



PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

**Disfarce de intenções:**  
exposição e ocultação em Jac Leirner

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Brasília  
2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

**Disfarce de intenções:**  
exposição e ocultação em Jac Leirner

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte. Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte. Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.

Brasília  
2016





*para vó Dailde*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Emerson Dionisio pela cuidadosa atenção e disponibilidade dada a todo processo de orientação.

Aos professores que aceitaram dedicar atenção a esse trabalho participando das bancas Marcelo Mari, Vera Pugliese, Biagio D'Angelo e Marco Antônio Pasqualini.

A todo corpo administrativo e docente do Instituto de Artes da UnB pela viabilização do Programa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro.

A Jac Leirner por ter sido tão receptiva quanto a minha pesquisa e por ter contribuído com precioso material.

Aos amigos e colegas de quem pude desfrutar inteligentes e ilustradas conversas, que me auxiliaram na construção do meu entendimento acerca do que estava fazendo, em especial Thiago Ribeiro, Rodolfo Araújo, Edson Farias, Flávio Silva, Alan Diniz, Camila Aragão, Cleber Cardoso Xavier, Marco Antônio Vieira e Raisal Ramos.

A minha mãe Lucélia, por ter viabilizado tudo isso.

## RESUMO

Pretende-se aqui analisar a obra de Jac Leirner a partir de uma tensão por nós identificada entre exibição e ocultação dos objetos que configuram suas obras, que, de maneira geral, são previamente acumulados, ordenados segundo critérios estabelecidos pela artista e finalmente expostos. Para conduzir esse debate, propomos três conceitos construídos a partir da análise das obras e da fortuna crítica escrita acerca de Leirner. São eles *destilação*, *acumulação* e *interceptação*. Operando essas questões, entendemos que a artista problematiza e complexifica suas intenções, à guisa de disfarce, acerca do manejo de objetos que a interessam.

**Palavras-chave:** Jac Leirner, arte contemporânea, objeto, coleção, crítica institucional.

## **ABSTRACT**

*Our intention here is to analyze the Jac Leirner's work from a tension that we have been identified between displaying and hiding of the objects that build her works, which in general are previously accumulated, sorted by the artist's criteria and finally exposed. To conduct this debate, we propose three concepts built from the works and literary criticism written about Leirner analysis. They are distillation (destilação), accumulation (acumulação) and interception (interceptação). Operating these issues, we believe that Leirner discusses and complicates their intentions, to disguise guise, about the handling by her of the some objects.*

**Keywords:** *Jac Leirner, contemporary art, object, collection, institutional critique.*



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Maurício Nogueira Lima, *Sem título*, 1962, óleo sobre tela, 70 x 49,5 cm. (Coleção Adolpho Leirner).

(AMARAL, 1998: 135)

Figura 2. Jac Leirner, *Sem título*, 1982, aquarela sobre papel, 22 x 16 cm.

(Coleção da artista).

(NELSON, 2013: 36)

Figura 3. Lygia Clark, *Trepante*, 1965, alumínio e madeira, 34 x 34 x 50 cm.

(Coleção Adolpho Leirner).

(AMARAL, 1998: 169)

Figura 4. Jac Leirner, *Erro na paisagem*, 1988, cordão de poliuretano, 120 x 120 x 40 cm. (Coleção particular).

(RICCIOPPO, 2015: 55)

Figura 5. Jac Leirner, *Inacabável (roda sobre roda)*, 1982, alumínio, borracha, couro, feltro, lona, papel, plástico bolha e vidro, 50 x 120 cm. (Coleção particular).

(<http://www.revistacodigo.com/funciones-de-una-variable-de-jac-leirner-su-primera-muestra-antologica-en-mexico/>)

Figura 6. Jac Leirner na capa da revista ART News, summer 1993.

(<http://backissues.com/issue/Art-News-Summer-1993>)

Figura 7. Jac Leirner, *Pulmão (múltiplo)*, 1987, dez embalagens de plástico de maço de cigarro numa caixa de acrílico, 22 x 9 x 6 cm (múltiplo). (Coleção MAM SP).

(<http://mam.org.br/acervo/1999-028-leirner-jac/>)

Figura 8. Donald Judd, *Sem título*, 1968, aço, 304 x 68 x 60 cm.

(<http://minimalissimo.com/2009/09/donald-judd/>)

Figura 9. Jac Leirner, *Fase azul*, 1992, notas de cem cruzados e tinta sobre entretela e cartão, 72 x 72 cm. (Coleção Patricia Phelps de Cisneros).

(NELSON, 2013: 82)

Figura 10. Carl Andre, *144 quadrados de magnésio*, 1969, magnésio, 36,5 x 36,5 x 0,1 cm. (Coleção TATE)

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767>)

Figura 11. Jac Leirner, *Os cem*, 1986, notas de cem cruzeiros e aço inoxidável, 7 x 15 x 300 cm (cada). (Coleção L'Huillier, Genebra)

(BRETT, 1989)

Figura 12. Carl Andre, *Alavanca*, 1966, 137 tijolos, 11,4 x 22,5 x 883,9 cm (Musée des Beaux-Arts du Canada, Montreal).

(<http://theslideprojector.com/art370/art370lecturepresentations/art370lecture21.html>)

Figura 13. Jac Leirner, *Pulmão (plumária, às duras penas)*, 1987, embalagens de maço de Marlboro penduradas por corda de poliuretano, dimensões variáveis (440 a 480 cm de largura). (The Museum of Modern Art [MoMA], Nova York)

(BRETT, 1989)

Figura 14. Jac Leirner, *Pulmão (vegetal/mineral)*, 1987, papel metalizado, 20 x 17 x 14 cm. (Coleção particular)

([http://www.obeiijo.com.br/noticias/existe\\_trabalho\\_inspiracao\\_e\\_1](http://www.obeiijo.com.br/noticias/existe_trabalho_inspiracao_e_1))

Figura 15. Jac Leirner, *Os cem (roda)*, 1986, notas de cem cruzeiros e aço inoxidável, 7,5 x 75 cm. (Coleção Susana e Ricardo Steinbruch, São Paulo)

(NELSON, 2013: 178-179)

Figura 16. Jac Leirner, *Números da fase azul*, 1995, cédulas e entretela, 86 x 116 cm. (Inhotim)

([http://entretenimento.uol.com.br/album/construcoesbrasil\\_2010\\_album.htm#otoNav=7](http://entretenimento.uol.com.br/album/construcoesbrasil_2010_album.htm#otoNav=7))

Figura 17. Jac Leirner, *Os cem (quadro/desenhos infantis)* detalhe, 1987, dinheiro costurado sobre entretela, 52 x 116 cm. (Coleção particular) (BRETT, 1989)

Figura 18. Jac Leirner, *O livro (dos cem)* detalhe, 1987, texto impresso em offset, 64,5 x 55 cm. (Coleção Patricia Phelps de Cisneros) (edição de mil) (BRETT, 1989)

Figura 19. Jac Leirner, *Os cem (furos)*, 1986, *confetti* de dinheiro. (Coleção L'Huillier, Genebra) (BRETT, 1989)

Figura 20. Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos – projeto cédula*, 1970, carimbos de borracha sobre cédulas, 6,5 x 15 cm. (<http://www.blogdoims.com.br/ims/reina-sofia-o-ultimo-circuito-ideologico-por-bruno-mattos>)

Figura 21. Jac Leirner, *Overleaves (fase azul)*, 1991, notas de cem cruzeiros costuradas, 15,5 x 400 cm. (Coleção Ricardo Akagawa, São Paulo) (Catálogo *Jac Leirner*, participação da artista na *IX Documenta de Kassel*, 1992)

Figura 22. Jac Leirner, *Todos os cem (com remendos)*, 1997, papel-moeda, entretela, 100 x 30 cm. (CANONGIA, 2002: 56)

Figura 23. Jac Leirner, *Hip-Hop*, 1998, fita adesiva, dimensões variáveis. (Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Doação: The Bohem Foundation, 2001) (<http://www.revistacodigo.com/funciones-de-una-variable-de-jac-leirner-su-primera-muestra-antologica-en-mexico/>)

Figura 24. Jac Leirner, *Fase azul (primeiro plano)*, 1991, trinta mil notas usadas de um dólar em caixa acrílica, 9 x 493 x 18 cm (obra efêmera). (RICCIOPPO, 2015: 108)

Figura 25. Jac Leirner, *Economia*, 2003, papel, corrente de metal, dimensões variáveis).

(RICCIOPPO, 2015: 116)

Figura 26. David Téniers le Jeune, *L'archiduc Léopold Guillaume dans la galerie à Bruxelles* (vers 1651), óleo sobre tela, 123 x 163 cm.

(Kunsthistorisches Museum de Viena).

(<http://www.unicamp.br/chaa/cursogallo.php#imagens>)

Figura 27. Jac Leirner, *Nomes*, 1989. Vista da obra, Ikon Gallery, Birmingham, 1990, sacolas plásticas, espuma de poliéster, entretela, dimensões variáveis.

(Coleção da artista)

(MAMMÌ, 1997: 17)

Figura 28. Jac Leirner, *Idênticos*, 1989 (primeiro plano). *Muro*, 1990 (segundo plano). Vista da obra, Bienal de Veneza, 1990.

(Galeria Camargo Vilaça, 1992[?]: s/p)

Figura 29. Jac Leirner, *Idênticos*, 1989, sacolas plásticas, espuma de poliéster, 40 x 178 x 38 cm. (Coleção Ricardo Akagawa, São Paulo)

(CANONGIA, 2002: 208)

Figura 30. Jac Leirner. *Nomes*, 1989, sacolas plásticas, espuma de poliéster, 300 x 120 cm. (Coleção Schain, São Paulo)

(CRUZ, 1992: s/p)

Figura 31. Leda Catunda, *Camisetas*, 1989, acrílica sobre camisetas, 220 x 190 cm. (Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro)

(CHIARELLI, 1998: 75)

(CHIARELLI, 1998: 75)

Figura 32. Jac Leirner, *Corpus delicti*, 1992, cinzeiros, passagens aéreas, correntes, vidro e plástico bolha, 16 x 70 x 300 cm (cada). (S.M.A.K. Ghent, Bélgica).

(CANONGIA, 2002: 83)

Figura 33. Jac Leirner, *Corpus delicti*, 1993, cinzeiros, cartões de embarque, passagens aéreas, aço, acrílico, 118 x 40 x 47 cm. (Coleção Jerry Lindzon, Estados Unidos)

(CANONGIA, 2002: 87)

Figura 34. Jac Leirner, *Corpus delicti (nécessaire)*, 1993, feltro, vidro, brindes de companhias aéreas, 15 x 120 x 120 cm. (Coleção Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC)

(Galeria Camargo Vilaça, 1993: s/p)

Figura 35. Jac Leirner, *Corpus delicti*, 1993, louça, massa plástica, corrente, dimensões variáveis. (Coleção Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York)

(CANONGIA, 2002: 91)

Figura 36. Jac Leirner, *Corpus delicti*, 1993, sacos para enjojo, cordão de poliuretano, dimensões variáveis.

([http://gallerysonjaroesch.com/portfolio/jac-leirner/corpus-delicti\\_sickness/#main](http://gallerysonjaroesch.com/portfolio/jac-leirner/corpus-delicti_sickness/#main))

Figura 37. Jac Leirner, *Oso (vazio 41)*, 2008, sacolas de plástico, espuma de poliéster e acrílico, 66 x 45 x 4 cm.

(NELSON, 2013: 176)

Figura 38. Jac Leirner, *Oso (vazio 26)*, 2008, sacola plástica, espuma de poliéster e acrílico, 71 x 61 x 4 cm. (Coleção particular)

(RICCIOPPO, 2012: 167)

Figura 39. Jac Leirner, *Adesivo 22 (pares de quadrados)*, 2001, adesivos, nível de construção, acrílico, 43,5 x 185 x 3,5 cm.

(CANONGIA, 2002: 28)

Figura 40. Jac Leirner, *Adesivo 0.5 (Willys)*, 2000, adesivos, fórmica, madeira, 40 x 1,5 x 11 cm

(CANONGIA, 2002: 29)

Figura 41. Jac Leirner, *Adesivo 4 (cuidado arte)*, 2000, adesivos, vidro, 150.9 x 68.6 x 70.1 cm.

(RICCIOPPO, 2012: 216)

Figura 42. Jac Leirner, *Adesivo 44*, 2004, adesivos, janelas e estruturas de suporte metálicas, 1036,3 cm de comprimento (cada corredor). (Coleção da artista) (<http://www.guiadasemana.com.br/artes-e-teatro/jac-leirner-estacao-pinacoteca-19-11-2011>)

Figura 43. Jac Leirner, *Cem temas, uma variação*, 2001, adesivos, vidro e polipropileno, 20 x 44 x 8,3 cm. (Doação da artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Gravura MAM-SP) (<http://mam.org.br/acervo/2001-049-leirner-jac/>)

Figura 44. Jac Leirner, *Adesivo 25 (nós)*, 2001, adesivos, nível de construção, acrílico, madeira, 31 x 69 x 5,8 cm. (Coleção particular, Chicago) (CANONGIA, 2002: 22)

Figura 45. Jac Leirner, *144 museum bags*, 2006, sacolas de plástico, espuma de poliéster e cabos de aço, dimensões variáveis. (Coleção da artista) (NELSON, 2013: 170-171)

Figura 46. Jac Leirner, *Cromático precário (Somewhere over the rainbow)*, 1991, material impresso, madeira, acrílico, 68 x 721 cm. (<http://museotamayo.org/exposiciones/ver/jac-leirner-funciones-de-una-variable>)

Figura 47. Jac Leirner, *Hip hop*, 1998, fita adesiva, dimensões variáveis. (Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Doação: The Bohem Foundation, 2001) (<http://www.revistacodigo.com/funciones-de-una-variable-de-jac-leirner-su-primera-muestra-antologica-en-mexico/>)

Figura 48. Jac Leirner, *Hip hop book*, 1999-2000, caderno com fitas adesivas, 18,5 x 76 cm (aberto). (Coleção The Bohem Foundation) ([http://gramatologia.blogspot.com.br/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://gramatologia.blogspot.com.br/2009_10_01_archive.html))

Figura 49. Donald Judd, *Sem título*, 1987, esmalte sobre alumínio, 30 x 240 x 30 cm. (Maxine and Stuart Frankel Foundation for Art) (<http://2buildings1blog.org/pulitzer/2013/05/10/lots-of-preparation-leads-to-problem-free-install-of-donald-judd-the-multicolored-works/>)

Figura 50. Jac Leirner, *10 níveis*, 2012, plástico, metal, 122 x 61 x 3 cm.  
(STORR, 2012: 63)

Figura 51. Jac Leirner, *To and from (MoMA, Oxford)*, 1991, envelopes, cordão de poliuretano, 46 x 3,3 x 325 cm. (Coleção Cisneros, Caracas)  
(CANONGIA, 2002: 156)

Figura 52. Jac Leirner, *To and from (Bohen)*, 1998, envelopes, adesivos, fitas adesivas, 11 x 23,5 x 8,5 cm. (Coleção The Bohem Foundation)  
(CANONGIA, 2002: 153)

Figura 53. Jac Leirner, *Etiquetas (coleções WAC)*, 1991, etiquetas plásticas, acrílico, pregos, dimensões variáveis, Walker Art Center, Mineápolis.  
(CANONGIA, 2002: 122)

Figura 54. Jac Leirner, *Foi um prazer (quadrado)*, 1997, cartões profissionais, alumínio, acrílico, madeira, 6,5 x 154 cm.  
(GALERIA CAMARGO VILAÇA, 1997: s/p)

Figura 55. Jac Leirner, *Foi um prazer (quadrado)*, 1997, cartões profissionais, alumínio, acrílico, madeira, 6,5 x 154 cm.  
(<https://instagram.com/jacleirner/>)

Figura 56. Jac Leirner, *Sedinha*, 2008, papel, tinta, lápis e cola, 4,7 x 7,4 cm.  
(Coleção da artista)  
(NELSON, 2013: 113)

Figura 57. Jac Leirner, Vista da exposição *Jac Leirner: Corpus delicti*, Centre d'Art Contemporain, Genebra, 1993.  
(NELSON, 2013: 130-131)

Figura 58. Ana Maria Tavares, *Corrimão, Guarda-Corpo e Coluna com duas alças* (integrantes da exposição *Rotatórias*), 1996.  
(TAVARES, 2000: 33)

Figura 59. Ana Maria Tavares, *Cabine* (integrante da exposição *Rotatórias*), 1996, aço inox e teflon, 250 x 160 x 70 cm. (coleção da artista)  
(TAVARES, 2000: 34)

Figura 60. Ana Maria Tavares, *Porto Pampulha*, 1997.

(HUCHET, 2012: 238)

Figura 61. Jac Leirner, *Fantasma*, vista da exposição *Transmission*, Roseum Center for Contemporary Art, Malmö, 1991, papel, cordão de poliuretano, dimensões variáveis.

(CANONGIA, 2002: 39)

Figura 62. Jac Leirner, *Hardware seda* (detalhe), 2012, metal, plástico e borracha, 1200 cm (aprox.).

(<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2012/152-hardware-seda--hardware-silk->)

Figura 63. Jac Leirner, *Retrato*, 2012, cartões postais, metal e acrílico, 182 x 80 x 52 cm.

(<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2012/152-hardware-seda--hardware-silk->)

Figura 64. Jac Leirner, da esquerda para a direita *Henrik Lundkvist*, *Tonia Couch*, *Carmelo Anthony*, 2012, metal, plástico e papel, 109 x 104 cm, 142 x 78 cm, 198 x 63 cm respectivamente.

(<http://co2-art-sustainability.blogspot.com.br/2012/06/jac-leirners-collections-of-worthless.html>)

Figura 65. Jac Leirner, *Dimensões variáveis*, 2012, níveis de precisão, 126 x 400 cm.

(<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2012/152-hardware-seda--hardware-silk->)

Figura 66. Jac Leirner, *Level silk*, 2012, nível de precisão de madeira, papel, acrílico, 17 x 122 x 2,5 cm.

(STORR, 2012: 68-69)

Figura 67. Jac Leirner, *Skin (Smoking red)*, 2012, papel e cola, 180 x 360 cm.

(<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2012/152-hardware-seda--hardware-silk->)



Figura 68. Jac Leirner, *Crossing colors*, 2012, madeira pintada, dimensões variadas.

(STORR, 2012: 89)

Figura 69. Jac Leirner, Vista do Projeto Parede do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

(RICCIOPPO, 2012: 214)

Figura 70. Jac Leirner, *Métrica mínima*, 2015.

(LEIRNER. Perfil Facebook, 2015)

Figura 71. Jac Leirner, *Métrica mínima* (detalhe), 2015.

(<http://plastico.blogfolha.uol.com.br/2015/03/21/jac-leirner-medo-tempo-em-charjah/>)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO 1. OBJETO DESTILADO</b>	<b>25</b>
1.1. Formação como artista	25
1.2. Acúmulo, ordenação, exposição e os anos 1980	34
1.2.1. Como vai você, Jac Leirner, na Geração 80?	36
1.2.2. Como vai você, Jac Leirner, no mercado?	42
1.3. Arte sobre outra arte: o <i>esconde-esconde</i>	48
1.3.1. Diálogos com estrangeiros	49
1.3.2. Diálogos com o concretismo e o neoconcretismo	55
1.3.3. <i>Apud</i> Leirner	62
1.4. Destilação	65
<b>CAPÍTULO 2. OBJETO ACUMULADO</b>	<b>83</b>
2.1. Coleção / Imobilização	85
2.2. Inventário / Ativação	88
2.3. Acumulação	93
2.3.1. Muitas sacolas	93
2.3.2. Muitos objetos furtados	105
2.3.3. Muitos adesivos	113
2.4. A cor como critério classificatório para ocultação	120
2.5. Acumular para relacionar	128
<b>CAPÍTULO 3. Objeto interceptado</b>	<b>131</b>
3.1. De: / Para:	131
3.2. O segundo lugar	138
3.2.1. O museu perscrutado	138
3.2.2. O museu parece ser o que comunica	147
3.2.3. Museu ou mausoléu?	156

3.3. Outros circuitos	160
3.3.1. Aquém do vértice: a artista viaja	160
3.3.2. Além do vértice: a artista monta exposição	167
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>180</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>184</b>

*Sempre me senti atraída pela impossibilidade de escrever sobre  
as artes visuais, e foi isso que me levou a fazê-lo.*

Lucy Lippard

## INTRODUÇÃO

Uma sacola de plástico recheada de espuma da qual foi recortada e subtraída uma área quadrada. Um cabo de aço servindo como estrutura para uma sequência de porcas, parafusos e tubos plásticos, atravessando o espaço de uma galeria. Esculturas feitas com partes de maços de cigarro desmontados e que não tiveram seu destino mais provável: o lixo. Inicialmente, havia um interesse em abordar a obra de Jac Leirner a partir da ideia do “fim da arte” devido a aparente dificuldade em construir uma narrativa a partir de sua obra. Iniciada a pesquisa, a questão sobre o “fim da arte” saiu do escopo do trabalho e ganhou relevo o uso que a artista faz de objetos ordinários e a forma como altera seus sentidos e suas informações de uso, uma abordagem provavelmente influenciada pelo olhar<sup>1</sup> construído a partir da formação em design do autor do presente trabalho. Nosso interesse pelas práticas de design que dialogam com a arte e também o contrário, pelas produções artísticas que arrastam o design para o âmbito da arte, e que não são problemas que serão discutidos aqui, foram certamente fatores importantes que determinaram o interesse pela obra de Leirner e sua escolha como objeto de pesquisa do presente trabalho.

Iniciada a pesquisa, a constatação da raridade de trabalhos acadêmicos que abordam a obra de Leirner se apresentou como uma preocupação. Aqui, destaca-se a tese de doutorado de Carlos Eduardo Riccioppo de 2015, que dá ênfase à participação de Jac Leirner no processo de internacionalização da arte brasileira nas décadas de 1980 e 1990 e na formulação da ideia de “contemporâneo” na “arte brasileira”.

O contato com o catálogo *Jac Leirner: ad infinitum* editado em 2002 em virtude de sua primeira retrospectiva realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro sob curadoria de Ligia Canongia foi de suma

---

<sup>1</sup> “A interação entre quem olha e o objeto olhado se relaciona também com o lugar que objetos e sujeitos ocupam, assim como os tempos envolvidos. Os objetos, sendo materialmente construídos, localizam-se no espaço, realocando-se conforme os tempos e adquirindo outros sentidos. (...) O sensível imanente do objeto reage ao lugar e estimula seu vedor (quem vê), assim como aquele que cria e aquele que vê escolhem como situá-lo, impondo certa presença específica e algumas experiências.” (KNAUSS; MALTA, 2015: 1).

importância, não só por ter possibilitado um contato inicial com grande parte da obra da artista, como também devido à bibliografia que trazia compilada. A partir desse catálogo, chegamos direta e indiretamente a uma série de outros documentos.

Assim sendo, a maior parte da nossa referência bibliográfica é constituída por textos de críticos e curadores escritos para catálogos de exposições, além de textos publicados em revistas, jornais e livros. O acesso a uma parte importante dessa fortuna crítica foi viabilizado pela visita ao arquivo da própria artista mantido em sua casa, em São Paulo, constituído principalmente por catálogos e convites de exposições. A natureza dessas referências explica em parte o modelo que foi adotado para a estruturação desse trabalho, que constituiu na análise da obra de Leirner a partir de três conceitos operatórios por nós elaborados. Essa escolha se relaciona com o discurso curatorial<sup>2</sup> presente nas nossas referências, além de funcionar como uma alternativa a uma abordagem biográfica.

A visita ao arquivo de Leirner se deu em novembro de 2014, ocasião em que também foi realizada uma entrevista com a artista. O problema central ao qual nosso trabalho se dedica foi elaborado a partir dessa conversa. Em dado momento, Leirner afirmou que seu objetivo era expor objetos, dar visibilidade para aquilo que, sendo ordinário, comum, passa despercebido, de modo a alterar nossa percepção sobre eles. Essa afirmação, confrontada com a sua obra e com a fortuna crítica escrita sobre ela, chamou atenção e nos pareceu ser passível de questionamento. A obra de Leirner consiste, basicamente, na exposição de objetos acumulados permeada por critérios classificatórios estabelecidos pela artista, produzindo instâncias e camadas de sentidos que os embalsamam, sugerindo um processo de opacidade que, no entanto, parece nunca se consumir. Esses critérios classificatórios e os modos que a artista escolhe para expor seus objetos nos levaram a entender que sua obra não trata apenas de exposição, mas também de ocultação, instaurando uma espécie de disputa entre esses elementos pelo protagonismo na visualidade da

---

<sup>2</sup> Entre as várias definições acerca da função do curador, podemos considerar essa de Nessia Leonzini: "O que mais fazem [os curadores] é olhar a arte e pensar sobre sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões." (2010: 10).

obra. Nosso problema se refere a essa tensão promovida entre a exposição e a ocultação.

Diante dessa questão, nos perguntamos então como a artista opera essa tensão. Como foi dito, a partir do contato com a narrativa curatorial proveniente das nossas fontes de pesquisa de natureza crítica e do contato com as próprias obras, elaboramos três conceitos operatórios para abordar a produção de Leirner. São eles a *destilação*, a *acumulação* e a *interceptação*. Para nós, é por meio desses três conceitos que Leirner opera a tensão entre a exposição e a ocultação de objetos.

A *destilação* se refere ao processo compulsivo e exaustivo de procurar em e entre alguns objetos características semelhantes de modo a relacioná-las. Como o próprio termo sugere, os objetos são meticulosamente processados até serem fragmentados e sintetizados de acordo com critérios criados e/ou identificados pela artista, originando subprodutos.

O segundo conceito é a *acumulação*. A artista se interessa por coletar o maior número possível de exemplares diferentes de um mesmo objeto ordinário, construindo então um arquivo inicial sobre o qual se detêm e realiza inventários, relacionando esses objetos segundo critérios estabelecidos pela própria artista.

Finalmente, o terceiro conceito é a *interceptação*. A artista interrompe a trajetória original de determinados objetos e os desvia para a configuração de suas obras. Nesse processo de deslocamento, os circuitos originais desses objetos, na sua maior parte relacionados aos circuitos do sistema das artes, são evidenciados.

Cada um desses conceitos operatórios será desenvolvido em um dos três capítulos em que esse trabalho está estruturado.

Procurou-se empregar nesses conceitos denominações encontradas na fortuna crítica sobre a obra de Leirner. No entanto isso nem sempre foi possível. Para o conceito *destilação*, tivemos que pensar em um termo para

uma questão identificada em nossa análise crítica mas que não havia ainda sido sintetizada em uma palavra nos textos sobre a artista.

Já a *acumulação* é uma alternativa ao emprego recorrente pela crítica do termo *coleção* e à ideia de *coleccionismo*. Em nossa análise, identificar Leirner como praticante de colecionismo ou eleger essa questão como ponto central de sua produção mostrou-se insuficiente, exigindo uma reflexão sobre essa atividade. Entendemos que sua obra parte da coleção, mas seu interesse nos parece estar mais nas relações que estabelece com objetos acumulados do que propriamente na coleção em si. Portanto, *acumulação* é um termo que deriva de *coleção*, largamente empregado pela crítica, e, ao mesmo tempo, uma alternativa a ele.

Em alguns momentos o termo *interceptação* é empregado pela crítica, inclusive com sentido próximo ao que damos aqui. Decidimos apropriá-lo e ampliar seu sentido. Aqui, não se trata apenas das ações de interrupção e apoderação de determinados elementos seguida de deslocamento, mas também da notoriedade que a artista dá aos circuitos e aos seus espaços correspondentes, muitas vezes dando pistas de seus respectivos esquemas de funcionamento.

Comentamos a obra de Leirner à luz desses conceitos. O retorno de algumas obras em vários momentos desse trabalho indica como esses conceitos não estão atrelados a trabalhos ou a períodos específicos, mas sim à sua produção como um todo, sendo possível uma abordagem de suas séries de forma simultânea.



## **CAPÍTULO 1. Objeto destilado**

### **1.1. A formação como artista: Coleção Adolpho Leirner e FAAP**

A linhagem Leirner no Brasil começa com a chegada dos poloneses Isai Leirner (1903-1962) e sua esposa Felicia Leirner (1904-1996) a São Paulo em 1927. O casal foi um importante incentivador da arte na capital paulista nos anos 1950 e 1960. Em 1948 Felicia passa a estudar arte, primeiramente pintura com Yolanda Mohalyi e depois escultura com Victor Brecheret, tornando-se uma escultora profissional presente nos circuitos da arte paulista e brasileira até o início dos anos 1980. Diante das atividades da esposa, Isai, que havia se tornado um industrial, passou a integrar o ambiente artístico-cultural paulista, chegando a participar do Museu de Arte Moderna de São Paulo como diretor-tesoureiro e membro do conselho, além de ter integrado a diretoria da Bienal de São Paulo. O fato de Isai ser judeu e polonês auxiliou na relação que esse, representando a Bienal, estabeleceu com os países do Leste Europeu e com Israel, contribuindo para a almejada internacionalização das artes na capital paulista nesse período. Isai chegou a ser comissário brasileiro na 27ª Bienal de Veneza de 1956 (CHIARELLI, 2002: 29-30).

Com exceção de Adolfo Alberto, os outros dois filhos do casal Leirner são artistas: Nelson Leirner e Giselda Leirner, a qual é mãe da crítica e curadora Sheila Leirner. Simão, irmão de Isai, é pai de Adolpho Leirner, que por sua vez é pai das artistas Betty Leirner e Jac Leirner, essa última nascida em 1961 em São Paulo.

Adolpho Leirner constituiu a mais importante coleção de arte de filiação construtiva brasileira. Podemos considerar o contato doméstico com essa coleção e os estudos no curso de artes na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) como as duas instâncias de formação de Jac Leirner como artista.

Adolpho Leirner afirma que sua formação em engenharia têxtil na Inglaterra favoreceu seu interesse pelas artes, pela arquitetura e pelo design.

Nas artes, se interessou particularmente pelos movimentos suprematista e construtivista russos, pelo De Stijl, pelo *art déco* e pela Bauhaus alemã. Em 1974, a convite de Pietro Maria Bardi, organiza a exposição *Tempo dos Modernistas* junto com sua esposa Fúlvia Leirner. Após o contato com obras de artistas modernistas já consagrados e falecidos como Giuseppe Giannini Pancetti, Alberto da Veiga Guignard, Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Candido Portinari e outros, Adolpho Leirner passa a considerar que seria mais estimulante colecionar não esses artistas já consagrados, mas aqueles contemporâneos filiados às correntes construtivas, sobre os quais, já no início dos anos 1960, o interesse diminuía em favorecimento da produção lírica e informal (LEIRNER, A. 1998: 8-9). Para o próprio Leirner

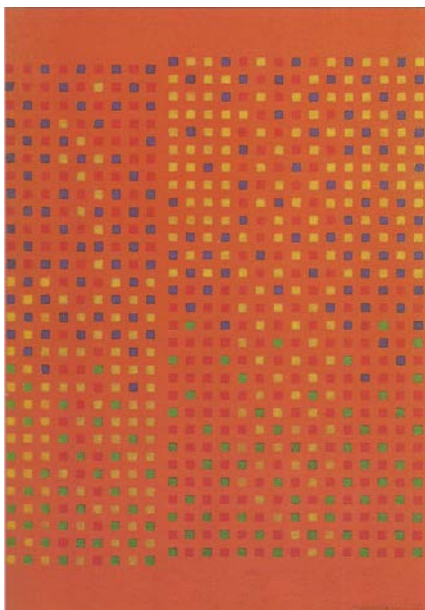
Colecionar é um amor, uma paixão, um descobrimento, uma procura e caça, que faz parte de minha vida. É um prazer individual, uma relação de afetividade com as obras que fazem parte do meu espaço. (...) Expor ou publicar é um enorme prazer, pois partilho com o espectador e leitor algo que sempre me foi muito particular. (LEIRNER, A. 1998: 7).

A coleção inaugura-se com a aquisição de *Em vermelho* (1958) de Milton Dacosta. Grande parte da coleção é composta por obras produzidas em torno da I Exposição Nacional de Arte Concreta – realizada em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em fevereiro de 1957 no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro –, a qual deu maior visibilidade para as divergências entre os grupos de artistas paulistas e cariocas. Detalhes sobre esse conflito e sobre os grupos Concreto e Neoconcreto serão expostos mais adiante nesse primeiro capítulo.

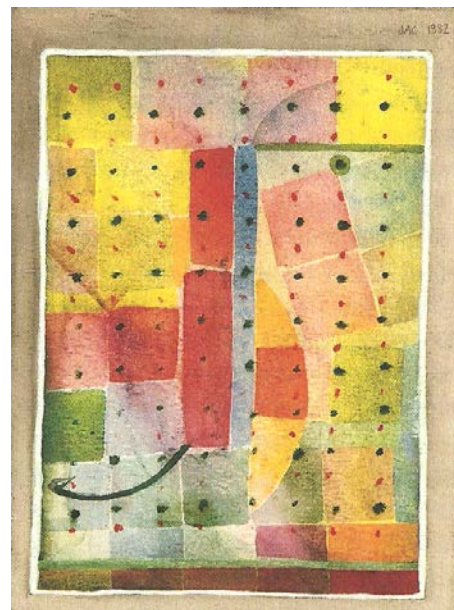
Além de estarem presentes na coleção obras de artistas ligados ao grupo concreto Ruptura de São Paulo (como Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto) e ao grupo Frente do Rio de Janeiro, e que depois iria formar o grupo Neoconcreto (Abraham Palatnik, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão, Ivan Serpa), Adolpho Leirner também colecionou obras da década de 1930 que tinham filiação construtiva (como por exemplo Cícero Dias, Antônio

Gomide, *panneaux* e tapeçarias de Regina Gomide Graz, tapeçarias de Cássio M'Boy), do Atelier Abstração de Samson Flexor, oficialmente estabelecido em 1951 e que encerrou suas atividades em 1958 (Wega Nery, Alberto Teixeira e o próprio Flexor), e de artistas das décadas de 1950 e 1960 que dialogavam com essa filiação de forma independente, como Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Rubem Valentim, Mira Schendel e Sérgio Camargo. Ainda, a coleção possui obras de artistas que também tiveram importante atuação no design, como Alexandre Wollner, Antônio Maluf e Geraldo de Barros.

Só para citarmos dois exemplos, destacamos duas obras da coleção Adolpho Leirner com as quais a produção de Jac Leirner dialoga de maneira muito evidente. Em *Sem título* (1962) (figura 1), Maurício Nogueira Lima dispõe sobre uma superfície de cor homogênea uma série de pequenos quadrados dispostos de maneira regular, ao modo de um padrão quadriculado. A estrutura do quadro e a relação entre as cores escolhidas promovem contrastes cromáticos ora vibrantes, ora amenos. Durante seu curso na FAAP, Leirner se interessou por teorias da cor e produziu uma série de aquarelas não figurativas (figura 2) em que, dispondo pontos coloridos também de modo regular sobre o suporte escolhido, promovia a ativação ou a inibição cromática desses pontos na medida em que variava as cores sobre as quais esses pontos eram dispostos.



**Figura 1.** Maurício Nogueira Lima, *Sem título*, 1962.



**Figura 2.** Jac Leirner, *Sem título*, 1982.

Outro diálogo que chama atenção é o existente entre *Trepante* (1965) (figura 3) de Lygia Clark e *Erro na paisagem* (1988) (figura 4). A obra de Clark, pertencente à série *Bichos*, consiste em uma forma de alumínio associada a um fragmento de madeira irregular. Essa associação do material industrial com o meio natural e a maneira como estão relacionados, insinuando uma personificação desses objetos, também ocorre na obra de Leirner mencionada, pertencente à série *Erros*, onde elementos irregulares produzidos a partir de uma ação repetitiva da artista, como dar nós em um cordão de poliuretano, são fotografados juntos a degraus de escada, interiores de automóvel e, como no nosso exemplo, empoleirados em árvores.



**Figura 3.** Lygia Clark, *Trepante*, 1965.



**Figura 4.** Jac Leirner, *Erro na paisagem*, 1988.

Para Ana Maria Belluzzo

O motivo central das obras da coleção Adolpho Leirner é, sem dúvida, a vontade de ordem, manifesta em propósitos construtivos e em formas geométricas, intelectuais, desprendidas de nexos naturais. Pureza e clareza, qualidades só aparentemente simples, caracterizam até mesmo as obras ornamentais desta coleção. A coleção mostra-se acentuadamente marcada por uma vivência estética, que traduz um desejo de quietude, a vontade de encontrar um ponto de repouso na fuga da arbitrariedade dos fenômenos, dos caprichos e da confusão do mundo exterior, na direção de formas artísticas depuradas, por isso abstratas, sujeitas à regularidade e à permanência, até mesmo à lei. Pela contemplação, também o colecionador se despoja, tornando-se fruidor universal. (BELLUZZO, 1998: 95).

Aracy Amaral considera uma raridade a constituição coerente e exigente da coleção de Adolpho Leirner, ainda mais por ter estabelecido como objetivo a

disposição para torná-la pública (1998: 19). Para ela, ao determinar a linha construtiva como norteadora de sua coleção, Leirner satisfazia “sua necessidade pessoal de ordenação – experimentada enquanto administrador de empresas e como engenheiro têxtil” (*idem, ibidem*: 20).

Sobre a disposição de o colecionador tornar sua coleção pública, Amaral acredita que

para todo colecionador (...) o futuro de sua coleção é sempre um motivo de preocupação, enigma a ser solucionado enquanto destinação. Sobretudo quando se tem em conta que no Brasil é ainda muito vacilante a *performance* de nossos museus, de períodos irregulares e sem dotação constante e firme de fundos para a preservação e crescimento de seus acervos, assim como para o desenvolvimento de suas equipes profissionais. (AMARAL, 1998: 19).

A colocação de Amaral parecia ser uma antecipação da situação que Adolpho Leirner enfrentaria e cujo desfecho foi a polêmica venda de sua coleção para o *Museum of Fine Arts* de Houston em 2007<sup>3</sup>, em torno da qual ganhou evidência uma discussão sobre a inexistência de políticas públicas e sobre o desinteresse de nossas elites econômicas na constituição e preservação de acervos de obras de arte (CYPRIANO, 2007: s/p).

A outra formação de Jac Leirner como artista seria a formal, quando cursou artes na FAAP no período entre 1979 e 1984. No final dos anos 1970, os dois centros importantes de formação de artistas em São Paulo eram a Faculdade de Artes Plásticas da FAAP e o Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Apesar de os professores das duas instituições serem quase os mesmos,

---

<sup>3</sup> Sobre a venda da coleção Adolpho Leirner para o *Museum of Fine Arts* de Houston, Ana Maria Albani de Carvalho escreve: “Cumprir lembrar o desagrado provocado no meio artístico brasileiro, manifesto em algumas matérias jornalísticas e em debates pela internet, em relação ao fato de que nenhum museu brasileiro teve condições para manter essa valiosa coleção [Adolpho Leirner] de arte nacional disponível em solo pátrio. As responsabilidades recaem sobre a ausência de políticas públicas voltadas de forma mais expressiva para a aquisição de coleções de vulto, e para o desinteresse da iniciativa privada, incluindo aquelas corporações que possuem centros culturais. Ainda assim, alguns agentes mencionaram o fato de que o pior teria sido – como geralmente acontece no Brasil, (...) – se a coleção tivesse sido pulverizada através de diversos leilões, inviabilizando de qualquer modo o acesso ao conjunto integral das obras que constituem o acervo. Um travo amargo de impotência frente às forças corrosivas do mercado perpassa o debate sobre a formação, as possibilidades de pesquisa e difusão de coleções significativas de arte brasileira, situação que o crescimento econômico parece acirrar e não mitigar.” (2012: 55-56).

Tadeu Chiarelli (1998: 9) afirma que na FAAP havia um “burburinho” criativo mais potente do existente na ECA/USP, resultado de uma melhor estrutura física e de uma atuação menos tímida por parte do corpo docente, resultado da tensão entre o contato com publicações internacionais que enfatizavam uma “volta à pintura” e o discurso, além da produção, extremamente críticos dos professores/artistas (*idem, ibidem*).

Entre seus professores estavam Nelson Leirner, Julio Plaza, Regina Silveira, Tomoshige Kusuno, Walter Zanini, Evandro Carlos Jardim, Donato Chiarella e Ubirajara Ribeiro que, entre outras questões, debatiam a arte como conceito, mercadoria, sua desmaterialização e sua prática enquanto *ready-made* (*idem, ibidem*: 9). Entre os seus interesses nesses anos de formação, Leirner destaca as teorias da cor, com as quais teve contato através de textos de Goethe, Johannes Itten e Josef Albers<sup>4</sup> (NELSON, 2013: 34), interesse esse que leva a artista a produzir uma série de aquarelas ao modo de estudos de cores, como mencionamos acima.

