

Obra e olhar: as fotografias de Louise Lawler como obstáculo entre o olhar espetacularizado e a obra codificada

The work and look: the photographs of Louise Lawler as an obstacle between the spectacularized look and the codified art work

Obra y mirada: las fotografías de Louise Lawler como obstáculo entre la mirada espectacular y la obra codificada

Gabriel Couto Sampaio¹

Recebido em: 20/11/2013

Aceito para publicação em: 13/3/2014

¹ Pesquisador pela Universidade de Brasília (UnB) com foco em reflexões teórico-visuais sobre arte contemporânea. Desenvolve trabalhos em pintura e fotografia ligados a reflexões relativas a reprodutibilidade, imagem e memória.

Resumo: Este artigo busca compreender a relação entre os espaços de circulação de obras de arte e a obra da artista estadunidense Louise Lawler. O trabalho pretende situar e analisar o alcance da obra da artista e como sua produção visual permite o reconhecimento de leituras desviantes sobre obras de arte por meio das diferentes sintaxes expositivas em que elas estão inseridas. A discussão acerca de mercado de arte, colecionismo e apropriação também ganha contornos expressivos na reflexão aqui delineada.

Palavras-chave: Louise Lawler; mercado de arte; apropriação; fotografia.

Abstract: The aim of this article is to understand the relationship between the circulation spaces of artwork and the work of American artist Louise Lawler. The paper seeks to analyze the scope of the artist's work and how her visual output allows the recognition of deviant readings of works of art from the different expository syntaxes in which they are inserted. The discussion on the art market, art collecting and art appropriation also gains significant contours in the reflection outlined here.

Keywords: Louise Lawler; art Market; appropriation; photography.

Resumen: El artículo que aquí se presenta trata de comprender la relación entre los espacios de circulación de obras de arte y la obra de la artista estadounidense Louise Lawler. El trabajo pretende analizar el alcance de la obra de la artista y cómo su producción visual permite el reconocimiento de lecturas desviantes de obras de arte a partir de diferentes sintaxis expositivas en que ellas se insertan. El debate sobre el mercado del arte, el colecionismo y la apropiación también ganan contornos expresivos en esta reflexión.

Palabras clave: Louise Lawler; mercado del arte; apropiación; fotografía.

No fim do século XX surgem modelos de cultura de massa e de informação, os quais passam por um processo de transformação e amadurecimento até os dias de hoje. Essas mudanças serviram como ponto de partida para alguns grupos e artistas que estabeleceram comentários críticos por meio de apropriações e outros processos poéticos, de maneira a forçar uma revisão e conseqüentemente um alargamento dos limites do artístico. Nesse grupo de artistas, podemos citar David Salle, Robert Longo, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine e Louise Lawler. Segundo Rosalind Krauss (2007, p. 56), “*this group was fascinated by the reversal between reality and its representation that was being effected by a late-twentieth-century culture of information*”². A percepção sobre as representações passavam a ser compreendidas não como uma imitação do real, mas sim como precessão à construção da realidade. Sobre isso, Krauss diz:

*Our “real” emotions imitate those we see on film and read about in pulp romances; our “real” desires are structured for us by advertising images; the “real” of our politics is prefabricated by television News and Hollywood scenarios of leadership; our “real” selves are congeries and repetition of all these images, strung together by narratives not of our own making (KRAUSS, 2007, p. 56)*³.

² “Esse grupo era fascinado pela reversão que existia entre a realidade e a sua representação, que estava sendo afetada por uma cultura de informação do fim do século XX” (tradução livre).

³ “Nossas ‘reais’ emoções imitam aquelas que vemos em filmes e lemos a respeito em revistas; nossos ‘reais’ desejos são estruturados para nós pelas imagens publicitárias; o ‘real’ da nossa política é pré-fabricado pelos noticiários de televisão e ideários de liderança produzidos por Hollywood; o nosso eu ‘real’ são conjecturas e repetições de todas essas imagens, unidas por narrativas não criadas por nós” (tradução livre).

A análise e o conseqüente questionamento levantado por esses artistas em suas poéticas buscavam pensar a mecânica da cultura imagética, a função do serial repetitivo, o *status* do múltiplo sem um original. Todos esses conceitos e ideias constituíam a lógica do que Krauss (2007) veio chamar de idade do simulacro⁴.

