

ONDE ESTÁ A ARTE EM LOUISE LAWLER?

Gabriel Couto Sampaio

gabriel_couto_@hotmail.com

Universidade de Brasília - UnB

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

dionisio@unb.br

Universidade de Brasília - UnB

ISSN 2316-6479

Resumo

O artigo aqui apresentado busca refletir sobre os caminhos percorridos pela artista Louise Lawler e como as suas obras problematizam a obra de arte em seus entremeios, ou seja, em suas diferentes sintaxes expositivas e como essas estruturas relacionais podem servir na reflexão sobre as próprias obras de arte. O artigo pretende ainda pensar como a artista produz obras em resposta ao desenvolvimento do mercado de arte contemporânea.

Palavras-chave: Louise Lawler, fotografia, apropriação, mercado.

Abstract

The paper here presented intends to reflect about the directions taken by the artist Louise Lawler and how her work discuss the work of art in its insertions, that is, in each different syntax of exhibitions and how this installations can help in the reflection about works of art. This article also intends to think about how the artist herself produces works of art in response of the development of the contemporary art market.

Key-words: Louise Lawler, photography, appropriation, market.

Os limites entre as qualidades documentais de uma fotografia e sua potência poética é um dos debates mais recorrentes na história da arte nos últimos dois séculos. Tal debate pareceu superado num breve momento do século passado, todavia a adoção da fotografia por um número considerável de artistas contemporâneos forçou a retomada do debate (ROUILLÉ, 2009, p.386-387; CRIMP, 2005, p.108). Dentre os diversos usos, destacaram-se produções oriundas de artistas que não se consideravam fotógrafos *stricto sensu* e que se alimentaram de certa “estética do cotidiano”, numa ampliação ilimitada do que Stéphane Huchet chamou de “álbum de imagens” (2004, p.19): uma coleção caótica e continua de imagens que formam e formatam nossa percepção desde sua criação. Este artigo busca analisar como tal debate institui-se na compreensão e na circulação da obra da artista estadunidense Louise Lawler.

Para um olhar precipitado e não-especializado, as imagens de Lawler podem acabar sendo compreendidas como imagens de ambientes decorativos, montagens de exposições, fotos de catálogos ou até mesmo, imagens amadoras de

uma coleção. A simplicidade visual das fotografias de Lawler depõe a seu favor na reflexão sobre os entremeios dos lugares ocupados pela arte e de suas estruturas relacionais. As composições criadas por Louise fogem da obviedade, pensando a obra, mas colocando-a em situação de ofuscamento, deslocada do centro da imagem. As obras têm suas significações dissolvidas pela forma secundária em que elas são retratadas, situadas, atuando em um primeiro momento apenas como mais um elemento na reflexão criada sobre os espaços representados, no que Charlotte Cotton situa como sendo fotografias que “preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são representados” (2010, p.115).

Esse flerte da banalidade visual age em contraposição com a complexidade interna das imagens de Lawler, permitindo que elas deixem a classificação aparente de um elemento documental para habitar o limite de uma narrativa sobre o estado da arte, abrindo as cortinas desse estado espetacularizado.

Da geração do pós-guerra, nascida em Bronxville no ano de 1947, Lawler se graduou como bacharel em Fine Arts pela universidade de Cornell, em 1969, e logo depois conseguiu um emprego na Galeria Castelli em Nova York. Lá Lawler conheceu Janelle Reiring que logo fundaria a Metro Pictures¹. As primeiras obras de Louise seguiam uma linha comum para uma estudante de arte, sua obra estava em estado incipiente, ainda pouco marcado. No início de sua carreira seus trabalhos se diversificavam entre pinturas e fotografias, mas foi somente em sua primeira exposição coletiva que ela começou a desenvolver as marcas poéticas que logo assinalariam seus trabalhos mais autorais. Em 1978, a jovem artista se apropriou de uma pintura à óleo de um cavalo, pintada em 1883, que ficava em cima de uma máquina de Xerox presente em um Jockey Club e a colocou em uma parede branca da galeria Artists Space, Lawler ainda fez uso de dois refletores; um que ficava acima da pintura, dificultando a visualização da mesma e outra que ficava apontada para o lado de fora da janela, chamando a atenção de quem passasse por fora da galeria durante a noite (PELZER *apud* BUCHLOH, 1982, p.48-50). Com essa obra, a artista lançou mão pela primeira vez em seu trabalho das características de apropriação e de uma ironia áspera que logo se tornariam elementos norteadores de sua carreira.