Professores como Nelson Leirner, Regina Silveira e Julio Plaza atuaram de maneira transformadora na FAAP na virada dos anos 1970 para os anos 1980. Atuando em aspectos diferentes, segundo Aracy Amaral (1991: 206-207), Regina Silveira auxiliava seus alunos a pensar seu desenvolvimento de forma coerente, enquanto que Julio Plaza articulava tecnologia e arte e Nelson Leirner incentivava “lances audaciosos”. Nelson Leirner, em relato, dá uma impressão de como era a Faculdade no período em que atuou como professor:

Comecei a dar aula na Faap em 1973. Naquela época se começou a pensar numa reestruturação das artes plásticas na Faap. Entrei como professor convidado e era um grupo que tinha o Donato Ferrari, Mario Ishikawa... Eles estavam tentando replanejar o curso de arte, trazendo novos professores. E foi aí que eu, Regina Silveira, Julio Plaza e Walter Zanini começamos a dar aula. Antes da gente, a ênfase maior era para as aulas teóricas. A aula prática praticamente não existia. Tanto que as oficinas eram minúsculas, fora do prédio da Faap, em um galpãozinho. Dávamos aula lá, mas quase não havia equipamentos, nada. Com o tempo, a Faap virou uma universidade com uma múltipla ação. Artes plásticas foi sempre

---

<sup>4</sup> Johannes Itten e Josef Albers foram professores da Bauhaus. No cerne de sua pedagogia estava o estudo experiencial e abstrato da cor, da forma, da textura e dos materiais como base para a expressão visual (NELSON, 2013: 35).

o curso deficitário, que não rendia financeiramente. Porque artes plásticas, engraçado, era um curso onde as pessoas começavam, mas interrompiam. Tanto que era chamado de “espera marido” (risos). As pessoas entravam para esperar casar, para fazer alguma coisa até casar. Depois que casavam, iam embora. Então os cursos que começavam com 30, 40 alunos por turma, terminavam com duas, três pessoas, a maioria era de mulheres. Isso começou a mudar nos anos 80. Como o novo quadro de professores já estava lá há quase dez anos, tivemos a chance, depois de muita luta política, de transformar o quadro de “espera-marido” para alguma outra coisa... Pela diretoria, o curso teria sido até fechado. Mas havia um testamento da família Penteado que obrigava a manter a universidade sempre ligada às artes. As artes plásticas eram um osso atravessado na garganta deles. Todos os movimentos políticos, todos os movimentos de greve por melhores salários começavam nas artes plásticas... . (entrevista de Nelson Leirner concedida a Daniela Name e Fernanda Lopes In: COSTA, 2004/2005: 22).

A FAAP, em relação a outras escolas importantes nesse período como a do Parque Lage, por exemplo, era mais aberta para trabalhos de objeto, instalação, performance, de crítica, incentivando pesquisas para além da pintura. Nelson Leirner também dá indícios de como era seu método de ensino na Faculdade, no qual propunha trabalhar com materiais e suportes que não se limitavam à técnica tradicional da pintura:

Nas minhas aulas, eu provocava os alunos. Minha primeira aula de pintura era sem tinta. Dizia: “Peguem um lenço e, sem usar nenhum tipo de tinta, tragam um trabalho de pintura”. Deu no que o Leonilson fez a vida inteira. Mas havia um choque dentro da própria Faap, porque eu fazia este tipo de coisa e outros professores insistiam no uso da tinta. Ao mesmo tempo, o Julio Plaza falava de multimídia, a Regina de xerox. Aquela porcentagem de alunos que estavam realmente interessados começa a pensar em arte. (...) Comigo, se um aluno dobrasse o metal errado ou não soubesse usar a solda, eu pedia que ele chamasse um técnico. Estava mais interessado na ideia, no projeto. (entrevista de Nelson Leirner concedida a Daniela Name e Fernanda Lopes In: COSTA, 2004/2005: 23).

A ênfase na abordagem de técnicas para além da pintura também era praticada por Regina Silveira. Embora o relato abaixo feito por Tadeu Chiarelli se refira a uma aula na ECA/USP, onde Silveira também foi professora, sua



citação é fundamental para termos uma ideia aproximada do método pedagógico da artista:

Após a primeira conversa com o grupo, Regina Silveira, percebendo estar diante de mais um grupo de adolescentes imerso num processo de mitificação/mistificação da pintura, tomou alguns cartões, alguns pincéis e tintas e disse que ia nos mostrar algo. Após alguns minutos em que passamos olhando-a trabalhar, ela colocou os cartões à nossa frente e disse: “Aqui temos um Volpi, um Picasso e um Mabe. Só que pintura não é isto, arte não é isto. Isto é técnica, macete, e qualquer um pode fazer, após um certo treino”. Depois, solicitou que comprássemos um determinado tipo de pano e madeira para que nós mesmos construíssemos nossas telas... (CHIARELLI, 2002: 190).

Como podemos notar, Silveira compartilha com Nelson Leirner a ideia de arte fundamentalmente como projeto a ser realizado e como ideia a ser executada (*idem, ibidem*: 192), mais do que como a execução do projeto em si, criando uma tradição, ou uma *contradição* conceitual, como prefere Chiarelli (*ibidem*: 195), que motiva os trabalhos de artistas que passaram por eles como alunos.

## 1.2. Acúmulo, ordenação, exposição e os anos 1980

Em sua primeira exposição, realizada na Galeria Tenda, em São Paulo, em 1982, Jac Leirner apresentou obras chamadas de *Imagens objetuais*. Consistiam em pequenas colagens em formato retangular feitas com papéis, cordas e arames, com uma paleta restrita ao preto, branco e marrom. As peças eram ambíguas, uma vez que apresentavam uma tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, funcionando como um desafio para o olho, o qual se via impulsionado a dar sentido ao objeto, instigado a perceber se a composição era realizada em “nanquim, pintura ou colagem, se um elemento esta[va] na frente ou atrás de outro. E, assim que o olhar se afasta[va] da obra por um instante e depois volta[va] a observá-la, a ambiguidade reaparec[ia] (...)” (NELSON, 2013: 39).

Na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1983, Leirner apresentou poemas visuais em videotexto, composições com letras e outros elementos tipográficos. No ano seguinte, apresentou uma série de obras que consistiam em placas de aglomerado com alumínio recortadas em formatos irregulares, pintadas de branco e com contorno preto. Essas obras buscavam criar relações diretas com o ambiente, com a altura e com a largura das paredes (*idem, ibidem*: 42), como, por exemplo, *Espião* (1982), que ficava instalado no canto superior esquerdo da parede. Foram expostas na mostra *Proposta para os anos oitenta*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1984.

O período entre os anos de 1979 e 1984 é quando Leirner faz seu curso na FAAP em São Paulo, como vimos acima em mais detalhes. Como é possível perceber, até então sua produção é variada em termos de linguagens e de procedimentos. Ainda nesse período, o interesse pelas teorias da cor leva a artista a produzir uma grande quantidade de aquarelas não figurativas que já mencionamos anteriormente.

Em *Inacabável (roda sobre roda)* (figura 5) de 1982 a artista realizou o que se tornaria a característica mais evidente de sua produção futura, a qual nos interessa aqui: a acumulação e ordenação de objetos retirados do cotidiano, os quais sofrem processos de transformação e de ganho de

sentidos, e posterior exposição dos mesmos. Isso se repetirá de maneira insistente ao longo de toda sua produção. Em *Inacabável*, materiais como feltro, vidro, alumínio, couro, borracha, plástico, papel e espuma, cortados em formato circular, são empilhados em torno de um eixo vertical.



**Figura 5.** Jac Leirner, *Inacabável (roda sobre roda)*, 1982.

A partir daí, diversos objetos ordinários ganham seu interesse: maços de cigarro, cédulas de dinheiro, sacolas plásticas, cinzeiros de interior de avião, envelopes, cartões de visita e outros. Esses objetos constituem suas obras que são realizadas na forma de extensas séries, muitas delas são simultâneas umas às outras. Moacir dos Anjos (2012: 11) percebe na obra de Leirner um sumário recorrente de acúmulo, classificação e ordenamento. Anjos compreende o processo de criação de Leirner da seguinte forma:

São, portanto, os modos como articula o que sua história lhe ofertou e o que os interlocutores que escolheu lhe oferecem que conferem singularidade à obra da artista, resultando em eleições de materiais usados na feitura dos trabalhos e de operações que lhe permitem produzir séries articuladas de objetos, instalações e esculturas, bem como pontuais criações mais claramente ancoradas nos campos gráfico e pictórico. E se é possível esboçar de seu processo de trabalho um sumário, este está centrado no que decorre de tais escolhas: a coleta de grupos de objetos similares que circulam em esferas diversas do cotidiano e sua rerepresentação – ordenada a partir

das formas, cores, texturas, tamanhos, pesos e demais atributos próprios e adequados às funções que desempenham – no âmbito em que transitam bens artísticos. Posto de outro modo, sua obra se ancora na retirada de conjuntos de objetos semelhantes dos circuitos nos quais operam como mercadorias ou signos e na sua inserção, depois de rearranjados por meio de ações repetidas, em um circuito distinto, que neutraliza seus usos antigos – porém sem jamais os ocultar – e lhes agrega outros, próprios do campo da arte. Operação que não pretende, portanto, comentar ou representar as funcionalidades originais dos objetos, mas incorporá-las, violadas, no espaço singular da obra, dando àqueles agrupamentos de mercadorias e signos o lugar estável que eles antes não tinham. (ANJOS, 2012: 11).

Anjos acaba revelando um contraponto existente na metodologia empregada pela artista na realização de suas obras. Leirner parece querer buscar uma situação em que seus objetos, os quais ela repetidamente afirma que a escolhem, e não o contrário, teriam uma estabilidade. Essa situação é criada por meio de tensões originadas de seu processo de produção, em que ocorrem transformações de sentidos concomitantes a incorporações de novos sentidos a objetos corriqueiros. Nem as transformações e nem os ganhos de sentido suplantam as informações originais desses objetos. Essa relação de adição e transformação instaura um ambiente instável onde, podemos dizer, o espectador encontrará dificuldades para enquadrar esses objetos em uma condição estável, que na maioria das vezes oscila entre o familiar e o estranho, tendendo para um permanente desenquadramento. Ou seja, a busca pela estabilidade se dá por um processo de desestabilização.

#### 1.2.1. Como vai você, Jac Leirner, na Geração 80?

No processo de compreensão da obra de Leirner, é importante abordá-la em relação aos artistas seus contemporâneos. Nos anos da década de 1980, a crítica de arte no Brasil – entre eles Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger, curadores da exposição *Como vai você, Geração 80?* realizada em 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro – agrupou nomes como Beatriz Milhazes, Leda Catunda, Alex Vallauri, Jorge Guinle Filho, Daniel Senise, Luiz Pizarro, Luiz Zerbini e José Leonilson

sob a denominação *Geração 80*. Essa geração<sup>5</sup>, em grande parte formada por pintores, ficou conhecida especificamente por uma produção plástica de cunho neoexpressionista em telas de grandes dimensões (NELSON, 2013: 45) e teve como marco agregador a exposição *Como vai você, Geração 80?*<sup>6</sup>. A maioria dos artistas participantes fazia parte do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, sendo que, no caso específico de São Paulo, grande parte era oriunda da FAAP. No catálogo da exposição, os textos dos curadores e críticos revelavam uma intenção de distinguir a produção desses artistas da que fora realizada na década anterior, como é notado nesse trecho assinado pelos três curadores:

(...) trata-se de uma nova geração, novas cabeças. E, se hoje, ninguém alimenta o pedantismo de se “entrar para a História”, de ser o tal, o que todos esperam é poder fazer alguma coisa, *sem os pavores conceituais*. Trata-se, enfim, de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir os seus lábios com batom bem vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos preciosos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos. (LEAL; MAGER; COSTA, 1984 In: COSTA, 2004/2005: 100, grifo nosso).

Da mesma maneira que esses artistas passaram a ter um envolvimento mais íntimo com essa *donzela*, os curadores da mostra não se sentiram inibidos de julgar valorativamente a produção “pavorosa” dos conceituais. No ano anterior à exposição *Como vai você, Geração 80?*, Marcus de Lontra Costa havia escrito o seguinte parágrafo para o catálogo da exposição *À flor da pele – pintura e prazer*, realizada no Centro Empresarial Rio, no Rio de Janeiro:

Eis do que se trata: pintar. Passada a festa, na qual a experimentação do “novo” era lei e os decretos de morte aos suportes tradicionais sucediam-se uns aos outros rotineiramente, o artista contemporâneo enfrenta a tradição: sobre ela se debruça, corajoso, a resgatar a sua história, a se propor questões. (COSTA, 1983 In: COSTA, 2004/2005: 97).

---

<sup>5</sup> Além dos mencionados, outros artistas eram considerados integrantes dessa *Geração*, como por exemplo Ana Maria Tavares, Cristina Canale, Ester Grinspum, Frida Baranek, Gonçalo Ivo, Karin Lambrecht, Mônica Nador, Sérgio Romagnolo, Nelson Felix, Elizabeth Jobim, Barrão, Angelo Venosa, Analu Cunha, Milton Machado, Ricardo Basbaum, Cristina Salgado, Nuno Ramos, Suzana Queiroga, Ana Miguel e Jorge Duarte. Alguns desses artistas trabalhavam com outros suportes além da pintura.

<sup>6</sup> Com o tempo, a denominação *Geração 80* passou a ser, segundo Chiarelli (1998: 23) um estigma para os artistas associados a ela. Englobando uma diversidade imensa de poéticas, a expressão banalizava as diferenças cruciais que distinguiam as obras dos artistas que participaram da mostra *Como vai você, Geração 80?*. Muitos artistas passaram a enfatizar que a expressão se referia a nada mais do que à exposição.

Esse privilégio dado à pintura através de um discurso crítico que pregava seu “retorno” nos anos 1980 parece ser uma prática de repotencialização do mercado da arte por meio da ideia de um renascimento da arte após os discursos apocalípticos.<sup>7</sup> oriundos de análises das experiências artísticas realizadas principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Essas narrativas que constroem a ideia de fim e de recomeço, comuns nos anos 1980, serão reconhecidas por Foster (2014: 106) como narrativas de *fim de partida*, ou seja, como usos pós-históricos das convenções, onde o valor é tido como dado ou fixo, tornando as categorias tradicionais mais estáveis e o discurso artístico mais hermético. O *fim de partida* seria “negócio” para o mundo da arte.

Nesse momento, Jac Leirner não foi operacionalizada dentro dessa lógica que forjou a *Geração 80*<sup>8</sup>. Quando expôs as séries *Os cem* na Petite Galerie e *Pulmão* na Galeria Millan – obras realizadas com cédulas de cruzeiro e com maços de cigarro, respectivamente –, ambas em 1987, chamou-se atenção para o contraste entre o ambicioso projeto conceitual de Leirner e a breve popularidade das pinturas neoexpressionistas da *Geração 80*<sup>9</sup> (NELSON, 2013: 79). A artista prefere se aproximar de artistas da geração anterior como Fernanda Gomes, Tunga, Cildo Meireles, Saint Clair Cemin, Alberto Simon e José Resende (*idem, ibidem*: 50), com os quais diz ter mais identificação<sup>10</sup>. No entanto, há uma aproximação de Leirner com essa *Geração 80* quando consideramos o seguinte comentário de Ligia Canongia sobre a arte produzida nessa década no país, para quem a retomada da história da arte estava em questão nesse período, acontecendo “não mais como uma evolução

---

<sup>7</sup> “Na década de 1980, alguns teóricos radicais apareceram em defesa do tema da morte da pintura, baseando o seu julgamento na alegação de que a pintura moderna parecia apresentar todos os sinais de esgotamento interno, ou pelo menos de limites marcados para além dos quais não era possível avançar.”. (DANTO, 2006: 5)

<sup>8</sup> Carlos Eduardo Riccioppo, ao abordar em sua tese de doutorado a produção de Jac Leirner dos anos 1980 e 1990, debate a relação da artista com a rubrica *Geração 80*, chamando atenção para seu caráter uniformizador e para a necessidade de se pensar os artistas desse período fora de tal denominação. cf. RICCIOPPO, Carlos Eduardo. *Jac Leirner, arte contemporânea brasileira, 1980-1990: um ponto de inflexão*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Profa. Orientadora Sônia Salzstein Goldberg.

<sup>9</sup> Chiarelli (1998: 23), por exemplo, considera os trabalhos de Jac Leirner e Rosângela Rennó como instauradores de novas perspectivas para o debate da arte brasileira após o que ele considera ter sido o “boom” da *Geração 80*, exigindo um posicionamento mais preciso por parte dos agentes do debate sobre artes no nosso país.

<sup>10</sup> Depoimento dado ao autor em 19 de novembro de 2014.

de *ismos* que se sucedem e se instauram em programas estéticos fechados, mas como um banco de dados a ser reciclado em fragmentos dispersos e simultâneos" (2010 [?]: 28).

A relação com o “banco de dados, armazém de todas as imagens criadas pelo homem até hoje” é um fator distintivo para Tadeu Chiarelli (2002: 106-107) se referir à geração de artistas brasileiros que foram agregados em torno da exposição *Como vai você, Geração 80?*. Essa nova geração, nascida após o término da II Guerra Mundial, mantém contato com os novos meios de comunicação desde muito cedo, recebendo sem resistência um grande volume de imagens fragmentadas, vindas de diversas épocas e lugares, e que são homogeneizadas por essas diversas mídias. Nesse contexto em que artistas de várias partes do mundo possuem um repertório comum e no qual há um uso intenso de imagens desse “banco de dados”, mescladas com índices de culturas particulares, Chiarelli entende, a título de exemplo, a “Grande Tela”<sup>11</sup> proposta por Sheila Leirner na 18ª Bienal Internacional de São Paulo de 1985 como um comentário sobre a “existência definitiva de uma única cultura de base para a produção de artistas das mais diferentes partes do mundo.” (*idem, ibidem*). Em texto escrito em 1987<sup>12</sup>, Chiarelli distingue dessa produção “citacionista” artistas que, pertencendo a mesma geração, estariam ligados a uma tendência “auto-referente”, como Mônica Nador, Nuno Ramos e Jac Leirner (*idem, ibidem*: 108). Como veremos, a obra de Jac Leirner também será discutida em termos de citação à história da arte.

Em 1981, após voltar de uma viagem pela Europa e por Nova York, Leirner afirma que sua convicção artística sofrera uma alteração. A artista relatou que passou então a pensar que “havia um novo modo de focar o mundo – intelectual, mas ainda assim muito visual” (NELSON, 2013: 38). A que

---

<sup>11</sup> Consistia em um grande corredor em que telas de grandes formatos de artistas tanto nacionais quanto internacionais eram dispostas lado a lado, com espaços exíguos entre elas. Para Sheila Leirner, “Tal fenômeno de multiplicação de imagens impedia quase a visão individual e propunha uma abordagem radicalmente coletiva.”, contribuindo para a construção da noção de que o crítico pode ser um artista e de que a Bienal não é um museu, mas sim “a plataforma da mais absoluta liberdade crítica e do mais íntegro e categórico compromisso com o público.” (2004/2005: 75). Aracy Amaral entendeu a “Grande Tela” como um “aplastamento da informação. Parecia que todo mundo pintava igual. As sutilezas desapareciam em função de uma homogeneidade (em dimensões, técnica, estilo). Até a velocidade na ação de pintar parecia a mesma no mundo inteiro.” (1991: 209).

<sup>12</sup> Texto produzido para o catálogo da mostra *Imagens de segunda geração*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1987.

se refere a artista com o uso das palavras “intelectual” e “visual” e com a oposição que estabelece entre elas? Podemos reconhecer nessa reflexão da artista o que Anne Cauquelin chama de *práticas teorizadas*, no caso, na forma de *ação do próprio artista* (2005a: 129-130), ou seja, uma reflexão que é construída de maneira quase simultânea à obra por meio da qual o artista se situa, analisa seus elementos, expõe e defende suas ideias e crenças, participando da construção do sentido da obra. Esse tipo de discurso não comunica de maneira sistemática e prescinde uma teoria específica, já que é derivado de uma doxa, um discurso que é

sustentado por um amálgama de teorias, carregado por sua vez de elementos teóricos numerosos e absolutamente reconhecíveis sob seus disfarces, contribuindo para formar em torno da arte uma nuvem de sentido (bom senso e lugares-comuns) que nos mantém em suspensão, seduzidos, perturbados, e nós mesmos dóxicos a respeito da arte, da qual compartilhamos simultânea ou sucessivamente todas as perspectivas que a doxa libera. (CAUQUELIN, 2005a: 170).

Acreditamos que essa colocação de Leirner faz referência ao debate promovido durante o século XX por artistas como Marcel Duchamp, Sol LeWitt, Joseph Kosuth, entre outros, que concebiam a arte como uma estrutura bipartida entre o visual e o conceitual. É pertinente, portanto, expor aqui um rápido comentário sobre como se deu esse debate, em que artistas baseados em princípios “conceituais” buscavam se distinguir daqueles que seriam “visuais”.

Para Danto, a agenda filosófica de Duchamp era separar o estético do artístico (2006: 93), ou seja, não tinha como objetivo apenas produzir o “prazer retiniano” (*idem*, 2008: 16), mas deveria levar também à reflexão. Sua *Fonte* (1917), por exemplo, não teria como objetivo chamar atenção para sua beleza enquanto objeto, mas visava construir uma outra linguagem para a arte.

Pensando de maneira contrapontística a Duchamp, o crítico norte-americano Clement Greenberg aborda o Modernismo como articulador de recursos artísticos para criticar a própria arte, e não para subvertê-la, mas, ao contrário, para circunscrevê-la mais firmemente em sua própria área (*apud*



FABRIS, 2010: 10). Essa estratégia, “a autolimitação imposta, o fechamento dentro dos próprios limites, a concentração na natureza intrínseca do meio”, participaria da busca pela superfície plana, na qual a preocupação com o suporte e com as qualidades dos pigmentos impediria que a arte moderna se confundisse com outras expressões artísticas, privilegiando sempre o óptico (*idem, ibidem*).

A arte que deveria “levar à reflexão” continuará sendo discutida sob a denominação de “arte de conceito” e, depois, como “arte conceitual”. A expressão “arte de conceito” (*concept art*), segundo o historiador da arte Benjamin Buchloh (*apud* FREITAS, 2013: 41), teria sido usada pela primeira vez em 1961 por Henry Flynt, artista integrante do Fluxus, para designar um tipo de arte mais ligada às ideias e aos conceitos do que à experiência visual. Mais tarde, em 1967, Sol LeWitt cunhou o termo “arte conceitual” (*conceptual art*) para se referir ao caráter projetual de seus próprios trabalhos. Para LeWitt, “arte conceitual” se contrapunha a uma “arte perceptiva”, sendo a primeira definida por um projeto, uma ideia que antecedia a execução, a qual era livre “da habilidade do artista como artesão”. Seus trabalhos poderiam ser realizados por qualquer pessoa capaz de compreender e executar as anotações e os diagramas propostos por LeWitt, independentemente do toque do artista (LEWITT, 1967: 176-178).

Em relação à obra de Jac Leirner, podemos destacar a série *Corpus delicti* (1985-92) (figuras 32 a 36) como um dos seus trabalhos em que a dimensão conceitual é percebida de forma mais evidente (essa série será analisada de maneira mais detida no segundo e no terceiro capítulo). As obras dessa série foram construídas a partir de objetos furtados de interiores de avião, entre eles cinzeiros, talheres, fones de ouvido, guardanapos, travessouros, cobertores, sacos de vômito, além de bilhetes de embarques. Mais do que as estratégias que usa para relacionar esses objetos e construir as obras dessa série, importa aqui a ação transgressora da artista e em como esses pequenos delitos acabam sendo institucionalizados pelas instituições museológicas em que expõe. Leirner está interessada no insulto que é “colocar um crime ao lado das coleções de um museu” (NELSON, 2013: 132). As marcas de companhias aéreas impressas nos vários objetos dessa série

comprovam que foram coletados/furtados, e não comprados. Assim como em *Os cem*, em que a própria economia é apresentada, *Corpus delicti* não é um comentário sobre o crime, mas é o próprio crime.

Mesmo assim, de maneira simultânea, o componente visual é fundamental nas obras de Leirner. Em muitas ocasiões ela é constituída por objetos ordenados por critérios cromáticos, formais, dimensionais, de peso visual, entre outros. Esses critérios essencialmente visuais se relacionam diretamente com seu especial interesse pelas teorias da cor e pela prática da técnica da aquarela. Procurando fazer uma arte que também fosse “intelectual”, que instigasse a reflexão, para falar em termos duchampianos, a artista não deixa de também proporcionar um “prazer retiniano”. Para Jeffrey Deitch (1995: 97), a obra de Leirner possui rigor conceitual. No entanto, não se trata de um conceitualismo frio e hostil, mas sim “poético, romântico e convidativo”.

#### 1.2.2. Como vai você, Jac Leirner, no mercado?

Matérias publicadas em importantes jornais<sup>13</sup> sobre a exposição *Pintura como meio*, ocorrida em 1983 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, da qual participaram Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino e Sérgio Niculitchef, chamaram a atenção de Chiarelli para um fenômeno até então inédito no Brasil: a apropriação “voraz” de artistas ainda estudantes ou recém-saídos das faculdades e/ou ateliês pelo circuito – cadernos de cultura dos grandes jornais nacionais – e sua transformação, “da noite para o dia, em ícones de uma nova situação artística”, em “superestrelas, como astros do *show biz*” (CHIARELLI, 1998: 13). É notável o fato de, no ano seguinte, alguns artistas presentes nessa mostra do MAC-USP, até então desconhecidos, serem convidados a expor nas

---

<sup>13</sup> MENDONÇA, Casimiro X. de. Trânsito livre. A novíssima geração chega finalmente aos museus. In: *Veja*. São Paulo: Abril, 17 ago. 1983; e ARAÚJO, Olívio T. de. Novos pintores à paulista. In: *Isto É*. São Paulo: Editora Três, 17 ago. 1983.

importantes galerias Luisa Strina, de São Paulo, e na Thomas Cohn, no Rio de Janeiro.<sup>14</sup>.

Leirner também participou desse fenômeno ocorrido com seus colegas da FAAP. Talvez sua peculiaridade entre os artistas de sua geração tenha sido a repercussão internacional de seu trabalho logo no início de sua carreira. Guy Brett foi o primeiro estrangeiro a escrever sobre seu trabalho. O texto intitulado *A Bill of wrongs* foi publicado no catálogo da exposição da artista na Galeria Millan em 1989. Desde os anos 1960, Brett se empenhou em divulgar fora do Brasil artistas brasileiros como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel e Sérgio Camargo (LEIRNER, A. 1998: 16; NELSON, 2013: 78). Em 1990 o crítico realizou a curadoria da exposição *Transcontinental: an investigation of reality, nine latin american artists*, na Ikon Gallery, em Birmingham, Inglaterra. Leirner apresentou *Nomes* (figuras 27 a 30), obra feita com sacolas plásticas recheadas com espuma que cobriam todas as paredes e o chão da sala reservada a ela. *Nomes* fora exposta pela primeira vez no ano anterior, na 20ª Bienal de São Paulo.

Em reportagem publicada na revista *Veja* de 29 de abril de 1992, Ângela Pimenta assim se refere à Leirner:

O Brasil tem uma artista sensação nas galerias e exposições de arte internacionais. Seu material de trabalho não é o que costuma frequentar a maioria dos ateliês – são antigas notas de 100 cruzeiros, maços de cigarro vazios, sacolas de plástico, envelopes, folhetos e cinzeiros surrupiados de aviões. Elevados à categoria de arte e transformados em esculturas, esses objetos têm feito a fama meteórica da paulista Jac Leirner no exterior. Por exterior, entenda-se não o circuito das mostras em países latino-americanos, ou aquele patrocinado por embaixadas onde os artistas expõem para diplomatas entediados em coquetéis de fim de semana. Jac tem conseguido colocar suas peças em espaços nobres como o Instituto de Arte Contemporânea de Boston, o Museu de Arte Moderna de Oxford, além de galerias prestigiadas como a Ghislaine Hussenot, de Paris. No ano passado, em sua maior proeza, teve sua peça *Pulmão*, montada com 1500 maços de cigarros, adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMa. (PIMENTA, 1992a: 92).

---

<sup>14</sup> A Galeria Strina expôs Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Ciro Cozzolino e Leonilso, enquanto que a Galeria Thomas Cohn expôs, além desses, Cláudio Fonseca e Hilton Berredo.

O texto foi publicado poucos meses antes da abertura da 9ª Documenta de Kassel, na Alemanha, que abriria em junho, destacando a presença da jovem Leirner, que na ocasião somava 30 anos, na relação de 180<sup>15</sup> artistas selecionados em 36 países para a mostra<sup>16</sup>. Na ocasião, Leirner apresentou algumas obras da série *Corpus delicti* feitas com cinzeiros e plástico bolha.

A internacionalização do trabalho de Leirner foi acompanhada pela valorização de sua obra no mercado de arte. Ainda na matéria de Pimenta, a jornalista dá exemplo de alguns dos valores de sua obra:

Um feixe de 500 envelopes de diferentes tamanhos e cores, protegidos por duas lâminas de acrílico, custa 25 000 dólares. A outra obra, da série Nomes, feita a partir de sacolas plásticas azuis e brancas costuradas, sai por 15 000 dólares. Num momento em que o mercado de arte encontra-se em plena retração, as obras de Jac estão cotadas a valores de artistas consagrados do primeiro time. Os mesmos 25 000 dólares podem comprar, por exemplo, duas telas de Mira Schendel, ou metade de um Portinari da melhor fase. (PIMENTA, 1992a: 92).

Finalmente, a jornalista argumenta que o sucesso de Leirner se daria, além de sua proposta estética filiada a Marcel Duchamp e Andy Warhol e ao que ela chama de “marketing” pessoal, ao interesse do “Primeiro Mundo” pela “cultura abaixo do Equador”, onde se verificam peculiaridades como a transgressão de estéticas como a minimalista, observada em obras que estão impregnadas de referências pessoais ao invés de primarem apenas pelo asséptico (PIMENTA, 1992a: 93).

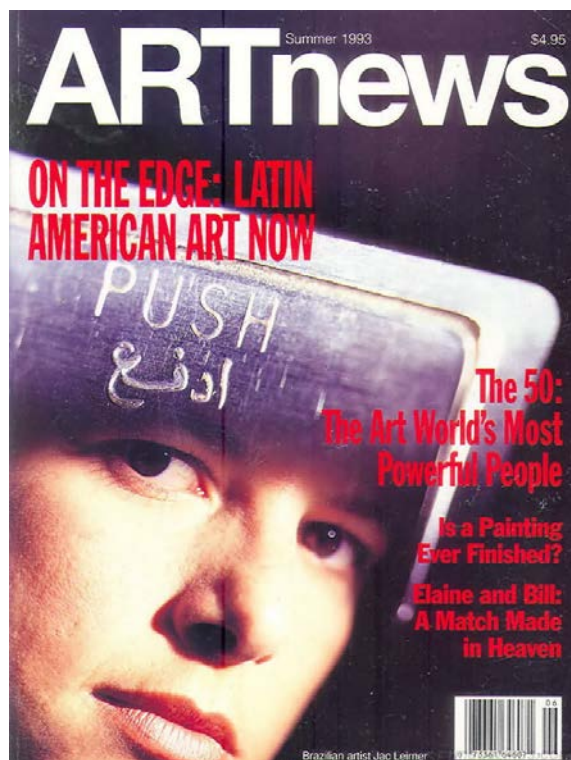
Leirner foi capa da revista norte-americana *Art News* na edição de verão de 1993 (figura 6). Na imagem, aparece parcialmente encoberta por um dos cinzeiros furtados em alguma de suas viagens internacionais e que integra obras da série *Corpus delicti*, apresentada no ano anterior em Kassel. A presença da versão árabe da palavra inglesa *push* contribui para a construção de um certo tom de exotismo no qual a artista estaria imersa, já que sua

---

<sup>15</sup> Em matéria publicada na mesma revista *Veja*, na edição de 24 de junho de 1992, a mesma Ângela Pimenta informa o número de 186 artistas.

<sup>16</sup> Representando o Brasil, também estavam presentes os artistas José Resende (o marido de Leirner na época), Waltercio Caldas, Cildo Meireles e Saint Clair Cemin.

origem, “abaixo do Equador”, está fora do eixo Estados Unidos – Europa Ocidental.



**Figura 6.** Jac Leirner na capa da revista ART News, summer 1993.

Às vésperas de mais uma Bienal, dessa vez a 47ª edição de Veneza em 1997, mais uma matéria da revista *Veja* destaca o protagonismo de Leirner no mercado de arte:

A irreverência de Jac faz dela a artista brasileira mais bem-sucedida de sua geração. Suas obras, poucas, estão espalhadas por museus do mundo todo. Só no Museu de Arte moderna de Nova York, o MoMa, o mais importante do gênero, há quatro. (...) suas peças (...) sempre encontram compradores. Cinco dos onze trabalhos que compõem a mostra paulista [*Foi um prazer*, Galeria Camargo Vilaça] já estavam vendidos no dia do vernissage, a preços que vão de 12 000 a 24 000 reais. (...) “Ela é a primeira artista brasileira a ter projeção nacional e internacional ao mesmo tempo”, avalia o marchand Marco Antônio Vilaça. (SCALZO, 1997: 132-333).

Contudo, em pouco mais de uma década, é notável a alteração das relações de Leirner com os circuitos da arte nos registros da imprensa sobre a artista. Em seu blog hospedado no portal do jornal *Estadão*, o jornalista Daniel Piza publicou em 2009 um texto resultado de uma conversa com a artista em que comenta possíveis razões que levaram a uma diminuição do entusiasmo de parte dos circuitos da arte com a obra de Leirner, entusiasmo esse que foi documentado pela imprensa nacional e internacional nos anos 1990, como acabamos de verificar:

Há menos de vinte anos ela era o centro das atenções no mundo das artes plásticas (...) Hoje, 2009, Jac Leirner está fora das vitrines. (...) sua história se tornou exemplar do modo como funciona o mercado da arte contemporânea. (...) Jac data em 1995 sua primeira ruptura com esse universo alucinante. Casada com outro artista admirado, José Resende, ela decidiu que engravidaria. No ano seguinte, teve (...) seu único filho (...). Por praticamente um ano ela “relaxou”, parou de trabalhar, negou convites das mais reputadas instituições do Brasil e de outros países. O mercado pareceu não ter gostado do gesto, porque a partir dali os convites vieram em menor frequência. Mesmo assim, continuou com boa cotação. (...) Mas não pense que ela veja apenas questões pessoais nessa história em que a única simetria foi entre a velocidade da ascensão e a da queda. O trabalho também passava por esgotamento. “É muito triste quando você se vê sem saída, quando começa a achar que está se repetindo demais”. (...). (PIZA, 2009: s/p).

Por ocasião da abertura da exposição *Hardware Silk* na galeria White Cube, em Londres, a jornalista Vivian Oswald publicou em 2013 no jornal *O Globo* uma matéria intitulada *A volta de Jac*. A jornalista afirmou que a exposição celebrava “seu retorno ao circuito internacional (...) após oito anos de afastamento.”. Mais a frente, a matéria nos informa sobre a situação atual de mercado de Leirner:

Segundo especialistas e os próprios agentes de Jac, a trajetória errática nos últimos anos não foi boa para a carreira da artista, que conquistou o mercado mundial no início da década de 1990. Hoje, seus trabalhos valem entre US\$ 30 mil e US\$ 500 mil. Cifras que, seus agentes reconhecem, podem estar bem abaixo do que, de fato, valem. (...) Além da parceria realizada entre a galeria Fortes Vilaça e a White Cube, a acolhida a Jac no mercado londrino se insere, é claro, no importante momento vivido pela arte brasileira no exterior. Como lembra Marcia Fortes, dona da galeria Fortes Vilaça, a

crescente participação de artistas do país em feiras, bienais e galerias internacionais se explica pelo amadurecimento da produção contemporânea brasileira e pela consolidação de um trabalho que começou há pelo menos 20 anos, de introduzir os artistas do Brasil no mercado mundial. Tudo isso azeitado pela maior visibilidade internacional do país e por sua importância como ator global. (OSWALD, 2013: s/p).

Não é nossa ambição investigar e explicar as razões das variações de relações entre Leirner e os circuitos da arte ao longo de sua carreira, muito menos de sua cotação junto ao mercado de arte. Intenciona-se apenas expor a existência dessas variações e seu curso irregular, que parece obedecer a lógicas complexas resultantes de uma série de fatores, não só sociais, econômicos e culturais, mas também de ordem privada e subjetiva.

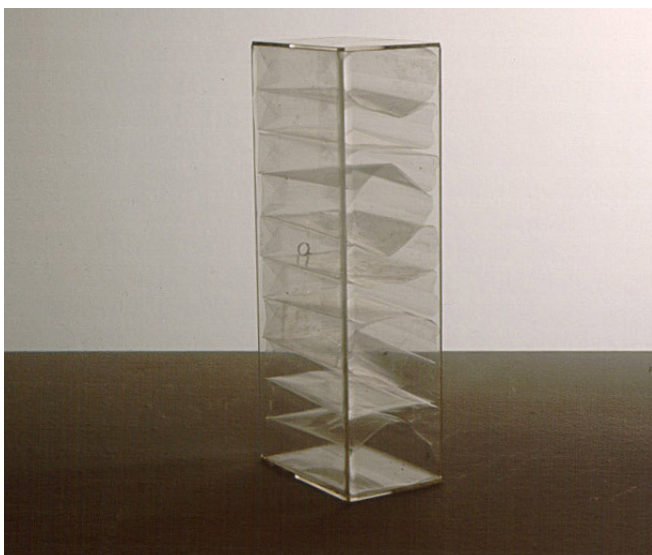
### 1.3. Arte sobre outra arte: o *esconde-esconde*

Por ocasião da 47ª Bienal de Veneza, quando o Brasil foi representado pelos artistas Jac Leirner e Waltercio Caldas, Lorenzo Mammì (1997: 18), em texto para o catálogo da mostra, afirmou que a obra de Leirner, principalmente a série *Pulmão* (1987-89), permite uma rede de alusões à história da arte recente, em uma espécie de jogo de esconde-esconde. A obra feita com envoltórios de celofane transparente usados em maços de cigarros, que são empilhados dentro de caixas de acrílico [*Pulmão (múltiplo)*] (figura 7), se aproxima muito das caixas de madeira compensada, alumínio, acrílico, ferro e aço inoxidável empilhadas de Donald Judd (1973) (figura 8). Robert Storr (2013: 23) questiona se a obra de Leirner, especificamente *Foi um prazer* (1997), onde a artista monta delgados frisos horizontais com cartões de visitas de pessoas importantes do circuito da arte internacional, não seria uma espécie de sutil vingança contra o mundo da arte por parte de alguém que conhece seus jogos de esconde-esconde desde a infância, já que cresceu em meio à coleção de obras construtivas de seus pais Adolpho e Fúlvia Leirner (STORR, 2012: 24).

Jac Leirner afirma que seu interesse é fazer “uma arte que se refira a outra arte” (NELSON, 2013: 41), não escondendo suas afinidades com vários artistas e estéticas artísticas do século XX. Sobre *Pulmão*, a artista afirma: “A aparente simplicidade, a economia de gestos da obra aponta claramente para o minimalismo, mas também estão lá a *arte povera*, a pop art, o conceitual, o dadá e a colagem.” (*idem*: 63).

A relação da obra de Leirner com algumas estéticas artísticas do século XX ocorre tanto por meio de aproximações como também por meio de distanciamentos. É pertinente buscar entender como essas relações se dão, em especial em relação ao que ficou conhecido como minimalismo, *arte povera*, e com os movimentos concreto e neoconcreto.





**Figura 7.** Jac Leirner, *Pulmão (múltiplo)*, 1987



**Figura 8.** Donald Judd, *Sem título*, 1968

### 1.3.1. Diálogos com estrangeiros

Além de Leirner afirmar que utiliza alguns princípios minimalistas na construção de suas obras, recorrentemente encontra-se menções ao minimalismo na fortuna crítica escrita sobre sua produção. David Batchelor (2001: 11-13) faz uma relação de quais seriam as características comuns às obras do grupo de artistas que ficou conhecido como minimalista<sup>17</sup>. Seriam elas: composição tridimensional relativamente simples, geralmente quadrada, e cúbica; na maioria das vezes se limitam a um módulo ou a uma unidade básica repetida; são abstratas e literais, ou seja, os materiais não são manipulados para se assemelharem a algo que não são; não são separadas do espaço do espectador por expedientes como moldura e pedestal; os trabalhos são reunidos e ordenados, e não construídos e compostos; os materiais usados por esses artistas estão longe dos que são costumeiramente encontrados em lojas de materiais de pintura ou de artesanato.

Em muitas de suas obras, o recurso minimalista da repetição e da sequencialidade é muito presente. Em vários momentos, a disposição dos

---

<sup>17</sup> Esses artistas seriam Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt e Robert Morris.

objetos não vai além de empilhamentos e enfileiramentos. Na série *Os cem*, os painéis de cédulas de dinheiro (figura 9) se parecem com as esculturas planas com chapas de magnésio de Carl Andre [*144 quadrados de magnésio* (1969)] (figura 10) – apesar de essas ficarem no plano do chão e aquelas no plano da parede –, e as cédulas enfileiradas e atravessadas por cabos de aço (figura 11) se assemelham aos tijolos enfileirados no chão do mesmo artista [*Alavanca* (1966)] (figura 12).