O trabalho de Louise Lawler apresenta-se de maneira importante nesse contexto, por pensar quanto a questões que vão além da reflexão sobre o real e a representação. As apropriações e produções imagéticas de Lawler atuam de modo a problematizar a ideia de que o significado de uma obra de arte é estável e imutável, partindo de uma criação imagética acerca da obra de arte nos seus contextos. Ela, como muitos outros artistas de sua época, faz uso da linguagem fotográfica, mas não é necessariamente caracterizada por ela. Sobre essa afirmação, Andy Grundberg (1990, p. 13) diz: “*Photography is, for these artists, the medium of choice; it is not necessarily their aim to be photographers, or, for the most of them, to be allied with the traditions of art photography*”⁵. Nesse sentido, podemos compreender que a obra de Lawler não busca estabelecer uma relação com a história da fotografia, nem mesmo que ela tem a intenção de negar as tradições fotográficas, mas sim que na reflexão criada pelo trabalho da artista a relação com a história da arte se torna mais importante do que a relação com o uso da linguagem. Para a artista, “*art is always a collaboration with what came before you and what comes after you*”⁶ (KAISER, 2004, p. 9); em outras palavras, “*Louise Lawler does not exist alone*”⁷ (KAISER, 2004, p. 9).

As fotografias produzidas pela artista são caracterizadas por uma simplicidade visual no modo em que são compostas. É sob uma aparente estética inexpressiva, descrita por Cotton (2010, p. 81) como um tipo de fotografia de aparente frieza, capaz de ultrapassar o hiperbólico, o sentimental e o subjetivo, que se tornam possíveis as reflexões sobre os lugares ocupados pela arte, assim como sobre as associações criadas pelos interesses de quem as dispôs daquele modo. As fotografias da artista assemelham-se com fotografias ordinárias de montagens de exposições, de catálogos ou imagens amadoras sobre uma coleção de arte, todavia é a respeito dessa fictícia despreensão visual que a artista se furta de uma obviedade ao pensar a obra de arte. Ao colocar as obras de grandes artistas de modo marginal ao olhar, deslocando-as do centro da imagem, Lawler impõe certo desvio dicotômico à forma espetacularizada e/ou hermética em que elas geralmente são vistas, permitindo ao espectador perceber como aquela composição lhe parece estranha e levando a uma reflexão no tocante ao modo como estamos habituados a ver as obras de arte. Pode-se dizer que as obras ali representadas não ocupam o foco das fotografias; os limites delas

⁴ “Um termo da filosofia antiga, o simulacro é a representação não necessariamente ligada a um objeto no mundo. Como uma cópia sem um ‘original’ – essa ideia de original relativa tanto a um referente físico como também a uma versão primeira [...]. Na teoria pós-estruturalista o termo simulacro é utilizado como questionamento sobre a questão platônica de representação que advoga entre a ‘boa’ e a ‘má’ cópia de acordo com sua verdade relativa ou aparente verossimilhança, agir ou atuar como modelo no mundo (ou em Platão, além do mundo). Esse desafio é encontrado intermitentemente na arte do século XX, por exemplo as pinturas fantásticas de René Magritte e as serigrafias seriais de Andy Warhol – imagens que, mesmo aparentando serem representações, dissolvem a verdade proclamada da maioria das representações. Certamente o simulacro é um conceito crucial para a compreensão tanto do surrealismo como da *pop art*, como atestado por importantes textos sobre esses assuntos por autores como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes e Jean Baudrillard” (tradução livre da definição de simulacro encontrada no glossário da obra de KRAUSS, 2007, p. 688).

⁵ “Fotografia é para esses artistas o meio de escolha; não é necessariamente o objetivo deles se tornarem fotógrafos, ou, para a maioria deles, se aliarem com as tradições da arte fotográfica” (tradução livre).