Após quatro anos, Lawler recebeu um convite para sua primeira exposição solo na Galeria Metro Pictures. A artista se apropriou de diversas obras de artistas como Cindy Sherman, Robert Longo, Jack Goldstein, Laurie Simmons e James Welling que eram representados pela galeria e tinham como proposições poéticas questões de apropriação (PELZER, 2004, p.24). A ação da artista

1 A artista é representada pela Galeria Metro Pictures até os dias de hoje.

se desenvolve na reflexão sobre a seleção e conseqüentemente a criação de significados por meio da galeria ao selecionar artistas e obras para seu acervo, sobre isso, Lawler diz ainda que “I self-consciously made work that ‘looked like’ Metro Pictures”² (CRIMP, 2000). O trabalho final era apresentado sobre o título de “Arranged by Louise Lawler”³. Essa obra-exposição buscava incitar também o questionamento sobre os segmentos que compõe o mundo da arte, como coleções, curadoria, mercado e os limites norteadores do mundo da arte. A artista aponta e ocupa esses espaços simultaneamente agindo como curadora e marchand, tendo em vista que a composição estava a venda como peça única.

Com esse trabalho, evidenciam-se os desejos da artista em explorar a lógica que constitui o mundo da arte para além das obras, como os espaços sociais em que essas relações se estabelecem. No trabalho “Who says, Who Shows, Who Counts” do ano de 1990, Lawler simplifica, com indisfarçável ironia, as posições existentes no circuito/sistema da arte, fracionando-as em três, o crítico/curador, o artista, e o comprador. Os dizeres foram escritos em taças de vinho usadas em vernissages.

Com a chegada dos anos de 1980, a relação entre arte e consumo se intensifica nos Estados Unidos. Os valores especulativos passam a exercer mais influência nas artes, elevando as obras a objetos não apenas com valores estéticos e poéticos, mas também a objetos com valores mercadológicos. Esses valores agora já não se dissociam, são permeáveis, intrínsecos as obras. A artista que já havia trabalhado com o mercado de arte percebeu a mudança de comportamento de alguns colecionadores que passavam a encarar as obras de arte como bens de troca fetichizados. É nesse mesmo período que a artista produz uma série de ticket de vale compras para a Galeria Leo Castelli e mais tarde também para a Galeria Margo Leavin⁴.

Ainda nos anos de 1980, Lawler produziu algumas fotografias de escritórios e casas de colecionadores, clientes da Metro Pictures. Esse trabalho surge em paralelo a sua primeira exposição solo, em que Lawler buscava refletir sobre o *lugar* da obra de arte e seus sentidos, largamente baseados em consensos culturais, por meio de relações circunstanciais e dentro da moldura institucional que surge dessas relações como teorizou Pelzer (*op. cit.*, p.26). Sobre as fotografias e as proposições que se mostravam pulsantes naquele momento, Lawler produz no ano de 1984, uma das séries mais importantes para sua carreira ao conhecer o casal de colecionadores estadunidenses, os Tremaine. É a partir desse encontro

2 “Eu conscientemente fiz um trabalho que ‘parecesse’ com a Metro Pictures”, (tradução livre).