**Figura 9.** Jac Leirner, *Fase azul*, 1992.



**Figura 10.** Carl Andre, *144 quadrados de magnésio*, 1969.



**Figura 11.** Jac Leirner, *Os cem*, 1986.



**Figura 12.** Carl Andre, *Alavanca*, 1966.

As repetições de elementos, que marcam as séries de Leirner, são “inevitáveis rumações a respeito das possíveis distinções do mesmo, e formas de recalcar, ainda que nostalgicamente, o aparecimento do novo” (CANONGIA, 2002: 17). Essa repetição e essa “ruminação” se referem tanto aos seus objetos repetidos em formas empilhadas e enfileiradas, quanto à lógica da arte contemporânea, que busca sua distinção por meio de repetições de postulados históricos, onde o novo retoma e recria o passado (*idem, ibidem*), recorrendo de maneira frequente à história da arte.

Em Leirner, a repetição guarda uma relação de equivalência entre os elementos, mas não de igualdade. As diferenças entre cada elemento de suas obras, variações de desgaste, de cor, de “grafites”<sup>18</sup>, a variedade de aspectos gráficos como logotipos de empresas e famílias tipográficas, são ressaltadas, e não suprimidas. Considerando esse aspecto e fazendo uma comparação com os minimalistas, sua obra novamente se aproxima de Andre, ao mesmo passo que se distancia de Robert Morris ou de Sol LeWitt. Enquanto Andre em obras como *Equivalente I-VIII* (1966) ou em *144 quadrados de magnésio* (1969) ressalta a equivalência em detrimento da igualdade, as variações em Morris e LeWitt não são desejadas, uma vez que constituiriam “uma distração da

---

<sup>18</sup> Jac Leirner chama de “grafite” as inscrições feitas em cédulas de dinheiro por anônimos.

primazia da forma ou da estrutura” (BATCHELOR, 2001: 60), primando, portanto, pela igualdade.

No entanto, a obra de Leirner também guarda uma distinção em relação aos princípios minimalistas identificados por Batchelor. A compulsão pela coleta, ou seja, o interesse pelo acúmulo e por uma ideia de infinidade contrasta com a ideia de quantificação reducionista do minimalismo, produzindo em sentido reverso a esse, mesmo que esse processo de acúmulo signifique o seu contrário, não implicando necessariamente em ganho, mas sim em um processo no qual se dá “a adição como perda, o excesso como falta, a acumulação como sumiço” (HERKENHOFF, 1993: s/p). Além disso, diferentemente da tentativa minimalista de construir formas que eliminassem qualquer traço autobiográfico do artista expressivo e que não remetesse a nada do mundo objetivo, os objetos de Leirner possuem uma forte relação com sua trajetória biográfica: os cigarros foram fumados por ela; as cédulas de dinheiro são um forte índice da hiperinflação contemporânea à artista, experienciada por ela em seu país natal; os objetos de avião foram furtados em viagens que fizeram parte de seu circuito artístico/profissional; os cartões foram dados à própria artista. Esses objetos narram a história da artista, são vinculados diretamente à sua intimidade e promovem uma tensão contraditória: são objetos corriqueiros e comuns, presentes fartamente na vivência de um número grande de outras pessoas. Leirner realiza sua distinção épica por meio de classes de objetos que parecem ser altamente indistintos.

Semelhanças e diferenças entre a obra de Leirner e o minimalismo, dentro de uma lógica feminista pós-minimalista, foram discutidas em 1994, quando a artista participou da exposição *Sense and Sensibility: women artists and minimalism in the nineties*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1994, com curadoria de Lynn Zelevansky. A exposição pretendia discutir o deslocamento feminista a partir do “machismo” (AVGIKOS, 1994: 98) que foi atribuído ao núcleo minimalista norte-americano, sob a rubrica de pós-minimalismo, e a dificuldade em articular questões complexas como gênero, identidade, sexualidade e suas articulações com a forma representacional das obras. Os trabalhos de Jac Leirner, junto aos de Andrea Zittel, são entendidos por Jan Avgikos como questionadores do discurso

curatorial da mostra, expondo suas fraquezas e enfatizando as diferenças entre as artistas expostas ou a tentativa de escamoteá-las. No caso de Leiner, Avgikos destaca sua relação com o neoconcretismo brasileiro e a crítica institucional que suas sacolas plásticas comerciais propõem, desafiando abordagens convencionais e individualizadoras de trabalhos de artistas mulheres (*idem, ibidem*: 99).

A *arte povera* também é mencionada em algumas análises da obra de Leirner. De fato essa identificação existe, mas é necessário fazer algumas ressalvas.

A expressão *arte povera* foi cunhada pelo crítico italiano Germano Celant em 1969, para se referir ao trabalho dos artistas também italianos Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo e outros<sup>19</sup>. Havia nesses artistas, segundo Michael Archer (2001: 91) uma pretensão de tratar os materiais de forma literal, dispensando suas ressonâncias históricas, poéticas e seus potenciais metafóricos e simbólicos. Se, até então, segundo Celant (*apud idem, ibidem*), aos objetos de arte eram atribuídos emoções e ideias, num processo que visava encontrar um valor intermediário, a *arte povera* se deteria mais em “fatos e ações”, sendo quase que

a redescoberta de uma tautologia estética: o mar é água, um quarto é um perímetro de ar, algodão é algodão, o mundo é um conjunto imperceptível de nações, um ângulo é a convergência de três coordenadas, o piso é porção de ladrilhos, a vida é uma série de ações. (CELANT *apud* ARCHER, 2001: 91).

A poesia se dava pela presença de materiais, valorizando os processos da vida do artista (*idem apud idem, ibidem*: 93).

Amy Dempsey (2003: 266) chama atenção para o fato de que, apesar do nome *poverta*, muitos dos materiais empregados por esses artistas não são baratos, além de serem tradicionalmente empregados em outras situações ao longo da história da arte, como é o caso do bronze revestido de ouro, do cobre, do granito e do chumbo. Arranjados de modo que objetos ou imagens se

---

<sup>19</sup> O grupo incluía ainda os artistas Alighiero e Boetti, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gilberto Zorio, Mario e Marisa Merz, Pier Paolo Calzolari e Jannis Kounellis (ARCHER, 2001: 91).

justapõem, as obras da *arte povera* fundem, ainda segundo Dempsey, o passado com o presente, a natureza com a cultura, e a arte com a vida (*idem, ibidem*: 268).

Segundo Hélio Oiticica (*apud* ANDRADE, 2011: 2171), a *arte povera* italiana almejava “salvar os materiais da sua dispersão cotidiana”, atribuindo-lhes valor estético, produzindo estruturas por meio de arranjos visuais, dentro de uma lógica de “arte objetual”. Celant afirma que, com a *arte povera*, “o insignificante começou a existir”, tendo o comum penetrado no âmbito da arte de maneira definitiva (*idem, ibidem*: 2175-2176).

No Brasil, o uso de materiais precários na arte dos anos 1960 e 1970, principalmente pelos artistas que foram denominados como “artistas guerrilheiros” pelo crítico Frederico Morais, tinha um cunho ideológico. A opção por essa materialidade pobre, efêmera e mundana se opunha, segundo Artur Freitas (2013: 124), à estetização do precário realizada pelas vanguardas europeias e norte-americanas.

No entanto, a escolha que Jac Leirner faz dos materiais com os quais trabalhará não parece ser de caráter ideológico, não se dá pelo fato do material ser “pobre”, isto é, ser oposto a um material nobre. Interessa a Leirner o fato de o material ser corriqueiro, comum no cotidiano e comum, em sua maioria, no mundo da arte – mas comum nos bastidores, e não no campo visual do espaço expográfico. Mais do que dar existência para o insignificante, como dizia Celant em relação à *arte povera*, Leirner dá existência para o insignificante em outro circuito e busca “criar um lugar para as coisas que não o têm” (NELSON, 2013: 97). Fundamentalmente interessa a ela o trânsito entre circuitos, a “passagem e [a] circulação entre um território e outro, entre um saber e outro”, além da transmutação de sentidos implicada nesses processos (JIMÉNEZ, 1998: 37). Com o passar do tempo, as decisões que norteiam as escolhas de materiais que a artista faz, geralmente identificados com os circuitos da arte – sacolas de museus, envelopes usados em correspondências entre instituições museológicas, etiquetas de obras de arte, cartões de visita, objetos usados em montagem de exposição, como níveis de precisão –, suplantam a ideia de materiais relacionados a uma natureza *povera* (FERGUSON, 1991: 147).

Essa prática modificada de estéticas artísticas internacionais é comentada por Lorenzo Mammì (1997: 14-15), para quem há mudanças peculiares nos procedimentos elaborados pela arte nos grandes centros mundiais quando esses são realizados no Brasil, o que seria uma situação de resistência a sedimentações de valores formais. Em inúmeras vezes, por exemplo, se falou em como Oiticica e Ligia Clark reverteram os procedimentos concretistas, introduzindo os dados plurissensoriais e táteis ao demandarem a manipulação da obra por parte do expectador.

### 1.3.2. Diálogos com o concretismo e o neoconcretismo

A arte de filiação construtiva brasileira, que teve sua principal ocorrência nos grupos concreto e neoconcreto, também teve forte impacto na obra de Jac Leirner. Já apontamos alguns detalhes da coleção constituída por seu pai Adolpho Leirner, a mais importante a reunir esse tipo de produção artística nacional, e também sugerimos como essa coleção participou da formação estética e profissional da artista.

Maria Alice Milliet (1998: 68) considera que as trocas e confrontos entre a arte brasileira e a internacional se intensificam no final da década de 1940, quando acontece a constituição de uma série de museus nas duas maiores cidades do país: os museus de arte moderna em São Paulo (1948) e no Rio de Janeiro (1949), o Museu de Arte de São Paulo (1947), além da realização da 1ª Bienal Internacional de São Paulo em 1951. Tendo a frente desses projetos empresários paulistas, essas instituições se empenharam em formar acervos de arte internacional e patrocinar exposições de artistas de outros países. Dessa forma, o meio artístico brasileiro teve a oportunidade de entrar em contato com a produção das já históricas correntes modernistas de vanguarda até as mais recentes produções europeia e norte-americana.

Nesse ambiente, forma-se o grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro, que tem como marco fundador uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952, com manifesto e obras de Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjer, Leopold Haar, Luís Sacilotto, Geraldo de

Barros, além do próprio Waldemar Cordeiro. A atuação do grupo desloca o debate que ocorria no período na capital paulista sobre arte não-figurativa de uma oposição entre figuração e abstração para a contradição entre um abstracionismo expressivo, “hedonista”, e outro construtivo (BELLUZZO, 1998: 96). Cordeiro, se apoiando no crítico alemão Konrad Fiedler, estabelece a diferença: “para o hedonista, a ‘arte nada mais é que um meio para excitação da sensibilidade estética’ (Fiedler)”, enquanto que para aqueles que viriam a ser chamados de concretistas “a arte é um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas” (MILLIET, 1998: 79).

No âmago da proposta concretista está o entendimento da estruturação do quadro, que relaciona “modos de ver e modos de fazer, visualidade e materialidade, visualidade e técnica” (BELLUZZO, 1998: 101). Para Belluzzo:

Essa compreensão não condiz mais com a dualidade entre os *meios de representação simbólica* e os *meios técnicos operativos de reprodução*, uma vez que os modos empregados na formação da obra retiram dela todo traço heteronômico para atirá-la a uma esfera própria, de relações sintáticas e constitutivas, preservada da aderência de outras significações culturais. Em última análise, quando a obra assume a forma de seu próprio conteúdo técnico. (BELLUZZO, 1998: 101, grifo da autora).

Como veremos, a identificação de características que descolavam das propostas sistematizadas por Cordeiro nas obras desse período que a um primeiro momento pareciam integrar o concretismo irá motivar a organização de outros grupos em torno de ideias que, poderíamos dizer, partem de Cordeiro e são reelaboradas.

Para Ronaldo Brito (1999: 35-36) o interesse de artistas brasileiros pelas formulações construtivas a partir da década de 1950 significou, de certo modo, um primeiro contato mais articulado com as transformações operadas pela arte moderna nos esquemas dominantes. É a partir do contato com os conceitos construtivistas de maneira mais sistemática que foram produzidos os discursos concreto e neoconcreto. Inicialmente, a formulação do concretismo brasileiro instituiu “a especificidade da arte enquanto processo de informação, sua irreduzibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de



produção” (*idem, ibidem*). A ideia de *criação* é suplantada pela de *invenção*, em que as formas eram manipuladas de maneira inventiva de modo que forçassem o espectador a romper os esquemas convencionais de percepção (o espaço renascentista, a perspectiva, a relação “figura fundo”, o sentido do quadro como espaço de representação do real) e passasse a exercitar-se na nova ordem proposta. Nessa nova ordem estava, fazendo uma pontuação breve, a exploração da forma seriada, do tempo como movimento mecânico (sobre esses dois pontos, os neoconcretos acusavam os concretos de se deterem em uma espécie de regra composicional em detrimento de um processo de investigação mais profundo) e a renovação da possibilidade de comunicação por meio de um programa de exercícios ópticos que fossem “belos” e significativos em si mesmos (*idem, ibidem*: 39-41).

A elaboração sobre a cor foi um dos elementos que marcou a diferença entre o grupo concreto paulista e o carioca. Ao grupo paulista interessava uma apreensão gestáltica do espaço, ou seja, uma fruição de mensagens e conteúdos informacionais enquanto organização como mensagem, em detrimento de uma fruição conteudística. A cor, portanto, não deveria funcionar como um elemento autônomo, o que significaria um valor metafísico, uma sobrevivência subjetivista, mas sim *funcionar* como elemento divisor de espaço, integrando a dinâmica informacional do trabalho (*idem, ibidem*: 41-42).

Segundo o pintor neoconcreto Aluísio Carvão (*apud idem, ibidem*: 47), enquanto o concretismo representou a fase ortodoxa da penetração das ideias construtivas no Brasil, o neoconcretismo o ultrapassou pautado por um experimentalismo aberto. As divergências entre os grupos concretos paulista (Grupo Ruptura<sup>20</sup>) e carioca (Grupo Frente<sup>21</sup>) se acentuaram, segundo Ferreira Gullar (2007: 23) em 1957, quando é realizada no Rio de Janeiro a I Exposição Nacional de Arte Concreta, que reunia poetas e artistas plásticos concretos paulistas e cariocas<sup>22</sup>, entre eles Ferreira Gullar, que participou com o poema

---

<sup>20</sup> Integravam o grupo Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Alexandre Wollner e Geraldo de Barros.

<sup>21</sup> Integravam o grupo Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Clark, José da Silva Costa, Rubem Ludolf, César e Hélio Oiticica, Décio Vieira, Franz Weissmann e Lygia Pape.

<sup>22</sup> Com pinturas, participaram Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João José da Silva Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner e Ivan Serpa. Lothar

visual *O formigueiro*. Durante essa exposição, dois fatos foram decisivos, segundo Gullar, para que ocorresse uma dissidência no grupo concreto: a afirmação de Décio Pignatari, integrante do grupo concreto paulista, em uma entrevista à imprensa de que *O formigueiro* não era um poema concreto; e os dois artigos escritos por Gullar para o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*<sup>23</sup> em que enumerava diferenças entre os concretos paulistas e cariocas, sendo aqueles cerebrais e esses intuitivos (*idem, ibidem*). Ainda em 1957, Gullar rompe com o grupo concreto paulista.

Em 1959, o grupo carioca, na intenção de realizar uma exposição de sua produção, incumbiu Gullar de escrever o texto de apresentação. Convencido das diferenças desse grupo em relação aos concretistas paulistas, mas reconhecendo que desses decorriam suas práticas, Gullar propôs o termo neoconcreto através de um texto que foi o marco fundador do grupo, o Manifesto Neoconcreto, divulgado juntamente à I Exposição Neoconcreta realizada nesse mesmo ano de 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da qual participaram Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, e os poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis (*idem, ibidem*: 41). No manifesto, Gullar partia do desenvolvimento da arte construtiva e propunha práticas que rejeitavam formulações da arte apenas como *máquina* ou *objeto* e a aproximava de uma noção orgânica que transcendia as relações mecânicas, criando uma “significação tácita” que emergia pela primeira vez. Ainda segundo Gullar:

Trata-se, portanto, de um problema de *significação* e não meramente de percepção; mas, uma vez que a percepção se faz no tempo, e não instantaneamente, o que se percebe é apreendido, selecionado e decifrado, segundo o que se percebeu antes. Daí porque é preciso “pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, *pensar com o corpo*”. (GULLAR, 2007: 42, grifo do autor).

---

Charoux mostrou desenhos, Lygia Pape, gravuras, Kazmer Féjer e Franz Weissmann, esculturas. Com poesias, participaram Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino.

<sup>23</sup> “1 – O Grupo de São Paulo”, *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical* (Rio de Janeiro), 17 de fevereiro de 1957; e “2 – Grupo do Rio”, *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical*, 24 de fevereiro de 1957.

Gullar buscou na filosofia de Merleau-Ponty subsídios para construir a ideia de que a obra de arte neoconcreta seria um *quase-corpus*, semelhante a organismos vivos nos quais conceitos como forma, espaço, tempo e estrutura não seriam aplicações técnico-científicas, mas estariam ligadas a uma significação existencial, emotiva e afetiva (*idem, ibidem: 42-43*).

O neoconcretismo, para Brito (1999: 65), tinha como projeto reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente brasileiro. Propondo *expressão* em detrimento da *produção* concreta, buscavam uma alteração no modo de operar as linguagens geométricas de modo a propor um envolvimento mais efetivo e “completo” com o sujeito. Ao que acreditavam ser uma esterilização da arte concreta – relacionada ao modo rígido com que tratavam as formas seriais e o tempo mecânico, limitando-os a uma experiência “retiniana” –, propunham um feixe de relacionamentos complexos com o observador, que passaria a ser um participante (*idem, ibidem: 70*).

Ainda segundo Brito (*ibidem: 55*), o neoconcretismo foi ao mesmo tempo o vértice, o ápice, e a ruptura, a explosão da consciência construtiva no Brasil, encerrando um ciclo de uma série de movimentos plásticos dessa tendência que a operavam no sentido de uma estratégia cultural organizada. Por mais que de fato essa vontade construtiva não atue mais de maneira organizada e sistemática, não podemos deixar de pontuar que características estéticas e de procedimentos ainda são localizadas nas produções de artistas brasileiros após essa “ruptura”, e Jac Leirner é certamente um exemplo disso.

Tadeu Chiarelli (2002: 33-34) parte dessa “ruptura” neoconcreta para compreender as produções dos artistas da geração anterior e dos contemporâneos a Leirner, ou seja, das produções dos anos 1970 e 1980. O neoconcretismo não foi importante apenas em termos positivos, isto é, pela qualidade da produção de seus artistas, pela ressonância de suas ideias em seus seguidores e a capacidade de, a partir de uma produção em um país periférico como o Brasil, ampliar alguns conceitos da arte internacional. Sua importância também está no fato de ter suscitado uma reação contrária na cena artística brasileira já nos anos de 1970. Acusando as manifestações neoconcretas de possuírem caráter ingenuamente libertário, muitas vezes

pueril em suas propostas participativas, de serem catárticas e excessivamente consumíveis, artistas como Waltercio Caldas, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Alberto Fajardo, entre outros, procuraram trabalhar nos âmbitos da transcendência, do mistério e no da quase incomunicabilidade total (*idem, ibidem*: 34). Oposto à manipulação dos neoconcretos, seus trabalhos, buscavam manter o espectador a uma certa distância física e afetiva.

Além disso, esses artistas promoviam diálogos com correntes internacionais dos anos 1960 e 1970, entre eles minimalismo, pós-minimalismo, *arte povera*, arte conceitual, e outras. Para Chiarelli (*ibidem*: 35), nesses diálogos não há mais a querela nacional *versus* internacional e o interesse de criação de uma arte nacional como projeto. O que interessa é que são produções realizadas em uma cena informada sobre a situação artística internacional e que também opera com um filtro local, no qual tem importância a regressão antidemocrática imposta pelo regime militar, através do Golpe de 1964. Grande parte dos artistas que produziram nesse período investiu nos questionamentos conceituais da arte articulados com a cena sociocultural local.

A produção de artistas nos anos 1980, entre eles Emmanuel Nassar, Paulo Pasta, Leda Catunda, Iran do Espírito Santo, Nuno Ramos, Rosângela Rennó, Adriana Varejão e Jac Leirner, representou um alargamento dos diálogos. Para além da produção neoconcreta e pós-neoconcreta, esses artistas também se interessaram pelas manifestações de artistas eruditos locais menos reverenciados, pela produção popular, pelo passado barroco do período colonial e, de um modo geral, por toda a arte brasileira preexistente, e ainda também pelas produções internacionais (*idem, ibidem*: 36-37).

Robert Storr (2013: 21) compara as redefinições funcionais de objetos feitas por Leirner com o alargamento da rigidez concreta empreendido por Hélio Oiticica. Para ele, Leirner promoveria um “inocente furto neodadaísta” em um cotidiano que funcionaria como um “inventário sempre disponível para formas e texturas recombinantes, *ready-mades* à espera de serem manipulados e reposicionados” (*idem, ibidem*). Seu vínculo com os movimentos concreto e neoconcreto, ainda segundo Storr, seria a sua habilidade em

abarcam e classificam objetos ordinários em sintaxes de natureza cromática e geométrica.

Outras semelhanças são apontadas por Nelson (2013: 65). A geometria e a repetição serializada, comum também ao minimalismo, assim como a distorção da geometria proposta pelos neoconcretos e pelos pós-minimalistas impactaram fortemente sua maneira de organizar materiais ordinários.

Carlos Basualdo pensa que a relação entre a obra de Leirner e os neoconcretos ainda não foi suficientemente estabelecida (1994: 97). Para ele, *Corpus delicti*, especificamente, é uma homenagem à utopia do projeto neoconcreto brasileiro, podendo ser entendido como uma

tentativa de superar, através de uma inteligência das formas, o espaço delimitado do objeto real para projetá-lo violentamente no espaço imaginário do corpo. Em Leirner, tal operação parece esvaziada da inocência utópica que aparentemente permeava as obras de Oiticica, Pape e Clark. (...) Esses trabalhos propõem parodiar estratégias do capitalismo tardio: tanto por meio do devir extremo da acumulação libidinosa e obsessiva de objetos destinados ao consumo e ao descarte, como por meio da refetichização implicada no próprio ato de roubar, as obras recentes de Leirner materializam as teorias dos artistas neoconcretos brasileiros que tratam da relação entre obra e corpo, objeto e desejo. O fato de o corpo ser agora sinônimo de crime, e de o espaço do desejo ser a aparente vastidão amorfa do campo social, nada mais é que um signo, quiçá doloroso, das diferenças e distâncias entre as práticas artísticas das décadas de 1960 e 1990. (BASUALDO, 1994: 97).

Considerando o espectador, como Basualdo comenta, é distinta a relação proposta por Leirner entre o sujeito e a obra daquela proposta pelos neoconcretos, os quais reivindicavam a participação efetiva do espectador por meio da manipulação, ativada por uma “circulação intensa do desejo” desse último (BRITO, 1999: 86). Em Leirner não existe a manipulação ao modo neoconcreto, mas as obras feitas com objetos familiares ao espectador parecem projetar o mundo real que representam no espaço imaginário do corpo do observador. Mas nos parece que esse real projetado, a princípio familiar, é tensionado na direção do estranhamento, uma vez que está emaranhado em novas relações de sentido dado principalmente por sua

condição de obra de arte em exposição em certos espaços museais. Retomaremos a discussão sobre a relação entre *Corpus delicti* e o corpo do observador no terceiro capítulo.

### 1.3.3. *Apud* Leirner

No jogo de esconde-esconde com a história da arte recente, Mammì (1997: 58) identifica na série *Pulmão* mais algumas citações a alguns artistas do século XX. Além das já mencionadas, como a presença de Donald Judd na caixa com embalagens de celofane empilhadas, o crítico também identifica Richard Serra, nesse caso sem peso e sem espessura, nos selos colados em tiras pendentes da parede, e Joseph Beuys nas chapas de radiografia dos pulmões da artista. Ainda podemos reconhecer Mira Schendel e suas *Droguinhas* nos emaranhados de lacres atados. Ao longo de suas futuras séries, podemos pontuar outras obras que participam desse jogo. Em *Corpus delicti* há uso de feltro, que nos remete novamente a Beuys, a torre de copos envolvida por feltro que alude a Constantin Brancusi, os guardanapos pendentes em um cabo de aço [*Corpus delicti* (vol)] remetem a Alfredo Volpi. Em *Etiquetas (Exhibition #6)* (1991) temos Kazimir Malevich. Em *Hip hop* (1998) vemos o *Boogie-Woogie* de Piet Mondrian. *Quilômetro amarrado* (2004) é uma referência ao *Quilômetro quebrado* de Walter de Maria e *Skin* (2012) lembra as pinturas de Agnes Martin.

Aliás, talvez esse seja o grande tema de Leirner: a história da arte. As grandes questões que poderiam ser suscitadas pela sua obra – a economia inflacionária, a organização jurídica, as leis da antropologia, o tabagismo, a ecologia e o descarte de embalagens industriais – “despregam-se dessas ordens do excesso para dissolverem-se na redução à sua condição de arte” (HERKENHOFF, 1993). A própria Leirner diz que sua “única questão é a história da arte, embora [ela] tenha a certeza de que o trabalho esteja impregnado do mundo” (*apud idem, ibidem*).

Leirner encontra outros meios para construir suas obras, distintos daqueles que os artistas aos quais faz menção já usaram. É como se ela, em

termos usados por Danto, não pudesse senão mencioná-los “de uma distância histórica intransponível” (2006: 233).<sup>24</sup> Ligia Canongia (2010[?]: 7) atribui aos anos de 1980 um esforço “*pós-moderno* de substituir hierarquia por multiplicidade, evolução por contaminação”, o que seria uma tentativa de interromper os ciclos autônomos do *modernismo*. O passado e o presente estavam simultaneamente apresentados ao artista nesses anos e significavam um largo campo de experiências, sem compromisso com a ideia de progressão, hierarquias ou princípios de uma determinada escola ou movimento estilístico (*idem, ibidem*: 14). Nessa lógica, as menções são frequentes.

A obra de Leirner também pode ser vista como uma paródia. Lucrécia D’Aléssio Ferrara discute a paródia a partir do dialogismo intertextual, valendo também para formas artísticas além da produção literária. O intertexto é “o diálogo que se produz entre o dentro e o fora, o interno e o externo, entre um texto e outro texto, entre um segundo e um primeiro, entre o presente e o passado.” (FERRARA, 1981: 93). Nele, a manifestação paródica de leitura permite encontrar em determinado texto a ressonância de um outro texto submerso, mas não escondido. O texto em questão, o texto atual, só pode ser lido porque nele podemos ler o outro texto, o passado.

O texto dialógico subentende uma relação entre um texto matriz e outros gerados. Para Ferrara (*ibidem*: 88-89), o diálogo entre textos se dá por meio de dois procedimentos que são processados constantemente: a *inversão* e a *amplificação*. A inversão consiste no “deslocamento sintático e/ou semântico do eixo estrutural do texto matriz.”. Aqui, antítese e paródia são simultâneos nesse procedimento, indicando o caráter subversivo da linguagem dialógica. A amplificação consiste na “adição sígnica tomada como princípio estrutural”.

---

<sup>24</sup> Danto pensa a questão da citação por meio de uma tensão entre essencialismo e historicismo. Segundo ele, a partir dos anos 1960, que é quando se dá o fim da história da arte, ou seja, o fim do modernismo, ou da Era dos Manifestos modernos, não há restrições sobre como um trabalho de arte visual pode se manifestar. Ao artista, é sempre possível se apropriar das formas da arte do passado. No entanto, não é possível estabelecer relações com essas obras da mesma maneira que tiveram aqueles que estavam inseridos no mesmo modo de vida em que as obras foram executadas. Podemos usar a paisagem cubista, mas não somos “boêmios parisienses nas fronteiras de um novo estilo” (2006: 220). Dentre os usos que podemos fazer da arte do passado, Danto distingue “uso” de “menção” (*ibidem*: 229). Enquanto “uso” indica um tipo de repetição de uma referência, algo parecido com o que ocorre em uma falsificação, na “menção” artistas utilizam obras do passado de maneira nova, sem que um artista tente se passar por outro. Mesmo tudo sendo possível na arte contemporânea, Danto reconhece que alguém que se propõe a pintar como Rembrandt, por exemplo, enfrentaria situações bastante adversas nos nossos dias, dificilmente seria reconhecido como artista relevante ou que acrescentasse informações que impactassem os sistemas artísticos vigentes.

Esse procedimento supõe um centro irradiador no texto base, um referencial da leitura que pode se afastar desse foco gerador por meio de dispersões. Ao expandir-se e fragmentar-se, prolifera na leitura polos de referência. Essa ampliação implica um “contorcionismo” no texto, que passa a requerer uma leitura “destruidora” e “subversiva” na medida em que ofusca o espaço textual. Esses dois procedimentos acabam sendo estratégicos na medida em que asseguram e/ou exigem a participação do receptor, além de avaliar a capacidade de um texto de produzir um outro, paródico e imprevisto.

Na base da leitura paródica, estão os seguintes elementos, que são interdependentes:

- 1) a relação imprescindível entre um emissor e um receptor através de uma entidade instigadora da percepção que estamos considerando amplamente como texto, superando qualquer limitação de ordem verbal ou literária que o termo habitualmente possa sugerir;
- 2) a competência e, mais que essa, a *performance* de leitura do receptor não é necessariamente a do emissor e não pode ser prevista e muito menos controlada;
- 3) a terceira característica, que decorre da relação das duas primeiras, supõe a atividade seletiva e relacional do receptor interpretante na massa de informação que constitui seu repertório individual e coletivo, laborando, apreendendo, lendo a informação nova contida no texto a partir de uma outra anterior, já existente e armazenada no repertório, considerando como memória de informação. (FERRARA, 1981: 91).

O procedimento paródico que, podemos dizer, Leirner empreende, reforça o que já percebemos até aqui, que é a sua relação íntima com a história da arte. Essa relação próxima instiga a artista a subvertê-la, contorcê-la, a ponto de suscitar “uma leitura profana e provisória do sagrado e indiscutível”, na qual os textos são justapostos e, mais importante do que apontar suas proximidades, flagram suas diferenças (*idem, ibidem*: 96).



#### 1.4. Destilação

A prática compulsiva<sup>25</sup> e exaustiva de Jac Leirner ao manipular os objetos que escolhe para trabalhar e de encontrar, identificar e/ou (re)elaborar relações neles e que justifiquem ou que guiem a construção de suas obras serve de fundamento para a elaboração do primeiro conceito operatório aqui proposto para discutir sua obra: a *destilação*. A seguir, algumas obras da artista serão analisadas sob a perspectiva desse conceito. Ao longo desse trabalho, as obras poderão retornar para serem lidas sob outros aspectos.

Destilação se refere ao “processo de volatilizar líquidos ou sólidos pelo aquecimento e condensar produtos líquidos”, originando novos produtos por decomposição<sup>26</sup>. Esse processo em que um líquido ou sólido é processado com o objetivo de isolar substâncias que existiam anteriormente sob outra forma, juntos em um mesmo corpo, mantêm relações de semelhança com o processo de criação de Leirner, que se dá basicamente de duas maneiras. Em alguns momentos seus objetos são desintegrados em suas partes constituintes, em seus módulos fundamentais. O processo de ordenação e de arranjo acontece circunscrito ao objeto, as relações são estabelecidas entre essas partes constituintes, as quais funcionam como módulos derivados de supermódulos. Os maços de cigarro são desintegrados em *Pulmão* e suas partes constituintes são recombinadas, dando origem a várias obras escultóricas. Já em outros momentos, os objetos mantêm intactas suas integridades, não são fragmentados e toda a sua extensão é considerada para ordená-los segundo algum critério escolhido *a priori* pela artista. O objeto se torna uma espécie de supermódulo passível de combinação, de síntese. As cédulas de dinheiro de *Os cem* são arranjadas em painéis levando em consideração o tipo de interferência realizada nelas: escritos, remendos, desenhos.

Nesses dois processos a artista parece reconhecer e dar evidência para relações que já existiam entre esses elementos e que ainda não foram

---

<sup>25</sup> Entendemos por *compulsão* o “repetido e irrefreável ‘ímpeto’ de praticar certa ação, como que obrigado por uma força maior de ‘origem interna e nuclear’ que irrompe no sujeito. A ‘compulsão’ definida como ‘ato de compelir’ se refere a um ‘impelir’ interno.”. Implica “uma constante repetição da ação, a qual, por assim dizer, brota do sujeito (...)”. (HANNIS, 1996: 103).

<sup>26</sup> Verbete: “Destilação”. In Dicionários Michaelis – Dicionário online.

normatizadas. Para estabelecer essas relações a artista implode conceitos e funções pré-estabelecidos e os resignifica. Nesse processo, seus objetos passam a ter novos sentidos, mas não perdem os anteriores: convivem agora em permanente estado de tensão. Nesse momento, será dado destaque para as séries *Pulmão* e *Os cem*.

A série *Pulmão*, exposta pela primeira vez na Galeria Millan, em São Paulo, entre outubro e novembro de 1987, foi feita a partir do desmembramento de 1200 maços de Marlboro, fumados pela própria artista, em suas partes constituintes. Cada conjunto de semelhantes foi separado e usado para compor as obras da série. Aqui, o reconhecimento do objeto é colocado em xeque por meio da desmontagem de sua forma original de maço de cigarro. No entanto, Leirner se preocupou em manter o mais intacto possível esses elementos, escolhendo de maneira “pragmática” a técnica que usaria na realização de cada obra (NELSON, 2013: 67). Em *Pulmão* quase não foi usada cola. A artista preferiu a técnica da costura e do encaixe para integrar os elementos das obras, por se tratar de técnicas pouco invasivas, ou “mais limpas” como diz a própria artista (*idem, ibidem*). Apesar de sua preocupação em interferir minimamente nas formas desses elementos, a identificação dessas partes como integrantes de maços de cigarro acaba sendo prejudicada. Alguns desses elementos ficam irreconhecíveis e dependentes do conjunto da série para serem localizados na tipologia do objeto original. Maëlle Dault e Sandrine Guérineau observaram que em Leirner, “os objetos só ganham sentido no interior de um conjunto mais vasto, em relação com os outros e incluídos na repetição” (s/d: 77).

A técnica da costura na obra de Leirner e de outros artistas contemporâneos a ela, como Leda Catunda, José Leonilson, Maria Clara Fernandes e Mônica Nador, é entendida por Chiarelli (2002: 121-127) como um índice de um saber tradicional nacional existente *a priori* e que convive com um feixe de referências vindos tanto do módulo *pop* e minimalista, quanto da matéria pós-minimalista. Nos Estados Unidos, ainda de acordo com o autor, essas tendências ansiavam romper com a noção de arte como recriadora do mundo através da “auto-expressão” e das regras tradicionais de composição, construindo trabalhos através da estrutura sugerida pela *gestalt* dos módulos

que usavam. Diferentemente do que ocorre nos Estados Unidos, na Europa e no Japão, no Brasil os elementos integrantes de uma lógica pré-industrial dividem protagonismo com os insumos fornecidos pela sociedade industrial. Os artistas mencionados acima ligam um módulo ao outro, tramam, amarram e costuram. Enquanto que as obras de Carl Andre ou de Jeff Koons, as quais “explicitam uma inteligência exterior a si mesmas, da qual elas apenas se apropriam em uma operação que recupera (...) o conceito de *ready-made* de Duchamp”, nossos artistas agem mais no mundo e com o mundo do que sobre o mundo, na medida em que se apropriam e se integram a uma inteligência ou a uma nacionalidade anteriores a eles. Nas obras especificamente de Jac Leirner e Leonilson, Chiarelli considera que existe uma ânsia autoral que sobrepõe-se aos procedimentos anônimos tradicionais, seja pela escolha de materiais e processos, seja pelo conteúdo autobiográfico explicitado em suas obras.

Entre as obras de *Pulmão*, temos: embalagens da marca Marlboro planificadas, enfileiradas e atravessadas por um cordão de poliuretano [*Pulmão (plumária, às duras penas)*] (figura 13). Uma sequência de papéis laminados usados como invólucros costurados, resultando em uma tira em que seu fim está costurado ao seu início. O papel celofane usado na parte externa da embalagem aparece de duas formas: empilhados dentro de uma caixa de acrílico [*Pulmão (múltiplo)*] (figura 7), e colados em um suporte retangular, nesse caso apenas a tampa do celofane. Papéis metalizados são empilhados [*Pulmão (vegetal/mineral)*] (figura 14), formando uma construção vertical envergada; lacres de abertura do celofane amarradas uns aos outros pendem da parede, resultando em uma forma amorfa. Os selos de preço são organizados também de duas formas distintas: em um suporte retangular, deixando visível o comportamento do preço do produto durante o período de hiperinflação [*Pulmão (economia inflacionária I)*], e costurados em entretela, formando uma forma amorfa que pende da parede [*Pulmão (economia inflacionária II)*]. Essas duas últimas obras mantêm um claro diálogo com a série *Os cem*. Finalmente, faz parte da série uma obra feita com chapas de raio-x do pulmão da própria artista, encaixadas em uma caixa de luz. Os cigarros não estão presentes em nenhum momento, como se fosse uma espécie de comprovação de que foram fumados.



**Figura 13.** Jac Leirner, *Pulmão (plumária, às duras penas)*, 1987.



**Figura 14.** Jac Leirner, *Pulmão (vegetal/mineral)*, 1987.

O título da série chamou a atenção de Guy Brett (1989). O pulmão, órgão que carregamos dentro de nós, é feito da “embalagem efêmera que jogamos fora”. A fragilidade do órgão vital do corpo humano é invocada, de maneira irônica, pelas embalagens, que são apenas uma proteção para o que realmente importa, nesse caso, os cigarros. Se o pulmão não é acessível aos nossos olhos, as obras dessa série revelam o que está oculto nos maços. Esses elementos, que podem passar despercebidos, são repetidos obstinadamente, dando ênfase para suas várias qualidades físicas: o brilho do alumínio, a transparência e leveza do celofane, a opacidade do papel cartão, a natureza amorfa e despencada de alguns elementos quando são emaranhados.

Leirner fala da seguinte forma sobre o processo de criação de *Pulmão*:

Cada material do maço tem uma natureza específica, e todos juntos ocuparam meus devaneios até o momento em que cada parte assumiu sua própria, inesperada e singular realidade. Por isso, quando digo natureza, estou me referindo tanto à especificidade quanto a uma situação dada que orienta e proporciona a chave para os primeiros passos, os movimentos do artista entre infinitas soluções matemáticas. (...) Cada material

oferece suas próprias condições de cor, peso e tamanho, informações que multiplicam a gama de soluções e permitem que surjam novas possibilidades. (NELSON, 2013: 66-67).

A artista empreende uma espécie de – o título da obra nos permite usar esse termo – estudo anatômico. Ao se preocupar em preservar a especificidade de cada material e, até certo ponto, de cada função dos elementos constituintes da embalagem, Leirner evidencia as relações entre essas partes e como elas se articulam para ativar a função final do organismo/objeto maço de cigarro. A preocupação em preservar essas especificidades sugere uma explicação para o uso recorrente de empilhamentos e enfileiramentos.

Esse fracionamento do objeto, empreendido pelo processo aqui chamado de *destilação*, também guarda uma relação com o tempo. Os 1200 maços de cigarro, acumulados durante três anos, foram todos fumados pela artista, ritual esse que tem início quando a fita que lacra o papel celofane é puxada, estabelecendo assim uma “conversa com o tempo, que é, em última análise, a essência do ato de fumar” (FARIAS, 1999: 50). Aliás, como lembra Carlos Eduardo Riccioppo (2013: 35), essa é a única de suas séries em que já existe uma estimativa do seu término. Foi importante para a tomada dessa decisão o fato de Leirner ter escolhido parar de fumar ao fim do processo de acúmulo de embalagens. Na grande maioria das vezes, suas séries prolongam-se por anos e são de caráter aberto, ou seja, são receptivas a novas possibilidades e combinações sugeridas por objetos e relações encontrados ao longo do tempo.

Os *cem* foi exposta pela primeira vez entre maio e junho de 1987 na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. A grande quantidade de moeda colocada em circulação devido à hiperinflação ocorrida no Brasil durante os anos 1980, as constantes renomeações das moedas devido a mudanças de planos econômicos que chegavam a durar apenas alguns meses e promoviam enorme confusão na vida dos brasileiros e na economia devido à variação dos seus valores chamou atenção de Leirner para as cédulas de dinheiro. Uma grande

quantidade de moedas, que às vezes não conseguiam comprar nada, se acumulava nas gavetas da artista (NELSON, 2013: 68).