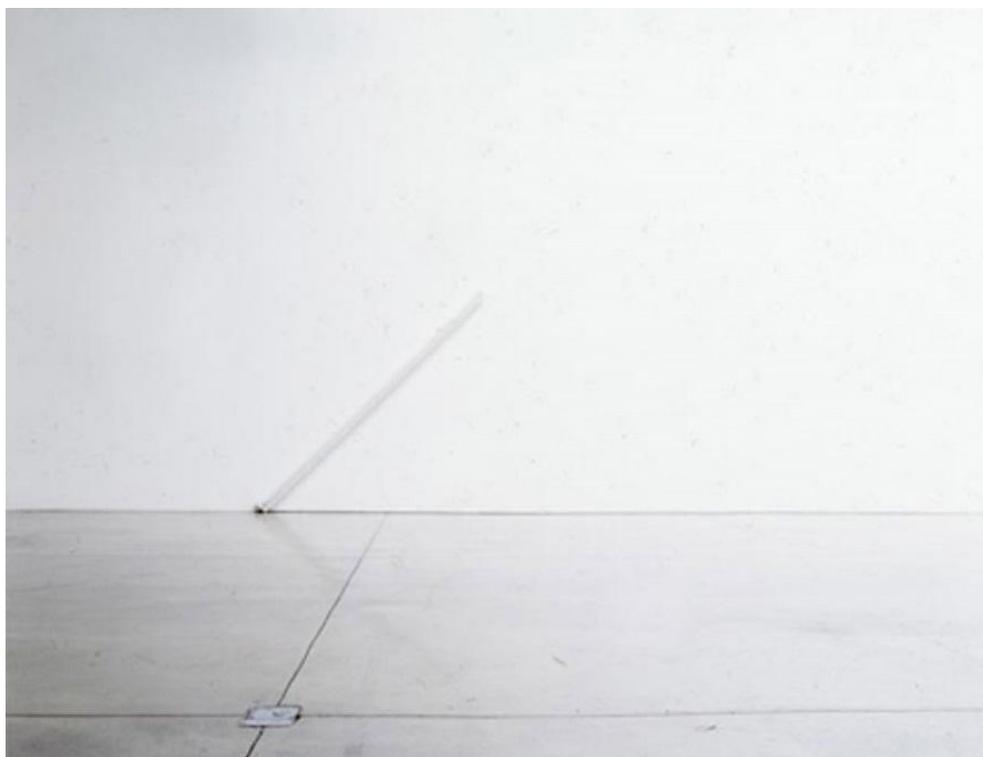
⁶ “Arte é sempre uma colaboração com o que veio antes de você e o que virá depois de você” (tradução livre).

⁷ “Louise Lawler não existe sozinha” (tradução livre).

se tornam coadjuvantes, fazendo-as parte integrante da cena, como um elemento qualquer dentro da composição final.

Em 2007 Lawler produziu uma fotografia intitulada *Aftermath*, em que retratava a obra *The diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, de Dan Flavin. Na imagem final, a lâmpada de Flavin parece estar apagada, por conta da superexposição sobre a qual a fotografia foi produzida. Ao apresentar a obra de arte sob uma ótica que desconcerta a maneira idealizada de sua visualização, em um provável momento em que ela não está pronta para a exposição, a fotografia de Lawler reflete sobre os limites do que a torna arte. A obra de arte acontece em um momento específico? Tanto a obra de Flavin como as de outros artistas deixam de ser arte em algum momento para depois voltarem a ser? E ainda, o que essa aparente lâmpada artística tem de diferente de uma lâmpada comum? A força que o espaço exerce sobre a obra é questionada, a maneira como a obra é apresentada é posta em debate.

Figura 1 – *Aftermath*, 2007/2008 – Louise Lawler (dimensões: 119,4 X 151 cm)



Fonte: Sprüth Magers Berlin London⁸

Ao desvendar as situações particulares nas quais as obras de arte são dispostas, Lawler apropria-se “visualmente” dessas obras, explicitando as relações que Krauss (2007, p. 581) teoriza do seguinte modo: “*The submission of Works of art to the forces of the Market has meant that they’re not just integrated into the world of commodities, thereby taking on the personality of their owners*”⁹. Para a crítica estadunidense, os títulos dados a algumas

⁸ Disponível em: <http://spruethmagers.com/artists/louise_lawler@@viewq3>. Acesso em: nov. 2013.