3 “Arranjado por Louise Lawler” (tradução livre)

4 Sobre as obras “Who says, who shows, who counts” e “Leo Castelli gift certificate” ver: BAKER, FRASER: 2004.

que Lawler percebe a potencialidade que as imagens feitas dos “arranjos” de arte podiam atuar enquanto problematização das questões que a artista vinha refletindo. Lawler produziu a série de fotografias nomeadas “Arranged by Mr. And Mrs. Burton Tremaine”. O título da série paga certo tributo a de sua primeira exposição. As fotografias que compõe a série mostram obras de arte na casa do casal, dispostas num arranjo particular, doméstico. Uma fotografia dessa série intitulada “Pollock and Tureen” (fig.1) se torna icônica ao retratar uma terrina de porcelana aos pés de um quadro de Pollock, ou seria um Pollock em cima de uma terrina?



Fig. 1: Louise Lawler – “Pollock and Tureen” 1984. Dimensões: 71.12x99,6 cm. (fonte: LAWLER, Louise et All. *Louise Lawler: An arrangement of pictures*. Nova York: Assouline, 2000.)

Ironicamente não muito tempo depois, algumas das obras dos Tremaine acabariam indo a leilão, mas antes que elas fossem (re) arranjadas na casa dos novos colecionadores, a artista fotografou as obras na casa de leilão, adicionando essas novas imagens a série (fig. 2 e 3).



Fig. 2: Louise Lawler – “Monogram” 1984. Dimensões: 71,12x100,2cm. (fonte: LAWLER, Louise et. All *Louise Lawler: An arrangement of pictures*. Nova York: Assouline, 2000.)

O apontamento da lente de Lawler a essas obras acabou servindo como proposição crítica tanto dos lugares ocupados por elas, como das próprias obras. As fotografias nos mostram o momento aonde a obra já não é mais a obra, ideal, fora do mundo, mas é objeto em sua potência poética apresentada dentro do mundo. Essas agora obra-objetos encontram-se desamparados transitando entre casas de leilões, depósitos e casas de colecionadores.



Fig. 3: Louise Lawler – “Board of directors” 1988-1989. Dimensões: 50.3x60.4cm (fonte: BLONDEAU, Marc; DAVET, Philippe (Org.). *Louise Lawler*: The Tremaine pictures 1984-2007. Genebra: BFAS Blondeau Fine Art Services, 2007.)

De certo modo, as imagens de Lawler atuam como pistas de uma investigação feita pela artista. As fotografias trazem consigo a ideia de um olhar cuidadoso sobre o meio em que as obras estão arranjadas. A função da artista se confunde com a de um detetive, que entra nesses espaços e explicita essas composições. Nos registros, a artista não enuncia claramente os motivos que fizeram com que as obras fossem arranjadas daquelas diferentes maneiras, seja estético, valorativo, afetivo ou mercadológico.

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. Pensando assim, o que Louise faz é um rearranjar de algo já arranjado. Para ela, significados também podem ser feitos pela justaposição, seja de imagens ou dos textos que acompanham os trabalhos (CRIMP, *op cit*). Dessa forma, os títulos dados às obras por Lawler ajudam a problematizar e estimulam a leitura irônica de suas fotografias, ampliando a complexidade e as possíveis relações que podem surgir da ação poética da artista.

A obra “Paris New York Rome Tokyo”, de 1985, é um exemplo da tentativa da artista em criar significados pela aspereza do título, um significado que cria uma relação enigmática, causada pela dissonância entre o título e a imagem.

Outro fator que Lawler utiliza em seu trabalho é a repetição de imagens. Para a artista “see something for a second time, it’s diferente from seeing it the first time”⁵ (CRIMP, *op cit.*) e a cada vez que olhamos, é uma maneira única de perceber o objeto. Louise desfigura o uno já visto em vários múltiplos desconhecidos. Creio que essa seja essa a forma mais simples de pensar as imagens de Lawler, a não obviedade a respeito do objeto, a problematização da forma consensual de se pensar aquilo que vemos e uma forma áspera que nos põe a pensar por relações não óbvias. Essas posições da artista em relação a sua produção (títulos enigmáticos e repetições de imagens), pode nos ajudar a lançar um novo olhar sobre as concepções do que nos foi dito e visto sobre e/em arte.

