extremos e cantos de imagens e seus contextos.” (tradução nossa). A metáfora evidente na fotografia de Lawler se refere principalmente à interpretação possível através do ponto de vista. Como toda a interpretação depende do ângulo do qual se visualiza algo, o que ela faz é nos apresentar a sua.

3.3. ADJUSTED TO FIT - A GALERIA E SEUS AJUSTES

Em 2011, Louise Lawler apresentou, em uma exposição individual, dez trabalhos (fotografias) que ocupavam uma parede da Galeria Metro Pictures cada um. O título da exposição era *Fitting at Metro Pictures*. Essas fotografias mostravam obras de arte em exposição como é o caso de *Black and White and Blue (adjusted to fit)*, uma fotografia de uma obra de Sol LeWitt em exibição na Pace Wildenstein (Nova York). Por se tratar de uma fotografia de uma obra em uma exposição, essa obra acaba por se misturar visualmente à arquitetura da galeria, como afirma Kaiser (2014, p. 163): "o piso e as paredes da galeria parecem passar perfeitamente a LeWitt, como se a exposição estivesse sendo realizada na Metro Pictures.” (tradução nossa). Causando um efeito de

metalinguagem, é possível perceber que se trata de uma exposição dentro de outra exposição.



Figura 13 - *Black and White and Blue* - Louise Lawler, 2007.

Acima (fig. 13) vemos a fotografia de Lawler e a seguir (fig. 14) uma imagem da mesma fotografia instalada na parede da Metro Pictures Gallery, durante a exposição de Lawler.



Figura 14 - *Black and White and Blue (Adjusted to fit)* - Louise Lawler, 2011.

Para melhor compreensão do trabalho é necessária a visualização das duas imagens, porque, como é possível constatar, os trabalhos apresentados na exposição *Fitting at Metro Pictures* consistiam na impressão em vinil de fotografias distorcidas quanto às suas dimensões e posterior fixação das mesmas nas paredes, de forma a se ajustar perfeitamente tanto à largura quanto à altura das paredes da galeria.

Lawler produziu uma reedição de fotografias de outras séries e de sua autoria, reajustando seus formatos para que se adequassem proporcionalmente ao espaço da parede. A reedição de obras em diferentes formatos e suportes é uma constante no trabalho da artista. Além dos grandes formatos apresentados na exposição da Metro Pictures, Lawler já fez uso de caixas de fósforos, copos e pesos de papel como veículo para a apresentação de trabalhos.

Alguns dos trabalhos de parede, expostos na Metro Pictures, possuíam suas respectivas fotografias correspondentes sem o efeito de ajuste feito nas paredes. Talvez para que se pudesse perceber que as fotografias foram alteradas quanto à relação altura x largura. De acordo com Kaiser (2014, p. 164), “ao exibir as duas versões ao mesmo tempo, Louise Lawler parece estar pedindo uma interpretação relacional, de modo a direcionar nosso foco sobre o uso específico de imagens.” (tradução nossa).

É possível perceber nessa exposição um claro diálogo espacial relacionado ao contexto. A parede da galeria torna-se definitivamente determinante para a forma como vemos a obra, no caso, as fotografias de Lawler. Em certa medida, isso já acontecia com todos os trabalhos que usavam a parede como suporte, porém era algo difícil de notar, pois o que

acontecia até o modernismo pelo menos, era se produzir a obra de arte e depois adequá-la ao espaço expositivo. Porém, a partir dos anos 1960, principalmente, a parede e o espaço expositivo como um todo se revelaram como um rico campo de experimentações para os artistas. Nesse sentido, O'Doherty (2002) assinala que

agora participante da arte em vez de suporte passivo para ela, a parede tornou-se foco de ideologias opostas; e cada novo avanço tinha que se apresentar como uma atitude com relação a ele. (A exposição de Gene Davis de microquadrados rodeados por um montão de espaço vazio é uma boa brincadeira com isso). Depois de se tornar uma força estética, a parede modificou tudo o que era exposto nela. A parede, contexto da arte, adquiriu uma riqueza de conteúdo que ela legou sutilmente à arte. (O'DOHERTY, 2002, p.23)

Além desse diálogo espacial nos trabalhos apresentados em *Fitting at Metro Pictures*, Lawler produziu uma irônica referência ao ofício do curador que supostamente "ajusta" as obras dos artistas para que se encaixem conceitualmente, ideologicamente

ou talvez até mesmo fisicamente nos discursos e na disposição espacial, no ato da composição de uma exposição de arte. Assumindo a postura de curadora do próprio trabalho ao escolher as imagens reeditadas, ao mesmo tempo em que se torna uma espécie de colecionadora escolhendo as obras a serem fotografadas e também ocupando a posição de artista, Lawler transita entre várias posições dentro do leque de funções possíveis de serem assumidas no atual sistema da arte, especificamente no das artes visuais.