⁹ “A submissão de Trabalhos de arte às forças do Mercado não significa que eles são integrados apenas ao mundo das *commodities*, eles também assimilam a personalidade de seus donos” (tradução livre).

fotografias e séries por Lawler como *Arranged by* demonstram a modificação da noção de autoria das obras, atualizando e alargando a ideia autoral também aos arranjadores, que podem exercer influência na recepção dos objetos artísticos pela maneira como são dispostos e apresentados. A mudança de autoria não acontece somente em relação às obras retratadas; Lawler também problematiza a própria autoria ao reconhecer que tais composições são produzidas por outras pessoas, que atribuem suas personalidades na maneira como as obras são inseridas e articuladas nos espaços. Lawler permite que o espectador reflita sobre o processo de visualização, formatação e recepção das obras, colocando em foco as narrativas dicotômicas que são criadas por seus detentores – uma linha “curatorial” múltipla, sem uma narrativa clara e precisa.

Essa reflexão apoia-se na análise feita por Virgínia Ribeiro (2008) sobre a teoria pós-estruturalista de Roland Barthes, a qual questiona a noção de autoria em um mundo que pode ser compreendido como uma grande enciclopédia. É nesse mundo que os artistas passam a se apropriar de imagens e objetos preexistentes como matéria-prima para a produção artística, rearranjando-os a fim de criar novos sentidos e narrativas. Segundo Ribeiro (2008, p. 797), a operação iniciada por Duchamp no início do século XX possibilitou a ideia de que “eleger basta para fundar a operação artística: dar uma nova ideia, um novo significado a um objeto já é uma produção”. A ação de Lawler ao analisar e retratar as composições criadas pelos detentores das obras pode ser enquadrada nessa lógica, uma vez que a artista produz recortes espaçotemporais com a finalidade de instigar novas leituras acerca de obras já existentes de artistas consagrados. Tais recortes podem servir como ponto de partida para uma percepção distinta da que desenvolvemos sobre as obras de arte, os lugares da arte e o modo como olhamos para aquilo que é eleito como arte. Conforme Ribeiro (2008, p. 797),

estas estratégias de apropriação tendem, portanto, a problematizar dois valores ainda muito arraigados no senso comum, sobre arte e o objeto artístico. Elas acabam por desestruturar a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de valorização do gesto criador do artista, subvertendo os conceitos românticos de originalidade e autoria.

Usualmente a fotografia como linguagem pode ser compreendida também pela capacidade que a imagem fotográfica tem de ser multiplicada, reproduzida e, conseqüentemente, de submeter todos os objetos representados a essas multiplicações, problematizando a ideia de unicidade e originalidade. Ao usar a fotografia como meio, o suporte ganha força pela possibilidade que ela tem em sua materialidade, a capacidade de recuperar algo para o olhar ou, nesse caso, recuperar uma situação, ressignificando-a. Ao olharmos uma fotografia, submetemo-nos a um eterno retorno àquilo que está representado, por intermédio dos indícios apreendidos na fotografia. Esse “eterno retorno” ajuda-nos a criar uma brecha no modo habitual de entendimento, consensualmente estabelecido entre as interpretações institucionalizadas, fragmentando o uno padronizado em um múltiplo desconhecido. A fotografia serve ainda como meio de apropriação, porém, diferentemente das produções de alguns artistas de sua época, como Sherrie Levine, as fotografias de Lawler não se confundem com a obra original; Lawler não busca imitar a obra de arte, mas sim apresentá-la sob uma nova ótica. A ideia de apropriação não se dá somente mediante a captura das obras de outros artistas pelas suas lentes, contudo também pela apropriação de ideias e frases, que servem desde acompanhamentos de seus trabalhos até títulos.

Essa ação de produzir novas associações define-se pela ideia da própria artista, em que “*meaning is also made through juxtaposition*”¹⁰ (in CRIMP, 2000, s.p.). Na obra *Is she ours?* (figura 2), de 1990, Lawler articula essa noção ao colocar ao lado de sua fotografia

¹⁰ “Significados também são feitos por meio de justaposições” (tradução livre).

a frase que dá título à obra. A frase opera como uma suave persuasão para o espectador, fazendo-o pensar sobre uma possível noção de posse da obra de Degas¹¹, forjando um vínculo imaginário, fictício. A obra é apresentada enclausurada em uma caixa de vidro, inserida em um ambiente hermético, rodeada e observada por outra obra¹². A relação entre o espectador da imagem e a proximidade com a obra parece desaparecer quando percebemos o seu entorno. Verificamos que a caixa não serve apenas para conservar, mas também para nos distanciar, impossibilitando o contato que agora se mostra virtual. A artista cria um jogo que nos aproxima pelo fetiche, mas nos afasta pela imagem.