Lawler também tem trabalhos em que a materialidade ganha contornos mais expressivos. A artista já produziu grandes quantidades de objetos de validade efêmera ou de características banais, como o exemplo de calendários, caixas de fósforos, cartões postais, guardanapos e pesos de papeis. As funções desses souvenirs se diversificam entre servir como pequenos bibelôs e a divulgação das exposições da artista. Mas eles funcionam, ainda, como uma maneira de contrapor a fetichização imposta pelo mercado, em que se segue a lógica da unicidade e da exclusividade, tudo isso revestindo o objeto da “genialidade” do artista. A proposição nesses trabalhos segue a reflexão da artista de que:

Art Works get a special kind of attention, because that’s what they’re made for, but to slip something in on a matchbook or a napkin can also be useful. It’s a way of putting loaded information in a place where you wouldn’t expect it, to give attention to other ways of producing meaning without always having to be so artlike.⁶ (CRIMP, *op cit.*, s. p.)

Segundo Pelzer (*op cit.*, p.27), o trabalho de Lawler não se reduz apenas a um ato contextual ou a uma crítica institucional. A questão da reprodutibilidade e da multiplicidade no trabalho de Lawler é um tema recorrente. A artista entra nessa metáfora ao criar a obra “External Simulation” de 1994, cujas fotografias eram projetadas em slides e ficavam em um *loop*. Tais fotografias adquirem *status* de múltiplos, sem um original, ou como em muitas das obras que a artista retrata, um original perdido em meio as suas reproduções. Essa ideia surge no trabalho de Lawler ainda nos anos de 1980, quando em parceria com Allan McCollum, expõe distintos projetores, como uma vitrine de uma loja, satirizando a ideia de uma maneira ideal de se “expor” imagens. A artista buscava surpreender o espectador ao operar com os objetos na oscilação do ato de exposição e da

5 “Ver algo pela segunda vez é diferente de ver pela primeira vez” (tradução livre)

6 “Obras de arte recebem um tipo especial de atenção porque é para isso que elas são feitas, mas colocar algo em uma caixa de fósforo ou em um guardanapo também pode ser útil. É uma maneira de carregar de informação um lugar que você não esperaria, de dar atenção a outras maneiras de produzir significados sem ter que ser algo tão artístico”. (tradução livre)

situação de um aparente abandono, o *network* que circunda os sistemas de visibilidade e a maneira como as obras são exibidas, guardadas, classificadas, transportadas e penduradas criando um desnível a prestigiosa ideia da arte contemporânea e da indústria cultural (PELZER, *op cit.*, p.28).

A artista procurava refletir sobre o lugar-comum da arte, desequilibrando-o. Na fotografia intitulada “Berlim” de 2000 (fig. 4), Lawler faz um recorte do espaço permitindo que se evidencie a presença de uma cadeira no canto da imagem.



Fig. 4: Louise Lawler – “Berlim” 2000. Dimensões 121,92x153,32cm. (fonte: MOLESWORTH, Helen (Org.). *Twice untitled and other pictures* (looking back). Columbus: Wexner center for the arts, the Ohio University, 2006.)

Tal cadeira cria uma situação de instabilidade não pela assimetria criada por ela, mas sim por agir aos olhos do espectador e servir como uma pista lembrando-o de que aquelas obras se inserem em um ambiente, um momento específico. Três anos depois, a artista faz uma fotografia que se assemelha com “Berlim”, mas agora em “add to it (b)” (fig. 5) não é um elemento banal que aponta no canto nos lembrando que a obra faz parte do mundo, agora quem aparece no canto, como uma pista ao olho é a própria obra de arte, deslocada. Essa ação da artista insere-se no que Cotton (2010) denominou de estética “inexpressiva”, onde o “aqui e o agora” da obra se tornam coadjuvantes perto do “aqui e o agora” do espaço em que ela está inserida.



Fig. 5: Louise Lawler – “Add to it (b)” 2003. Dimensões: 101,6x125cm. (fonte: ELGER, Dietmar (Org.) *Louise Lawler and/or Gerhard Richter photographs and works*. Munique: Schirmer/Mosel, 2012.)