Assim com em outros trabalhos da artista em foco, os exibidos na Metro Pictures apresentam uma reflexão sobre esta diversidade de encargos dentro do círculo das artes, que atualmente passaram a permitir a construção de significados através de seu exercício. O significado da obra de arte não é apenas produzido pelo trabalho ou pela intenção do artista, mas também pelo trabalho coletivo de curadoria, do mercado de arte, dos acervos e da catalogação, dos educadores de galeria e dos museus. Nesse sentido, Fraser (2008b) afirma que:

para Lawler, a produção artística é sempre um esforço coletivo: não se trata simplesmente de artistas que produzem significação estética e

valor, mas um contingente muitas vezes anônimo de colecionadores, visitantes, trabalhadores de museus e galerias - e, finalmente, o aparato cultural em que estas posições são delineadas. (tradução nossa). (FRASER, 2008b, p. 309)

Todas essas instâncias acabam por ajustar o trabalho de arte para que ele caiba no discurso que lhe seja relevante abordar, mesmo que a princípio se distorça o próprio trabalho e seus significados primordiais gerados no momento de sua própria produção. A obra de arte é sempre produzida com algum objetivo, o artista pode ter a intenção de comunicar algo, mas o que ela na verdade comunica passa pela forma como é apresentada ao seu público final. Para que isso aconteça, a obra passa por adaptações de significados ligados às diversas funções do universo artístico que produzem as condições necessárias para sua apresentação.

3.4. SOMETHING ABOUT TIME AND SPACE BUT I'M NOT SURE WHAT IT IS - REINTERPRETANDO WARHOL

A construção dos conceitos abordados na obra de Louise Lawler parte da análise do que cerca a obra de arte quando essa é registrada no ambiente escolhido pela artista. Quando se analisa os conceitos implícitos na construção de sua narrativa visual é que conseguimos alcançar o que realmente se constitui como a sua real proposta.

Em alguns trabalhos, Lawler opta por uma apresentação mais literal. Como é o caso da instalação *Something About Time and Space But I'm Not Sure What It is*, apresentada em 2000 na exposição *More Pictures* na galeria Metro Pictures. Essa instalação consiste de fotografias tiradas de uma obra de Andy Warhol, *Silver Clouds*, apresentadas suspensas por fios invisíveis dentro do espaço da galeria. As fotografias são apresentadas em cores diversas, como pode ser visto figura 15:



Figura 15 - Vista da instalação : *Something About Time and Space But I'm Not Sure What It is* - Louise Lawler, 1999.

A forma de apresentação das fotografias é uma alusão à apresentação da obra de Warhol onde travesseiros infláveis feitos de um material refletivo e brilhante, semelhante ao papel alumínio, flutuavam pelo espaço da galeria, cheios de gás hélio. O material de que eram feitos os travesseiros foi uma sugestão de um engenheiro (Billy Klüver) e se tratava, na verdade, de uma espécie de filme plástico

metalizado produzido pela 3M que podia ser selado através do calor.

A obra de Warhol tem no trabalho de Lawler grande representatividade. É um dos artistas cujas obras mais aparecem em suas fotografias. No caso de *Silver Clouds*, figura 16, percebemos em Lawler um eco da produção de Warhol, seja na forma de apresentação escolhida, seja pelos elementos conceituais possíveis de análise quando confrontamos as produções de ambos.

Os travesseiros de Warhol tinham uma peculiar relação com o ambiente da galeria. Eles o capturavam, na medida em que o refletiam. De alguma forma, podemos notar que a obra de Lawler busca capturar este entorno apreendido nos objetos flutuantes de Warhol.



Figura 16 - Vista da instalação *Silver Clouds* - Andy Warhol, montagem de 2001.