Figura 2 – *Is she ours?*, 1990 – Louise Lawler (dimensões: 104,1 X 139,7 cm)



Fonte: Museum of Fine Arts, Boston¹³. Vista da instalação da obra

Seguindo a definição de Isabelle Graw (2004), a ação de se apropriar de algo é uma precondição do trabalho artístico. A cópia de uma imagem não é mais do que um processo de apropriação, e este se configurou como um exercício clássico dentro da academia até o início do modernismo, justamente por ajudar a internalizar o conhecimento contido em uma imagem. Na Renascença, a prática de apropriação surgia com o objetivo de copiar e consequentemente superar os padrões e as habilidades das imagens que eram apropriadas, fortalecendo a relação entre mestre-pupilo. Algumas obras e artistas que surgiram no pós-guerra ajudaram a alargar e formalizar a noção contemporânea de apropriação como um meio de produção poética e não apenas como um estudo. Nas imagens produzidas por Lawler, a internalização dos conhecimentos contidos nas imagens não se mostra como um exercício de superação e aprendizado de técnicas; as apropriações de artista não surgem com o intuito de mostrar o que as obras podem e/ou têm a dizer, mas sim o que elas dirão

¹¹ *La petit danseuse de quatorze ans*, de Edgar Degas, feita em 1921 com base no molde original de 1878-81.

¹² *La japonaise*, de Claude Monet (1876).

¹³ Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/is-she-ours-35274>>. Acesso em: nov. 2013.

a partir dessas novas articulações estabelecidas no seu meio. O “aqui e agora” da obra tornam-se coadjuvantes perto do “aqui e agora” dos espaços em que elas estão inseridas. Lawler flexiona como muitos outros artistas de sua época o exercício clássico de apropriação, mas agora com o objetivo de construir uma imagética que pode atuar como um aparato crítico sobre as obras e as codificações preestabelecidas que temos com relação ao artístico, à arte. A percepção de uma obra acontecerá de maneira igual ao ser apresentada ao lado de uma geladeira, televisão ou um termostato, do mesmo modo que o espectador perceberia a mesma obra, mas agora dentro de um ambiente hermético preparado para sua exibição?

Figura 3 – *Foreground*, 1994 – Louise Lawler (dimensões: 13,5 X 9 cm)



Fonte: Kaiser (2004)

Ainda segundo Ribeiro (2008), tratar de apropriações é também tratar de memória, de coleções de arquivos. Nos anos 1980, a artista usou as obras que formavam o acervo da galeria Metro Pictures e as dispôs no espaço expositivo sob o título de *Arranged by Louise Lawler*, de modo a suscitar uma reflexão sobre a constituição de conceitos e discursos por parte de galerias e museus por meio da seleção de artistas que compõem seus acervos.

As fotografias de Lawler estendem essa reflexão, uma vez que suas imagens catalogam, mesmo sem uma intenção arquivística explícita, os objetos artísticos colecionados e os diferentes modos em que eles são dispostos e encontrados. Essa catalogação artística acaba gerando uma imagem que questiona os regimes de visualidades e os consequentes discursos

criados pelos colecionadores, arranjadores ou detentores de obras ao compor um acervo ou uma coleção, mas de forma neutra, não criticando claramente. A seleção produz uma unidade, e esta tem um significado. Lawler opera em uma dicotomia, pois escolhe cenas que contêm obras de artistas já consagrados pelos sistemas artísticos, originando uma imagem que leva à reflexão, entretanto que também reconhece esses discursos de visualidades.