As obras representadas nas fotografias de Lawler ficam fora do campo, marginal ao olhar, o foco da artista aparentemente se encontra muito mais nas circunstâncias, no meio social (KAISER, 2004, p.10). Isso se dá por meio das pistas, que nem sempre são sutis, apresentadas nas imagens, como a cadeira em “Berlim” ou como as etiquetas da Sothebys em “Pink” de 1994/95. Esses recortes feitos pela artista a partir dessas composições no espaço acabam provocando novas visualidades, ou leituras desviantes das atribuídas tradicionalmente às obras de arte. Pode-se dizer que as fotografias não mostram aquilo que a obras retratadas podem e/ou tem a dizer, mas sim o que elas dirão a partir dessas novas articulações estabelecidas no seu novo meio. O olhar de Lawler traz os objetos a um patamar ordinário talvez por justamente conseguir retrata-los em momentos vulneráveis, ou em ângulos que corroboram com essa desmistificação do objeto artístico como, por exemplo, a imagem “Woman with Picasso” de 1986, em que a obra de Picasso é representada de maneira frívola, banal.

Nas fotografias de Lawler a hierarquia ou o valor dos objetos que estão sendo retratados apresentam-se difusos. Nesse sentido, a fotografia de obras de grandes artistas não é um movimento casual, essa escolha se dá de maneira a aumentar o estranhamento evocado pela sensação de ver uma obra de Jeff Koons ao lado de uma geladeira. A grande recorrência das obras de Andy Warhol é um grande embate icônico no trabalho de Lawler, justamente por ambos apresentarem as obras como objetos reproduzíveis e menos como objetos rarefeitos. Sendo assim, Lawler nos apresenta obras pelo que elas se tornaram na contemporaneidade, permitindo-nos o surgimento de possíveis novos significados através dos lugares habitados por elas.

Ao analisarmos as possíveis nomenclaturas que Lawler teve em sua carreira, a ideia de uma artista-documentarista-fotógrafa se funde em uma concepção de uma retratista da fragilidade vivida pela arte, ou fragilidade da qual ela é submetida. Lawler cria significados através de justaposições, de recortes. Aqui as aparências servem para desestabilizar, ou melhor, servem como uma nova forma de perceber algo. Ao apontar sua lente, Lawler procura desviciar o olhar, produzir imagens que sirvam enquanto um aparato crítico não somente para obra e os espaços ocupados por elas, mas também para os seus “arranjadores”, um deslocar da própria obra que agora já escapa de si. As obras de Louise Lawler surgem dentro da reflexão criada pela artista para pensar a obra inserida na época contemporânea, como ela é vista dentro das diferentes sintaxes expositivas, deslocando e desafiando as maneiras credenciadas de se ver arte.

Referências

BAKER, George; FRASER, Andrea. “Displacement and condensation: A conversation on the work of Louise Lawler”. In: KAISER, Phillip (Org.). *Louise Lawler and others*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.

BUCHLOH, Benjamin H. D. “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art” In *Artforum*; Setembro, 1982.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. De Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HUCHET, Stéphane. “Tal qual, a fotografia”. In: SANTOS, A.; SANTOS, M.I. (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Unidade Editorial da SMC.

CRIMP, Douglas. “Proeminence given, authority taken: an interview with Louise Lawler” In: CRIMP, Douglas; LAWLER, Louise; MEINHARDT, Johannes. *Louise Lawler : An arrangement of pictures*. Nova York: Assouline, 2000.

_____. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PELZER, Birgit: Interpositions: The work of Louise Lawler. In: KAISER, Phillip (Org.). *Louise Lawler and others*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.

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

Minicurrículos

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira é mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Curador independente e ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Doutor em História pela Universidade de Brasília – UnB. Atualmente é professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UnB.

Gabriel Couto Sampaio é pesquisador pela Universidade de Brasília com foco em reflexões teórico-visuais sobre arte contemporânea. Desenvolve trabalhos em pintura ligados a reflexões relativas a reprodutibilidade, imagem e tecnologia. Bolsista Reuni.