Assim, pela forma escolhida por Lawler para enquadrar o trabalho de Warhol em suas fotografias, podemos perceber que seu objetivo mais uma vez não foi somente focalizar a obra, mas sim mostrar a forma como ela dialoga com o contexto no qual se apresenta. As almofadas infladas com hélio não aparecem solitárias nas fotografias, estão rodeadas pelo espaço imaculado da galeria, que mais uma vez é destituído de sua aparente neutralidade. De modo semelhante, O'Doherty (2002, p. 3) assinala que "na medida em que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o objeto

introduzido na galeria 'enquadra' a galeria e seus preceitos."

A galeria capturada pela obra de Warhol é recapturada na apresentação da obra de Lawler, que trata da construção de uma imagem que sobrepõe camadas temporais, relacionadas ao caráter reproduzível da obra de Warhol. Segundo Duarte (2011, não paginado): "as imagens que constituem esta peça são fotografias de uma reinstalação de 1998, cópia de uma cópia de uma obra produzida em massa, ou seja, nunca destinada a ser um original." Vale lembrar que a obra *Silver Clouds* foi produzida pela primeira vez em 1966 e apresentada na galeria Leo Castelli em Nova York.

O contexto que aparece na obra de Lawler chega a ultrapassar a questão espacial. Refere-se também a um contexto temporal embutido no fato de que estas obras fotografadas estão em constante mutação também pelo fato de se perpetuarem. No caso de obras de Warhol, essa perpetuação mais do que uma preservação da estrutura física diz respeito à sua predisposição a serem infinitamente reproduzidas, que seria o mesmo que dizer infinitamente reinterpretadas.

4. AUTORIA E CONTEMPORANEIDADE NA OBRA DE LOUISE LAWLER

4.1 A FOTOGRAFIA ENTRE A DOCUMENTAÇÃO E A VISÃO AUTORAL

O trabalho fotográfico de Lawler acaba por se constituir em uma coleção documental significativa que registra as práticas artísticas de seu tempo. A forma do registro se aglutina de modo definitivo em uma coleção de fotografias de valor histórico. Como afirma Buchloh (2014, p.86), “por fim, temos de reconhecer que o arquivo do mundo da arte que Lawler tem construído ao longo dos últimos trinta anos adquiriu, intencionalmente ou involuntariamente, todas as dimensões da documentação de um projeto histórico, afinal.” (tradução nossa).

Podemos notar que a fotografia de Lawler revela questões que surgem da forma como o registro é executado, assemelhando-se ao que André Rouillé denomina como a "fotografia dos artistas". Segundo Rouillé (2009, p.287) não se trata de "reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo,

alguma coisa que não é necessariamente, da ordem do visível. ” A ação de simplesmente documentar através da fotografia a preenche de significado na medida em que a intenção subjetiva do fotógrafo é determinante para o seu surgimento. O ato de fotografar é, sobretudo, um ato de escolha através do enquadramento.

No caso de Lawler, vemos a construção de uma narrativa visual complexa estruturada através do registro da obra e do que se aproxima dela em seu entorno. O enquadramento escolhido amplia as tensões relativas às transformações de significados que a obra apresenta a princípio e potencializa o que revela quando exposta nos mais variados contextos. Nessa direção, Rouillé (2009, p.269) atesta que "criar não é mais fabricar, mas escolher, ou melhor, enquadrar.”.

A obra de Louise Lawler é, sobretudo, uma apresentação de uma nova perspectiva acerca do que se fotografa a partir do enquadramento: é uma espécie de criação pelo ato da escolha entre o que permanece invisível e o que se apresenta. Para Cotton (2013, p.115), “estas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são representados.”.

Desse modo, podemos afirmar que as fotografias de Lawler alteram a maneira como vemos a arte e, a partir da análise dos detalhes da composição escolhida por ela, é possível ampliar a visão acerca do tema. O que podemos entender levando-se em conta esta perspectiva é que a obra de Lawler oscila entre duas classificações: ela é documental e é também autoral, na medida em que seu trabalho produz uma reflexão intencionalmente direcionada e objetiva sobre o que apresenta. Para Sampaio "A posição de Louise ao criar essas imagens não é neutra. A ação de apontar a câmera já demonstra a tendência e o olhar seletivo da artista, que assim como o colecionador, elege o melhor, recorta uma cena, seleciona uma composição." (SAMPAIO, 2013, p.5).