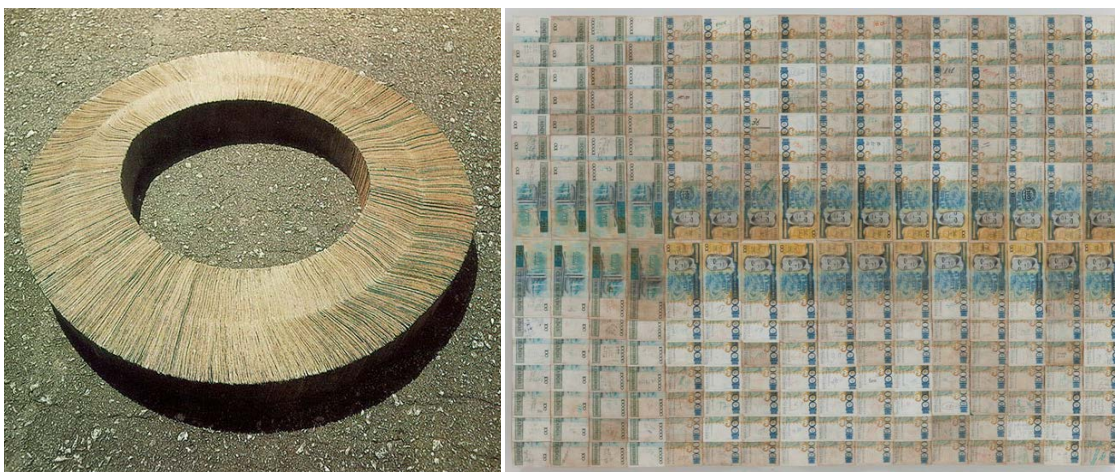
A taxa média de inflação entre 1985 e 1994 foi de mais de 1.000% ao ano, sendo que, em alguns momentos, essa taxa chegou a 5.000%. (MALAN, *apud* LEITÃO, 2011: 140). No último mês do governo Sarney, em março de 1990, a inflação chegou aos 83% (LEITÃO, *ibidem*: 119-121). Nesse período, quando é lançado o Plano Verão em janeiro de 1989, são vários os casos relatados que informam como valores tinham sua integridade ameaçada por situações limítrofes no Brasil nesses anos<sup>27</sup>.

As características das cédulas, suas variações cromáticas, o aspecto envelhecido e desgastado, atraíram a atenção da artista (NELSON, 2013: 69). Leirner realizou, então, as primeiras obras que viriam a constituir uma série. Essas obras consistem em uma grande quantidade de cédulas enfileiradas, perfuradas e atravessadas por cabos de metal, poliuretano ou aço, compondo configurações maciças e dispostas no chão, de forma linear e serpenteada. No caso de *Os cem (roda)* (figura 15), a configuração era a de um círculo fechado. Existe uma certa dificuldade em identificar a materialidade dessas obras como sendo feitas com cédulas de dinheiro.

Na manipulação das cédulas, a artista encontrou características recorrentes e que poderiam ser classificadas, relacionadas entre si e funcionar como parâmetro para a construção de outras obras. Várias cédulas possuíam inscrições de textos, assinaturas, desenhos ou outros tipos de grafismos, em sua maioria anônimos, que são denominados por ela como “grafite” (*idem, ibidem*: 69). Foram identificadas inscrições de cunho amoroso, religioso, infantil, pornográfico, de protesto, sobre economia, interferências nas efígies com chifres, óculos, bigodes e acessórios femininos, além de cédulas remendadas.

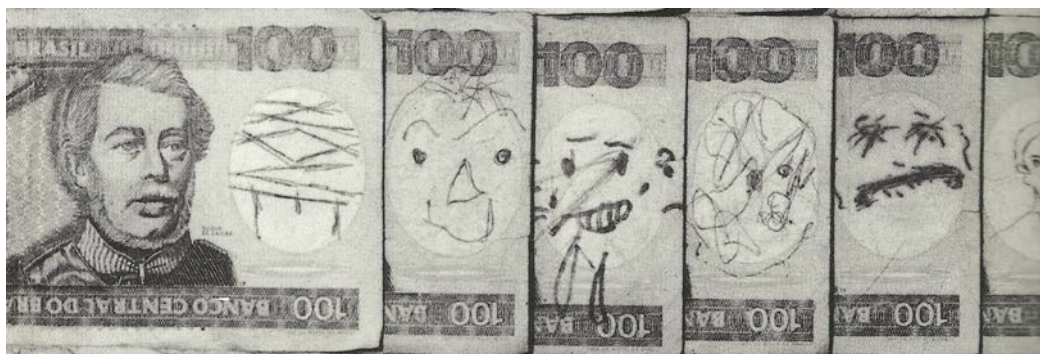
---

<sup>27</sup> A jornalista Miriam Leitão relata alguns desses casos publicados no *Jornal do Brasil* sob sua editoria: “Um fogão de brinquedo poderia custar mais do que um fogão de verdade. Você poderia comprar um blazer de linho ou uma geladeira pelo mesmo valor; podia escolher fazer um estoque de 42 conjuntos de calcinha e sutiã ou comprar um carro zero; adquirir um vidro de óleo Johnson ou cinco quilos de carne. (...) Chegou um dia em que publicamos uma notícia que superava todas as outras em loucura: um produto custava 5.000 cruzados novos à vista. Se fosse vendido a prazo, sairia por duas prestações de 5.785 (...). O cotidiano estava deixando de fazer qualquer sentido.” (LEITÃO, 2011: 127-128).



**Figura 15.** Jac Leirner, *Os cem (roda)*, 1986.

**Figura 16.** Jac Leirner, *Números da fase azul*, 1995.



**Figura 17.** Jac Leirner, *Os cem (quadro/desenhos infantis)* detalhe, 1987.

im quer. Você é mau. Id quero hora amor não eu  
 i bobo. Sou patriota mas não sou idiota; apenas vi  
 : Liz. Quem ler esta nota vai casar com travesti. (1  
 Tomate oface pimentão peixe leite. Um abraço e um  
 Mo na. Dona Edinalva. Fuck off fuck fuck fuck y  
 teu país já era. Prestava prá pixar na Patriarca. Va  
 Demo. Querido você não imagina o quanto o amo.  
 a pátria. Quem pegar esta nota vai ter o maior az  
 verás. amanhã a tarde. Dinheiro não é documente  
 es. Katia e Juninho. Zebu Kanabi Sativa. Em casi  
 soa mãe. Marcelo. Menudo abraço-te com minha  
 ão. N escreve na nota. Quem ler isso daqui é puta  
 John já a venda em todo Brasil Rio de Janeiro Bra  
 Ednilson te amo. Ah! ah! ah! eu sou o diabinho v  
 ariamente. Em caso de incêndio vire esta nota; Só  
 ar rico e o rico que pegar esta nota vai ficar pobr  
 or homem quero distância. Rai Roi. Quando uma  
 iça 3 cópiás que nada lhe faltará. Não quebre a cc  
 no meio estava escrito ---- do meu coração. Nica (1  
 miséria. Tá a fim de ---- eu gosto. Pedro 86. Brasil  
 e. São Matheus J. Coimbra Itaquera. Quem pegar  
 . Luis Roberto Curitiba eu te amo. A Magda é bot  
 bicha bunda quente buceta sem cabelo 289 two n  
 resultado. Seu moleza vagabundo. Feliz natal senh  
 Olhe atrás olhe atrás. Ana Paula e Ana Maria. 18  
 ta trouxa. Alê e Edu. Mara SP rua esquerda ed V  
 rá azar. Essa nota é que nem mulher; vai e volta;  
 0.000.000 para o carnaval cuidado com o novão. 1



**Figura 18.** Jac Leirner, *O livro (dos cem)* detalhe, 1987.

**Figura 19.** Jac Leirner, *Os cem (furos)*, 1986.

Levando em conta essas características, Leirner construiu uma série de painéis, ou peças de parede, em que as cédulas foram costuradas em entretela, levando em consideração o tipo de “grafite” presente nelas (figura 17) ou de modo a produzir certos efeitos cromáticos, como escalas de cores a partir da pigmentação com a qual as cédulas foram impressas (figura 16). Essas peças foram intituladas com o nome da série seguido pelo tema da respectiva peça entre parênteses. Por exemplo: *Os cem (infantis)*, *Os cem (travestido)*, *Os cem (assinaturas)*.

Nessa primeira série, Leirner usou apenas notas de cem cruzeiros, com a efígie de Duque de Caxias. Em várias cédulas, a palavra “cem”, relativa ao valor de “cem cruzeiros”, estava escrita manualmente. Em algumas vezes a palavra aparecia grafada com “s”, em outras com “c”. Essa situação confusa serviu como referência para a artista dar o título de *Os cem* para a série, invocando tanto o número 100 presente nas cédulas, quanto, por ser uma palavra homófona de “sem”, fazer referência aos despossuídos, àqueles que não têm. De uma maneira geral, as confusões identificadas em várias grafias inscritas nas cédulas também comentam a qualidade da nossa educação brasileira e o nosso analfabetismo.<sup>28</sup>.

Também fazem parte dessa série as obras *O livro (dos cem)* (figura 18) e *Os cem (furos)* (figura 19). Essas duas obras, mais do que nunca, evidenciam o ímpeto compulsivo presente na prática artística de Leirner. A artista propôs dar uma destinação a todos os elementos que usava, inclusive às mensagens escritas que encontrou nas cédulas e aos restos de material resultante das perfurações. *O livro (dos cem)* é uma compilação desses escritos. Originalmente impresso em cartaz offset, de dimensão 64,5 x 55 cm, a grande massa de texto contendo frases que não constroem uma narrativa, oferece um conjunto de informações para que o espectador navegue com o olhar, provavelmente de forma difusa, livre e não linear, indicando um processo disperso de contato com a obra, onde o espectador se depara “com momentos dispersos de vidas dispersas.” (*idem, ibidem*: 76). O texto começa com a frase “estava escrito” e termina com “tudo caba”, uma clara referência aos textos

---

<sup>28</sup> Depoimento dado ao autor em 19 de novembro de 2014.



bíblicos e, porque não, uma provocação à construção de sentido a partir da leitura – ou não – dos livros sagrados.

Ariel Jiménez (1998: 41) acredita que *O livro (dos cem)* é passível de duas leituras: “a primeira, cujo eixo é a palavra escrita com toda a sua carga sociológica, e a segunda, onde só importa o efeito plástico da palavra”. A uma certa distância, o texto se transforma em uma massa de cinzas, apresentando densidades diferentes de acordo com a natureza das informações textuais e com os intervalos entre as palavras. Jiménez compara esse trabalho aos objetos gráficos de Mira Schendel, sendo que em Leirner, o sentido das palavras é uma informação a mais.

Similar a *O livro (dos cem)*, a artista executou outro “livro”, *Primeiros erros* (1988), integrante da série *Erros* (1987-1988). Também na forma de cartaz com frases em sequência, *Primeiros erros* trazia uma coleção de jargões de anúncios publicitários. É interessante a comparação entre os dois discursos. O bloco de textos com jargões publicitários estabelece uma noção de continuidade e de fluxo contínuo que é similar ao constante bombardeamento publicitário massivo que nos é dirigido rotineiramente. Para Brett (1989: s/p), diferentemente das inscrições nas cédulas de dinheiro, os jargões publicitários são um discurso oficial. Ao desarticulá-los, tirando-os de suas situações originais e colocando-os todos juntos, Leirner “acentua o tom sedutor pelo qual estamos todos envolvidos hoje em dia”, como o de “implantar valores consumistas de classe média qualquer que seja o nível econômico” (*idem, ibidem*). É quase como se as soluções para os desejos manifestados pelos anônimos nas cédulas estivessem no “livro” que trás o discurso publicitário. Nas notas de cruzeiro, são comuns os desejos de se tornar rico (“Este 100 lhe trará uma fortuna de 100 milhões de drolar”; “Eu queria ser rico; deus majuda”, “Quem neste dinheiro pegar nunca lhe faltará dinheiro escreva isso 7 vezes”) e de ser amado (“Quem pegar esse dinheiro pence pence em mim eu sou uma louca e se foi mulher pence no diabo.”, “a mulher que pegar esta nota vai ter muita sorte no amor”). Como que em resposta, os anúncios publicitários prometem “dedicação total a você”, “uma base de carinho para quem sabe que o importante é ser feliz na cama” e “uma fórmula mágica e útil para todos nós”.

Para Ligia Canongia (2002: 10), as inscrições textuais nas cédulas indicam o desejo dos autores de inserirem suas marcas pessoais onde antes só havia funcionalidade.

O que os usuários dessas notas fazem com suas cédulas é basicamente a mesma ação que Jac Leirner pratica sobre a matéria de suas obras. Em ambos, há uma intenção de transgredir o sentido original do objeto, de vencer seu anonimato, de conferir um traço de personalidade e de significação contrário à sua convenção. O humor, a ousadia e a irreverência também são similares. (CANONGIA, 2002: 10).

À medida que as cédulas perdem seu valor monetário, o que em tese é um valor público e oficial, acabam servindo como plataforma para um intercâmbio de valores privados, de ordem erótica, religiosa e política, “de desejos, frustrações e sonhos populares” (BRETT, 1989: s/p). Acabam se tornando, para Jiménez (1998: 38-41) “a história anedótica de sua passagem pelo corpo social, a apropriação momentânea de um espaço público.”.

O material resultante da perfuração das cédulas, semelhantes a confetes, são reunidos em caixas ou em recipientes transparentes e compõe a obra *Os cem (furos)*. Segundo a própria artista (NELSON, 2013: 71), esses confetes, de alguma maneira, são as provas do delito de violar cédulas de dinheiro. Inclusive, a própria artista entende que essa foi a atitude mais *punk*, mais radical de toda a sua carreira<sup>29</sup>. O interesse por evidências de delitos aparecerá novamente na série *Corpus delicti*, onde são expostos objetos furtados pela artista em interiores de aviões.

A série *Os cem* evoca os trabalhos feitos com dinheiro por Cildo Meireles, não só pelo uso de cédulas monetárias, mas também pela visibilidade que esses trabalhos dão aos circuitos em que esses objetos estão inseridos. Em *Inserções em circuitos ideológicos – projeto cédula* (figura 20), série iniciada em 1970, informações e opiniões críticas são gravadas em cédulas, que em seguida são devolvidas à circulação. A ambição desse projeto é fazer um caminho inverso aos *ready-mades* duchampianos: ao invés de colocar o objeto industrial no lugar do objeto de arte, o objeto de arte é inserido em um circuito onde ele possa atuar

---

<sup>29</sup> Depoimento dado ao autor em 19 de novembro de 2014.

no universo industrial (MEIRELES, 1970: 264). Para Freitas (2013: 85), as *Inserções* de Meireles gravitavam em uma órbita duplamente revolucionária: tanto no que se referia a uma preocupação com a linguagem, promovendo um diálogo com Duchamp e Oiticica, “uma evidente vontade de compreensão dos limites daquilo que culturalmente se aceita por arte, um teste mesmo das implicações lógicas e ideológicas dos nossos mecanismos de juízo”; quanto no comentário à situação brasileira de dependência econômica e intelectual. Além disso, para Cildo Meireles (*apud idem, ibidem*: 96), as *Inserções* seriam projetos em que há uma oposição entre a consciência (inserção) e a anestesia (circuito), esse último representado pelo mercado. Ou seja, seriam, ainda de acordo com Freitas (*ibidem*), um processo de “ativação dos julgamentos reflexivos sobre a experiência vivida”.



**Figura 20.** Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos – projeto cédula*, 1970.

Enquanto Meireles reinsere elementos no circuito monetário, mantendo sua participação nas estruturas questionadas (CANCLINI, 2012: 154), Leirner retira esses mesmos elementos de circulação e interrompe seu fluxo no circuito original: agora eles participarão de outro circuito, o circuito do sistema das artes (nos deteremos sobre esse procedimento de *interceptação* no terceiro capítulo). Dessa maneira, segundo Canongia (2002: 10), é dado visibilidade

para circuitos “que já estão estabelecidos e que já transgrediram a função original do circuito em questão, incorporando desejos individuais e subjetivos onde antes só havia funcionalidade.”. Podemos propor uma analogia entre esses trabalhos de Meireles e Leirner com as funções do Banco Central – o dono do dinheiro, nos lembra Leirner (NELSON, 213: 88) –, cuja função, entre outras, é a emissão de moeda para controlar a inflação e o saneamento do meio circulante, ou seja, a retirada de circulação de moedas danificadas. Enquanto Cildo emite informação, Leirner faz uma espécie de saneamento, tira de circulação o que a interessa e faz disso matéria-prima para seu trabalho.

Os *cem* não representa a economia ou questão correlacionada, mas é a própria economia. Essa e as demais séries feitas com papel moeda, segundo Gabriel Pérez-Barreiro (2013: 12) estão entre as “mais efetivas e mordazes críticas à economia mundial, ao seu fetichismo e desprezo por valores estáveis” já realizadas na arte. Aqui, não se trata apenas de uma desvalorização contingente, mas sim da perda de consistência de toda produção simbólica, revelando o caráter inflacionário de qualquer signo. São objetos que, carregados de valor simbólico, não os consegue reter (MAMMÌ, 1997: 58). O valor econômico acaba sendo quase que completamente absorvido pelos valores formais e estéticos da cédula, que acaba se tornando nada mais que “papel impresso, com uma cor e uma forma determinada” (JIMÉNEZ, 1998: 38), processo esse que, para Tatiana Ferraz (2001: 178-179) impede que a artista se renda a uma “fetichização banal do cotidiano”, passando então a usufruir “desses objetos sem valores imediatos em uma reflexão plástica mais ampla, sobre o esgotamento dos signos, da história da arte, dos mitos contemporâneos etc.”. Ou seja, de alguma forma Leirner comenta o processo de fetichização de Marx<sup>30</sup>, no qual acontece uma

---

<sup>30</sup> Para Marx (BOTTOMORE, 1983: 149-150), na sociedade capitalista certas relações sociais conferem às mercadorias características que passam a ser percebidas como se lhes pertencessem naturalmente. A esse fenômeno atribui a denominação de fetichismo, o qual ocorre de forma elementar como fetichismo da mercadoria. Essas propriedades atribuídas a objetos materiais na economia capitalista, e que são reais e não imaginárias, pelo fato de não serem percebidas imediatamente, mas apenas pela análise teórica, são tomadas como naturais, embora sejam de natureza social.

O fetichismo se manifesta na forma de uma ilusão a partir da fusão de características sociais com configurações materiais. A um nível elementar, qualquer coisa que desempenhar o papel de dinheiro parecerá ser a verdadeira encarnação do valor, como acontece com o ouro, por exemplo. No fetichismo do capital, as relações econômicas que dotam os meios de produção da condição de capital não são colocadas de forma clara, de modo que possam aparecer como natural o comando do capital das potencialidades produtivas do trabalho social (*idem, ibidem*: 149-150).

naturalização de certas características na mercadoria, enquanto que, na realidade, são de natureza social.

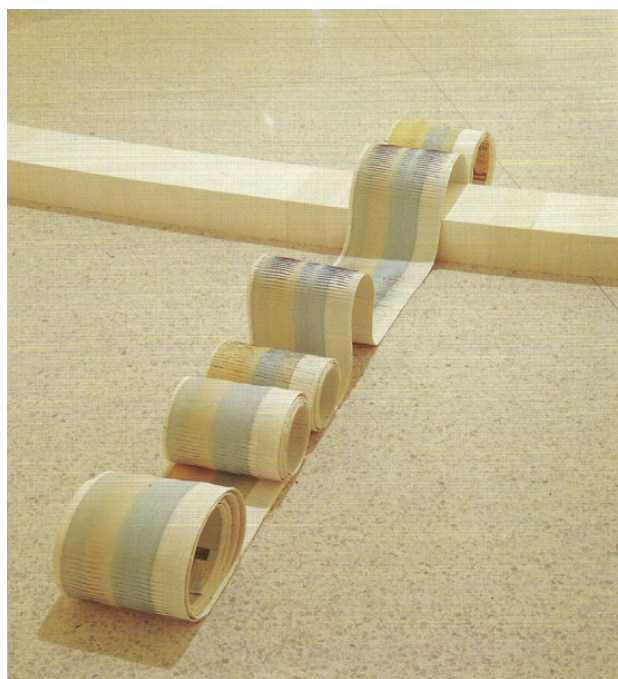
As cédulas, agora rabiscadas, perfuradas e reduzidas às suas características materiais, apenas guardam a informação do valor que anteriormente “encarnavam”. Esse processo de desencarnação comenta a maneira como as relações sociais formulam convenções de valores que são atribuídos a unidades concretas, questionando a naturalidade da ideia de valor. Além disso, por se tratar de cédulas de uma economia com uma hiperinflação em decurso, essa série de Leirner também testemunha a degradação da moeda quanto ao seu valor de uso, ou seja, sua capacidade de ser útil para o usuário enquanto possibilidade de realização de trocas, e ao seu valor de troca, que é o seu poder de obter determinadas quantidades de outras mercadorias nessa troca (BOTTOMORE, 1983: 401).

A desestabilização dos valores simbólicos do dinheiro brasileiro impactou inclusive a ilustração das cédulas. Miriam Leitão (2011: 138-139) relata que, segundo Manoel Severino Santos, diretor da Casa da Moeda em 2005, as notas homenageavam os heróis nacionais. Até que, em certo momento, a relação de heróis passíveis de homenagem se esgotara. Recorreu-se então a alguns nomes da literatura brasileira, como Cecília Meireles. No entanto, houve o caso de uma família de um importante escritor, cujo nome não é mencionado, que recusou a homenagem, alegando que a mesma seria muito “fugaz”. Além de perder o valor, o dinheiro também se tornava desprestigiado, funcionando como um índice de certa promiscuidade entre relações sociais e econômicas, originadas na hiperinflação, que “tem um efeito deletério sobre valores éticos e morais no setor privado, no setor público, [e] na relação entre o setor privado e o setor público (...)” (MALAN, *apud idem, ibidem*: 140).

Nos anos seguintes, a artista continuou fazendo outras duas séries com cédulas de dinheiro. *Fase azul* (1991-1998) trazia a efígie de Juscelino Kubitschek e imagens de monumentos de Brasília projetados por Oscar Niemeyer. Aqui, um novo tipo de configuração de obra apareceu: *Overleaves (Fase azul)* (1991) (figura 21) consiste em uma sequência de cédulas enfileiradas, costuradas, mas só parcialmente sobrepostas, deixando expostas

estreitas lombadas coloridas, formando faixas de cor verde, amarelo, azul e branco. Essa obra é conformada na forma de um rolo. Para ser exposta, a obra é desenrolada, passível de adquirir uma série de disposições. Geralmente, essa obra é exposta formando lombadas sobre outras obras da artista, como sobre os *Fantasma* (figura 21), que são idênticas às obras de chão de forma serpenteada da série *Os cem*, mas feitas com papel branco, nas mesmas dimensões das cédulas de cruzeiro. Se *Os cem* é uma obra mais sisuda, *Fase azul*, principalmente *Overleaves*, que acaba sendo uma obra tátil, é impregnada de humor (NELSON, 2013: 80). O título dessa série é uma referência ao “período azul” de Picasso (*idem, ibidem*), uma vez que as cédulas alteravam sua cor predominante a cada novo plano monetário.

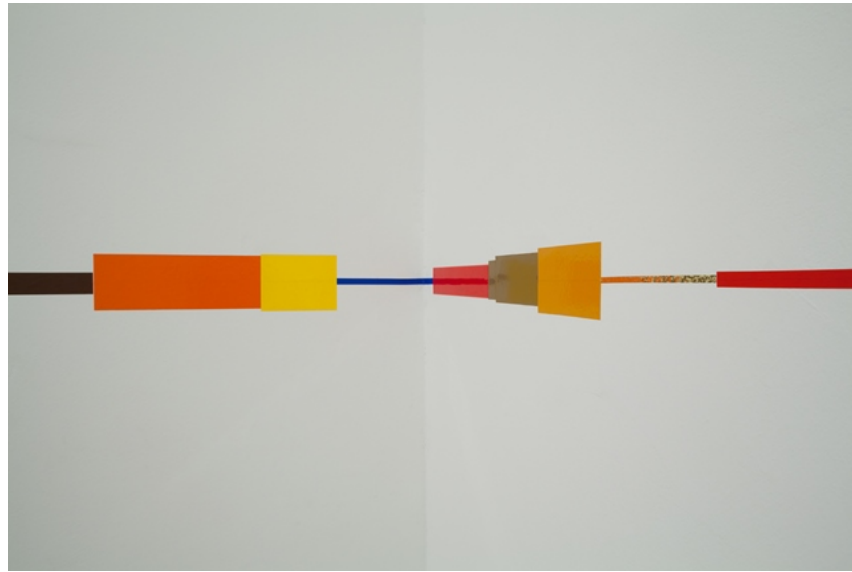
*Todos os cem* (1992-1998) utilizou todas as moedas que circularam no Brasil entre a segunda metade dos anos 1980 e o Plano Real de 1994, incluindo cruzados, cruzados novos e cruzeiros. Aqui aparecem tanto os rostos de Juscelino Kubitschek quanto de Cecília Meireles. Tanto em *Fase azul* quanto em *Todos os cem*, o procedimento de construção das obras é muito similar ao de *Os cem*. Relações foram criadas a partir de características das cédulas e das inscrições presentes em seu corpo, as quais fornecem subsídios para a orientação da construção de obras de parede.



**Figura 21.** Jac Leirner, *Overleaves (fase azul)* sobreposto a *Fantasma*, 1991.



**Figura 22.** Jac Leirner, *Todos os cem (com remendos)*, 1997.



**Figura 23.** Jac Leirner, *Hip-Hop*, 1998.

Chama atenção a obra *Todos os cem (com remendos)*, de 1997 (figura 22). A peça consiste em duas sequências verticais de cédulas de cruzados, cruzados novos e cruzeiros. Todas possuem um pedaço de fita adesiva encobrindo algum dano. Essas fitas, de diferentes cores e qualidades, variando de espessura, quase sempre formam uma sequência linear, onde o final de uma coincide com o início de outra. No ano seguinte, Leirner dedicará um trabalho inteiro a fitas adesivas: *Hip-Hop* (figura 23). Nessa última obra, pedaços de diferentes tipos de fitas adesivas de larguras variáveis são colados na parede, formando uma extensa linha horizontal de cores e texturas variadas, de construção muito próxima da organização das fitas adesivas em *Todos os cem (com remendos)*.

Jac Leirner realizou uma exposição individual no Walker Art Center, em Minneapolis, no ano de 1991, em que, junto a várias obras com cruzeiros, realizou uma escultura com trinta mil notas de um dólar americano, que foram enfileirados e armazenados em caixas de acrílico transparente com dimensões iguais às das notas de dólar (figura 24). Esse dinheiro foi emprestado ao museu por um banco e as cédulas não foram perfuradas e nem sofreram outro

tipo de alteração em sua materialidade física, além de não possuírem mensagens e grafismos inscritos. Aqui, há um contraste com as obras de chão de *Os cem*. O dólar americano, pertencente a uma economia mais sólida do que a brasileira, era “mais limpo e tinha valor. Não havia espaço para uma transgressão objetiva”, como disse a própria artista (NELSON, 2013: 128). Enquanto o cruzeiro, uma moeda que perdia rapidamente seu valor, poderia ser perfurado e costurado, integrando obras que ficavam diretamente em contato com o chão, o dólar mantinha sua integridade e estabilidade, sendo protegido por transparentes caixas de acrílico. Nesse último caso, para Leirner, a transgressão estava no fato de serem colocados trinta mil dólares no chão para serem vistos como escultura (*idem, ibidem*).



**Figura 24.** Jac Leirner, *Fase azul* (primeiro plano), 1991.

Alguns anos depois, a economia estará novamente presente em outra obra de Leirner. Em 2003 a artista realizou *Economia* (figura 25), uma série de comprovantes de compras feitas com cartão pela própria artista, que são



colados em forma de rolos, separados pelo tipo de compra ou pelo local onde foram realizadas. Lembram as bobinas das máquinas de cartão onde são impressos os comprovantes de pagamento, e são unidos por uma corrente de metal. A obra testemunha a popularização do uso de cartões e do dinheiro virtual em detrimento das cédulas de papel nas transações financeiras rotineiras (os comprovantes são relativos a gastos com comida, farmácia e outros). De certa maneira a artista mantém a estrutura original do objeto e comenta seus hábitos pessoais ao expor informações sobre quantidades e proporções relativas aos seus gastos. Essas obras feitas com dólares americanos e com comprovantes de compra levam Riccioppo a afirmar que “os trabalhos de Leirner não contrariam, na esfera da arte, o que os seus objetos são na esfera da vida” (2013: 37).



**Figura 25.** Jac Leirner, *Economia*, 2003.

O processo extenuante em que Leirner estabelece e/ou identifica inúmeras relações nos e entre os objetos que escolhe para trabalhar é comparado por Robert Storr a um tipo de tarefa tipicamente executada de maneira minuciosa por máquinas robóticas:

Dá para imaginar seu olho como o sensor automático de um satélite espião ou de um robô de filme de ficção científica a rastrear em volta até deparar com uma anomalia interessante; nesse instante, as engrenagens começam a operar: os calibradores são acionados, o sensor localiza seu alvo e se retrai, inicia-se a medição do objeto que é então arquivado em um dispositivo de rastreamento programado, o qual o identifica e logo se põe a especular sobre as possibilidades de transformá-lo em outra coisa, em outra forma, ou ajustá-lo como peça de um quebra-cabeça, no qual outros fragmentos parecidos também podem ser encaixados. (STORR, 2013: 21-22).

No entanto, sabemos, esse processo de gestão de objetos está longe de ser frio, mecânico e objetivo, ainda que a compulsão em juntá-los, ordená-los e fragmentá-los em diversos níveis e qualidades, além da repetição em grande escala de determinados procedimentos mecânicos como furar e costurar, nos induza a pensar o contrário.

É preciso problematizar a seguinte questão: ao processar seus objetos, procedimento esse que estamos aqui chamando de *destilação*, Leirner cria padrões relacionais ou seu interesse está na identificação de relações já existentes e às quais não se costuma atribuir valor, passando a cumprir a função de normatizá-las? Além disso, uma alternativa exclui a outra?

O que interessa aqui é investigar as estratégias que Jac Leirner se vale para encobrir intenções em seu processo de tensionamento entre a exposição e a ocultação de seus objetos banais. A respeito disso, podemos afirmar que a artista, em seu processo de *destilação* origina novas formas, derivadas de objetos banais, empreendendo um exaustivo procedimento de fracionamento e síntese de materialidades, valores, sentidos e funções, que são intercambiados, atritando informações que esses objetos fornecem, uma vez que são constantemente revisados, (re)olhados, em processos de subjetivação.

## CAPÍTULO 2. Objeto acumulado

Grande parte da fortuna crítica que se detêm sobre Jac Leirner localiza a coleta e o colecionismo na gênese de suas obras. Vejamos, a título de exemplo, três passagens desses textos:

Jac Leirner é uma *coleccionadora*. Todo trabalho seu começa com a coleta e a ordenação de uma grande quantidade de objetos. São coisas comuns, que o uso repetido tornou invisíveis. Mediante um outro tipo de acumulação, a artista as introduz de novo na esfera do olhar. (MAMMI, 1997: 13, grifo nosso).

A atividade de Jac Leirner de coletar, durante anos, objetos tão insignificantes e desvalorizados, também já é, enquanto atitude, uma forma de lhes dotar de significação. O tempo, a acumulação, a serialidade das *coleções* trazem um dado obsessivo que transforma o caráter ordinário desses objetos. (...) Desde o início da carreira, no começo da década de 80, Leirner expôs não mais do que nove trabalhos, ou seja, nove séries de trabalhos. E aqui é relevante observar que Leirner, apesar de preservar o conjunto serial, como já o fizeram os artistas pop e os minimalistas, ela age diferente deles, carregando de investimentos simbólicos cada peça do conjunto, *coleccionando* lentamente e como verdadeiros trunfos cada elemento que lhe chega às mãos ao longo do tempo. (CANONGIA, 2002: 13, grifo nosso).

E

É esse impulso de acumular variadas coisas que ancora a obra de Jac Leirner desde quase o seu início, (...). Em meados da década de 1980, a artista passa a *coleccionar*, em grandes quantidades, objetos de seu cotidiano que eram produzidos em séries e, por razões variadas, a atraíam (...). O *coleccionismo*, contudo, foi apenas o primeiro ímpeto da artista, tendo ela se dedicado, ao longo de sua trajetória, a fazer desse conjunto de coisas banais que a cativaram algo que ainda não existia. (ANJOS, 2012: 13, 15, grifo nosso).

Nos parece limitado afirmar que Leirner é uma colecionadora ou que suas obras são coleções, ainda mais quando não se debate quais os sentidos

que a presença desse termo traz para a leitura da obra da artista, como verificamos na fortuna crítica acerca de sua produção. Podemos concordar com a afirmação de que Leirner parte de uma coleção de objetos para produzir suas séries, mas a questão invocada por sua obra nos parece se ater muito mais às relações que a artista estabelece entre seus objetos do que à ideia consagrada de coleção, a qual apresentaremos a seguir. Essa verificação justifica o emprego do termo *acumulação* em detrimento de *coleção* para o nosso operador poético discutido nesse capítulo.

A coleção é o ponto de partida para os procedimentos de Leirner. A partir daí, suas práticas de disposição de objetos de modo a suscitar e sustentar relações entre eles a partir de critérios estabelecidos pela artista a identificam com as práticas do inventariante e do gestor, mais do que com as do colecionador. As relações propostas pela artista estabelecem níveis de apreensão da obra, tanto de caráter aglutinador quanto dispersivo, que se relacionam com o nosso problema central, isto é, participam da tensão criada entre a exposição e a ocultação desses objetos.

A opção por atribuir à obra de Leirner a ideia de *acumulação* será discutida aqui a partir da abordagem dos conceitos de coleção e inventário, processos que entendemos respectivamente como de inativação e de ativação, juntamente com a análise das séries *Nomes* (iniciada em 1985), *Corpus delicti* (1992-2001), *Adesivos* (1999-2004) e *Osso* (2008).

## 2.1. Coleção / Imobilização

No cerne do colecionismo está um posicionamento de estranhamento diante do mundo, um interesse por aquilo que escapa da ordem das coisas. No século XVI, os gabinetes de curiosidades surgiram para reunir coleções de objetos raros e estranhos para os padrões ocidentais, as *naturalia*, provenientes do mundo natural, e as *artificialia*, criados pelo homem, geralmente classificados pelo reino de origem (animal, vegetal ou mineral). Essa prática, pelo menos até o século XVIII, visava ampliar o conhecimento desse mesmo mundo ocidental na medida em que suscitava uma série de perguntas diante de, por exemplo, animais nativos de regiões longínquas e de objetos usados por povos que habitavam terras distantes ou que remetiam a seres mitológicos. Esses elementos, ao se comportarem como uma enciclopédia de objetos e um programa do mundo em microcosmo, apontavam para uma realidade maior do que a já conhecida e da qual se julgava possível (BERTANI, 2006: 13-21).

A ideia de que coleções fossem capazes de abranger a compreensão do mundo e da localização do homem em um determinado espaço e em um determinado tempo, como parte de uma determinada história, foi importante para que no século XIX os museus, que então a partir dos interesses dos colecionadores adquiriam um caráter histórico, universal e enciclopédico, muitas vezes inclusive em detrimento do Belo (GEORGEL, 2014: 282-283), participassem ativamente dos interesses dos recém-formados Estados-nações europeus, uma vez que satisfaziam seus projetos de construção de história e de uma mitologia nacional já que as coleções podiam ser arranjadas e rearranjadas em exposições que se adaptassem às suas ortodoxias dominantes, justificando e validando ambições imperiais, histórias nacionais e tradições recém-inventadas (BERTANI, 2006: 22). Essa característica das coleções de possibilitarem arranjos e rearranjos nos interessa particularmente.

É muito difícil avaliar a motivação do colecionador, que parece ser na maioria das vezes algo subjetivo ligado ao afeto. Walter Benjamin acredita que o colecionador transfigura os objetos, despojando-os de seu caráter de mercadoria e emprestando-lhes somente o valor de amor (*apud* HUCHET,

2012: 192). O autor nos dá um exemplo em que uma relação muito específica é, de forma arbitrária, determinante na decisão por incorporar um livro em sua coleção

Lembro-me, por exemplo, de um dia ter encomendado um livro com ilustrações coloridas para minha coleção de livros infantis só porque continha contos de Albert Ludwig Grimm e era publicado em Grimma, na Turíngia. (...) Ora, minha reação para com a consonância dos nomes fora precisa. (BENJAMIN, 1987: 231).

Essa relação de intimidade é diametralmente oposta à de utilidade e se inscreve na categoria de “completude” (BENJAMIN, 2007: 239). Essa “completude” seria uma tentativa de superar o caráter irracional da mera existência do objeto integrando-o em um sistema histórico novo, a coleção. O objeto torna-se uma enciclopédia, um índice de toda a ciência, da paisagem, da indústria e do proprietário que provêm, sendo inscrito em um “círculo mágico” onde então se imobiliza.

Comentando a proposição de Henri Bergson, exposta em *Matéria e memória*, de que a percepção é uma função do tempo, Benjamin (*ibidem*: 239-240) atribui ao colecionador a capacidade de alterar a qualidade de percepção dos objetos, algo próximo do que acontece no sonho. Alterando o ritmo de vivência em relação a certas coisas, em que se despenderia uma maior serenidade para umas e, para outras, maior velocidade, nada seria duradouro, e tudo se desenrolaria diante do colecionador, indo ao encontro dele. A modificação provocada pela adição de um objeto em um conjunto mostra como as coisas estão em fluxo contínuo. Nesse ritmo alterado, mesmo objetos aparentemente “neutros” vão de encontro ao colecionador.

Ainda segundo Benjamin, a paixão que estaria na gênese da coleção é identificada com o caos. Ao se referir à biblioteca, o autor afirma que ela seria a culminação do acaso e do destino, que resultam em uma “desordem habitual” de livros. Aqui, o hábito é responsável por acomodar a desordem da posse, de modo que se a coleção não possa parecer senão como uma ordem, mas uma ordem que oscila à beira do precipício. O catálogo aparece então como uma

forma de contrapartida à desordem. Assim sendo, o colecionador seria “uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem.” (1987: 228).

Os objetos colecionados, que como já dissemos são destacados de suas funções primeiras, são para Benjamin (*ibidem*: 228) o palco, o cenário para seu próprio destino. Esse destino é construído a partir de seu passado: de sua procedência tanto espacial quanto temporal, seu dono anterior, e todas as outras informações que são possíveis de ser lembradas, pensadas e conscientizadas. Esses detalhes formam uma “enciclopédia mágica”, uma ordem do mundo. O colecionador passa a ser intérprete desse destino. Aliás, o ápice do destino do objeto seria seu encontro com o colecionador e com sua coleção, o que representa seu renascimento.

## 2.2. Inventário / Ativação

Como mencionamos, ao se interessar pelas relações que estabelece entre os objetos que acumula em sua produção artística, Jac Leirner se aproxima do inventariante. Será o inventário, feito a partir do arquivo de uma coleção, a operação primordial, segundo Leandro Pimentel Abreu (2011: 274), para a invenção e a criação. Sua ideia de inventário está indissociada da de coleção, o que torna necessária sua apresentação aqui.

Partindo de um relato de Georges Perec sobre o quadro *L'archiduc Léopold Guillaume dans la galerie à Bruxelles* (vers 1651) de David Téniers le Jeune (figura 26), no qual vemos um colecionador retratado em um ambiente repleto de obras de arte de sua propriedade, na maioria pinturas, e que fora exposto em uma sala que mimetizava a imagem do quadro, inclusive com a presença das mesmas obras retratadas no quadro e dispostas segundo a composição do mesmo quadro, Abreu (*ibidem*: 185-188) faz uma análise da coleção e de seu processo de ser tornada pública ao qual geralmente é submetida. Não é seu interesse compreender como são formadas as coleções, uma vez que esse processo é resultado de procedimentos de escolha que na maior parte das vezes possuem justificativas vagas baseadas em projetos de cunho pessoal e, como vimos anteriormente, de cunho afetivo, mas sim em como as coleções são geridas e atualizadas quando apresentadas. Para Abreu, a exibição da coleção vem de um desejo de exhibir aquilo que não tem visibilidade. Esse desejo pode ser acompanhado do anonimato ou da divulgação da imagem do colecionador junto a sua coleção.