Não deixa de ser importante salientar que a imagética de Lawler não pode ser encarada apenas como fotografias documentais da fragilidade vivida pela arte; na verdade, as imagens ocupam e desafiam justamente os limites de uma fotografia documental e uma fotografia expressão¹⁴ (ROUILLÉ, 2009), alargando seus sentidos. Essa reflexão tem como proposta a formulação de novas visibilidades, tornando visível o que existe e não vemos. As imagens produzidas pela artista tornam-se muito mais sensíveis aos processos, às problemáticas e aos eventos, mas sem negligenciar o valor da impressão e da constatação que surge como produto final de sua investigação. Essa leitura é possível ao pensarmos que a questão posta não é somente sobre o que se vê, porém também sobre o que gerou essa visualidade, reverberando e criando assim as situações impressas.

Nesse sentido, as imagens produzidas pela artista não se resumem a objetos de fruição, elas existem também enquanto experiência, uma ação que gera sentidos para além do objeto¹⁵. Pode-se compreender que a artista atua em contextos que não são artísticos em si, apesar de estarem repletos de arte. Sua ação é propositiva. Embora suas fotografias ponham em questão os meios e os objetos, a obra da artista também só é codificada como obra pela própria existência do meio, da teoria e dos sistemas que surgem em torno de sua obra; o olhar reconhece a fotografia como arte porque, para tal, a instituição constitui o contexto, ou seja, apesar de problematizar, a obra de Lawler também se configura como parte desse sistema e dessas situações.

O trabalho de Lawler é inserido e codificado como arte, todavia ele se articula de modo ambíguo, sempre se atualizando, assim como as obras representadas por suas fotografias. Ao analisar uma fotografia feita por Lawler, Goldstein (2006, p. 142) escreve:

Lawler not only literally doubled the experience of those Works for the spectator, she made a subtle yet powerful statement on the historical function of her work – articulating the structure of history and the history of relationships. Her photographs are documents that contain historical content, yet their precise reading is contingent on factors of their re-presentation. Lawler’s photographs emphasize that all artworks are continually restaged in the present; their meaning is not fixed within the object but open to the circumstances and readings at the moment of reception by a spectator. Lawler works in the complex network of past and present relationships, both depicted and produced upon that moment of reception¹⁶.

¹⁴ André Rouillé simplifica a diferença que separa ambos os tipos de fotografia (expressão/documento) ao se valer do raciocínio proposto por Heidegger quando analisa a linguagem – uma diferença entre “falar algo preciso” (documento) e “falar algo só por falar” (expressão) (ROUILLÉ, 2009, p. 163).

¹⁵ Nesse caso, uso objeto para me referir tanto à obra representada na imagem quanto à própria fotografia enquanto objeto artístico.

¹⁶ “Lawler não apenas dobrou a experiência daqueles trabalhos para o espectador, ela fez uma sutil mas poderosa afirmação sobre a função histórica de seu trabalho, articulando a estrutura da história e da história dos relacionamentos. Suas fotografias são documentos que contêm conteúdo histórico, embora sua leitura precisa seja relativa aos fatores de sua representação. As fotografias de Lawler enfatizam que todos os trabalhos de arte são continuamente reapresentados no presente; seus significados não são fixados dentro do objeto, mas sim abertos às circunstâncias e leituras no momento de recepção pelo espectador. Lawler trabalha na complexa rede de relacionamentos presentes e passados, ambos retratados e produzidos sobre aquele momento de recepção” (tradução livre).

A análise feita por Goldstein (2006) assinala que o significado das obras não está fixo, mas sim aberto às circunstâncias e leituras que surgem a partir do momento em que o espectador se defronta com a obra de arte. A fotografia que a artista cria estabelece-se como uma imagem que pode ocupar o espaço entre o objeto e o olhar, fora do simulacro espetacular em que as obras de arte geralmente são vistas, revelando relações íntimas e invisíveis. As fotografias transfiguram-se enquanto um anteparo, a imagem criada por Lawler desconcerta o olhar que acredita ter conhecimento sobre tudo o que vê.

As produções imagéticas de Lawler sobre as disposições começaram a tomar forma em meados dos anos 1980, época em que a artista trabalhava em uma galeria. Esse fato não pode ser considerado casual, porém uma pista que nos ajuda a compreender que as fotografias produzidas pela artista surgem de uma emergência temporal. Nessa mesma década os objetos artísticos começaram a alcançar valores mais elevados no mercado de arte, salientando suas qualidades mercadológicas em potencial.