Se o que vemos e entendemos como a realidade ou o mundo que nos cerca pode ser interpretado como uma grande rede de interação de signos, o enquadramento proporcionado pela fotografia se aglutina em algo que pode ser lido como um texto em que o autor é o fotógrafo. Como afirma Sontag (2009, p. 176), "a própria realidade passou a ser entendida como um tipo de escrita, que tem de ser decodificada. " Assim, a fotografia de Lawler amplia o entendimento da realidade pelo

registro que nasce de um claro direcionamento visual, de forma a criar uma narrativa que decodifica o sistema de relações atuantes sobre a obra de arte ao expor de forma assertiva a ideologia investigativa que move sua pesquisa.

4.2. DESCORTINANDO O MUNDO DA ARTE

Mammì (2012, p.54) ao afirmar que "muita arte, hoje, nasce pelas bordas", expressa uma tendência que seria inevitável ao se analisar o caminho da arte a partir das vanguardas. Esse autor considera que

todo objeto artístico atual apresenta, então, não apenas (e não necessariamente) uma configuração interna que é única e característica, mas também (e necessariamente) uma articulação única e característica com o espaço ao redor. (MAMMÌ, 2012, p.55)

O contexto passa a participar da obra e a invadir seus contornos. Da mesma forma, os *ready-mades* de Duchamp só encontram sua razão de ser quando em diálogo com o espaço da instituição e

suas particularidades. Passando pelo diálogo espacial proposto pelo minimalismo e chegando até a arte contemporânea, é possível notar um aprofundamento da perspectiva que busca revelar cada vez mais intensamente o que constrói e sustenta este intrincado sistema da arte. É possível perceber que muitas vezes a hierarquia de relevância entre objeto artístico e contexto parece se equilibrar, sendo que o que pode transformar um objeto em uma obra de arte é exclusivamente algo fora dele, passando por trâmites burocráticos, além de relações da ordem social e mercadológica.

Por isso é que o contexto que cerca a obra de arte não se resume ao espaço que a cerca. A partir das obras de artistas como Louise Lawler, Sandra Gamarra e Sherrie Levine, entendemos que o contexto está repleto de questões subjetivas, porque é dependente da forma como cada obra é apresentada e cada obra de arte pertence a alguém. O universo da arte é também um universo de relações sociais em que as obras são submetidas a interesses que estão além do que é apresentado por elas. As questões que são apresentadas pela obra dialogam com os interesses apresentados pelos construtores do contexto: galeristas, casas de leilão, diretores de

museus, mediadores, artistas, curadores, pesquisadores, críticos, colecionadores e o público.

Os veículos utilizados por estes artistas que se interessam pela investigação do contexto da obra de arte podem ser diversos, e podendo passar muitas vezes pela fotografia e pela apropriação. Em grande medida, isso também implica na ligação da própria obra com algo exterior a ela mesma. A fotografia como a apropriação reflete algo além de si, ao mesmo tempo em que provoca uma reflexão sobre si mesma.

A obra de arte estabelece vínculos e relações com o ambiente em que é exposta. Relações que permitem leituras que se adaptam de acordo com sua localização espacial ou mesmo temporal. Essas relações acabam revelando pistas sobre o que constitui a sua real essência reflexiva que é irremediavelmente mutável e dinâmica como a própria essência da arte.

No trabalho fotográfico de Louise Lawler, os aspectos imateriais do espaço expositivo, a crítica institucional e a apropriação imagética são ampliadas, de modo a focar a obra de arte e sua relação com outros objetos e procedimentos de exposição. Lawler busca selecionar, assim como

Levine, o que as obras que fotografa representam iconicamente e, além disso, apropriar-se de algo que se forma além da própria obra fotografada. O trabalho de Lawler se dedica a analisar o fenômeno imaterial que acontece com o deslocamento do objeto para dentro do ambiente de exposição, através de um olhar crítico. Assim, é possível perceber um sentido contrário, em que o ambiente se transforma através da presença da obra, sendo a apropriação visual das obras que ocorre aí, a forma de perceber esta modificação de sentido.

4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber por meio das obras dos artistas abordados nesta pesquisa, e principalmente por meio da obra de Louise Lawler, que a perspectiva de investigação proposta em suas obras lança luz sobre questões que são inerentes ao pensamento artístico contemporâneo. Estamos falando de questões como a autoria, o deslocamento da obra e sua recolocação como ação produtora de significado, e a incorporação da leitura do contexto como parte indissociável da obra.