**Figura 26.** David Téniers le Jeune, *L'archiduc Léopold Guillaume dans la galerie à Bruxelles* (vers 1651).

Em relação à forma de exposição do quadro de David Téniers, onde a sala mimetizava o quadro mencionado, Abreu afirma que o mundo é fragmentado através de fotografias ou objetos recolhidos e sua subsequente montagem em uma ordem diferente que permite a produção de visibilidades que recriam o mundo em uma nova ordem que, por sua vez, podem alterar de modo concreto o comportamento de quem o percebe. Não seria uma forma distinta de ver o mundo, mas de reinventá-lo, permitindo outras circulações dos corpos e das imagens. A percepção das forças implicadas nesse processo de montagem e de suas características geradoras permite reconstruir nosso campo de ação no mundo. A coleção, sendo uma pausa, uma parada de um grande movimento “infinito”, nos faz notar o movimento de todas as coisas, admitindo sempre a adição ou a subtração de um elemento. A cada estabilização dessa prática, há uma abertura para diversos possíveis (*idem, ibidem*: 196). Ao retirar o objeto de seu circuito onde antes tinha uma utilidade ou um valor de troca, o colecionador propõe outras reivindicações a esse

objeto, o qual se torna vestígio, indício e índice de algo, passando a integrar um arquivo. O colecionador é motivado pelo paradigma que é constantemente atualizado na coleção, alimentada pela condição paradigmática de cada objeto. Ao expor a coleção, informações sobre a montagem, sobre as forças que culminaram naquela disposição, são sugeridas. A montagem tensiona essas forças, suscitando alterações nos padrões de visibilidade e de desvio de cada objeto, promovendo sua articulação com os outros objetos, com a série e com o todo (*idem, ibidem*: 203).

Ainda segundo Abreu (*ibidem*: 196), a coleção é sempre suscetível a um novo gesto, a um novo olhar que, atuando sobre um determinado momento de sua existência no tempo, empreende um inventário que resulta em uma nova coleção ou em uma nova exposição, ou seja, um novo lugar onde presente e passado se encontram. Em outras palavras, a prática de inventariar age sobre o arquivo, desativando-o como um local de conservação com o propósito de ativar seus elementos para a invenção de outro futuro possível. O inventário surge então como uma forma de composição de imagens que possibilita uma invenção por meio da disponibilização dessas imagens ao dispô-las em uma “mesa operatória”<sup>31</sup>, em um mesmo suporte, em um mesmo território em que, suscitando relações de equidade entre elas, permite que sejam aproximadas e relacionadas entre si. Ao acessar o inventário, o “artista inventariante”, produz índices de uma existência, propondo reconhecer o futuro em imagens do

---

<sup>31</sup> A ideia de “mesa” colocada por Abreu vem da análise de Didi-Huberman do atlas *Mnemósine* de Aby Warburg. Não há espaço nesse trabalho para discutirmos o termo e sua construção a partir de diálogos estabelecidos com Nietzsche, Goethe e Benjamin, dado sua complexidade. No entanto, vale mencionar duas passagens que indicam pistas sobre a constituição desse termo: “*Reconhecer* o mundo, afirma Nietzsche nestas páginas [*A Gaia Ciência*], consiste, antes de mais, em torná-lo *problemático*. Mas para tal é necessário dispor as coisas de forma que a sua *estranheza* surja a partir de relações tornadas possíveis pela decisão de transpor os limites categoriais preexistentes, onde as coisas se encontram mais calmamente ‘dispostas’. Não nos proporciona já Nietzsche, nas suas reflexões, o programa operatório idêntico ao que utiliza Aby Warburg no seu atlas de imagens?” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 96, grifo do autor). Mais a frente “Parece-me particularmente relevante que (...) Warburg recorde que a nossa experiência das imagens, ainda que ‘monstruosas’, deve ficar a cargo – como vimos na gravura de Goya [*Capricho 43*, 1798] – de uma verdadeira experimentação sobre a ‘mesa de trabalho’ (*Arbeitsstich*) do pensador, do artista ou do historiador de arte. É isto que justifica um projeto como o atlas *Mnemósine*: que os ‘monstros’ da *Phantasie* sejam ao mesmo tempo *reconhecidos e criticados* sobre a ‘mesa de trabalho’, ou de montagem, de um investigador capaz de fazer ‘coincidir [as imagens] no laboratório (*Laboratorium*) de uma história iconológica das civilizações (*kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte*)” (*idem, ibidem*: 142, grifo do autor).

passado. Essa prática faz-se necessária a cada nova admissão de imagens no arquivo (ABREU, 2013: 115-118).

A ideia de “mesa” é de fundamental importância para a realização do inventário. É sobre a mesa (*table*, uma superfície horizontal), “um espaço relativamente acabado onde os elementos se estabilizam de um modo mais ou menos estático” (*idem*, 2011: 241), que as unidades de uma coleção são dispostos para serem inventariados, manipulados. A apresentação da coleção implica em mudar a orientação do conjunto, de uma superfície horizontal dinâmica para uma vertical de um quadro (*tableau*) fixo. Dessa maneira, constrói-se um *ponto de vista* que requer uma fixação, já que tende à dissolução, e que, na forma de um quadro, pode ser compartilhado. Enquanto mesa, o ponto de vista possível é apenas do manipulador. A coleção exposta é, portanto, uma forma de compartilhar uma experiência do colecionador (*idem, ibidem*).

Pelo exposto acreditamos que Leirner está mais próxima do inventariante do que do colecionador. Suas acumulações de objetos não permanecem imobilizadas dentro de um “círculo mágico”, característica essa que Benjamin atribui à coleção. Logo que se encontra diante de uma acumulação, Leirner a ativa, ou seja, parte para o inventário e a reconfigura, produzindo a “invenção”. O processo benjaminiano de “completude” acontece em parte, já que a artista desacopla objetos de seus sentidos utilitários originais, mas essa ligação não é de todo desfeita. Ela se mantém, mesmo que a uma distância maior, e admite novas acoplagens de sentido. Usando os termos apresentados por Abreu, podemos dizer que essas desacoplagens e acoplagens são procedimentos de montagem que não só alteram nossa percepção sobre o microuniverso em questão, mas o reinventa, dando ensejo para novas possibilidades de circulação de corpos e imagens.

Ao reunir grandes quantidades de sacolas, objetos furtados e adesivos, Leirner parte para o inventário e lança novos olhares sobre os conjuntos, com o intuito de produzir novas exposições. Para isso, diante desses arquivos

constituídos, a artista se vale de certa autoridade “arcôntica”<sup>32</sup> quando emprega seus critérios classificatórios para arranjar novas exposições de objetos, isto é, outros “futuros possíveis”. Ao elaborar classificações, Leirner enfatiza seu interesse pelas relações suscitadas entre esses elementos previamente acumulados. Como veremos nas análises de suas séries, importante em seu procedimento de produção de suas obras é o arranjo em “mesa”, e posteriormente em “quadro”, de modo a possibilitar que venham à tona as relações que sugere, compartilhando seu “ponto de vista”.

Vejamos, na análise das séries mencionadas acima, como Leirner parte da acumulação de objetos para, com o intuito de estabelecer relações elaboradas a partir de seus critérios classificatórios, montá-los e exibi-los.

---

<sup>32</sup> Em *Mal de arquivo*, Derrida (2001: 11-14) parte da análise do vocábulo *arquivo*, o qual vem do grego *arkhê*, e designa *começo* e *comando*. Um *ali onde* as coisas *começam* (princípio da natureza ou da história) e um *ali onde* os homens e deuses *comandam* e exercem autoridade (princípio da lei ou monológico). Já a acepção de arquivo vem do *arkheion* grego, isto é, uma casa, a residência dos *arcontes*, os magistrados superiores que detinham autoridade pública para comandar, exercer o poder político e fazer ou representar a lei. No lar desses arcontes, nesse *lugar*, eram depositados os documentos oficiais. Cabiam aos arcontes tanto a responsabilidade pela segurança física dos documentos quanto o direito à hermenêutica dos mesmos. Os arquivos nascem então com necessidade de *domiciliação*, não podendo prescindir do suporte e da residência. Esse endereço marca a sua passagem institucional do privado para o público, o que não significa do secreto para o não-secreto. A função arcôntica não é apenas de natureza topo-nomológica, resultado do cruzamento do topológico (do lugar) e do nomológico (da lei), mas é preciso que ela também exerça um poder de unificação, identificação e de classificação, o que Derrida chama de poder de *consignação*, ou seja, a capacidade de “coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal.” (*ibidem*: 14).

## 2.3. Acumulação

### 2.3.1. Muitas sacolas

Podemos abordar o conceito operatório *acumulação* a partir das já mencionadas séries *Nomes*, *Corpus delicti*, *Adesivos* e *Ossos*. A escolha dessas séries se deve ao fato de, além de serem constituídas por uma grande quantidade de variações de um elemento pertencente a um mesmo nicho – formando um arquivo sobre o qual Leirner empreende sucessivos inventários para construir obras que são baseadas em diversos critérios classificatórios –, essas séries trazem em seus objetos constituintes logotipos, símbolos ou outros elementos de identidade visual que informam sobre sua origem. Ao escrever sobre a série *Corpus delicti*, Moacir dos Anjos (2012: 31) destaca essa característica, a qual também é verificada nas outras séries mencionadas acima:

Nesses objetos unidos em grupos podem ser lidos os nomes de muitas empresas aéreas, tais como American Airlines, Iberia, Lufthansa, Swissair, Varig e mais outras. E se, à época de realização dos trabalhos, essas marcas eram exemplos de companhias aéreas dinâmicas, inevitavelmente utilizadas por viajantes assíduos, passados vários anos elas são a lembrança do quanto as coisas mudam, posto que a maior parte delas encerrou suas atividades por insolvência. Assim como nos trabalhos feitos de notas de dinheiro destituídas de valor de troca ou nos compostos de sacolas ou adesivos que fazem propaganda de lojas ou lugares que não existem mais, também nos trabalhos que compõem a série *Corpus delicti* há, com o passar dos anos, o registro não pretendido da entropia do mundo contemporâneo, que tudo parece tragar e eventualmente destruir. (ANJOS, 2012: 31).

Esses elementos de identidade visual<sup>33</sup> informam não só sobre a origem desses objetos como também são índices de temporalidade, remetendo ao período histórico em que essas empresas funcionaram ou, se ainda estão ativas, sugerem a modificação de suas estratégias de comunicação empresarial.

---

<sup>33</sup> Aqui, a terminologia “elementos de identidade visual” abarca logotipos, símbolos e outros elementos de apoio de identidade visual, geralmente grafismos, que identificam empresas. Esse termo é útil principalmente quando formos abordar a série *Ossos*, uma vez que logotipos e símbolos são subtraídos dos objetos, restando, quando existentes, apenas elementos gráficos de apoio de identidade visual de empresas.

*Nomes* foi produzida a partir da coleta de sacolas plásticas, grande parte delas de lojas de museus. Como já mencionamos, essa série teve importância no processo de internacionalização da obra de Leirner, sendo talvez o estopim mesmo desse processo (RICCIOPPO, 2012: 181). Apresentada pela primeira vez na Galeria Milan, em São Paulo, em 1989, participou também no mesmo ano da XX Bienal Internacional de São Paulo e da *Transcontinental*, e em 1990 da Bienal de Veneza. O trabalho, antes de se constituir como tal, gerou uma situação interessante, o comentário de Guy Brett antes que as sacolas constituíssem uma obra:

Recentemente Jac Leirner vem juntando, para um trabalho que não vi ainda, sacos plásticos. Outra ubiquidade da vida planetária cotidiana, habitualmente atomizada como pequenas embalagens no tempo e no espaço, outro murmúrio ideológico. Os sacos vão se transformar num ambiente que envolverá o espectador, como uma célula acolchoada. Eu descrevi Jac Leirner como quem emprega uma 'estratégia escultural', no sentido de trabalhar com as propriedades físicas das coisas. Mas é na palavra estratégia que está a diferença importante. Ela não está juntando coisas para chegar a uma imagem finita e preexistente, ou a uma sensação estética abstrata. Seu trabalho faz tais formalismos parecerem desnecessariamente limitados e estreitos, como antigos protocolos e etiquetas. (...) hoje, Jac Leirner propõe uma nova definição da poética, um tipo de intervenção que modifica os padrões de espaço e tempo em que nós, e os objetos, nos movemos. Uma nova maneira pela qual a vida pode vitalizar a arte ou a arte revelar a vida. (BRETT, 1989: s/p).

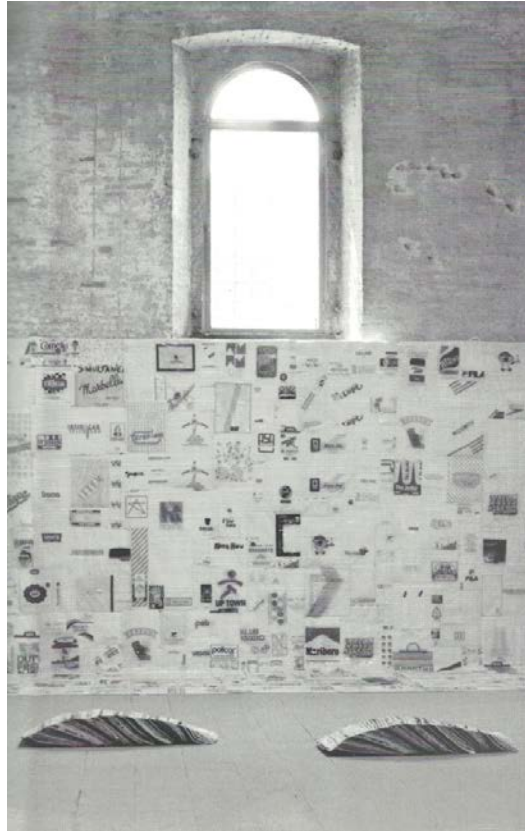
As sacolas foram recheadas com espuma de poliéster e costuradas, sendo arranjadas basicamente de três formas diferentes: sacolas costuradas umas às outras, revestindo grandes dimensões de paredes ou do chão de galerias (figura 27); enfileiradas formando blocos em sequências simples, a partir de uma unidade, e geralmente dispostas no chão (figura 28); e, a partir de uma seleção de poucas unidades, sacolas que se relacionam por critérios cromáticos ou temáticos são unidas por meio de costura e dispostas na parede, seguindo uma orientação vertical ou formando arcos (figura 30). O título da série é uma referência às várias marcas impressas nessas sacolas (NELSON, 2013: 89-90), nomes esses que, no tocante à identidade, Amanda Cruz, em texto para o panfleto da exposição *Directions*, realizada em 1992 no Hirshhorn

Museum and Sculpture Garden, em Washington, considera serem resultado de uma forma artística tão anônima quanto os grafites presentes nas cédulas de *Os cem*: o design gráfico das marcas comerciais.

O título dessa série, diferentemente do que acontece em *Adesivos*, por exemplo, indica uma das opções classificatórias para arranjar e expor essas obras, no caso, as marcas estampadas nas sacolas e que as identificam, como nomes, às instituições, sejam museológicas ou de outra natureza. Como veremos adiante, a cor também será um critério importante empregado para montagem de obras dessa série.



**Figura 27.** Jac Leirner, *Nomes*, 1989. Vista da obra, Ikon Gallery, Birmingham, 1990.



**Figura 28.** Jac Leirner, *Idênticos*, 1989 (primeiro plano). *Muro*, 1990 (segundo plano). Vista da obra, Bienal de Veneza, 1990.



**Figura 29.** Jac Leirner, *Idênticos*, 1989.





Figura 30. Jac Leirner, *Nomes*, 1989.

Nas ocasiões em que as sacolas envolvem os espectadores ao cobrirem grandes extensões da parede e/ou do chão (figura 27), parece ser pertinente falarmos em *environment/ambiente* mais do que em *instalação*, considerando aqui a conceituação de Stéphane Huchet (2005). A realização de *ambientes* por Leirner não recebe mais do que apenas menções na fortuna crítica sobre sua obra, não suscitando debates. Nosso interesse em aproximar Leirner aos *environments* consiste não só devido as relações que Huchet estabelece entre esse gênero e artistas como Clark, Oiticica – artistas com os quais já estabelecemos outras afinidades com Leirner – e *Fontes* (1992) de Meireles – não esqueçamos que Meireles expôs *Fontes* na Documenta de Kassel de 1992<sup>34</sup>, mesma ocasião em que Leirner expôs *Corpus delicti* –, mas também

<sup>34</sup> Ainda, é digno de nota que Huchet se refere à obra *Dokumenta-Flânerie – Passagen Werk* de Joseph Kosuth, exposta na mesma Documenta de Kassel de 1992, como uma *Instalação*, destacando sua correspondência com a alegoria, com sua capacidade de, através da escrita, estabelecer o tradicional duplo espaço alegórico do visual e do verbal (2005: 72). Ou seja, Huchet trabalha com os dois termos, sem nenhuma predileção por um deles.

se explica pela definição que o autor propõe, na qual faz uma relação entre os *environments* e a acumulação:

A Instalação, portanto, é um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto é, um conjunto que provoca uma cesura, um corte com relação ao resto (do mundo). Isso, aliás, diferencia a Instalação do Environment e do *In Situ*, na medida em que o primeiro privilegiava um envolvimento corpóreo, tátil, *por meio de materiais acumulados* que não deixavam nada a mais a não ser pequenas passagens para o percurso do visitante (...), enquanto o *In Situ* se relacionava dialeticamente com o contexto crítico de sua inserção semiótica, cultural e histórica. Lembremos que o *In Situ*, no início dos anos 70, era uma prática questionadora dos espaços institucionais. (HUCHET, 2005: 69, grifo nosso).

Apesar de ser relacionado às práticas expositivas elaboradas nas décadas de 1920 e 1930 por Kurt Schwitters no seu *Merzbau*, por El Lissitzky nos Espaços *Proun*, e de ser considerado um ancestral radical da Instalação, o *environment* é sugerido por Huchet (2005: 77-78) para discutir obras realizadas muito depois do início do século XX e dos anos 1960, sendo o termo meritório de ter sua pertinência crítica conservada.

Aliás, para reerguer sua significância e seus acertos simbólicos, para reatar com a carga crítica que um Buren lhes propiciava de maneira extremamente lúcida, consciente e teórica, e para afastá-las da desvalorização enunciada por Kaprow, muitas Instalações atuais mereceriam ser chamadas de *Environments*. Pensamos por exemplo na Instalação de Cildo Meireles *Fontes* (1992) que, *pelo acúmulo matérico das régua*s desenhando uma espiral, revela ser particularmente próxima da estética do envolvimento corpóreo e sensorial dos *Environments*. (HUCHET, 2005: 77-78, grifo nosso).

Huchet parte de uma comparação entre *environment* e *instalação* feita por Allan Kaprow para entender como, no decorrer dos anos 1980 e 1990, aquele termo é sobrepujado por esse ainda que mantenham formalizações muito próximas. À identificação da *instalação* com o intelectual, com o fragmentado e com o fragmentário, com a disposição em manter o espectador fora dela ao invés de favorecer sua participação sensorial, realizada por Kaprow, Huchet contrapõe a proposta dos *environments* e dos *Ambientes*

realizados nos anos 1960, destacando a produção brasileira de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Wesley Duke Lee, de ambicionarem uma participação totalizante e polissensual por parte do espectador (*ibidem*: 66), práticas essas com as quais *Nomes* mantêm relações.

Dentro dessa série, é digna de atenção a obra *Idênticos* (1989) (figura 29). Formada por duas formas escultóricas idênticas, contendo as mesmas sacolas enfileiradas de acordo com a mesma sequência, a obra foi apresentada em duas disposições diferentes: na primeira, uma das formações é parcialmente coberta por outra idêntica, como se estivessem parcialmente empilhadas; e na segunda, uma forma é alinhada em frente à outra, como foram dispostas na Bienal de Veneza de 1990 (figura 28). Nos dois casos, a disposição das peças escultóricas sugere um animismo nas formas, ou seja, as peças são identificadas a animais ou a insetos – já que sua orientação é horizontal em relação ao chão – em atividades de acasalamento e de confronto (NELSON, 2013: 93).

Lorenzo Mammì considera que:

Por vistosas que sejam, as sacolas não são em si valores ou objetos de desejo. São, ao contrário, meros recipientes temporários, destinados ao lixo uma vez esgotada sua função. A sedução visual que exibem não serve para lhes conferir qualidade, mas para valorizar as coisas que elas temporariamente contêm. (MAMMÌ, 1997: 19-20).

Talvez não devêssemos ser tão taxativos em não considerar as sacolas como valores em si. De fato, o tempo de vida útil das sacolas plásticas é muito curto, compreendendo do momento em que saem da loja até o seu descarte após o transporte de determinada mercadoria. Porém, dentro da lógica empresarial, elas são elementos de apoio a uma marca que compõem uma *identidade corporativa* e que, enquanto usadas, constroem um rastro que comunicam valores desejados pela empresa.<sup>35</sup> Ainda, são justamente os

---

<sup>35</sup> Joan Costa (2011: 95-99) entende a *identidade corporativa*, fenômeno dos dias atuais, como um sistema complexo, protagonizado pela marca, e em torno do qual suas partes e elementos integrantes estão organizados em função do todo, num processo de interações dinâmicas. Esse sistema é complexo porque a comunicação do discurso da marca acontece por meio de uma extensa estrutura que compreende um grande número de partes diversas entre si e que oferecem inúmeras possibilidades de

elementos de identidade visual e seus aspectos gráficos que, por sua vez, atribuem particularidade às sacolas, que norteiam a classificação e montagem das obras dessa série. Portanto, ao contrário de Mammi, acreditamos que a “sedução visual” atribui valor às sacolas e faz delas elementos com valor em si. São essas particularidades que orientam Leirner na montagem e na exibição de suas obras.

Sobre a relação de *Nomes* com os valores das instituições que desempenham alguma atividade comercial, Maëlle Dault e Sandrine Guérineau escrevem:

Justapondo-as [as sacolas], ela sublinha a atividade mercantil desenvolvida pelos museus. No âmbito dessa atividade comercial, mas a ultrapassando sobremaneira, a sacola plástica tem por função veicular a imagem do museu, afirmar sua identidade. A série *Nomes* joga, assim, com o grafismo das logomarcas, que servem para identificar cada instituição. Entretanto, no cerne da acumulação realizada por Jac Leirner, a singularidade de cada instituição parece apagada. A acumulação fala de uma vontade de se conformar aos estereótipos culturais e, de certa maneira, a série *Nomes* evoca o caráter uniforme dos objetos que nos cercam e que nada distingue, fora de uma apresentação mais ou menos cuidada. (DAULT, GUÉRINEAU, s/d In: CANONGIA, 2002: 78).

Sobre questão semelhante, Bruce Ferguson aponta:

Como um outro sistema circulante de trocas, a linguagem do comércio é estruturalizada pela apresentação visual de Jac Leirner, tornada ainda mais maciça e decorativa pela acumulação de caracteres tipográficos, revelando uma mesmice. Não é a propaganda que aqui se revela (...). Mais exatamente, a poética e a política do valor em si é que são postas a nu: os sacos vazios fazem de todos cidadãos sem-teto, a carregar sacos e sacolas, deambulando pelos fluorescentes mundos inferiores das salas de embarque dos aeroportos – lugares onde identificar significa ser idêntico. (FERGUSON, 1991 In: CANONGIA, 2002: 149).

---

interações com o público consumidor, a qual deve “*necessariamente ser administrada*” por meio de uma gestão eficiente da marca para que garanta a reputação de sua imagem pública. Esse discurso é adaptado a uma série de diferentes mídias – visual, audiovisual, tridimensional e ambiental –, envolvendo gestão de tangíveis e intangíveis, seja na fachada de uma loja, em um papel timbrado, em uma central telefônica de atendimento ao consumidor, em um cartão de visitas, ou em uma sacola plástica. Ou seja, as sacolas são um valor em si mesmo na medida em que levamos em consideração o valor que se espera que um elemento de apoio possa reter.

Precisamos fazer uma ressalva quanto a esses dois trechos. Nos parece que a singularidade da instituição é apagada, resultando em uma “mesmice”, quando estamos a uma certa distância da obra, em que os logotipos se fundem nas composições de cores propostas pelos arranjos de Leirner. No entanto, à medida que a distância em relação à obra diminui e passamos a identificar logotipos, a obra passa a se assemelhar a uma espécie de insetário, um inventário que é um tipo de espaço arqueológico de memória dos valores comunicados por esses logotipos, valores esses que são efêmeros, mudam constantemente de acordo com as estratégias estabelecidas pelas empresas impactadas diretamente pelas suas performances no mercado, mas que ainda se fazem presentes de alguma maneira.

Essa propriedade de tensionar a visualidade ora de alguns aspectos e ora de outros, quando se dá em relação à distância em que se coloca o espectador diante da obra, possibilidade essa relacionada às quantidades de objetos acumulados e verificada em quase todas as séries de Leirner, é uma das estratégias que a artista se vale para estabelecer aquilo que constitui o nosso problema central, isto é, a tensão entre exposição e ocultação. Essa estratégia se articula diretamente com o modo de exibição de seus objetos, que atende as classificações propostas pela artista e que, a depender da distância ou do aspecto que é escolhido para entrar em contato com a obra, evidencia ora alguns elementos, ora outros. A relação do espectador com a obra baseada na distância que aquele se coloca diante desta, é chamada de *paradoxo da distância* por Anjos (2012: 33):

Quando suficientemente afastados deles [dos trabalhos de Leirner], são usualmente planos de linhas ou campos de cores que se sobressaem e se impõem ao olhar. Quando observados de mais perto, destacam-se as inscrições, os textos e as marcas que revelam a origem e os empregos anteriores de cada material usado. A uma determinada distância, diferente para cada trabalho e para cada pessoa que dele se acerca, essas duas dimensões se embaralham, desafiando os limites entre os interesses contrastantes e concorrentes que motivam a produção da obra. (ANJOS, 2012: 33).

A tensão de visualidades elaborada pela obra de Leirner à qual nosso problema central se refere, como estamos propondo, se relaciona diretamente

com a passagem acima. É possível apreender de suas obras tanto planos que se constituem por linhas e campos de cores, como também planos que evidenciam inscrições, textos e outras informações relacionadas às origens de seus objetos. Como Anjos afirma, esses dois planos também podem se apresentar de forma embaralhada.

Nos mesmo ano em que Leirner começa a expor trabalhos com sacolas plásticas, Leda Catunda, sua colega de formação na FAAP, produz um trabalho que estabelece um diálogo interessante com *Nomes*. Em *Camisetas* (figura 31) Catunda realiza uma de suas “vedações”, processo no qual deposita tinta acrílica sobre tecidos, geralmente tapetes, toalhas ou plásticos usados em box de banheiro para, cobrindo algumas áreas e deixando outras expostas, destacar alguns elementos (CHIARELLI, 1998: 11, 14). Aqui, camisetas são cobertas por acrílica, com exceção de áreas onde estão impressas estampas: logotipos, brasões de time de futebol ou outros tipos de imagens promocionais. Enquanto Catunda direciona o olhar, selecionando determinadas áreas dos objetos que expõe, Leirner quase não interfere na materialidade de suas sacolas, deixando à escolha do espectador vagar seu olhar pela obra sem indicar nenhum ponto focal, algo similar com o que propõe com as frases que constituem *O livro (dos cem)*.

O uso de objetos corriqueiros e o destaque dado a marcas e logotipos, que garantem o reconhecimento desses dentro de um sistema de consumo, sugerem um diálogo entre Leirner e a arte *pop*.

Sônia Salzstein considera que, nos anos 1980, a novidade na relação entre arte e cultura, sendo a cultura uma instância mediadora entre a arte e o espaço social, impura e indispensável à arte, é que essa se dá como uma “adesão recíproca perfeita, sem sobras – algo como uma síntese conservadora, um processo que finalmente atingira seu ‘absoluto’ – ou, em outros termos, sua ‘resolução’ positiva.” (2006: 252). A autora localiza na França de meados do século XIX o início do uso do vulgar como matéria para a arte.



**Figura 31.** Leda Catunda, *Camisetas*, 1989.

Salzstein acredita ser possível falar em um *pop* do ponto de vista de uma experiência brasileira, indicando que esse fenômeno se deu em escala internacional e que angariou contribuições locais em um processo em que local e global estão “miscigenados sem que por isso se vejam destituídos do jogo de tensões mútuas que os alimenta.” (*ibidem*: 261). De fato, o uso de signos, códigos e objetos comerciais de reconhecimento imediato foi muito comum no Brasil nos anos 1980, inclusive por artistas próximos a Jac Leirner, como seus colegas de formação na FAAP já citados Leonilson e Leda Catunda, sendo que, em cada conjunto de obras, o comentário sobre a dinâmica cultural do período partia de perspectivas distintas. Leonilson, por exemplo, segundo Riccioppo, em um movimento bilateral verificado em toda sua obra, explora elementos da “cultura de massa” de modo que passem a falar de suas experiências íntimas, ou cede à banalidade desses para expor suas experiências. Ou seja, pratica uma “subjetividade que não quer se dar em estado de isolamento, mas que quer ser lançada para o contato com o mundo exterior, que quer se constituir em seu atrito.” (2010: 14, 17). Esses elementos, em sua obra, não só se referem aos desenhos animados e às histórias em

quadrinho, mas também às tradições populares, como a costura, o bordado e a gravura, e às narrativas religiosas.

Leda Catunda, por sua vez, nas vedações que realiza, deixando descoberto apenas algumas áreas nas quais vemos imagens *ready-mades* (CHIARELLI, 1998: 12) de personagens de desenho animado e quadrinhos ou logotipos de marcas comerciais, parece anular uma expressão subjetiva. Os ícones de circulação comercial são revelados em suas vedações de modo quase puro, de maneira que pareçam não ter relação declarada, ainda que exista, com a biografia da artista.

Riccioppo (2010: 41) entende que Leda Catunda usa de maneira mais direta a referência “artística” *pop*, verificada tanto no conteúdo das imagens que usa como na forma, ou seja, na seriação dessas imagens. Já Leonilson constrói um “léxico *pop*” em uma velocidade diferente daquela com a qual os signos cultuados pela indústria cultural circulavam na dinâmica da cultura comercial. Esse “léxico”, em Leonilson, é mediado por uma narrativa, necessitando uma articulação com outras imagens, como se fosse um comentário cultural indireto a partir de um imaginário pessoal.

Jac Leirner, por sua vez, considerando os parâmetros usados acima, não elabora de todo uma narrativa ficcional a partir de objetos de consumo, mas também não se coloca – ou se retira – diante deles de modo a privilegiar sua aparição objetiva. Leirner parte de objetos que declaradamente integram sua biografia, elaborando o que poderíamos considerar uma meia-ficção ou, se ousarmos mais, poderíamos aproximá-la do que se denomina na literatura de *autoficção*<sup>36</sup>. Sua ficção, poderíamos dizer, consiste na eleição de certos fragmentos – os elementos cotidianos com os quais trabalha – nos quais as classificações que propõem são análogas aos recursos narrativos.

---

<sup>36</sup> O neologismo *autoficção* foi proposto por Serge Doubrovsky em 1977. Apesar de não haver consenso sobre sua definição, Eurídice Figueiredo (2010) entende que o termo se refere a um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção em que o “eu” dito ocasiona dúvidas a respeito de a qual instância enunciativa corresponde, mesmo que os nomes do autor, narrador e personagem sejam idênticos. Diferentemente da autobiografia, a *autoficção* pode trabalhar com fragmentos de fases diferentes da história do sujeito. No Brasil, essa prática pode ser constatada em Ricardo Lísias, principalmente no romance *Divórcio* (Rio de Janeiro: Objetiva, 2013). Longe de enquadrar Leirner nesse gênero, sua menção pode ser interessante para um debate sobre o desconforto da artista em produzir obras que, contrariamente às suas intenções, acabam sinalizando dados biográficos.



Para Ariel Jiménez, enquanto a *pop* apresenta o objeto público, publicitário, em sua estrita realidade, “equivalente a qualquer outro em sua presença sem metafísica” (1998: 38), Leirner procura ativar possíveis sentidos ao criar vínculos entre objetos a partir de uma relação de afeto. Se para Warhol tudo pode virar imagem, Leirner impescinde de uma relação íntima com os elementos que escolhe para trabalhar.

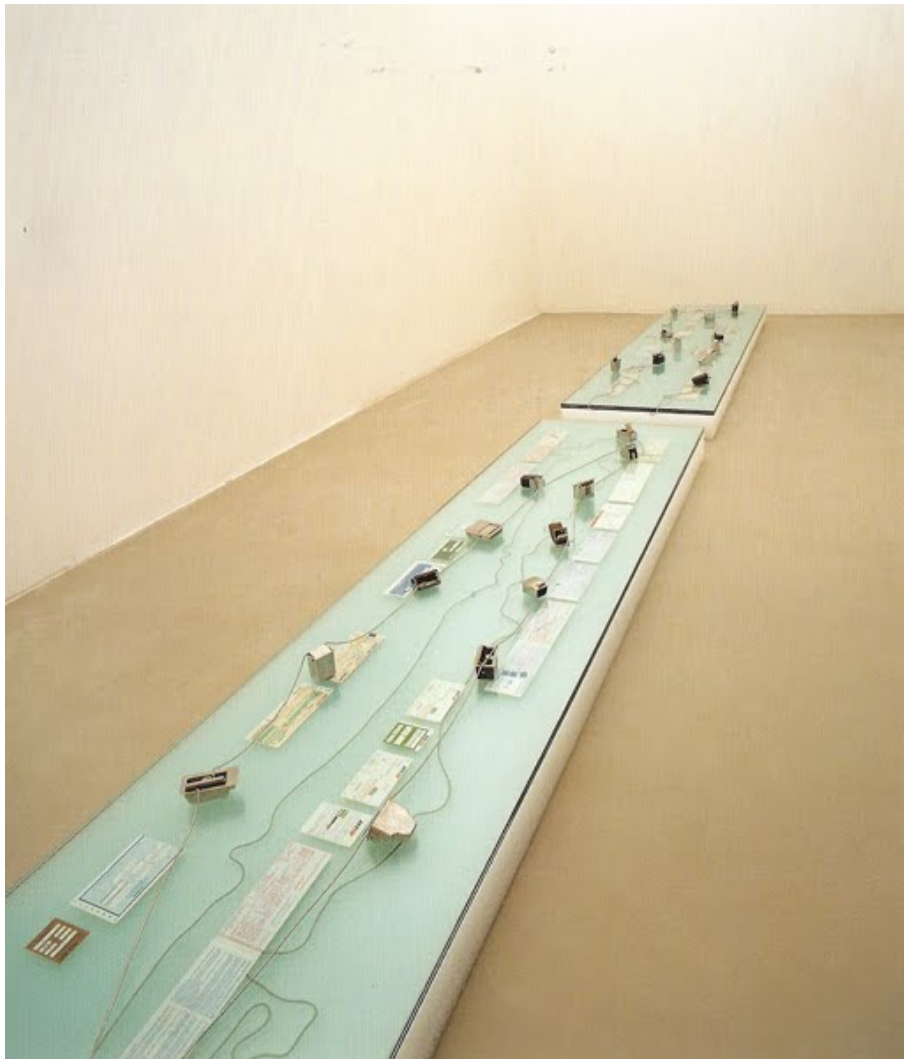
A menção à *pop* é importante nesse momento uma vez que essa estética promove reflexões acerca do desejo pela acumulação derivado do consumismo – também um desejo – fomentado pela indústria publicitária, em grande parte responsável pela percepção de uma “sociedade opulenta” norte-americana (GALBRAITH, 1958 *apud* MCCARTHY, 2002: 28) nos anos 1950 e que contrastava com a austeridade da Depressão e dos anos de guerra. Para David McCarthy (2002: 28-31), a abundância de produtos comerciais presentes nas obras *pop* é uma forma de celebrar a “era da fartura” em que o sonho americano era definido não pela liberdade política, mas pelo número de mercadorias que os cidadãos poderiam comprar e acumular. Apesar de o consumo não ser uma questão importante em Leirner – a não ser em suas obras mais recentes, quando a artista compra ao invés de coletar, como veremos no próximo capítulo – lembremos que a acumulação, proveniente ou não do consumo, dá ensejo para questões do tipo “o que fazer com aquilo que se acumulou”, que nos parece ser o problema inicial de Leirner.

### 2.3.2. Muitos objetos furtados

A série *Corpus delicti*, talvez mais do que as demais, é acompanhada de seu gesto constitutivo de maneira insistente: o furto que a artista empreendeu em interiores de aviões em que viajou sob demanda de seus compromissos profissionais. Aqui, a diversidade de formas em que as obras estão estruturadas é grande.

Apresentados pela primeira vez na Documenta 9 de Kassel em 1992, cinzeiros, os primeiros objetos furtados pela artista, ironicamente presos por correntes de metal, como que para impedir um novo furto – dessa vez mais

significativo, já que os cinzeiros agora são obras de arte –, eram dispostos sobre placas retangulares de vidro que, por sua vez, repousavam em uma espessa camada de plástico bolha (figura 32). Entre o vidro e o plástico bolha estavam os cartões de embarque dos voos onde aconteceram os furtos, nos quais, ao modo de uma prova do crime, estavam impressas todas as informações do voo: o nome da linha aérea, a data da viagem, o número do assento e o nome da artista (NELSON, 2013: 129).



**Figura 32.** Jac Leirner, *Corpus delicti*, 1992.

Nessa ocasião, a artista teve direito a duas salas nas quais dividiu, de maneira igual, quatro obras feitas com cinzeiros, cartões de embarque e plástico bolha, de modo que uma sala parecesse ser a cópia da outra, o que podemos entender como uma provocação. A artista considerou essa proposta um acinte<sup>37</sup> ao espectador e à instituição, uma vez que operava espaços tão nobres no contexto artístico de modo redundante, como se questionasse ou inflacionasse seu valor.

Nos anos seguintes, Leirner cria uma grande quantidade de obras com diversos outros objetos furtados: além dos cinzeiros e cartões de embarque, talheres, copos, objetos de louça, fones de ouvido, sacos de vômito, guardanapos, cobertores, travesseiros, toalhas, nécessaires e máscaras para dormir. Muitas dessas obras se assemelhavam a mostruários comerciais, em que objetos eram dispostos em caixas de acrílico (figura 33) ou sobre uma estrutura de feltro coberta com vidro (figura 34). Em outras, os objetos eram unidos por correntes, assim como os cinzeiros, e dispostos geralmente no chão (figura 35). Por último, há um grupo que poderíamos chamar de aéreo: talheres presos a um cordão de poliuretano pendente do teto, e guardanapos e sacos de vômito (figura 36) enfileirados e suspensos por cabos de aço ou por cordão de poliuretano. Algumas obras trazem subtítulos nos nomes: *Corpus delicti (quê?)*, feita com fones de ouvido, e *Corpus delicti (vol)*, feita com guardanapos dobrados ao meio, originando uma forma triangular que remete às bandeirinhas de Volpi. *Vol* também é o verbo francês *voar*, além de ser as iniciais do substantivo *voleur* (ladrão).

---

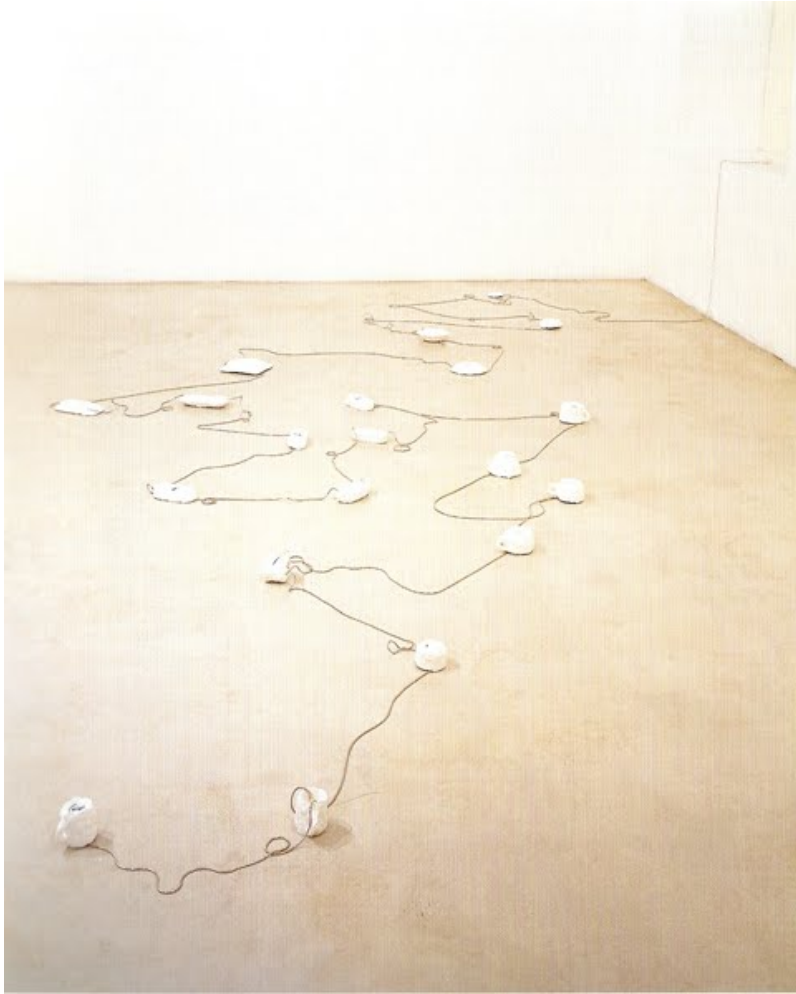
<sup>37</sup> Depoimento dado ao autor em 19 de novembro de 2014.