Sobre a força do mercado que começava a tomar contornos cada vez mais expressivos nessa época, Sylvie Coëllier *et al.* (2011, p. 189) dizem:

A força do mercado inseparável da midiaticização imprime às obras muito reconhecidas uma perda de seu senso crítico ou reflexivo em proveito de um efeito LOGO. Todas as produções artísticas aparecem submetidas à mercantilização onde um efeito de novidade é substituído por um outro efeito de novidade, mesmo quando elas são somente velhas formas refeitas com uma roupa nova. [...] Ainda na ideia de reificação, a característica de apagamento dos traços de produção em toda mercadoria, e em particular na produção cultural, que procuram somente o efeito de fascinação. Quando estamos na frente de um objeto cotidiano ou de uma produção desmaterializada, ignoramos quem fabricou ou como ele foi fabricado. Não podemos entender a história que trouxe o objeto até nós. Toda matéria-prima é dividida, remixada, transformada em produtos sintéticos, cuja fonte o consumidor perde.

Coëllier *et al.* (2011) recuperam a definição de reificação, que se torna importante na reflexão e conseqüentemente na compreensão de possíveis caminhos, aqui propostos na leitura das obras de Lawler e de seu tempo. A ideia de reificação propõe que houve uma mudança de percepção do mundo, onde tudo pode ser tratado como objeto, ou melhor, um objeto de mercado. As obras de arte não escapam desse processo, e, ao serem encaradas como objetos de mercado, as reflexões acerca dos caminhos que as fizeram chegar até nós são camufladas pelas diversas formatações sofridas pelas obras ao serem inseridas em narrativas, acervos e teorias. As obras são “desmaterializadas”, os processos que as fizeram surgir tornam-se opacos, transformando-as em produtos sintéticos, assim como qualquer outro produto industrial. Essa cognição mercadológica conforma o olhar segundo um conhecimento credenciado, sobre valores que nem sempre são ligados às qualidades poéticas e estéticas de uma obra de arte. Tanto a questão de reificação quanto os arranjos produzidos pelos donos das obras estão ligados a uma seleção hierárquica de valores, sejam eles afetivos ou mercadológicos, todavia a fotografia de Lawler aparentemente se mostra neutra, não conduz o olhar a nenhuma hierarquia clara ou óbvia, a um sistema de subordinação ou de poder. A fotografia constrói-se de maneira a não afirmar nada sobre aquilo que se vê; a artista nem sempre concede informações específicas sobre a obra, todavia em algumas de suas fotografias ela joga com a questão de informação e valores ao retratar as etiquetas das casas de leilões.

Entre os anos de 1994 e 1995 Lawler produziu *Pink* (figura 4), uma imagem que retrata duas etiquetas da casa de leilão Sotheby's e duas pinturas. Na fotografia, a artista cria uma situação inversa ao apresentar no plano central duas etiquetas e, em dois planos distintos

que parecem menos importantes, duas pinturas cortadas pela imagem, a primeira de Gerhard Richter¹⁷ e a segunda de Andy Warhol¹⁸. O pequeno detalhe das etiquetas e as informações contidas nelas parecem ocupar e bastar mais do que a própria obra em si; a importância com a qual as duas etiquetas e os indicativos são apresentados como autoria (garantida pela assinatura do artista), tamanho, ano e valor parece ocupar o lugar da obra original.

Figura 4 – *Pink*, 1994/1995 – Louise Lawler (dimensões: 119,4 X 152,4 cm)



Fonte: Kaiser (2004)

Lawler estabelece uma tipologia imagética fragmentária que cria uma lacuna nos regimes de determinação de obras de arte. As fotografias feitas sobre recortes e ângulos deslocados permitem que as obras de arte escapem de leituras articuladas sobre a lógica de conhecimentos desenvolvidos, indexados e codificados pelas estruturas que compõem o mundo da arte. A artista descompartmentaliza as divergências e seleções criadas nas formas de pensar o que elegemos e compreendemos como arte e o que constitui os processos que corroboram a formação de um possível olhar institucionalizado.

Por ocupar um lugar estranho ao espectador e à própria obra ali representada, as fotografias de Lawler podem se encaixar na compreensão proposta por Rancière (2012, p. 17), em que “olhar também é uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições”. Nesse sentido, as obras de Lawler possibilitam que o espectador se perceba como tal e, com isso, sua compreensão a respeito de algo seja a medida entre a relação deles e aquilo que eles observam. Ainda segundo Rancière (2012, p. 17),

¹⁷ *Abstract painting 679-2*, de Gerhard Richter (1988).