O deslocamento temporal e espacial de obras antigas, modernas ou contemporâneas produzido por

estes artistas elucidada algumas questões pertinentes ao pensamento contemporâneo sobre o que é a obra de arte e sobre o que a faz ser o que é. Ver essas obras dentro da obra de outros artistas sob uma outra perspectiva seria o mesmo que ver outras obras, na medida em que elas se transformam ao atravessar camadas temporais, espaciais e interpretativas.

O contexto sob este ponto de vista é tão decisivo que atua como o que Agambem (2009) denomina como fator constituinte para a construção de um olhar contemporâneo que, segundo ele, é aquele

que dividindo e interpolando o tempo está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEM, 2009, p.72)

O que pode estar implícito neste foco sobre as imagens, sobretudo as do passado da arte, é nada mais que uma análise que ajuda na compreensão de seu presente, do que lhe é mais contemporâneo. A obra que traz à luz elementos próprios de seu

contexto se constitui como um fenômeno que ajuda a elucidar o que realmente podemos chamar de obra ou objeto de arte, pois, com efeito, como afirma Cauquelin (2008, p.120), “contextual é a atividade viva da arte de hoje.”

Os tempos passado e presente da arte que estão fixados nessas obras, visto sob o ponto de vista em que elas nos são apresentadas nas obras de artistas como Lawler, revela o que há de contemporâneo em nosso pensamento, na medida em que estes tempos (passado e presente) são colocados em perspectiva. Sobretudo, é possível compreender que a história construída pela arte é hoje parte indissociável de seu presente, assim como o são as práticas atuais, em suas implicações e ressignificações, as quais alicerçam o pensamento artístico contemporâneo, imprimindo-lhe um caráter crítico e auto-reflexivo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Org. Kátia Maciel. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo*. São Paulo: Martins Fontes., 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Louise Lawler: memory images of art under spectacle. In: *Louise Lawler Adjusted*. Catálogo. Colônia: Prestel, 2014.

CALLIGARIS, Contardo. Saber e experiência. In: *Folha de São Paulo, Ilustrada*. 27 de agosto de 2009. Não paginado. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2708200922.htm> Acesso em: 12.dez. 2014

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Louise Lawler's Rude Museum*. In: RAUNIG, Gerald and RAY, Gene (Eds.). *Art and Contemporary Critical Practice Reinventing Institutional Critique*. Londres: Mayfly, 2009.

DUARTE, José Carlos. Louise Lawler. *Qualquer coisa acerca do mundo da arte, mas não recordo exactamente o quê*, 2011, não paginado. Disponível em: <http://www.artecapital.net/opiniao-111-jose-carlos-duarte-louise-lawler-qualquer-coisa-acerca-do-mundo-da-arte-mas-nao-recordo-exactamente-o-que-> Acesso em: 19.jun.2013.

FOSTER, Hall. The exterminating angel. In: *Louise Lawler Adjusted*. Catálogo. Colônia: Prestel, 2014.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: *Concinnitas*, ano 9, volume 2, número 13, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008a.

_____. In and Out of Place. In: GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W., NAIRNE, Sandy (Orgs). *Thinking about exhibitions*. Nova York: Routledge, 2008b.

KAISER, Philipp. In the beginning was the cow: representation in the work of Louise Lawler. In: *Louise Lawler Adjusted*. Catálogo. Catálogo. Colônia: Prestel, 2014.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. In: *October 80*, primavera, 1997, p. 85-110.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MELO, Alexandre. *Arte*. Lisboa: Quimera Editores, 2001.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco. Uma Ideologia do espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROUILLE, André. *A Fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAMPAIO, Gabriel Couto. *Onde está a arte em Louise Lawler*. Disponível em: <http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2013/029-eixo1.pdf> . Acesso em: 15. out. 2013

_____ . Obra e olhar: as fotografias de Louise Lawler como obstáculo entre o olhar espetacularizado e a obra codificada. In: *Revista Confluências Culturais*, v. 3, n. 1, Univille, Joinville, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TRIVELLI, Carlos. *Sandra Gamarra por Carlos Trivelli*. Yale Daily News, 31 de março de 2009. Disponível em: http://galerialeme.com/?artist_text=sandra-gamarra-por-carlos-trivelli, não paginado. Acesso em: 15. out .2013.



Editora Prospectiva