**Figura 33.** Jac Leirner, *Corpus delicti*, 1993



**Figura 34.** Jac Leirner, *Corpus delicti (nécessaire)*, 1993.



**Figura 35.** Jac Leirner, *Corpus delicti*, 1993.



**Figura 36.** Jac Leirner, *Corpus delicti*, 1993.

Para Julieta González, curadora da retrospectiva *Jac Leirner: funciones de una variable*, realizada em 2014 no Museo Tamayo, na Cidade do México, *Corpus delicti*, com o passar do tempo, se converteu em um arquivo da indústria da aviação comercial. É significativo o fato de Leirner, artista brasileira em processo de internacionalização, ter produzido essa série em um momento em que debates sobre globalização e as relações entre centro e periferia estavam em voga (GONZÁLEZ, 2014: 22). Ainda segundo González, esse “arquivo” informa sobre um passado não muito distante quando era permitido fumar em aviões, quando se usava talheres de metal antes dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001, e antes de objetos personalizados pelas marcas das empresas serem substituídos por objetos genéricos como alternativas de baixo custo (*idem, ibidem*).

O uso de recursos expositivos como o feltro, vidros e caixas de acrílico e a opção por manter alguns objetos suspensos no ar são formas de criar nichos para que esses objetos percam o contato com o mundo (MAMMÌ, 1997: 20-21), como se buscassem preservar seu estatuto de provas de delitos. Seria mais uma ocorrência do tema da prova, da obra como constatação de uma ação anterior – assim como *Pulmão*, que também oferecia dados para ser percebido como uma prova de que todos os 1200 maços de cigarro haviam sido fumados, principalmente quando a artista expôs as chapas de raio-x do seu próprio pulmão – ou da crença solicitada pela artista, como questiona Lisette Lagnado (1994: 115):

Os escritos grafitados no papel-moeda são mesmo anônimos? Será que ela realmente fumou todos esses maços de cigarro? Os cinzeiros foram roubados dos aviões por ela mesma? A autenticidade do gesto está em xeque: é a artista que conduz o jogo ou é a história? Reina a ciência da ambiguidade e seus apreciadores são seus cúmplices. (LAGNADO, 1994 In: CANONGIA, 2002: 115).

O ato de furtar de Leirner é entendido por Mammì (1997: 20) como um ato “tão gratuito quanto fumar ou acumular dinheiro” em um contexto de “inflação simbólica” no qual estaríamos imersos. Ou seja, o ato do furto é mais uma estratégia de *acumulação*, assim como o é fumar, furar, costurar, colar,

todas essas empregadas pela artista na constituição de suas obras. Aqui, o acúmulo é sinônimo de repetição. As obras de Leirner partem desse acúmulo que não se refere apenas às quantidades de objetos, mas também a repetições de ações “gratuitas”, como qualifica Mammì.

Ainda sobre a questão do furto, Paulo Herkenhoff entende que, diferentemente da reflexão sobre a dimensão social da marginalidade sugerida, por exemplo, por Oiticica no bólido *Homenagem a Cara-de-Cavalo* (1966), *Corpus delicti* não deixa de se posicionar diante da alteridade.

Seu comportamento tem então um perturbador caráter meta-ético na investigação sobre a constituição do sujeito. O estranhamento já não está na presença deslocada dos objetos, mas no reconhecimento de uma lógica e uma poética do trabalho de arte. Jac Leirner já não poderia mediatizar o Outro, mas cumpre o compromisso ético de se expressar através de si mesma. (HERKENHOFF, 1993: s/p).

Entendemos que o tema do crime é retomado na série *Osso*, também realizada com sacolas plásticas e que foi apresentada de maneira mais volumosa pela primeira vez em 2008 no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo. Diferentemente de *Nomes*, aqui as sacolas não envolviam o espectador em ambientes. Algumas sacolas, ainda recheadas com espuma de poliéster, foram colocadas entre placas de acrílico transparente, isoladas ou aos pares. Delas foram recortadas áreas que apresentavam logotipos, os quais indicavam a procedência das sacolas. A operação resulta em buracos vazios quadrados, retangulares ou redondos. Em algumas sacolas restam apenas estreitas faixas limítrofes laterais, enquanto que em outras somente a alça e uma estreita faixa de seu limite inferior permanecem (figura 37). As poucas unidades apresentadas unitariamente ou reunidas aos pares em estruturas de acrílico, em contraste com a profusão de *Nomes*, se assemelham a melancólicos registros de violações executadas pela artista.

Se *Corpus delicti* era a prova do furto, do deslocamento de lugar dos objetos, os quais tinham sua integridade preservada, em *Osso*, Leirner passa a praticar crimes com maior grau de violência, onde os objetos não são apenas retirados de determinado lugar, mas também são vítimas de intervenções da

artista, que extirpa seus elementos responsáveis por atribuir-lhes algum tipo de unicidade. O que resta, o título nos sugere essa interpretação, são restos estruturantes indistintos, como são os ossos. Sucintamente, João Bandeira (2008 *apud* RICCIOPPO, 2012: 235) atribuiu à ação de enquadrar em acrílico restos de sacolas certo “cuidado – e alguma perversidade –, numa espécie de taxidermia do inorgânico (...)”, sugerindo novamente a ideia da exposição como insetário. Ainda, se em *Pulmão* os fragmentos dos maços de cigarro resultavam em formas *construídas*, as sacolas em *Osso* são “largadas” – algumas sacolas estão enrugadas ou com alguma parte cedida, caída (figura 38) – em estreitas vitrines de acrílico, relegando ao espectador a possibilidade de construir, ou não, relações formais ou cromáticas entre seus fragmentos sugeridos pela artista.



**Figura 37.** Jac Leirner, *Osso (vazio 41)*, 2008.



**Figura 38.** Jac Leirner, *Osso (vazio 26)*, 2008.

A diversidade de formas e funções dos objetos que integram *Corpus delicti* coloca como questão central nessa série a disposição em “mesa”, o arranjo, a forma de exibição que melhor atenda aos propósitos classificatórios de Leirner e que suscitem as possibilidades de relações sugeridas pela artista.



Assim como em *Pulmão*, cada obra de *Corpus delicti* segue um arranjo sugerido por suas propriedades físicas e formais, resultando em obras muito distintas umas das outras, como as que se assemelham a vitrines expositoras, as que são constituídas por objetos encadeados (acorrentados) dispostos no plano do chão, e aquelas em que objetos pendem do teto e ficam suspensos. Aqui, a informação utilitária original desses objetos – questão que será retomada no nosso terceiro capítulo – é crucial para essas escolhas de formas de montagem. Utilizando os termos que mencionamos anteriormente, o desacoplamento realizado nessa série mantém uma distância curta entre os sentidos originais e os novos nesses objetos.

*Corpus delicti* exige ainda uma abordagem sobre os sentidos e características que a coleta desses objetos aciona no tocante aos espaços que mediam a circulação transcontinental da artista por meio de viagens aéreas, ou seja, os sentidos atribuídos aos interiores de aviões e aos aeroportos, principalmente. Essa questão de suma importância será discutida no terceiro capítulo desse trabalho, onde debateremos o conceito proposto de *interceptação*.

### 2.3.3. Muitos adesivos

Logotipos e desenhos gráficos comerciais também aparecem na série *Adesivos* (figura 39). Leirner distribuiu adesivos autocolantes em um conjunto variado de suportes de vidro ou de acrílico levando em consideração suas cores, formatos e temas. Semelhante ao método de produção de *Os cem*, Leirner identifica, dentro de um grande arquivo previamente acumulado, adesivos redondos, quadrados, associados ao mundo da arte, a bandas de rock, vulgares, infantis, realizados por artistas, repetidos ou com variações de um mesmo modelo, usados para identificação de bagagens em viagens aéreas, que têm estampados corpos nus, avisos de segurança ou de fragilidade. Ainda, em algumas obras são usados adesivos formados pela silhueta de outros adesivos, aqueles que sobram quando adesivos são retirados de uma cartela (NELSON, 2013: 158), e em outras, os adesivos estão colados de maneira invertida, de modo que vemos sua face autocolante.



**Figura 39.** Jac Leirner, *Adesivo 22 (pares de quadrados)*, 2001.

A especificidade do objeto acumulado em questão, que sugere uma superfície onde possa ser aplicado, levou Leirner a encontrar diversas configurações de suportes, ou “mesas”, para os adesivos. Em alguns trabalhos esses foram colados em suportes de vidro de tamanhos variados expostos perpendicularmente ao chão, apoiados por uma base de ferro pintado. Quando essa estrutura foi exposta perpendicularmente ao plano da parede, recebeu um subtítulo que homenageia Willys de Castro [*Adesivo 0.5 (Willys)* (2000)] (figura 40), artista presente na coleção de seu pai Adolpho Leirner. Em muitas vezes os dois lados do suporte foram explorados, como em *Adesivo 4 (cuidado arte)* (2000) (figura 41), em que duas placas de vidro sobrepostas receberam adesivos, os quais formavam uma faixa quase contínua, ora colados entre as placas, ora em seus lados externos, exibindo de maneira simultânea suas frentes e seus versos (RICCIOPPO, 2012: 215). Já em outras, o suporte consistia em placas de acrílico transparente sobrepostas a níveis de precisão, os quais, funcionando como estruturas, permaneciam visíveis e estabeleciam relações cromáticas tanto com o acrílico quanto com os adesivos, resultando em um conjunto horizontal exposto no plano vertical da parede (figura 39). Podemos dizer que nessa série aparece, de maneira mais declarada, o interesse de Leirner pela estrutura de montagem de obras e de exposições, que viria motivar a produção de outras séries, as quais comentaremos no terceiro capítulo.



**Figura 40.** Jac Leirner, *Adesivo 0.5 (Willys)*, 2000.



**Figura 41.** Jac Leirner, *Adesivo 4 (cuidado arte)*, 2000.

Inés Katzenstein e Elena Vozmediano, em ocasiões diferentes, destacam o protagonismo dos suportes em *Adesivos*. Para Vozmediano, diante das obras expostas em 2000 na Galería Helga de Avelar, na Espanha:

(...) algo mudou em termos de forma. Em séries tais como *Os cem*, *Pulmão*, ou *Corpus delicti*, as esculturas foram configuradas principalmente com objetos coletados (...) que careciam apenas de elementos que os unificassem. (...) aqui os adesivos perderam sua dimensão escultórica e parecem relegados a uma função meramente decorativa (...). (VOZMEDIANO, 2001 *apud* RICCIOPPO, 2012: 219).

Por ocasião da realização de uma individual em 2001 na Sikkema Gallery em Nova York, Katzenstein escreve:

Ao que parece, o significado ou mesmo – como já foi o caso – a ordem das coleções de Leirner é menos central para esta mostra do que a configuração do suporte ou a estrutura para aqueles elementos. Ao menos para mim, isso representa uma mudança importante de rumo na obra da artista. Até aqui, o aspecto formal de cada peça vem emergindo da acumulação e da apresentação obsessiva dos elementos (sejam eles envelopes ou sacolas de compra), no espaço ou no plano de uma parede de galeria. Havia uma relação, talvez orgânica ou necessária (até mesmo um tipo de purismo), entre a forma total da peça e a forma-função de cada uma das unidades que constituíam a obra: *a vontade de mostrar a coleção determinava as escolhas de organização que tendiam para o simples e o modular*, e que terminava por produzir, como se numa paródia de excessos, algo similar à escultura ou pintura. (KATZENSTEIN, 2002 *apud* RICCIOPPO, 2012: 217, grifo nosso).

Os elementos que constituem os suportes estabelecem diálogos diretos com os adesivos neles colados, principalmente no âmbito da forma e da cor. Aqui, podemos pensar em uma fusão entre a “mesa” sobre a qual se faz relações, isto é, o suporte – de vidro, acrílico e o nível de precisão –, com o objeto acumulado – o adesivo – o que justifica discordarmos de Vozmediano quando esse atribui aos adesivos um caráter de ornamento. Acreditamos que objeto coletado e suporte dividem protagonismo – diferentemente do que ocorria em *Foi um prazer* (1997), série que será discutida no terceiro capítulo, onde as estruturas de madeira e de alumínio que estruturavam a obra eram

completamente cobertas pelos cartões de visita (NELSON, 2013: 144) – o que nos leva a perceber o processo constitutivo de *Adesivos*, as escolhas classificatórias da artista que resultaram em determinada forma de organização decorrente de uma “vontade” de exibição, como coloca Katzenstein, e à qual acrescentamos a igualmente importante “vontade” de ocultação.

Os níveis de precisão deixaram de ser meros suportes de apoio expográfico e passaram a ser obra em *Hardware seda – Hardware silk*, série iniciada em 2012 em que Leirner se dedicou aos níveis de precisão e a outros objetos usados em montagem de exposição que, após serem acumulados, constituíram obras, as quais serão comentadas mais a frente.

A última obra da série, *Adesivo 44* (2004) (figura 42), tem um tom apoteótico. Uma grande quantidade de adesivos, prescindindo de uma organização que atendesse a critérios que estruturaram outras obras da série, foi colada em janelas apoiadas em estruturas metálicas de 1036,3 cm de comprimento cada, dispostas em paralelo, formando um corredor entre elas. Remetem aos hábitos de crianças e jovens, principalmente, de colar adesivos em janelas, o que é verificado comumente a partir de uma observação das ruas (NELSON, 2013: 159). Leirner a considera “(...) uma representação de todas as janelas enfeitadas com adesivos do mundo inteiro. Sinto como se tivesse posto minha assinatura em todas elas.” (*idem, ibidem*). Podemos afirmar que *Adesivo 44* faz parte de um projeto da artista de se inscrever no mundo de maneira silenciosa e, ao mesmo tempo, insistente. Isso porque sua inscrição se dá a partir das relações que estabelece com objetos ordinários, aos quais não depositamos considerável atenção, mas que nos rodeiam a todo momento e que, sobre os quais, nosso olhar pode se transformar depois de termos entrado em contato com as obras da artista. Leirner, como um ruído onipresente, parece habitar nosso cotidiano.



**Figura 42.** Jac Leirner, *Adesivo 44*, 2004.

É digno de nota a recorrência de adesivos em que estão estampados o nome de uma multinacional homônima da artista, *JAC*, e que aparecem na série à guisa de assinatura. Em uma família com tantos “Leirners” conhecidos no mundo da arte, sua distinção se dá pelo seu prenome.

O museu como loja, como produtor de artigos promocionais, presente em *Nomes*, apareceu também na subsérie *Cem temas, uma variação* (figura 43), exposta em 2001 no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Leirner produziu cem peças com o mesmo suporte – placas de vidro apoiadas em peças de polipropileno, de modo que ficassem perpendiculares ao chão – sobre os quais colou adesivos promocionais do MAM-SP, realizando composições diferentes. O título da subsérie é uma provocação: entre tantas repetições e alterações provenientes de objetos acumulados, no que consistiria o tema e a variação? A variação seria em relação às outras obras da série *Adesivos*? Cada adesivo é tão específico a ponto de a artista identificar diferentes temas entre eles?



Figura 43. Jac Leirner, *Cem temas, uma variação*, 2001.

Dentro desse conjunto de adesivos, a princípio ordinário, podemos fazer uma distinção e notar a presença de alguns de alto valor, que se aproximam do caráter de preciosidade. É o caso daqueles realizados por artistas contemporâneos e os de edição limitada produzidos por ocasião de algumas exposições, que constituem a obra *Adesivos 25 (nós)* (2001) (figura 44). Nela, estão presentes adesivos feitos pela artista Jenny Holzer, onde se pode ler frases como *protect me from what I want*; outro que anuncia uma exposição de Andy Warhol; outro com a celebrada frase *I am still alive* de On Kawara; e ainda dois adesivos concebidos como múltiplos de Cildo Meireles (um *Zero cruzeiro* [1974-1978], litografado em papel) e Joseph Beuys (uma serigrafia em pinho, *Wooden Postcard* [1974]) (HARTUP, 2004: s/p).

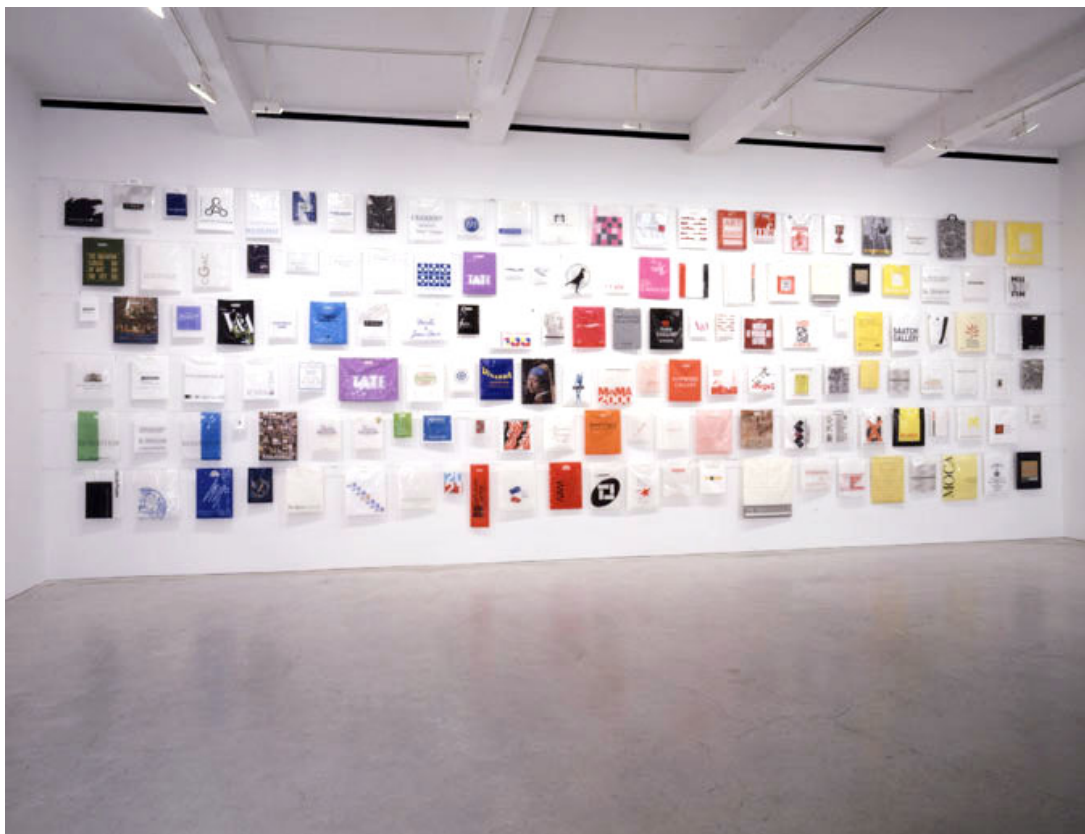


Figura 44. Jac Leirner, *Adesivo 25 (nós)*, 2001.

#### 2.4. A cor como critério classificatório para ocultação

Temos enfatizado o fato de Leirner construir suas obras a partir da ordenação de objetos segundo critérios de classificação formulados pela própria artista. Devido a sua relevância na obra da artista, nos deteremos nesse momento à cor, um desses critérios classificatórios.

Em vários momentos, critérios cromáticos são usados por Leirner para classificar, organizar e estruturar seus objetos acumulados. Ao propor esse critério, as demais características desses ficam em segundo plano, subjugadas ao protagonismo das escalas cromáticas produzidas pela artista e sobre as quais nos detemos em um primeiro momento. Só para citarmos um exemplo, *144 museum bags* (2006) (figura 45) integrante da série *Nomes* privilegia o critério cromático na organização das sacolas plásticas.



**Figura 45.** Jac Leirner, *144 museum bags*, 2006.



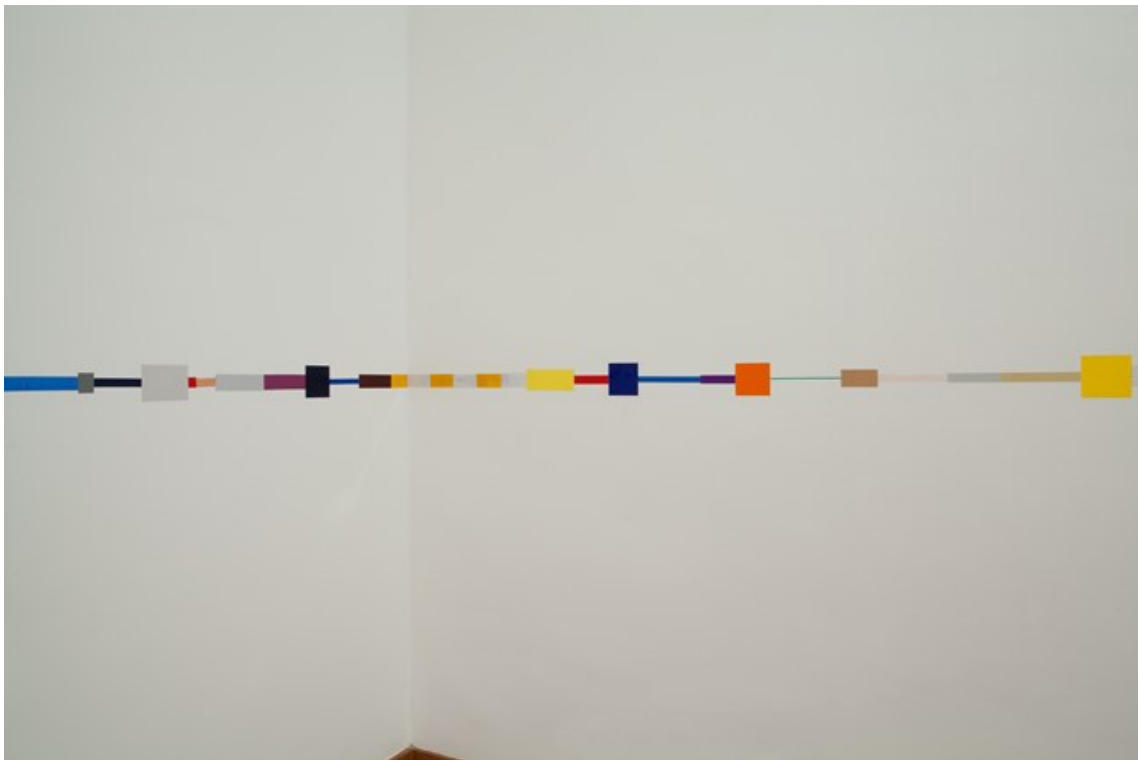
Seus trabalhos em aquarela, que se assemelham a rigorosos estudos cromáticos, poderiam sugerir a elaboração de um discurso ambicioso por parte da artista a respeito da cor. No entanto, ao falar de sua tese, se é que podemos colocar nesses termos, Leirner afirma que “todas as cores são perfeitas e corretas, e cada uma tem suas especificidades” (NELSON, 2013: 93). Ao trabalhar com as cores inerentes a objetos, sem adicionar pigmentos a eles, Leirner, assim como nas aquarelas, está fazendo composições cromáticas.

Relações cromáticas já existiam em *Os cem*, que pela natureza do material se limitavam a uma pequena variação cromática. Em *Cromático precário* (1991) (figura 46), folhetos dos mais diversos assuntos são dispostos lado a lado, presos a um suporte de madeira, formando uma escala cromática ampla, do amarelo ao roxo, passando pelo laranja e vermelho, e acima dessa, uma escala do verde ao azul, fragmentada em duas partes.



**Figura 46.** Jac Leirner, *Cromático precário* (*Somewhere over the rainbow*), 1991.

Em *Hip hop* (1998) (figura 47), a cor é apresentada de maneira quase pura, ou seja, a referência a objetos ordinários quase inexistente, a não ser pelas informações variadas de textura e de largura das fitas adesivas usadas. Além disso, chama atenção a ausência de qualquer tipo de texto, presente em praticamente todas as séries anteriores da artista. Tatiana Ferraz atribui a essa ausência um sentido de vazio e de silêncio “que vem pelo excesso do nada, de um circuito calado de cor e de formas” (2001: 178). No entanto, é necessário que se entenda esse silêncio do qual fala Ferraz como a não emissão de mensagens e valores a partir de logotipos de empresas, de escritos anônimos e de contatos profissionais tão comuns em outras séries, uma vez que o ritmo decorrente da distribuição de cores e da cadência de variados formatos de adesivos em *Hip hop* sugere uma sinestesia musical.



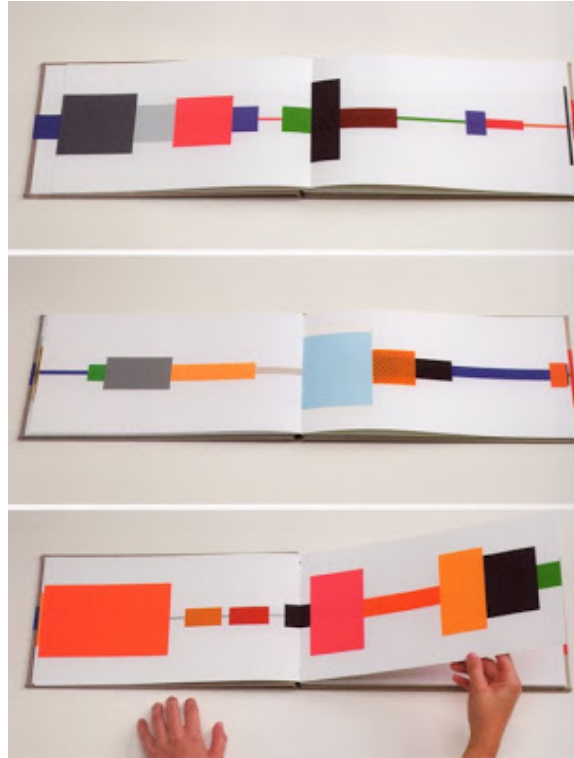
**Figura 47.** Jac Leirner, *Hip hop*, 1998.

A musicalidade da obra é evidente não só em seu título, uma referência aos *Broadway Boogie Woogie* (1943) de Mondrian, como apontou Ariel Jiménez (1998: 42), como também na sua cadência e ritmo elaborada pelas variações fortuitas de cores e de larguras dos adesivos. Ao contrário da obra de Mondrian:

(...) a obra de Jac Leirner não se ergue como ícone perfeito, prefiguração de uma harmonia futura, coletiva e redentora, como nos ofereceu a modernidade do século, mas como uma ordem fortuita, conjuntural, com aquele “algo que resiste à entropia”, sem opor-lhe para tanto a rigidez de um corpo compacto. (JIMÉNEZ, Ariel, 1998 In: CANONGIA, 2002: 42).

Esse trabalho foi montado pela primeira vez para uma exposição na Sala Mendoza, em Caracas, um espaço com pé-direito muito baixo (RICCIOPPO, 2012: 211), o que poderia sugerir a ênfase na horizontalidade da obra. Leirner enfileirou e colou nas paredes da sala, formando uma linha contínua paralela ao chão, inúmeros fragmentos de fitas adesivas de cores, texturas e materiais diferentes, de larguras e comprimentos variados, encontradas no mercado venezuelano. A continuidade da obra é tal que, em certos trechos, os adesivos são sobrepostos a janelas e quinas, além de entrarem e saírem da sala pelas portas. Por mais “abstrata” que a obra seja, ainda assim “são recortes de centenas de fitas adesivas, disponíveis no comércio, tão *readymade* quantos os objetos de que dispõe no conjunto da obra.” (CANONGIA, 2002: 18).

Com acréscimos de novos adesivos, *Hip hop* foi apresentada novamente em 1998 na Bohem Foundation, em Nova York; em 2001 no Centro Universitário Maria Antonia em São Paulo; e nas suas retrospectivas no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em 2002 e na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2011. Além disso, Leirner reproduziu o processo realizado nas paredes em livros (figura 48).



**Figura 48.** Jac Leirner, *Hip hop book*, 1999-2000.

Pensando na elaboração dos grupos construtivos brasileiros sobre a cor<sup>38</sup>, Leirner se distancia da negação concretista da cor como elemento autônomo. Aqui, a cor adquire certa autonomia física e participa da construção do espaço. Para entendermos melhor essa elaboração, propomos uma breve exposição comentada sobre o último artigo escrito por Donald Judd, *Some aspects of colour in general and red and black in particular*, publicado postumamente na Revista *Artforum* em 1994.

Nesse artigo, Judd debate a relação entre a cor e o espaço que, juntamente com o material, constituem os três principais aspectos das artes visuais. Porém, aqueles dois primeiros são pouco tratados no debate artístico, ao contrário do último. Segundo Judd (1994: 73), o espaço passou a ser explorado como o principal aspecto na arte a partir dos anos 1960, por artistas como Claes Oldenburg, Larry Bell, Dan Flavin, Bob Irwin, além do próprio Judd.

---

<sup>38</sup> Como já discutimos no nosso primeiro capítulo, diferentemente do grupo neoconcreto carioca, os concretistas paulistas, negavam a cor como valor autônomo, o que a tornaria um valor metafísico e um valor em si. A cor deveria “*funcionar* como elemento divisor de espaço, parte dinâmica informacional do trabalho.” (BRITO, 1999: 42, grifo do autor).

Já a cor ganha potência a partir do momento em que a arte toma para si interesses para além da prática representativa do “espaço unificado”, ou seja, na obra de Manet realizada na segunda metade do século XIX.

A simulação da aparência, a representação dos objetos em seu espaço, sobre uma superfície plana, uma simulação da realidade que deve ser verossímil para o espectador, não é compatível com um desenvolvimento interessante da cor.<sup>39</sup> (JUDD, 1994: 73).

A partir de então, a questão da cor em si adquire centralidade, passando a ocupar uma discussão que antes era habitada pela luz e pela sombra. Novas ideias sobre cor são elaboradas a cada nova geração de artistas. No entanto, Judd sente falta de um debate sobre cor, assim como sobre espaço, em seus contemporâneos, localizando em Josef Albers<sup>40</sup> os últimos escritos teóricos sobre cor, dando destaque para *The Interaction of Color* de 1963.

Concordando com a sentença de Itten de que “Forma também é cor. Sem cor não há forma. Forma e cor são uma unidade”<sup>41</sup> (1916 *apud idem, ibidem*: 110), Judd rejeita o enquadramento de suas obras realizadas a partir de 1962 no gênero escultura, sendo elas uma unidade entre cor e espaço tridimensional colocadas diretamente no chão, já que, para o artista, cor e espaço ocorrem juntas.

As realizações de Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko e Clyfford Still – artistas localizados sob o termo expressionismo abstrato – demonstraram, para Judd, que o desenvolvimento da cor, a partir de então, deveria ocorrer para além da superfície plana. Em outras palavras, a cor, para continuar, deveria acontecer no espaço.<sup>42</sup> Diante de sua própria assertiva, Judd acredita que a cor será sempre interpretada de uma nova maneira e que

---

<sup>39</sup> “The simulation of appearance, the depiction of objects in their space, upon a flat surface, a simulation of reality that must be believed by the viewer, is not compatible with a developed interest in color.” (JUDD, 1994: 73). Tradução feita pelo autor.

<sup>40</sup> Leirner relata ter lido textos de teoria da cor de autoria de Josef Albers, assim como de Johannes Itten e de Goethe (NELSON, 2013: 34).

<sup>41</sup> “Form is also color. Without color there is no form, Form and color are one.” (ITTEN, 1916 *apud* JUDD, 1994: 110).

<sup>42</sup> “Color to continue had to occur in space.” (JUDD, 1994: 113).

o modo como entende o funcionamento da cor não significa a conclusão de um pensamento, mas um início.

A cor, portanto, seria matéria, um elemento físico, existiria de maneira “obstinada”. O que importa é o fato de ela existir, e não o que ela significa, como Albers acreditava ao atribuir sentimentos às cores. Nos trabalhos mais recentes realizados com folhas de alumínio coloridas (figura 49), Judd usa um espectro maior de cores fortes, sem se preocupar em harmonizá-las ou desarmonizá-las, mas apenas torná-las presentes primeiramente (*ibidem*: 113). Muitas dessas obras estabelecem um diálogo com *Hip hop*, não só formal, mas também conceitual, ainda que essa distinção seja discutível. A proposta de Leirner de encadear uma sequência de cores cujas combinações são sempre aceitáveis, sem constrangimentos<sup>43</sup>, dialoga com a de Judd de, segundo Batchelor (2001: 45), explorar a cor de maneira empírica, sem necessariamente recorrer aos sistemas de ordenação convencionais, subvertendo as hierarquias implícitas no círculo cromático que distinguem cores primárias, secundárias e terciárias. Sobre essas últimas obras de Judd, Batchelor escreve:

(...) o trabalho de Judd envolvia um reordenamento constante dessas variáveis [estrutura de caixa aberta, materiais planos e lisos, unidades repetidas reunidas, cor inerente ou aplicada]. Para que fim? Apenas, talvez, para descobrir como o material x ficaria perto da cor y numa configuração z. E, ao descobri-lo, aprender mais sobre materiais, espaço e cor. (BATCHELOR, 2001: 45).

Tanto Judd como Leirner exploram as possibilidades de arranjo e de (re)ordenamento de elementos, e estão interessados em como esses se comportam em uma situação de exposição e, no caso de Leirner, também de ocultação. A ocultação aqui se refere ao protagonismo que tem na percepção desses elementos o plano das massas e volumes cromáticos, derivados dos ordenamentos propostos pela artista, em detrimento de outras características e informações relacionadas à sua condição de objeto. *Hip hop* é um caso limite

---

<sup>43</sup> Sobre *Hip hop*, Jac Leirner afirma: “Esse trabalho demonstra que todas as cores são perfeitas e demandam a proximidade de outras cores. As escolhas são feitas dentre todas as possibilidades e sempre parecem corretas. Não importa se é uma fita adesiva prateada ou a fita vermelha litográfica. Todas as cores são poderosas e todas podem se encaixar.” (NELSON, 2013: 153).

desse processo de ocultação, em que uma escolha classificatória empreendida por Leirner subverte quase que completamente a identificação do objeto enquanto algo pertencente ao âmbito do cotidiano, do comum, nesse caso fitas adesivas. Como em outros trabalhos, aqui a *acumulação* se vale do critério cromático para operar a tensão entre exposição e ocultação.



**Figura 49.** Donald Judd, *Sem título*, 1987.

## 2.5. Acumular para relacionar

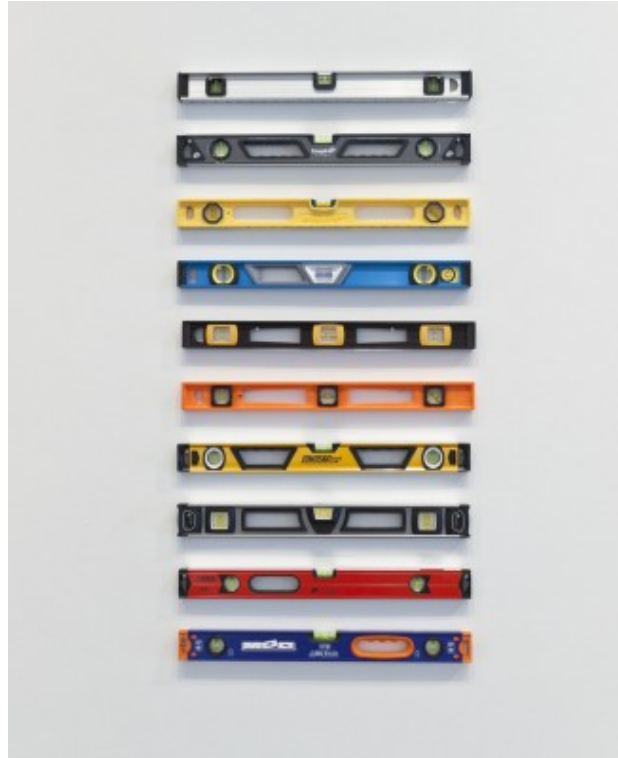
Em relação a *Pulmão* e a *Os cem*, Aracy Amaral faz a seguinte afirmação:

(...) sua rigorosa e asséptica organização de detritos da sociedade industrializada surge quase como uma consequência da observação da arte contemporânea e do colecionismo. Mas seu espírito instigante leva-a a propor essa ordenação como trabalhos que se multiplicam em suas vertentes criadoras, desdobrando-se como revelações (...). (AMARAL, 1993: 232).

Amaral entende a prática de Leirner como uma consequência, uma derivação de uma, poderíamos afirmar, já constituída tradição na arte contemporânea de, entre outros fenômenos, dedicar interesse aos objetos ordinários do cotidiano e envolvê-los em práticas citacionistas. A obra da artista também seria uma espécie de consequência do colecionismo, o que nos interessa e endossa nossa avaliação da obra de Leirner não como coleção, mas como uma *derivação* desse processo. Sua obra não seria uma coleção, mas tomaria esse processo como subsídio, como um princípio genético, no sentido de *gênese*, de *fazer nascer*. Como vimos na análise de suas obras, a artista seria muito mais uma inventariante, uma gestora do que uma colecionadora, o que explica termos nomeado esse segundo conceito operatório como *acumulação*, derivado da recorrência do termo *coleção* largamente empregado pela fortuna crítica e que, diante da nossa análise, se mostrou insuficientemente preciso para conotar o que pretendíamos. Ainda, ao empregarmos *acumulação* em detrimento de *coleção*, estabelecemos uma distinção com o sentido consagrado desse último, exposto aqui por meio de Benjamin.

A *acumulação* em Leirner se dá por meio de diferentes vias: pela coleta, pelo furto, pelo consumo, entre outras. Em várias delas, a ação acontece sem que exista um projeto consistente para a destinação dos objetos acumulados. Em um primeiro momento, a acumulação significa uma inativação, semelhante ao processo de coleção, como vimos. A partir do momento que realiza inventários sobre aquilo que acumulou, a artista ativa esses objetos por meio das relações que suscita entre eles.





**Figura 50.** Jac Leirner, *10 níveis*, 2012.

Dito isso, propomos uma análise da obra *10 níveis* (2012) (figura 50) – integrante da mostra *Hardware seda – Hardware silk*, exposta pela primeira vez em 2012 na Edgewood Avenue Gallery, da Yale University School of Art, em New Haven, na qual Leirner cria obras a partir da compra de diversos objetos usados em montagem de exposição –, realizada com dez unidades de níveis de precisão de diferentes modelos, mas todos com o mesmo tamanho, para desenvolvermos a seguinte reflexão, que pretende ser a conclusão desse momento acerca de como o conceito operatório *acumulação* se relaciona com o “poder” da artista de, por meio de estratégias de inventário, montagem e exibição, sugerir relações entre objetos previamente acumulados.

Nos parece que, no caso de Leirner, a tensão criada entre exposição e ocultação do objeto é suscitada pela preocupação em constituir um “quadro” mais apropriado para expor, no termos de Abreu, um *ponto de vista* elaborado a partir de uma “mesa”. Isto é, o modo mais apropriado possível para expor esses objetos (iguais mas diferentes) em um determinado nível de equidade, de modo que sejamos tentados a apreender uma unidade apesar da tensão

provocada pela reunião de objetos distintos que sinalizam em direção a uma fragmentação decorrente de suas diferenças, impondo uma força centrípeta a uma unidade onde há dessemelhanças que tendem à dispersão. Ou ao contrário, dissociar esses objetos que tendem a se fundir devido as suas semelhanças em unidades independentes, ressaltando suas peculiaridades, a despeito dos critérios de classificação que pretendem garantir sua unidade. Ou seja, o “quadro”, e anteriormente a ele a “mesa”, tende a perturbar esses objetos por meio de fusões devido as suas semelhanças ou por meio de dispersões devido as suas diferenças, uma vez que nossa atenção parece prevalecer menos nas quantidades e mais sobre as *relações* que a artista propõe entre seus objetos.

## CAPÍTULO 3. Objeto interceptado

### 3.1. De: / Para:

Ao falarmos em *interceptação* estamos operando com a ideia de que algo tem sua trajetória interrompida, sendo retirado de um lugar<sup>44</sup> e levado para outro. Nesse processo, aquilo que é interceptado em um lugar e deslocado para outro, passa a ser regido por um estatuto diferente, oferecendo possibilidades de compreensão até então inéditas, além de evidenciar os circuitos que estão atrelados aos espaços nos quais há esse trânsito.

Acreditamos que essa ideia está presente nas obras de Jac Leirner. O deslocamento de objetos empreendido pela artista atua de forma importante na alteração de seus sentidos e na exposição do funcionamento de determinados circuitos, principalmente os das instituições que integram o sistema da arte – sistema esse que nos interessa nesse momento –, de onde são retirados subsídios para a construção de algumas séries, como *To and from* (1991-1999), *Etiquetas* (1991-1994), *Foi um prazer* (1997), e *Hardware seda – Hardware silk* (2012), além da obra elaborada para o *Projeto Parede* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1999), as quais serão discutidas nesse capítulo.