¹⁸ *Flowers*, de Andy Warhol (1967).

o espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. [...] Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.

Nesse sentido, até mesmo uma crítica da obra de Lawler não acontece em uma análise calma. As imagens não são claras ao discriminar as posições que devemos ocupar ao vê-las ou avaliá-las, pelo contrário. Segundo Helen Molesworth (2006), seria possível escrever um artigo quanto à obra de Lawler apenas com citações contraditórias feitas sobre teóricos ao investigar a obra da artista, contudo alguns pontos são comuns às análises. O direcionamento do olhar por meio das fotografias da artista para a atmosfera cotidiana em que as obras se encontram ajuda a contrapor algumas ideias criadas sobre o sistema cultural. As imagens de Lawler autorizam a interpretação desviante ou qualquer tipo de relação com a obra, reiterando seus sentidos ou conferindo-lhes novos significados. As fotografias podem ainda suscitar uma reflexão acerca dos processos que levaram as obras a estar naqueles espaços. Pode-se dizer que as imagens de Lawler são compostas pela opacidade da dúvida.

Nenhuma posição tomada pela artista busca um ponto seguro de observação. Até mesmo o título, que em geral surge com a intenção de iluminar, dar uma pista para a compreensão e conseqüentemente aproximar o espectador daquilo que ele olha, age de maneira diferente na obra de Lawler. Os títulos dados pela artista ajudam a produzir um questionamento das imagens que estão diante do espectador, aumentando os diversos caminhos de compreensão da obra, por meio de uma atitude áspera e irônica de Lawler. Em resposta a uma “desmaterialização” e uma codificação institucionalizada, a artista gera uma imagem que desnaturaliza, planifica as obras em uma situação que possibilita ao espectador perceber a sua capacidade de ação como um articulador de significados. Não somente as obras são deslocadas com o enquadramento utilizado por Lawler; o espectador também é deslocado, dificultando o surgimento de um olhar seguro sobre as obras, que não ocupam assim um lugar fixo, identificável. As suas produções esquivam-se de uma obra de arte que tem um significado estável, buscando não se imprimir sobre uma unanimidade clara e unívoca. Compete ao espectador descobrir quantos significados cabem nas fotografias de Lawler.

REFERÊNCIAS

COËLLIER, Sylvie *et al.* Modificações aparentes nas artes plásticas desde o ano 2000. **Palíndromo: Teoria e História da Arte**, Florianópolis, n. 6, 2011.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: WMF / Martins Fontes, 2010.

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

GOLDSTEIN, Ann. In the company of others. *In: GELDIN, Sherri et al.* **Twice untitled and other pictures (looking back)**. Columbus: Wexner Center for the Arts, Ohio University, 2006.

GRAW, Isabelle. Dedication replacing appropriation: fascination, subversion, and dispossession in appropriation art. In: BAKER, George *et al.* **Louise Lawler and others**. Ostfildern-Ruit: HatjeCantz, 2004.

GRUNDBERG, Andy. **Crisis of the real**: writings on photography, 1974-1984. West Hanover: Arcata Graphics, 1990.

KAISER, Phillipp. Introduction. In: BAKER, George *et al.* **Louise Lawler and others**. Ostfildern-Ruit: HatjeCantz, 2004.

KRAUSS, Rosalind. Art in the age of the simulacrum. In: BOIS, Yve-Alain *et al.* **Art since 1900**: modernism, antimodernism, postmodernism. Nova York: Thames e Hudson, 2007.

MOLESWORTH, Helen. Louise Lawler: just the facts. In: GELDIN, Sherri *et al.* **Twice untitled and other pictures (looking back)**. Columbus: Wexner Center for the Arts, Ohio University, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF / Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 17., 2008, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Anpap, Udesc, 2008.

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

Sites

<http://spruethmagers.com/artists/louise_lawler@@viewq3>. Acesso em: nov. 2013.

<<http://www.mfa.org/collections/object/is-she-ours-35274>>. Acesso em: nov. 2013.