Para Ferguson:

Há um movimento *de* e *para* em cada peça, uma oscilação entre o abstrato e o empírico, o estético e o social, o objetivo e o subjetivo. Cada unidade, em cada trabalho de Jac Leirner, é apenas um fragmento recontextualizado, retirado de um outro

---

<sup>44</sup> Aqui, o termo *lugar* é um empréstimo da fala da própria Jac Leirner, quando afirma que seu processo de trabalho envolve a busca de um lugar para as coisas que não o têm (NELSON, 2013: 97). Diante de uma não definição desse termo por parte da artista, para esse trabalho, entenderemos *lugar* a partir da definição de *site* de Anne Cauquelin. Para a autora, *site* é uma lógica dialética construída a partir da noção de espaço (abstrato e filiado à geometria grega), e de lugar (concreto e que envolve corpos) (2002 *apud* HUCHET, 2012: 160-161). Enquanto espaço define uma posição que, por meio de uma abstração, é passível de ser submetida ao cálculo, lugar define uma singularidade que articula um tempo, um meio e um espaço, contemplando os âmbitos da raiz, do sagrado e da memória. O *site* é tanto o espaço fisicamente mensurável quanto o lugar feito de memória, contendo o tempo “na forma de memórias acumuladas”. Ao mesmo tempo em que ocupa um pedaço de território, ele escapa às medidas calculadas e terrestres, preenchendo um hiato entre espaço e lugar (*idem, ibidem*). Portanto, entenderemos aqui *lugar* não só como aquilo que produz e é produzido pela presença física de uma produção artística, mas também como um cruzamento de uma série de dispositivos de ordem subjetiva e temporal que operam sobre a visualidade.

sistema; cada um tem algo *faltando*, e esta ausência é utilizada em prol do contexto do trabalho. (FERGUSON, 1991: 149, grifo do autor).

Sobre questão semelhante, escreve Michael Corris:

Os materiais, porém, resistem à apreensão não-sofisticada de Jac Leirner, lutando para livrar-se desta impostura forçada, pelo fato de terem sido especialmente concebidos com vistas a uma facilidade de circulação e de armazenamento, sem nenhuma preocupação ou desejo de permanecer fisicamente unidos ou, de outro modo, sofrer abusos. Jac Leirner tem forçosamente que arquitetar uma miríade de artimanhas diabolicamente engenhosas para quebrar a vontade das coisas e estabelecer o Domínio da artista. (CORRIS, 1991: 131).

Considerando as passagens acima, podemos entender a obra de Leirner como um vértice entre um *de* e um *para*, o que significa dizer que ela ocupa uma posição instável entre dois lugares, que por sua vez circunscrevem diversos circuitos, que a artista propõe relacionar. O resultado instável dessa relação sugere a precariedade das relações construídas a partir dos critérios classificatórios escolhidos por Leirner, com os quais estabelece seu “Domínio”. A ocupação de determinado lugar por suas obras sugere uma falta, uma ausência de outros lugares para os quais seus objetos estavam previamente endereçados. Esse deslocamento instaura movimentos de ocupação e desocupação, muitas vezes de forma simultânea.

Inicialmente, ao falarmos em *interceptação*, o que implica uma distinção entre no mínimo dois lugares, faz-se necessário indicar, ao menos, a ideia do que seria o primeiro lugar, correspondente aos circuitos originais dos objetos que Leirner utiliza em suas obras, e o que seria o segundo lugar, referente àquele em que esses objetos são fundados em uma nova originalidade, socialmente mais robusta, de acordo com Anjos (2013), na forma de obra de arte.

Para pensarmos essa distinção de lugares podemos recorrer a Baudrillard e ao seu entendimento sobre como o objeto utilitário transmuta-se em objeto de coleção. O autor não se interessa pela definição e nem pela

elaboração de classes de objetos, “mas pelos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta” (2008: 11), processos esses nos quais os objetos personificam relações humanas. O objeto, segundo Baudrillard, tem duas possibilidades de função: ser utilizado ou ser possuído. O objeto que é utilizado é submetido a uma mediação prática que remete ao mundo. Por sua vez, o objeto possuído se acha em uma posição inversa, ele é “abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo” (*idem, ibidem*: 94), passando a remeter apenas ao indivíduo, e vice-versa, e não mais ao mundo. Enquanto o objeto estritamente prático está submetido a um estatuto social – ou seja, é máquina – o objeto puro, por ter sido abstraído de função e uso, é submetido a um estatuto subjetivo, tornando-se objeto de coleção. Para entendermos como a *interceptação* opera sobre os objetos, no nosso caso, é possível fazer uma analogia entre o objeto utilizado com o cotidiano, o nosso primeiro lugar, e entre o objeto possuído e as instituições do sistema da arte, o nosso segundo lugar.

Contrariamente ao que pode parecer em um primeiro momento, o objeto utilizado não implica uma relação tão objetiva e determinada:

(...) a realidade psicológica e sociológica vivida dos objetos, que constitui, para além de sua materialidade sensível, um corpo de coerções tais que a coerência do sistema tecnológico acha-se neles continuamente modificada e perturbada. É esta perturbação, e como se desenvolve a racionalidade dos objetos em luta com a irracionalidade das necessidades, e como tal contradição faz surgir um sistema de significações que se aplica em resolvê-la, que nos interessa aqui, e não os modelos tecnológicos, sobre cuja verdade fundamental, todavia, destaca-se continuamente a realidade vivida do objeto. (BAUDRILLARD, 2008: 12-13).

Esses objetos práticos estão continuamente escapando de sua “estruturalidade técnica” para “significações segundas”, de um sistema tecnológico para um sistema cultural (*idem, ibidem*: 14). Mas ainda assim eles se mantêm na ordem de uma mediação prática, que devolve o objeto para o mundo. Quando esse é abstraído de sua função e é relacionado subjetivamente ao indivíduo, teríamos o objeto puro que não mais remete ao

mundo, mas apenas ao indivíduo. Esse seria o objeto de coleção e, considerando nossa proposta terminológica e nossa analogia, seria passível de *acumulação*, momento esse em que, poderíamos dizer, se dá a *interceptação*.

A partir da perspectiva da Museologia convencional – o museu, como veremos mais adiante, ocupa uma posição de destaque no nosso segundo lugar –, Ana Lúcia Siaines de Castro (2009: 71-72) formula como seria o processo de transmutação do objeto em objeto museológico<sup>45</sup>. Segundo a autora, para chegar ao museu, o objeto percorre um caminho “interno e social” que o distancia da condição de coisa, de utensílio, e acrescenta a ele novos significados de caráter “objetivo e triunfante”, a partir dos quais expressará e sustentará uma “verdade museológica”, ou seja, o objeto será transmutado de modo que atenda às especificidades institucionais. Nesse novo lugar, ao objeto é atribuído um caráter de autenticidade e originalidade, sendo também revestido pelo tempo museológico que visa atender a expectativa de eternidade (*idem, ibidem*: 26-27).

Entendemos que é dessa forma que Leirner opera com a *interceptação*. Selecionando objetos práticos e até então ordinários de seu cotidiano, a artista os intercepta, momento no qual os desacopla de seus sentidos originais, com os quais não perde relação, para admitir novos acoplamentos com outros sentidos, muitos deles de caráter “robusto”, “triunfante” e, como veremos adiante, “sagrado”. É importante destacar que esses novos sentidos admitidos nos desacoplamentos e acoplamentos são quase que como demandas solicitadas pelos trânsitos espaciais, pelos deslocamentos que a *interceptação* pressupõe. Esses objetos passam a ser então “objetos de coleção”, passíveis de *acumulação*. Sobre essas grandes quantidades, a artista empreende sucessivos inventários seguidos de procedimentos de *destilação*, de síntese e de constituição de suas obras.

Como já foi dito, Leirner trabalha com objetos ordinários, largamente presentes em seu cotidiano. Não nos estenderemos sobre esse primeiro lugar.

---

<sup>45</sup> Castro entende como objeto museológico não só obras de arte, mas também documentos e objetos históricos dos quais cita alguns exemplos: grilhões usados para aprisionar escravos, o pijama usado por Getúlio Vargas quando cometeu suicídio, a coroa de D. Pedro II e as múmias do Museu Nacional (2009: 72-77). Ao nos referirmos a Castro, utilizaremos a denominação “objeto museológico”, abarcando essas categorias mencionadas.

Para nosso debate, priorizaremos uma discussão sobre instituições do sistema da arte, o que estamos chamando de segundo lugar.

Tratar de algumas instituições do sistema da arte se justifica não só pelo fato de considerarmos que o conceito operatório *interceptação* evidencia determinados circuitos e espaços relacionados a esse sistema, mas também pela relação intrínseca e indissociável que a arte contemporânea estabelece com eles, como acredita Anne Cauquelin.

Cauquelin (2005b: 55) entende que a arte contemporânea é um conjunto complexo de fatores que atuam de forma simultânea e indissociável, ou seja, não é possível pensar nas obras de um lado e numa rede de distribuição econômica, por exemplo, de outro. Essa situação indica a configuração de um “sistema” da arte, o qual se altera de tempos em tempos e cujo conhecimento, segundo a autora, é imprescindível para a apreensão das obras. É a esse sistema que nos referimos até então.

A autora sugere que, diferentemente da arte moderna que estava sob o regime do consumo, podemos pensar a arte contemporânea sob o regime da comunicação. Um dos seus “efetadores” é a ideia de *rede*<sup>46</sup>. A obra e o artista contemporâneos são simultaneamente tanto elementos constitutivos da rede como também produtos dela, ou seja, não há razão para a rede existir diante da inexistência da obra e do artista, assim como não é possível pensar na visibilidade da obra e do artista fora da rede. Essa relação é de tal ordem que a rede de comunicação da arte contemporânea caracteriza-se por um bloqueio, por uma “circularidade total do dispositivo”, isto é, estão expostas ao público não tanto as obras produzidas por autores, mas uma imagem da própria rede. A visualização de uma obra de arte contemporânea significa a visualização de toda a arte contemporânea em seu conjunto e em seu processo de produção (*idem, ibidem: 73-74*).

---

<sup>46</sup> “Em termos de comunicação, a rede é um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para outras microrredes. Isso é o mesmo que dizer que o conjunto é extensível. Nesse conjunto, pouco importa a maneira pela qual se efetua a entrada. Os diversos canais tecnológicos encontram-se ligados entre si: telefonia, audiovisual ou informática e inteligência artificial. Entrar em rede significa ter acesso a todos os pontos do conjunto, a conexão operando à maneira das sinapses no sistema neural.” (CAUQUELIN, 2005b: 59).

Em um contexto onde a arte realizada não se restringe mais aos suportes tradicionais e a normas pré-estabelecidas, o que significa dizer que não existem mais critérios *a priori* cuja avaliação poderia ser indicativa da qualidade da obra, impossibilitando até mesmo a ideia de que exista uma qualidade inerente ao objeto artístico, Cauquelin questiona se as obras não seriam “apenas tributárias da imagem que a comunicação pode fazer circular” (*ibidem*: 81), e conclui que a “realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.” (*ibidem*). Seu valor não está mais no objeto, mas no lugar e no tempo que ocupa, reflexão essa crucial para compormos nosso conceito operatório de *interceptação*. O autor como artista-pintor desaparece, restando apenas aquele que mostra a obra<sup>47</sup>. Sendo assim, não faz sentido pensarmos as obras em uma divisão entre academicismo e vanguarda, mas sim entre aquelas que estão fora ou incluídas no circuito<sup>48</sup> (*ibidem*: 83).

São diversos os agentes do sistema da arte. Ao longo do tempo, o protagonismo e a relevância desses agentes se altera. Ainda segundo Cauquelin (*ibidem*: 27-33), o desenvolvimento da arte moderna em meados do século XIX na Europa coincide com o regime de consumo. Já que os Grandes Salões franceses não aceitavam um número crescente de artistas, era necessário que alguma outra instituição se encarregasse de atribuir talento e de remunerar esses artistas. O que era produzido precisava ser comprado, processo esse viabilizado pela ação de agentes intermediários, como

---

<sup>47</sup> No entanto, Cauquelin não entende a arte contemporânea como um conjunto que partilha de todas essas características aqui citadas. A autora identifica dois grupos distintos. No primeiro estariam agrupadas as produções conceitual, minimalista e *land art*. O segundo abarcaria produções que se contrapõe à “não-opticidade, ao apagamento do autor e à inexpressividade”, e que estão interessadas no “fazer” pictórico, na emoção, no gesto, no corpo e na espontaneidade, se referindo às várias tendências de pintura desse período (*bad painting*, *action painting*, livre figuração, *funk art*, grafites) e a *body art*. Ainda assim, esse segundo grupo se vale da máxima duchampiana “qualquer coisa, mas na hora determinada”, nega a linearidade histórica e explora o conhecimento das redes de comunicação. (CAUQUELIN, 2005b: 144).

<sup>48</sup> Um artista considerado exemplar desse sistema, para Cauquelin (*ibidem*: 111-120), é Andy Warhol. A partir de uma experiência junto a publicidade, Warhol se utiliza da compreensão desse circuito para construir sua própria imagem e vendê-la por meio de mecanismos publicitários: através da assinatura, o artista associa seu nome a objetos conhecidos pelas massas de consumidores e os torna “sensacionais”, extraordinários, seja pela repetição, seja pela forma como lida com suas dimensões físicas. Ao que parece, Cauquelin reconhece como singularidade em Warhol o domínio que esse tem sobre o processo, tanto que, para a autora, se um artista não alcança seu objetivo, é porque provavelmente não possui essa habilidade de operação. No momento em que Warhol transforma seu status de artista comercial para artista de negócios, ele concebe uma definição de arte contemporânea: “fora da subjetividade, fora da expressividade – na qualidade de sistema de signos circulando dentro de redes.” (*ibidem*: 120).



*marchands* e críticos. É nesse contexto que Gustave Courbet constrói um bangalô anexo à Exposição Universal de 1855 para expor seus quadros, um “instinto de autopreservação”, segundo Yve-Alain Bois, frente à “indiferenciação entrópica de todas as coisas engendrada pelo modo de produção capitalista e denunciada, de diversas maneiras, por Baudelaire, Flaubert e Marx” (2012: 123) característica nesse período. Mais a frente, outros agentes, executando uma gama variada de funções, passam a fazer parte desse sistema – ou suas funções adquirem novas acepções no caso daqueles cuja origem remontam a períodos anteriores –, como os museus, galerias, historiadores da arte, críticos, colecionadores, curadores, casas de leilões, dentre outros.

Nesse sistema, não parece ser possível pensar em um elemento que ocupe uma posição central. O fato de nesse momento debatermos a obra de Leirner a partir de referências e diálogos com a instituição de arte museu não é uma sugestão de centralidade desse agente no sistema da arte, mas uma escolha para podermos entender o conceito aqui proposto de *interceptação*, já que é daquela instituição que Leirner retira subsídios para construir as séries de obras que serão aqui discutidas, além de operá-lo de modo a legitimar a “sacralização” dos objetos que intercepta ou, em termos baudrillardianos, legitimar a transmutação do objeto utilitário em objeto colecionado, preservando a notoriedade que esses objetos dão aos circuitos dos quais se originam e nos quais transitam. Dentro de nossa proposta, o museu habita o que estamos chamando de segundo lugar. Nele, por meio da exibição, acontece a transmissão e a recepção de seus objetos, o que significa dizer que as ideias e convicções artísticas adquirem concretude, o que leva Sonia Salcedo del Castillo (2008: 25) a pensar em uma “autonomia do circuito artístico” diretamente vinculada a essa transmissão.

Assim como Leirner se detém sobre o museu para usá-lo como *medium* do qual retira elementos para produzir algumas de suas séries, é imprescindível nos determos sobre o museu para dele retirarmos subsídios para compreendermos suas obras.

## 3.2. O segundo lugar

### 3.2.1. O museu perscrutado

O uso de insumos provenientes de instituições museais inicia-se em períodos em que Leirner fez residência no Museu de Arte Moderna de Oxford, durante três meses em 1990, e no Walker Art Center, durante um mês entre os anos de 1991 e 1992. Esses períodos foram marcados por uma intensa relação da artista com essas instituições:

Em Oxford, eu estava praticamente vivendo no Museu de Arte Moderna. Tinha as chaves do museu para poder chegar ao meu ateliê, que ficava na torre do edifício. Eu tinha de passar pelos escritórios da administração para ir trabalhar e usava o fax ou a máquina de escrever da secretaria. Foi aí que me dei conta de que as cestas de lixo estavam cheias de envelopes vazios jogados fora depois de terem sido retirados seus conteúdos. A quantidade e as características desses envelopes chamaram minha atenção. (NELSON, 2013: 117).

Leirner solicita tanto ao Museu de Oxford quanto ao Walker Art Center que guardassem os envelopes usados para correspondências:

No dia 30 de janeiro de 1991, uma circular foi enviada a toda a equipe do Walker Art Center solicitando que eles “guardassem todos os envelopes de correspondência recebida de museus. Se possível, favor abrir os envelopes com espátula ou tesoura, de modo que não lhes cause dano [...] e os envelopes serão recolhidos semanalmente às sextas-feiras”. (texto da exposição *Commission Possible*, 1998 apud RICCIOPPO, 2012: 187).

A partir dessa solicitação, Leirner acumula envelopes e os ordena levando em conta seus tamanhos e suas cores, produzindo então em 1991 as primeiras obras da série *To and from*. A exemplo do que fez com as cédulas de cruzeiro em *Os cem*, as primeiras obras da série *To and from* são realizadas a partir do enfileiramento de envelopes, os quais são perfurados e transpassados por uma corda de poliuretano (figura 51). Os títulos das obras indicam a procedência dos envelopes: *To and from (MoMA, Oxford)*, *To and from (Walker)* e *To and from (Bohen)*. As obras realizadas em 1998 com envelopes

da Bohen Foundation estão configuradas de outra forma. Os envelopes são agrupados em pequenos blocos e envolvidos por fita adesiva (figura 52).

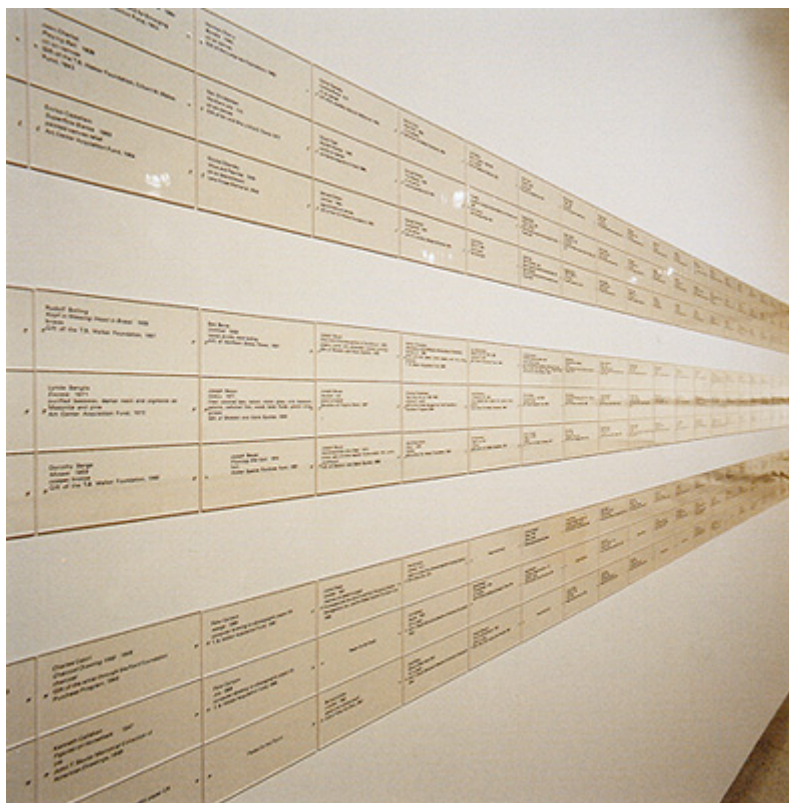


**Figura 51.** Jac Leirner, *To and from (MoMA, Oxford)*, 1991.



**Figura 52.** Jac Leirner, *To and from (Bohen)*, 1998.

Durante sua residência em Oxford, Leirner também se interessou pelas etiquetas que acompanham obras de arte durante exposições e iniciou a produção da série *Etiquetas*. Essas obras são compostas de etiquetas de papel, quadradas ou retangulares, protegidas por placas de acrílico, da mesma dimensão das etiquetas. Elas foram organizadas por diversos critérios e configuradas de diversas formas, sempre no plano vertical da parede. Em *Etiquetas (coleções WAC)* (figura 53) e *Etiquetas (exposições WAC)*, ambas de 1991, Leirner organiza, respectivamente, etiquetas com nomes de obras da coleção de desenhos, pinturas e esculturas pertencentes ao Walker Art Center e etiquetas com títulos das exposições realizadas na mesma instituição desde 1961, ano de nascimento da artista, até o ano de realização da mostra (RICCIOPPO, 2012: 191). Nesses dois casos, as etiquetas formam longos frisos nas paredes da galeria do Walker Art Center.



**Figura 53.** Jac Leirner, *Etiquetas (coleções WAC)*, 1991.

Para a obra apresentada na exposição *Sense and sensibility: women artists and Minimalism in the Nineties*, realizada em 1994 no MoMA de Nova York, Leirner, pela única vez, escolhe e manda produzir etiquetas a partir de obras do acervo do referido museu. *Etiquetas (MoMA, NY)* é muito semelhante às obras produzidas no Walker Art Center. Dessa vez, no entanto, a artista organiza as etiquetas de acordo com suas quantidades de linhas. Na primeira fileira estavam etiquetas com menor quantidade de linhas, e na última aquelas com a maior quantidade. Nesse trabalho, segundo Nelson (2013: 124), ao explorar o peso visual das etiquetas, Leirner atribui densidade a um objeto considerado plano, sem peso. Anos depois, em 2014, Leirner empreendeu procedimento semelhante para produzir uma versão de *Etiquetas* com as coleções do museu mexicano Tamayo, por ocasião da exposição retrospectiva *Funciones de una variable* (GONZÁLEZ, 2014: 18).

*To and from* e *Etiquetas* dão notoriedade para procedimentos burocráticos do museu e para as políticas de formação de acervo. Esses circuitos, ainda que nem sempre sejam perceptíveis de forma consciente no momento do contato entre o objeto artístico e o espectador promovido pela instituição museal, fazem parte das tomadas de decisões sobre o que é exposto e legitimado pela instituição. Nessas e em outras obras, Leirner expõe esses circuitos que fazem parte do funcionamento dessas instituições, nem sempre perceptíveis, o que podemos entender como comentário a um dos principais debates ocorrido ao longo do século XX acerca do museu e de sua condição de lugar e de estrutura que participaria ou não da fruição e da constituição das obras de arte. Ainda, essas obras suscitam que indaguemos se seriam elas também um tipo de crítica institucional.

Esse debate em muito está relacionado com o discurso da arte moderna que combate o museu como lugar. Para William Rubin, que foi responsável pelos departamentos de pintura e escultura do MoMA de Nova York entre 1968 e 1988, a arte moderna, diferentemente da arte anterior que se identificava com a ideia de “endereço público”, seria individualista e inadaptada a lugares públicos. Tanto que o museu, para poder receber essas obras, segundo Rubin, de preferência deveria mimetizar ambientes privados, seja na redução das dimensões dos espaços expositivos, seja no uso de carpetes no chão.

(POINSOT, 2012, p. 143). Ao desertar dos lugares públicos, a obra de arte perderia sua função social e, conseqüentemente, seu lugar, exigindo um apagamento do museu para que esse não tomasse o lugar do palácio ou da igreja. O museu passa a ser entendido como um não lugar, ou ainda, no nosso entender, como um lugar que, deveria-se acreditar, não participaria do processo de fruição da obra.

No entanto, a partir dos anos 1960, há uma espécie de reivindicação pela tomada de consciência da lógica do museu como instituição em grande parte definidora do que o público entenderia por arte. A ideia de neutralidade da galeria é combatida, sua parede passa a ser vista como uma “membrana através da qual os valores estéticos e os comerciais permutam-se por osmose”, impura e que subsume “comércio e estética, artista e público, ética e oportunismo” (O'DOHERTY, 2002: 89-90). Inclusive, alguns artistas desse período elegem esses mecanismos como tema para suas obras:

Os artistas de hoje não veem os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas. O museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que sugira ou apoie uma tese. (...) De alguma forma o museu é causa, efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte (...). (DANTO, 2006: 7).

A problematização do museu, na forma de crítica institucional, por artistas a partir dos anos de 1960 não era um fenômeno inédito. Hal Foster (2014) analisa esse tipo de crítica realizada pelas neovanguardas a partir de uma retomada de práticas das vanguardas históricas do início do século XX e pontua suas especificidades, apresentando a ideia de *deslocamentos sutis*, que nos interessa.

No texto *Quem tem medo da neovanguarda?*, o autor faz uma análise da vanguarda histórica e da neovanguarda a partir da *Teoria da vanguarda* de Peter Bürger. Discordando de Bürger, Foster entende que a neovanguarda não foi apenas uma repetição espúria da vanguarda, que por sua vez é entendida por Bürger como uma pura origem. Diferentemente, a neovanguarda teria

ampliado a crítica modernista aos valores burgueses, entre eles estaria a instituição da arte autônoma, contra a qual se propunha reconectar arte e vida (2014: 30-34).

A repetição da vanguarda pela neovanguarda teria, para Bürger, eliminado a crítica da instituição da arte autônoma, tornando o antiestético um fenômeno artístico e institucionalizando a transgressão. No entanto, Foster propõe que a vanguarda histórica se preocupou mais com questões convencionais, enquanto a neovanguarda, essa sim, teria se concentrado na questão institucional (*ibidem*: 34). Isso porque tanto os monocromos de Rodtchenko, os quais definem propriedades fundamentais a partir do interior do âmbito da pintura, quanto os *ready-mades* de Duchamp, que se utilizam de objetos “extrínsecos” para articular as condições de enunciação da obra de arte, ainda que proponham algum ultraje à instituição, que por sua vez não estava bem definida – se é que um dia estará – não pretendem de todo promoverem a desconstrução, uma vez que estão preservando o status moderno da pintura “feita para exposição” e o nexos galeria-museu (*idem, ibidem*: 37-38). Essas limitações da vanguarda foram, para o autor, evidenciadas pela produção de artistas como Daniel Buren, Marcel Broodthaers e Hans Haacke, os quais levam Foster a considerar a neovanguarda como continuadora da prática do infundável projeto da vanguarda histórica ao invés de encerrá-lo.

Reconhecendo a imprecisão dessa divisão, Foster distingue dois momentos da neovanguarda. No primeiro, há uma retomada mais literal das práticas dadaístas nos anos 1950 por artistas como Robert Rauschenberg e Allan Kaprow, indicando não uma transformação da instituição, mas uma transformação da vanguarda em instituição. Já no segundo momento, artistas como Daniel Buren e Marcel Broodthaers, na década de 1960, criticam esse processo de acomodação da institucionalização da vanguarda e propõem uma desconstrução, sucumbindo, em certos momentos, a “impulsos apocalípticos”, certamente integrados à linguagem dos protestos estudantis de 1968, pelo menos no caso de Buren (*idem, ibidem*: 40-44). Diferentemente desse sentido de “revolução iminente”, artistas continuam nas décadas posteriores, ainda de acordo com Foster, fazendo crítica institucional, que passaram de *oposições*

*grandiloquentes* para *deslocamentos sutis*, sendo o caso de Louise Lawler, Silva Kolbowski, Christopher William e Andrea Fraser. A esse grupo de artistas podemos incluir ainda Cindy Sherman, Sherrie Levine, Hans Haacke e Richard Serra, os quais, para Douglas Crimp (2005: 254), empregando estratégias diferentes, trabalham para revelar as condições sociais e materiais da produção e da recepção artística, outrora dissimuladas pelo museu.

Esses artistas, na visão dialética de Crimp, submetem o idealismo modernista a uma crítica materialista ao exporem o descompasso do museu em relação à arte contemporânea, criticando os pressupostos idealistas que fundaram a instituição e que visavam consolidar a hegemonia burguesa no âmbito da esfera cultural (*ibidem*: 254, 269). A esse grupo de artistas podemos incluir Nelson Leirner, que por sua vez é primo do pai de Jac Leirner.

Ao longo de sua produção, Nelson Leirner dirigiu provocações, ora mais radicais, ora mais brandas, a diversos agentes do circuito da arte, principalmente a galeristas, colecionadores, críticos, *marchands* e ao público (LIMA, 2015: 508). Entre essas provocações estava desde disponibilizar um projeto de obra para que qualquer um pudesse executar um múltiplo, como é o caso de *Homenagem a Fontana* (1967), como também a realização de uma espécie de *happening*, *Exposição não-exposição* (1967), onde, no encerramento dos trabalhos da Rex Gallery & Sons, o público teve permissão para levar todas as obras expostas que conseguissem retirar do local. Ainda, vale mencionar a forma como a inscrição da obra *O porco empalhado* no IV Salão de Arte Moderna de Brasília de 1967 funcionou como recurso para que Nelson Leirner questionasse o júri do Salão e fizesse com que esse viesse a público para justificar e expor a lógica de suas escolhas. Para Agnaldo Farias (2006: 13), Nelson Leirner nos lembra que “a arte, assim como a vida social, (...) é um sistema que nada tem de natural, antes o contrário, que se pauta por princípios abstratos, leis tão invisíveis quanto poderosas.”, o que nos leva a pensar na obra de Nelson Leirner como uma operação constante entre rejeição



da obra como fetiche e aceitação dessa condição para, em seguida, expor seus mecanismos de funcionamento (LIMA, 2015: 516).<sup>49</sup>.

Jac Leirner afirma que não desafia as instituições museais, apenas as usa como se fosse um *medium* de caráter expressivo e passível de ser transformado. “Tal como uma pedra ou um pedaço de madeira que se pode esculpir, a instituição é algo que se pode usar em sua essência concreta, em sua presença material.” (NELSON, 2013: 125). É necessário, no entanto, questionar essa afirmação de Leirner. Acreditamos que, ainda que exista uma certa distância, não é possível analisar sua obra de forma totalmente descolada da crítica institucional. Talvez, ao negar a prática de crítica institucional, a artista esteja interessada em garantir sua livre circulação por esses lugares com o intuito de preservá-los como esse *medium* passível de ser usado e transformado.

Acreditamos ser possível aproximar algumas obras de Jac Leirner discutidas nesse capítulo à ideia de *deslocamentos sutis* proposta por Foster. Para Bruce Ferguson (1991: 149), a estrutura do museu é objeto de um “toque crítico leve” da artista, “de seus questionamentos e perplexidades, de sua espionagem e monitoração”. Em 1999, vale mencionar, Leirner participou da exposição “*The museum as muse: artists reflect*”, realizada no MoMA de Nova York sob a curadoria de Kynaston McShine. No catálogo dessa exposição, lia-se escritos de artistas que acusavam o museu de diversos delitos, entre eles os de sepultar obras de arte, falsear a história, consagrar o mau gosto, bajular os ricos e enfraquecer o artista (HEARTNEY, 1999: 71). A montagem da exposição criava uma narrativa que contrastava os anos 1960 e 1970, quando a crítica dos artistas denotava rejeição ao museu, aos anos 1980 e 1990, quando artistas buscavam infiltrar na instituição (*idem, ibidem*: 75). Leirner é inserida nesse segundo momento com a obra *Nomes (museus)* (1989-92).

Adele Nelson (2013: 146-147) acredita que a obra de Leirner não tem sido analisada extensivamente como exemplo de crítica institucional ou de

---

<sup>49</sup> Para mais detalhes sobre uma leitura da obra de Nelson Leirner a partir da operação do fetiche cf. LIMA. De como Nelson Leirner trava trégua com o fetiche e o desnuda. In: *Anais do 24º Encontro Nacional ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Santa Maria: ANPAP, 2015. p. 507-517.

exame crítico da instituição da arte dos anos de 1980 e 1990. Ela estaria mais interessada nos rituais do mundo da arte e nos aspectos do museu que geralmente são considerados coadjuvantes, elementos esses que Lorenzo Mammì chama de *protocolos baixos*:

A *conceptual art* já nos acostumou à reflexão sobre os protocolos da arte. A teoria institucional da arte reforçou esse ponto de vista. Mas trata-se sempre de protocolos nobres: atribuição de valor, discurso crítico, estética, museologia. O que Jac Leirner põe na frente de nossos olhos são, ao contrário, os protocolos baixos: o museu enquanto shopping, a exposição enquanto processo burocrático, a organização museológica enquanto produção de etiquetas (o próprio *Corpus delicti*, pensando bem, cabe nessa família: é a circulação internacional dos artistas enquanto viagem aérea). (MAMMÌ, 1997: 25).

Podemos incluir nessa lista de Mammì o processo de montagem de exposição, evidenciado pela obra realizada para o *Projeto Parede* e pela série *Hardware seda – Hardware silk*, e o transporte de obras de arte invocado por *Tapes*, série iniciada em 1990 e que consiste em rolos de fita adesiva usados em empacotamentos de obras de arte – em algumas estão impressas nomes de museus, galerias privadas ou de transportadoras – envolvidas por essas mesmas fitas. Essas obras revelam uma certa ambiguidade uma vez que, ainda que se refiram a “protocolos baixos”, não deixam de revelar um rastro dos “protocolos nobres”, uma vez que esses materiais ordinários agregam e recontextualizam uma circulação de poder e de impotência, de indivíduos e instituições, de pessoas e políticas, de contextos e conteúdos (FERGUSON, 1991: 150). De acordo com Nelson e Mammì, podemos sugerir que Leirner, ao comentar o museu em suas obras, evidencia uma instituição cuja especialidade parece estar na habilidade em revelar certas informações e escamotear outras, muitas vezes de forma proposital, se valendo para isso de políticas específicas que atuam de forma controlada nesses circuitos secundários, os quais são colocados em primeiro plano, pelo menos por um momento, por Leirner. No entanto, esse processo de escamoteio não é absolutamente eficaz e dele escapam ruídos e rumores provenientes dos meandros dessas instituições. Leirner dá indícios do que poderiam ser, mas não conseguimos significá-los com clareza. Bruce Ferguson propõe a seguinte pergunta:

Cada legenda, cada logomarca [sic], cada envelope, com sua lógica abstraída e sua compreensível vacuidade, é testemunha das reduções e ausências que ocorrem quando as instituições organizam e apresentam exposições de arte. Estes (...) trabalhos [*Nomes, To and from e Etiquetas*], como outros anteriormente, compactam e fazem uma sinopse, como num sonho, de uma vasta rede de interesses em uma cerrada configuração incompleta; aberta e no entanto contendo segredos e decisões importantes. O museu está meio vazio ou meio cheio? (FERGUSON, 1991: 150).

Propomos reformular a pergunta de Ferguson para “o museu *parece* estar meio vazio ou meio cheio?”. Isso porque acreditamos ser difícil, se não impossível, conceber uma ideia absoluta da condição institucional do museu. A imagem da instituição que é possível acessar é aquela fornecida pela sua representação institucional, a qual, em sua operação mediadora entre a instituição e o público – e aqui consideramos tanto o público leigo quanto o especializado – seleciona conteúdos e informações para serem publicizadas, enquanto outras são mantidas em segredo. Como veremos adiante, a obra de Leirner é um desdobramento, ou uma *destilação* – para usar um termo proposto anteriormente –, do museu em circuitos, muitos deles constituintes das estratégias de comunicação da instituição, em parte sacralizantes e guardiãs de segredos.

### 3.2.2. O museu parece ser o que comunica

Em 1997, Leirner apresentou *Foi um prazer* (figuras 54 e 55), série realizada a partir da acumulação de cartões de visita de profissionais dos circuitos do sistema da arte, entre eles curadores, artistas e diretores de museus ligados a galerias e instituições, tanto públicas quanto privadas (NELSON, 2013: 141). Os cartões foram colocados uns ao lado dos outros, formando estreitos frisos horizontais. Cada cartão foi coberto por uma pequena placa de acrílico de dimensões iguais ao do cartão correspondente, sendo esse conjunto então afixado a uma base de alumínio e madeira. Cada obra da série apresenta cartões selecionados a partir de critérios classificatórios como orientação (vertical e horizontal), qualidade do material (presença de

transparência), características dos logotipos e das fontes tipográficas, presença de elementos gráficos como linhas horizontais e verticais e cores (*idem, ibidem*: 144). Existem também obras construídas a partir de outros critérios menos previsíveis, como acontece em *Foi um prazer (para cima)*, *Foi um prazer (a, b, c)* e *Foi um prazer (diagonal mix)*, (CANONGIA, 2002: 65-74; GALERIA CAMARGO VILAÇA, 1997: s/p).



**Figura 54.** Jac Leirner, *Foi um prazer (quadrado)*, 1997.



**Figura 55.** Jac Leirner, *Foi um prazer (quadrado)*, 1997.

*Foi um prazer* evidencia o que poderíamos chamar de subcircuitos do sistema da arte, ou seja, os pequenos e restritos eventos paralelos que ocorrem de forma simultânea à abertura de uma grande mostra, como em Bienais, em torno das quais ocorrem outras pequenas mostras, festas, aquisições, vendas e promoções (NELSON, 2013: 146). A troca de cartões de visitas, a correspondência realizada entre as instituições museais evidenciada por *To and from*, a produção de etiquetas e as políticas de formação de acervo comentadas por *Etiquetas* constituem procedimentos de comunicação dos museus. Para analisarmos essas obras, é imprescindível nos atermos ao funcionamento da comunicação dessas instituições. Assim sendo, trazemos para nossa discussão a abordagem que Ana Lúcia Siaines de Castro propõe em *O museu do sagrado ao segredo* (2009) acerca da comunicação do museu.

Castro investiga a questão da comunicação do museu através de duas instâncias: o sagrado e o segredo. Segundo a autora, em relação ao público ordinário, não especializado, a comunicação acontece de forma limitada, uma vez que, diante da construção de um discurso monossilábico por parte da instituição, o público se vê impossibilitado de elaborar perguntas. Para a autora, “as estratégias sigilosas interceptam o direito à informação, incentivam a falta de publicidade, mantendo ativo os instrumentos na incomunicação museal.” (CASTRO, 2009: 110).

A sacralização do museu seria um recurso que visa a manutenção do segredo da instituição museal, de modo a garantir, por meio de uma prerrogativa ontológica, a coesão da instituição, evitando que ela venha a se decompor, desintegrar e revelar sua inteireza frágil e ordenadora (*idem, ibidem*: 105), gerando uma “constante zona de tensão entre a exposição e o segredo, a informação e a desinformação.” (*idem, ibidem*: 15). Essa formulação ecoa a preocupação de estabilização institucional colocada por Andrew Schotter (1981 *apud* DOUGLAS, 2007: 57). Segundo o autor, diante do fato de que a desordem é mais provável do que a ordem, a instituição passa a formular algum princípio estabilizador que detenha sua entropia. Esse princípio seria a naturalização das classificações sociais por meio de analogias.

É necessário existir uma analogia por meio da qual a estrutura social de um conjunto fundamental de relações sociais será encontrada ou no mundo físico ou no mundo sobrenatural ou na eternidade ou em qualquer outro lugar, contanto que não seja encarada como um arranjo socialmente elaborado. Quando a analogia é aplicada de um determinado conjunto de relações sociais a outro e vice-versa, e destes conjuntos à natureza, sua estrutura formal recorrente torna-se facilmente reconhecida e revestida de uma verdade que se autolegitima. (DOUGLAS, 2007: 58).

As analogias são fundamentais para justificar a naturalidade e a razoabilidade dos papéis instituídos, importantes para a manutenção da ordem institucional. A naturalidade se manifesta na forma do sagrado, um princípio que pretende ser incontestável e, portanto, apropriado para defender as classificações e teorias que sustentam as instituições (*idem, ibidem*: 116-117), além de também legitimar a expressão simbólica de poder de determinada camada social por meio de uma áurea de fascínio em grande parte apoiada na incomunicabilidade (CASTRO, 2009: 25-26), isto é, no acesso restrito e seletivo da informação, o que torna seus detentores mais poderosos. Dessa forma, no caso do museu, os elementos que dão visibilidade às suas narrativas – entre eles objetos, textos e recursos audiovisuais – encerram em si tanto a exibição quanto o ocultamento. Segundo Castro, “a incomunicação museal habita os processos comunicacionais e a desinformação acompanha as mais descritivas das semânticas textuais e objetuais.” (*ibidem*: 17).

No entanto, o museu não controla totalmente esse processo da comunicação e há espaço para subversões. Ao selecionar, pesquisar e expor seu acervo, o museu, dotado de certa legitimidade, sustenta verdades incontestáveis e se torna uma estrutura imobilizada no seu próprio discurso. Ou seja, mesmo diante daquilo que se propõe a comunicar, o museu tem dificuldade de informar certas questões, principalmente as relativas aos vários contextos sociais de seus objetos. Essa dificuldade de comunicação institucional decorre muitas vezes do fato de que a “subjetividade emocional” se sobrepõe à “racionalidade institucional”, de modo que “o acervo memorial do público subverte a ordem intencional do museu.” (*idem, ibidem*: 72). O museu se afasta do público quando, na tentativa de construir uma realidade, ou seja,

operar o objeto como uma evasão do ficcional museológico, “provoca uma comunicação sensorial sobre [aquilo que] não tem controle”, afastando-se da dinâmica psicossocial do público e voltando-se para o mundo agora sagrado dos objetos.

Entendemos que Leirner, entre os elementos que dão visibilidade às narrativas das instituições museais, escolhe envelopes, etiquetas, cartões de visita e sacolas de museus para expor esses processos de comunicação e de incomunicação que os habitam e como eles participam da construção do caráter sagrado que passam a encarnar.

O sagrado altera o estatuto de uma série de instâncias que rodeiam o objeto: a posse individual se torna propriedade coletiva, o que justifica as metamorfoses da apropriação em patrimônio, da admiração em veneração, do contemporâneo em intemporalidade e do profano em sagrado (*idem, ibidem*: 81). Essa propriedade seria garantida pelo silêncio, pela ordem, pela hierarquia e pela intocabilidade, os quais, por sua vez, desestimulam indagações e garantem o segredo (*idem, ibidem*: 25-26).

Ao pensar o espaço-museu como um ambiente estruturado de modo a permitir a emissão de informação e a troca de comunicação, Castro (*ibidem*: 141) o entende como um continente sensorial onde a informação museológica participa da fruição estética, o que se dá por meio de suportes informacionais de estrutura semântica, entre eles textos e etiquetas dispostos juntos aos objetos museológicos. A produção dessa informação resulta de um longo processo que envolve etapas de reunião, seleção, codificação, classificação, armazenamento e transmissão de informação, configurando “estoques de informação” (BARRETO, 1994 *apud idem, ibidem*: 141-142). Esses estoques são dotados de potência de conhecimento, o qual somente se efetiva na transferência da informação. A democratização do espaço museológico se relaciona com o modo com que a informação museológica está estruturada de forma a possibilitar sua disseminação, ou seja, com a forma com que o museu sistematiza seu acervo por meio de convenções de catalogação de modo a

possibilitar uma recuperação de informação consistente e posterior compartilhamento (ALLEN, 1988 *apud idem, ibidem*: 159)<sup>50</sup>.

Leirner problematiza a comunicação institucional do museu, tanto em relação ao público como também enquanto processo de constituição institucional, e outros procedimentos museológicos, como os já mencionados seleção e formação de acervos.

Em alguma instância, as obras de Leirner funcionam como um suporte ocasional para a publicidade de alguns valores institucionais. Ganhando corpo visível, esses valores e programas institucionais se tornam suscetíveis à crítica, dessa vez embasada em informações visuais. Logo, nos dão pistas de como as instituições dirigem sistematicamente a memória individual e nossa percepção para as relações que elas autorizam, fixando processos que são essencialmente dinâmicos, ocultando influências que exercem e padronizando emoções suscitadas por questões igualmente padronizadas, chegando a nos recrutar para que tomemos parte em sua autocontemplação narcisista (DOUGLAS, 2007: 98), isso por meio de procedimentos simultâneos de comunicação e de incomunicação.

No tocante a constituição institucional, especialmente as séries *To and from* e *Foi um prazer*, parecem ser testemunhos do processo de formação de algumas instituições, que são moldadas por trocas de informações, comunicando o que é desejável e censurando o indesejável ou o considerado equivocado. Para Douglas, é dessa forma que as instituições são construídas, “amoldando nossas ideias e as dos outros em um formato comum” (*ibidem*: 97). Se considerarmos que a obra de Leirner não se compromete exatamente com uma crítica institucional, ela não obstante opera como um meio de publicidade, de evidenciação para determinadas questões institucionais

---

<sup>50</sup> Em sua conclusão, Castro destaca a necessidade de os museus, no caso seu interesse é devotado aos brasileiros, sistematizarem seus processos de documentação e preservação da informação do objeto museológico, de modo a garantir a satisfatória recuperação dessa informação e seu compartilhamento em uma rede. Esse procedimento garantiria, segundo a autora, o estabelecimento do museu como uma “instituição comunicativa, fonte de pesquisa científica e estética, transmissora de conhecimento e disseminadora de informação”, o que indicaria a dessacralização do signo museológico e o rompimento com a estratégia do segredo, tornando explícita a forma como sua lógica excludente se articula (2009: 160), o que seria desejado, já que “o sagrado e o segredo são redutores da comunicação e da informação, na condição de princípio pluralista do prazer estético e do saber cultural.” (*idem, ibidem*: 166).



passíveis de crítica. Sua obra indica certos elementos, geralmente organizados em circuitos localizados em sua maior parte nos meandros obliterados do museu, que exigem reflexões visando compreender como a instituição funciona e se relaciona com outros agentes do sistema da arte.

Diante do exposto, reiteramos que não nos parece pertinente analisar a obra de Jac Leirner descolada da crítica institucional. Reconhecidamente, existe uma distância nessa relação que, difícil de precisar, não é tão próxima, mas também não parece ser tão distante. O intrigante dessas obras em grande parte está na tensão que promovem entre a indicação de perturbações nos circuitos que indiciam e, em contrapartida, no não esclarecimento do que seriam essas perturbações. Dito de outra maneira, apontam a existência de estruturas conservadoras que atendem a uma demanda pelo sagrado, mas se veem impedidas de formular e publicizar um discurso declarado e preciso devido ao segredo que as impregna. Objetivamente, nas obras de Leirner, essas questões são indicadas pela organização formal de objetos, que segue determinados critérios. O fato de envelopes, etiquetas e cartões de visita estarem ordenados por critérios classificatórios como tamanho, cor e densidade de linhas tipográficas promove uma perturbação, um ruído como que a sinalizar que algo está sendo escamoteado, mas não sabemos bem o que é, e, diante desse desconhecido, resta o ambivalente “Domínio da artista”, que exerce sua autoridade, expressa nos critérios que escolhe, diante da impotência decorrente da impossibilidade de acessar outras instâncias.

*To and from* é exemplar nesse sentido. O circuito das trocas de informações, que participa do amoldamento dessas instituições, é identificado por Leirner. No entanto, não é dado nem a nós e nem a artista o acesso à informação contida nessas trocas, mas apenas às características físicas dos envelopes que envolvem essas informações. Diante disso, resta à artista trabalhar de forma imediata com esse dado formal. Já em *Foi um prazer*, a situação em relação à informação parece ser mais perturbadora. Todas as informações dos cartões de visita são visíveis ao espectador e são expressão de “relações polidas, agradáveis [e] fortemente codificadas” (MAMMÌ, 1997: 26). No entanto, essas informações acabam adquirindo qualidade secundária, ficando em segundo plano, já que os cartões se articulam por meio de critérios

que estão além de sua função original, ou seja, além de seus conteúdos textuais. É como se, de maneira irônica, Leirner não expusesse informações pessoais, que não são públicas – ou pelo menos tem sua publicidade dirigida com restrições – mas estivesse apenas interessada nas relações gráficas que esses objetos mantêm uns com os outros. Irônico porque julgamos que não é apenas esse seu interesse. Essa série é um comentário sobre o segredo sacralizado em um circuito da arte exterior ao museu, mas que o orbita.

*Etiquetas* também está relacionada a essa inquietação. A menos que se saiba os critérios usados por Leirner na escolha e na disposição das etiquetas – que são de ordem cronológica e formal, como já mencionamos – o conjunto suscita uma série de inquietações: o que a artista “quis dizer” com essa seleção?; existem relações ocultas entre essas obras indicadas pelas legendas e que deveríamos conhecer?; algum escândalo, alguma polêmica?; a artista operou com a ironia?; é necessário algum repertório de conhecimento para compreender essa suposta ironia?; as legendas constroem uma narrativa? e de que tipo? *Etiquetas* também pode ser entendida como uma crítica ao excesso de colecionismo museológico em que, assim como a emissão e a circulação de moeda e a racionalização do espaço interno dos aviões, “tudo se iguala como simples acumulação física de coisas e imagens” (HERKENHOFF, 1993: s/p) e que distribui esses objetos em seções a partir de critérios arbitrários, originando ordens “impossíveis” como a proposta, por exemplo, por Marcel Broodthaers em seu *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)* (1972)<sup>51</sup> que, segundo Crimp (2005: 196) demonstra como o modo pelo qual o museu ordena o conhecimento é estranho. Já abordamos como os ordenamentos das obras de Leirner tem sua origem nos critérios classificatórios que a artista elabora por meio de sucessivos inventários. Nas obras destacadas nesse capítulo, os procedimentos de classificação arbitrários adotados são referências mais diretas aos processos classificatórios, também arbitrários, das instituições museais.

---

<sup>51</sup> Em sua instalação apresentada em 1972 no Städtische Kunsthalle, em Düsseldorf, Broodthaers apresentou 266 objetos que representavam águias, vindos tanto de coleções de quarenta e três museus “de verdade” quanto de sua própria coleção particular. Esses objetos foram apresentados dentro de mostruários de vidro e vitrines, pendurados em paredes ou isolados, e traziam uma etiqueta trilingue onde se lia “Isto não é uma obra de arte”. (CRIMP, 2005: 193).

Mencionamos anteriormente que o museu opera de tal forma a informação transmitida que, muitas vezes, dificulta a formulação de perguntas por parte do público não especializado. Nos parece que Leirner lida de maneira semelhante com os museus. Suas obras são espécies de charadas dirigidas não só ao público, mas principalmente às instituições. São elas agora que, desconcertadas, se veem impossibilitadas de formular perguntas e afirmações claras. Isso talvez explique o fato de Nelson não considerar a obra de Leirner como crítica institucional. Isso porque a artista se preocupa em revelar o funcionamento das instituições museais sem, no entanto, adotar posições contundentes – que tantas vezes resultam em formulações simplificadas e conservadoras – sobre os circuitos que as constituem. Ao contrário, lança dúvidas. Enquanto Castro nos parece indicar um certo rigor nos procedimentos das instituições, as dúvidas suscitadas por Leirner nos remete ao fato de que as instituições “não são totalmente conscientes de suas operações. Elas podem ser confusas, incompletas ou inarticuladas.” (OLIVEIRA; COUTO, 2012: 7).

Ainda na ordem dos comentários *sutis* sobre as operações museológicas, ao considerarmos a afirmação de Castillo de que no museu impera o sentido da perda e do desejo de construção, ou seja, de que diante do pragmatismo de colecionar e preservar tudo aquilo que pode desaparecer com a modernização, o passado torna-se uma construção sob o discurso do presente (2008: 237-238), podemos considerar *To and from* um comentário irônico sobre a natureza dialética do museu em que, ao tentar preservar ou reconstruir aquilo que pode ser degradado – inclusive, porque não, envelopes usados –, tanto sepulta como também admite ressurreições. Dito isso, podemos ainda mencionar um outro debate travado acerca dos museus invocados pela obra de Leirner, aquele que aproximava o museu ao mausoléu.

### 3.2.3. Museu ou mausoléu?

Ao substituir a exposição de obras pela exposição de informações sobre obras, *Etiquetas* comenta a ausência. As obras às quais as etiquetas se referem estão provavelmente em reservas técnicas, portanto privadas do contato com o público de modo que não se realizam. Por sua vez, reservas técnicas já foram comparadas pelas vanguardas históricas no início do século XX a cemitérios e a mausoléus (CASTILLO, 2008: 84). Podemos pensar em *Etiquetas* como uma espécie de obituário, uma relação de obras ausentes.

A comparação do museu ao mausoléu, mencionada acima, faz parte do debate que, ao longo do século XX, discutiu as obras de arte em função das instituições museais no que concernia a como a fruição daquelas era impactada pelos sistemas classificatórios e expositivos dessas. Segundo Douglas Crimp (2005: 50), “tendo as disciplinas da arqueologia e da história natural como fundamento, ambas herdadas da era clássica, o museu foi, desde as origens, uma instituição desacreditada”, o que muito se deve ao caráter arbitrário daqueles sistemas.

Em texto de 1953, Theodor Adorno compara duas perspectivas distintas do início do século XX sobre o museu, baseado em textos de Paul Valéry e de Marcel Proust. Logo de imediato, no início do texto, Adorno explicita sua opinião sobre a questão:

A expressão “museal” possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. (ADORNO, 1998: 173).

Valéry se incomoda com o excesso de obras no Louvre, onde cada uma exigiria a não-existência da outra, em uma “estranha desordem organizada”, onde as pessoas seriam tomadas por um “horror sagrado: fala-se um pouco mais alto do que na igreja, mas mais baixo do que no cotidiano.” (*apud idem, ibidem*: 174-175). Valéry atribui o seu desconforto ao fato de a pintura e a

escultura terem sido “abandonadas” pela arquitetura, a qual garantia-lhes lugar e utilidade (*idem, ibidem*: 176), o que destrói seu “lugar na vida imediata” e sua “ligação com o contexto”. Ou seja, no museu, a obra de arte é petrificada ao perder seu vínculo com o contexto social, degenerando-se em “objeto de contemplação pura” e em “produto decorativo” (*idem, ibidem*: 179).

Proust, dentro da sua lógica de *Em busca do tempo perdido*, acredita que as reflexões não se referem apenas ao que está sendo narrado, mas se articulam com “associações subterrâneas”, arrastando a narrativa para um “grande *continuum* estético” que é o monólogo interior (*idem, ibidem*: 176). Ao relatar sua viagem ao balneário de Balbec, de forma indireta, Proust relaciona a estação de trem ao museu. Ambos seriam portadores do simbolismo de morte pelo fato de estarem afastados do contexto “superficial dos objetos da atividade prática”: em um caso, o simbolismo trágico da despedida da viagem; no outro, o universo novo e perecível criado pelo artista. “O que aparenta ser eterno”, diz Proust, “contém em si os motivos de sua destruição” (*idem, ibidem*: 177).

Diferentemente de Valéry, Proust aprova o confronto entre obras promovido pelo acúmulo. Desse confronto originaria uma espécie de “competição”, que seria um “processo de verdade”. “As escolas artísticas, lemos num trecho de *Sodome et Gomorrhe*, devoram-se mutuamente como microorganismos, assegurando com sua luta a manutenção da vida.” (*idem, ibidem*: 178). Ao conceber uma supremacia do ser sobre cada ente particular, Proust toma uma posição de “indulgência perversa” em relação ao museu e à sua proposta de “sempre se realizar novamente graças a cada momento concreto de experiência e a cada intuição artística original” (*idem, ibidem*: 181), ao contrário de Valéry, que se preocupa com a “permanência” das obras.

Adorno entende que Valéry decreta a morte da arte quando esta passa a fazer parte da lógica do museu, quando os vínculos com a história, essa última responsável pela produção e pela percepção de sentidos, se rompem. Já Proust entende que a história se manifesta na obra por meio de um processo de decomposição. Portanto, devido à sua concepção de que só tem consciência aquilo que é transmitido pela memória, Proust se apegava a essa

segunda vida<sup>52</sup>. “A morte das obras no museu, segundo Proust, desperta-as para a vida.” (*idem, ibidem*, 1998: 181). Ou seja, o museu sepulta e ressuscita, ambivalência que nos interessa.

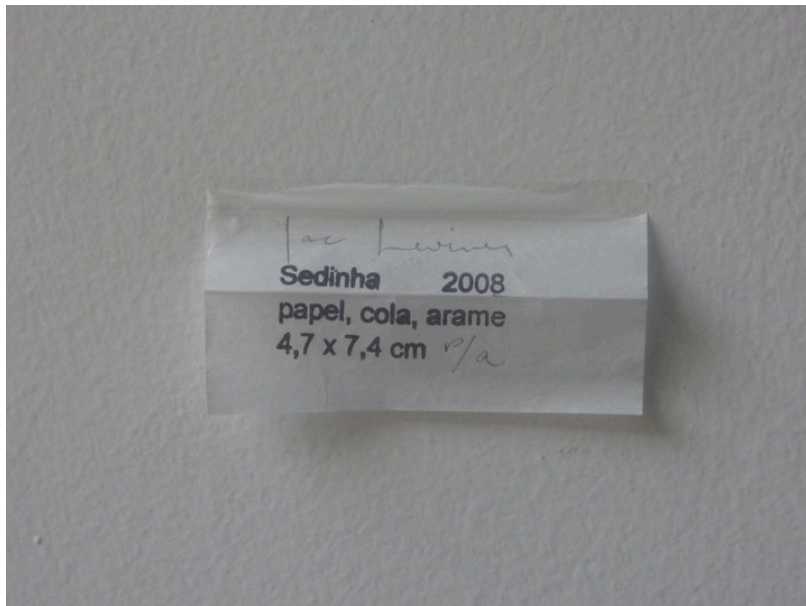
Essa dualidade entre morte e vida também aparece em Castro (2009). A autora entende, como podemos perceber, que o objeto museológico é submetido a um tratamento ambivalente por parte do museu, sendo que aquele passa a denotar um caráter sagrado, que por sua vez também é ambivalente. Recorrendo a René Girard, Castro concorda que o objeto é submetido a um sacrifício que pode tanto significar algo “muito sagrado” como também uma espécie de crime. Essa dualidade é explicada por Girard por meio de uma citação a Marcel Mauss, para quem “é criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada... Mas a vítima não seria sagrada se não fosse morta” (*apud idem, ibidem*: 85). Portanto, não seria possível optar pelo museu e nem pelo mausoléu, mas pelos dois, já que “na morte há morte, mas também há vida” (GIRARD, 1990 *apud idem, ibidem*).

*Sedinha* (2008) (figura 56) parece ser o ápice dessa ambivalência entre ausência e presença, entre morte e vida. A obra consiste em um papel de seda destinado a enrolar tabaco afixado à parede contendo inscrito em si as informações sobre ela mesma (nome, ano, material e dimensões) além de trazer a assinatura da artista. Foi apresentada, de forma muito pertinente segundo nossa leitura da obra, na exposição *This is not a void* realizada em 2008 na Galeria Luisa Strina, sob a curadoria de Jens Hoffmann. Segundo Hoffmann (GALERIA LUISA STRINA, 2008: s/p), a exposição foi um comentário à 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, intitulada *Em vivo contato*, onde o curador Ivo Mesquita optou por não expor nenhuma obra no segundo andar do pavilhão da Bienal, onde geralmente são expostas as obras consideradas mais relevantes. *Sedinha* é em si uma etiqueta de identificação dela própria. Aqui, a ausência que a etiqueta poderia invocar, como o faz em

---

<sup>52</sup> “Se este sabe algo acerca do poder que a história tem sobre a produção e a percepção das obras, Proust sabe que a história, no interior das obras de arte, ocorre quase sempre como um processo de decomposição. ‘Ce qu’on appelle la postérité, c’est la postérité de l’oeuvre’, frase que poderíamos traduzir assim: o que se chama posteridade [*Nachwelt*], é a vida póstuma [*Nachleben*] das obras.” (ADORNO, 1998: 181).

*Etiquetas*, convive com a presença da obra e com informações que remetem a ela mesma, em uma relação tautológica.



**Figura 56.** Jac Leirner, *Sedinha*, 2008.

### 3.3. Outros circuitos

#### 3.3.1. Aquém do vértice: a artista viaja

Jac Leirner constrói esculturas a partir do sistema de informação do mundo da arte. O processo de divulgação da arte se desdobra, tornando-se estrutura e conteúdo do trabalho. (...) Tema, estrutura e processo, em Jac Leirner, convergem para esclarecer como a arte é comunicada, percebida e entendida no mundo de hoje. (DEITCH, 1995: 97).

A *interceptação* participa de forma fundamental do processo referido por Deitch no qual os sistemas e circuitos que orbitam a obra de arte, entre eles os de divulgação da arte, dela também são constitutivos. As constantes viagens, muitas delas intercontinentais, realizadas por Leirner são parte desse processo de divulgação e, em muitos casos, são elementos constitutivos de suas obras, como acontece em *Corpus delicti*. No capítulo anterior, debatemos como essa série faz referência direta à ação de furto da artista. Agora, outras abordagens, da ordem do corpo e do espaço, são necessárias.

Já apontamos no primeiro capítulo que a relação entre a obra de Leirner e os neoconcretos ainda mantêm questões a serem exploradas (BASUALDO, 1994: 97). Iniciamos uma discussão em torno dessa aproximação e agora a retomamos. Nesse momento nos interessa especificamente o conjunto das obras da série *Corpus delicti* instalada em um espaço, como ocorreu na montagem da exposição *Jac Leirner: Corpus delicti* realizada em 1993 no Centre d'Art Contemporain, em Genebra (figura 57).

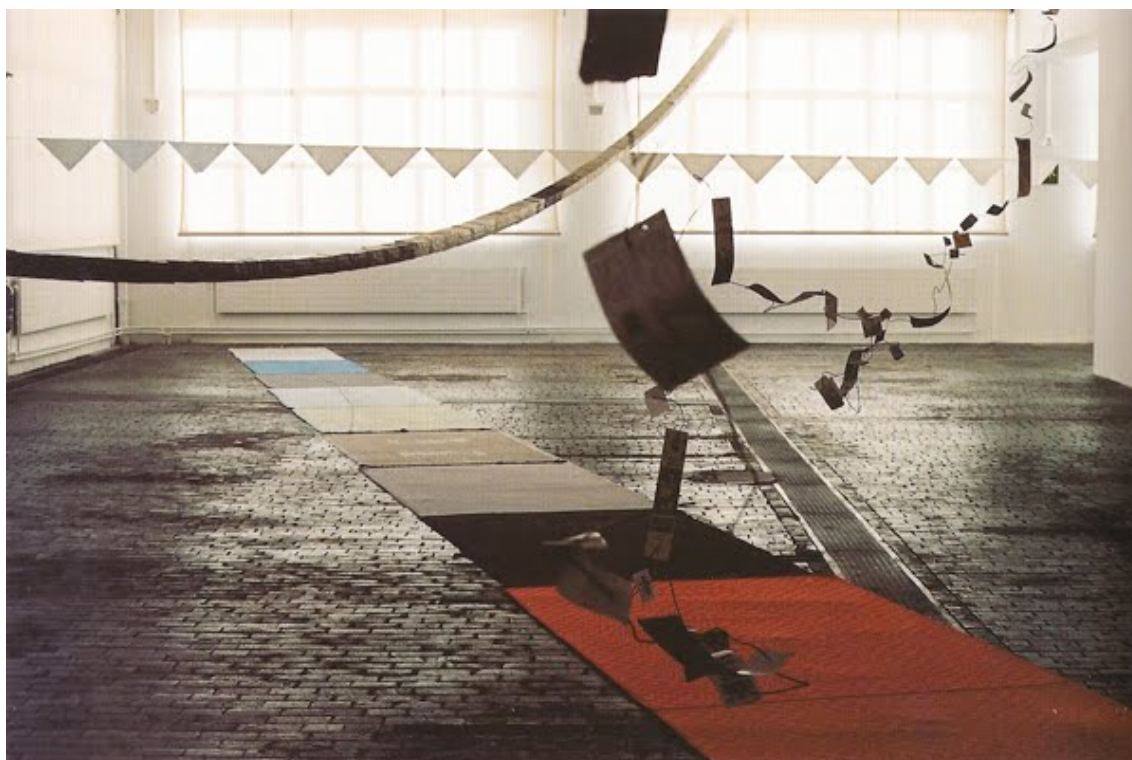
Basualdo (*ibidem*: 97) afirma que as obras dessa série sugerem uma superação do “espaço delimitado do objeto real” no sentido de projetá-lo no “espaço imaginário do corpo” do espectador. Nos parece que a escala<sup>53</sup> dos objetos que constituem essas obras é determinante para esse processo, uma vez que suas dimensões são resultantes de projetos que originalmente visavam uma adequação à escala humana. Compreendida em seu conjunto, podemos dizer que *Corpus delicti* impacta a obra ao corpo do espectador,

---

<sup>53</sup> Para De Duve, escala é “o corpo humano como medida de todas as coisas.” (1989 *apud* HUCHET, 2012: 133).



explorando a experiência corpórea no espaço, preocupação notável essa do neoconcretismo brasileiro<sup>54</sup>. O impacto que *Corpus delicti* promove no corpo do espectador não se deve à manipulação da obra, inexistente em Leirner, mas na manipulação potencial induzida pela escala dos objetos dessas obras, além da experimentação do espaço que a série, considerando seu conjunto de obras, proporciona.



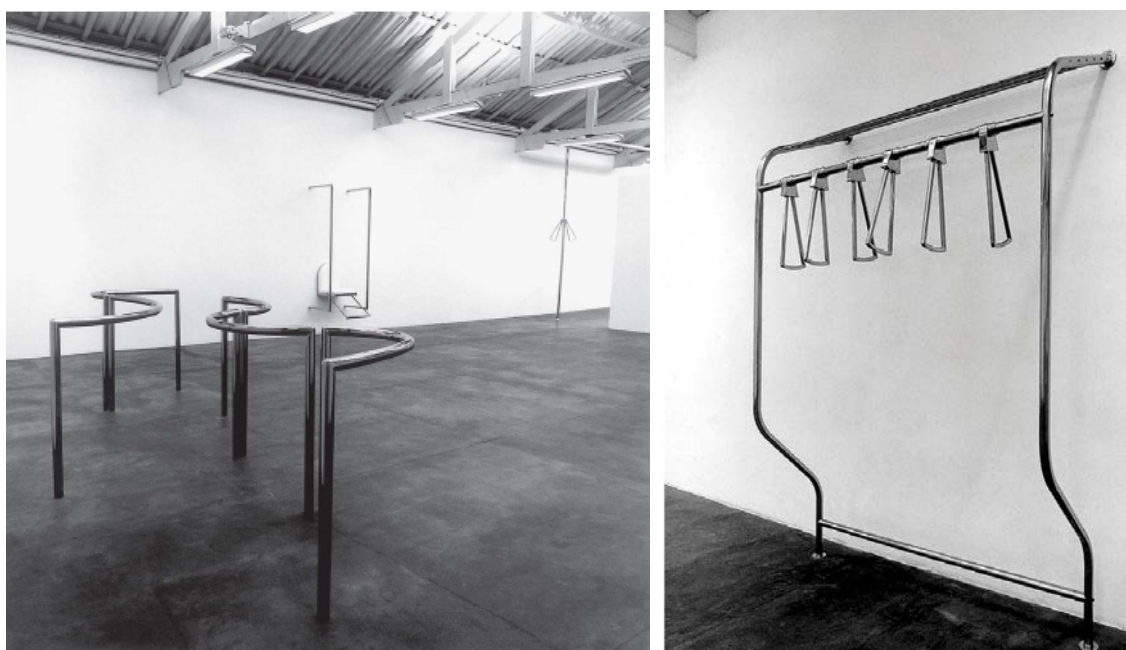
**Figura 57.** Jac Leirner, Vista da exposição *Jac Leirner: Corpus delicti*, Centre d'Art Contemporain, Genebra, 1993.

Outra característica patente de *Corpus delicti* é o estranhamento proveniente das inesperadas associações entre seus objetos constituintes. Esses objetos são projetados de modo que, ao serem usados, suscitem pouca ou nenhuma dúvida do usuário, em um contexto de um ambiente que pretende ser extremamente racionalizado, como é o caso do interior de avião. Leirner

<sup>54</sup> Segundo Brito (1999: 80-81), o neoconcretismo lançava-se “à tarefa de mobilização total do espaço, tomado agora como elemento não-metafórico” e que girava “basicamente em torno de uma concepção fenomenológica”, como fica evidente na tentativa de rompimento da distância entre o espaço da obra e do espectador e na experimentação do espaço propiciada pelas obras manipuláveis de Lygia Clark ou pelas obras de vestir de Hélio Oiticica.

implode esses protocolos de usabilidade ao deslocar e rearranjar, em um procedimento destilatório, esses objetos de modo inesperado, pautada por critérios elaborados pela própria artista.

Julgamos ser conveniente trazer o trabalho de Ana Maria Tavares<sup>55</sup> para instigar outras leituras de *Corpus delicti*. O que nos interessa nessa aproximação é a maneira como Tavares opera com formas e com seus sentidos associados de modo a confundir percepções e significados relativos a suas funções e lugares por meio de “armadilhas para os sentidos”, remetendo o espectador para situações e contextos de uso relativos ao espaço urbano, fora – ou, seguindo nossa proposta terminológica, antes – do espaço da arte, o que acontece especialmente em *Rotatórias* (1996) (figura 58 e 59) e em *Porto Pampulha* (1997) (figura 60).



**Figura 58.** Ana Maria Tavares, *Corrimão, Guarda-Corpo e Coluna com duas alças* (integrantes da exposição *Rotatórias*), 1996.

**Figura 59.** Ana Maria Tavares, *Cabine* (integrante da exposição *Rotatórias*), 1996.

---

<sup>55</sup> Além de afinidades poéticas, existem também em relação a Leirner aproximações sociais e institucionais. Tavares frequentou a FAAP no mesmo período que Leirner, onde cursou licenciatura em artes plástica e, posteriormente, foi professora de desenho entre 1982 e 1984.



**Figura 60.** Ana Maria Tavares, *Porto Pampulha*, 1997.

Segundo Tavares (2000: 2), seu interesse por trabalhos que remetam o espectador ao “exterior” e funcionem como “aparelhos para o campo do corpo e armadilhas para o olhar” e posteriormente “armadilhas para os sentidos”, inicia-se com o trabalho *Alguns pássaros (Those in flight)* de 1991. Esses conceitos foram aprofundados em sua produção posterior na medida em que a artista

passou a observar, no contexto da vida contemporânea, situações análogas àquelas que estavam sendo propostas nas obras realizadas até então. Entre elas, as mais relevantes à pesquisa se referem à *condição de passagem* do indivíduo contemporâneo e ao *trânsito* que caracteriza o seu contexto (...). (TAVARES, 2000: 2, grifo da autora).

Relocar o “observador/passageiro” passa a ser a estratégia empreendida por Tavares para discutir seu “espaço-tempo” dentro do sistema da arte. Essa proposta se vale da “experiência” do observador, tanto daquela proporcionada pela obra de arte e pelo espaço onde está inserida, quanto também pela sua

experiência de sujeito imerso no contexto urbano contemporâneo (*idem*, *ibidem*: 2-5).

Interessa a Tavares nas obras realizadas após 1989, segundo a própria artista, explorar o desenho em relação ao espaço (“esculturas-desenho”)<sup>56</sup> e a perturbação da função informada pelo design de objetos utilitários (“esculturas-objetos”) (*ibidem*: 8-9). O interesse pela indicação desviante de funções no design de objetos é incompatível com um “excesso de subjetividade e [de] auto-expressão” (*ibidem*: 15), os quais são considerados como inconvenientes pela artista, o que poderia justificar sua opção por trabalhar com formas resultantes de processos industriais e com materiais empregados nesses processos, como o aço inox, o vidro e o espelho, o que nos leva a falar em rigor formal e técnico.

Em *Rotatórias* e em *Porto Pampulha*<sup>57</sup>, Tavares trabalha com elementos que fazem direta relação a situações de passagem próprias ao espaço urbano contemporâneo. Segundo a autora

No trato com tais espaços, os usuários, fechados em seus universos pessoais, executam com eficiência os comando que são regulados pela arquitetura e pelo *design* e incorporados pelo hábito. Esses usuários são *especialistas* que transformam gestos individuais em fluxo coletivo caracterizado pela “*distração*”, pela “*anestesia*” e pela “*indiferença*”. Juntos, esses três conceitos irão se inter-relacionar, caracterizando a condição do usuário desses espaços públicos. (TAVARES, 2000: 28-29, grifo da autora).

Operando essas instâncias<sup>58</sup> por meio de deslocamentos de função e de contexto de formas que fazem menção direta ao design de transportes e a ambientes urbanos, as obras de Tavares promovem um “conflito do sujeito”, suscitado pelo conflito entre a “certeza” do design e a “dúvida” da arte (*idem*,

---

<sup>56</sup> Outros artistas nesse período no país exploraram questões semelhantes, como Waltércio Caldas, Iole de Freitas, Carmela Gross, Regina Silveira e Nelson Felix, para citar alguns.

<sup>57</sup> Vale ressaltar que *Porto Pampulha* explora ainda outras questões, como a ativação do *site* por meio da instauração de elementos de aço inox, vidro, espelho e couro às colunas do Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte.

<sup>58</sup> Para a artista, *distração* seria um alheamento ou um desvio que possibilita a abstração do contexto e, conseqüentemente, um “deslocamento mental no espaço e no tempo”, não impedindo o usuário de permanecer potencialmente ativo. Já a *anestesia* e a *indiferença* se referem a um tipo de manifestação de proteção do indivíduo diante os inúmeros riscos que o contexto urbano oferece, seja a violência ou a sedução promovida pela mídia e pelo consumo (TAVARES, 2000: 29-30).

*ibidem*: 30), ou seja, entre a utilidade informada pelos objetos em sua ergonomia e escala, e o impedimento de uso ou de qualquer outro tipo de contato com os objetos imposto pelo contexto do espaço expositivo. Podemos pensar que *Corpus delicti* também suscita um “conflito” semelhante a esse.

Esse conflito se deve em grande medida ao fato de que tanto os objetos de Leirner quanto os de Tavares serem tipos de apropriações de elementos que pertencem ao repertório do espectador, proveniente de outros circuitos. O confronto entre o espaço anterior, dos aeroportos e transportes públicos, e o atual, dos espaços expositivos das instituições de arte, desorganiza as referências do sujeito e formula o que Tavares chama de *site-specific deslocado*, espaços que capturam o sujeito e o confunde meio ao deslocamento simultâneo dado entre arte, arquitetura, ele próprio (*ibidem*: 25-26) e, poderíamos acrescentar, o espaço urbano “externo” ao qual faz referência. É dessa maneira que as obras de Leirner, diante de um processo de *interceptação*, tornam presentes outros espaços, mesmo que por meio de suas ausências – evocando nosso problema central da tensão entre exposição e ocultação –, agregando a eles novos sentidos.

Para Jiménez (1998: 41), as obras de Leirner “falam de um espaço ou de uma série de territórios entrelaçados à sua experiência pessoal; falam do espaço da arte e das relações que ela estabelece nesse âmbito.”. Os objetos furtados, ou interceptados, reenviam o sujeito através da experiência do espaço para o circuito específico das viagens aéreas, dando evidência para os interiores de aviões e aeroportos, lugares que mediam as viagens da artista. Assim como esse deslocamento imprime um estatuto diferente nesses objetos, novos sentidos desses lugares são acionados no momento em que integram a ficção da artista. Portanto, vale comentar ainda os sentidos suscitados pela fortuna crítica em relação aos espaços evocados por Leirner em *Corpus delicti*.

Segundo Mammì:

o lugar de onde tais objetos [que integram *Corpus delicti*] foram subtraídos não é, na verdade, um lugar. Entramos num avião por um corredor fechado, uma espécie de cordão umbilical, saímos dele do mesmo jeito. Nem vemos os contornos do meio que nos transporta. O avião é um espaço irreal, um interior sem

exterior. Jac Leirner retirava daí seus objetos e os transferia para um outro espaço virtual, o espaço da obra. Na passagem, as coisas roubadas não adquiriam um valor de uso ou de troca, não se concretizavam. Apenas iam de um limbo para outro. (MAMMÌ, 1997: 20).

Paulo Herkenhoff também discute o sentido de lugar acionado pelas viagens aéreas e pela circulação transcontinental de Leirner:

Jac Leirner, no contexto da intensificada circulação internacional da arte brasileira na última década, é a primeira artista cujo projeto se desdobrará nesse trânsito. Isso lhe dá um explícito sentido de *desterritorialização* da origem dos objetos (viagens intercontinentais, exposições transcontinentais, museus internacionais, feiras mundiais) e das fontes de referência (do minimalismo à arte povera, de Duchamp a Beuys). (HERKENHOFF, 1993: s/p, grifo nosso).

A ideia de negação de lugar e o uso do termo “desterritorialização” nas citações acima merecem nossa consideração. Segundo Rogério Haesbaert (1999 *apud* HAESBAERT, 2006: 25), o emprego do termo *desterritorialização* é recorrente quando se deseja comunicar a ideia de “desaparecimento dos territórios” para um fenômeno que se refere na realidade a um “debilitamento da mediação espacial nas relações sociais”. Ao questionar a destruição de territórios geográficos, sociológicos, afetivos, entre outros, Haesbaert propõem pensar a desterritorialização como um “mito”, com acepção de “fábula”. Por mais que exista um enfraquecimento da mediação espacial/material nas relações sociais, não faltam processos que enfatizam uma base geográfica, material, como os que envolvem questões ecológicas, de acesso a novos recursos naturais, questões demográficas, de difusão de epidemias, de fronteiras e de controle da acessibilidade, para citar alguns (*idem, ibidem*: 25-26).

Em contraponto à ideia de desterritorialização, Haesbaert propõem a de multiterritorialização. Essa seria uma ação ou processo de sobreposição ou imbricação entre múltiplos tipos territoriais, entre os quais o autor destaca os territórios-rede e os territórios-zona. Enquanto aqueles são fundamentados por descontinuidades e por complexas relações de ausência-presença, esses são

marcados pela continuidade e pela copresença (*ibidem*: 341). Ainda, a multiterritorialização implica um processo de experimentação e reconstrução de forma singular por parte do indivíduo, do grupo social ou da instituição, tendo conotações rizomáticas, portanto não-hierárquicas. Ela seria a condensação de um processo onde a territorialização é realizada por meio da própria desterritorialização (*ibidem*: 366). A multiterritorialização, portanto, implica no acesso e conexão de diversos territórios não somente por meios virtuais, mas também através de mobilidades concretas (*ibidem*: 343).

Nos parece lúcido, no tocante à obra de Leirner, ampliar a ideia de desterritorialização para a de multiterritorialização. Seus objetos coletados são testemunhos de descontinuidades entre uma série de territórios peculiares que são configurados por questões concretas: por exemplo, além de serem costurados por uma série de protocolos imateriais de segurança, os interiores de aviões preveem projetos de adaptação de objetos de modo a atender demandas por racionalização de espaços e de quantidades, visando a eficiência dos deslocamentos. Não podemos pasteurizar esses territórios complexos sob uma denominação, nos parece, redutora de “não-lugar” ou de “desterritório”. Como mencionamos anteriormente, esses territórios participam da *mise-en-scène* estabelecida pela obra de Leirner, e lançam o espectador em um “conflito” que suscita incertezas ao sobrepor territórios e operar com presenças e ausências.

### 3.3.2. Além do vértice: a artista monta exposição

Segundo Stéphane Huchet, um dos debates nas artes plásticas sobre o espaço se refere, em linhas gerais, a como o plano pictórico é rompido em direção ao espaço e com esse passa a manter relações de novos tipos, empreendendo uma reflexão crítica sobre o espaço, a espacialidade, os ambientes, o lugar e a experiência corpórea (2012: 20). Discutir essa relação ao longo do século XX, entre arte e arquitetura, é o objetivo de Stéphane Huchet em *Intenções espaciais* (2012). Em grande parte, essas obras que

exploram o espaço encontram no termo *instalação* um reduto que permite uma ordem de compreensão desejada:

(...) o que é chamado de instalação, desde os anos 1980 remete a um leque complexo e rico de experimentações, elaborações e audácias plásticas que exemplificam uma forma singular de relação com o espaço e seu conceito, através das categorias de *ambientes*, de *environments* e outras plásticas espacializantes e situacionais. (HUCHET, 2012: 16).

Os processos espacializantes empreendidos pelas artes plásticas moderna e contemporânea estabeleceram de forma contundente o espaço como constitutivo da obra de arte em sua preocupação de gerar uma “climática do espaço” (*idem, ibidem*: 18).

Algumas obras de Leirner dialogam com o espaço no nível dessas questões apontadas, como por exemplo as já discutidas sacolas plásticas que envolvem paredes ou salas inteiras, as fitas adesivas coladas ao longo do espaço de galerias e que os ativa, como é o caso de *Hip hop*, e o conjunto de obras de *Corpus delicti*. Podemos incluir nesse grupo *Fantasma* (1991), “versão abstrata” e “sublimada” de *Os cem*, segundo Ariel Jiménez (1998: 38), que ao invés de cédulas de dinheiro, é realizada com papéis brancos cujas dimensões são semelhantes as das cédulas. Em duas ocasiões, *Fantasma* se estendia por longos percursos da instituição em que estava exposta, inclusive subindo (ou descendo) escadas, como aconteceu em 1991 na mostra *Transmission*, no Roseum Center for Contemporary Art de Malmo, Suécia (figura 61) e entrando em salas onde outros artistas expunham, como aconteceu em 2000 na mostra *Versiones del Sur* realizada no Museo Centro de Arte Reina Sofia em Madri, Espanha. Ainda segundo Jiménez (*ibidem*), *Fantasma*, uma “linha ondulante”, ao atravessar e circular pelo espaço expositivo, define direções e assinala territórios.





**Figura 61.** Jac Leirner, *Fantasma*, vista da exposição *Transmission*, Roseum Center for Contemporary Art, Malmo, 1991.

No entanto, também existe na obra de Leirner um outro tipo de abordagem do espaço verificada em *Etiquetas*, *Hardware seda – Hardware silk* e na obra realizada para o *Projeto Parede*. Nesses casos, o foco não é problematizar e experimentar uma forma singular de articulação com o espaço, mas fazer um metacomentário sobre o fenômeno, talvez central, próprio aos espaços expositivos: a exposição e o ato de expor. Falamos em metacomentário porque Leirner, para comentar o ato expositivo, se utiliza de objetos e práticas instrumentais da própria prática expositiva. Portanto, o espaço na qualidade de expositivo, é tratado como tema.

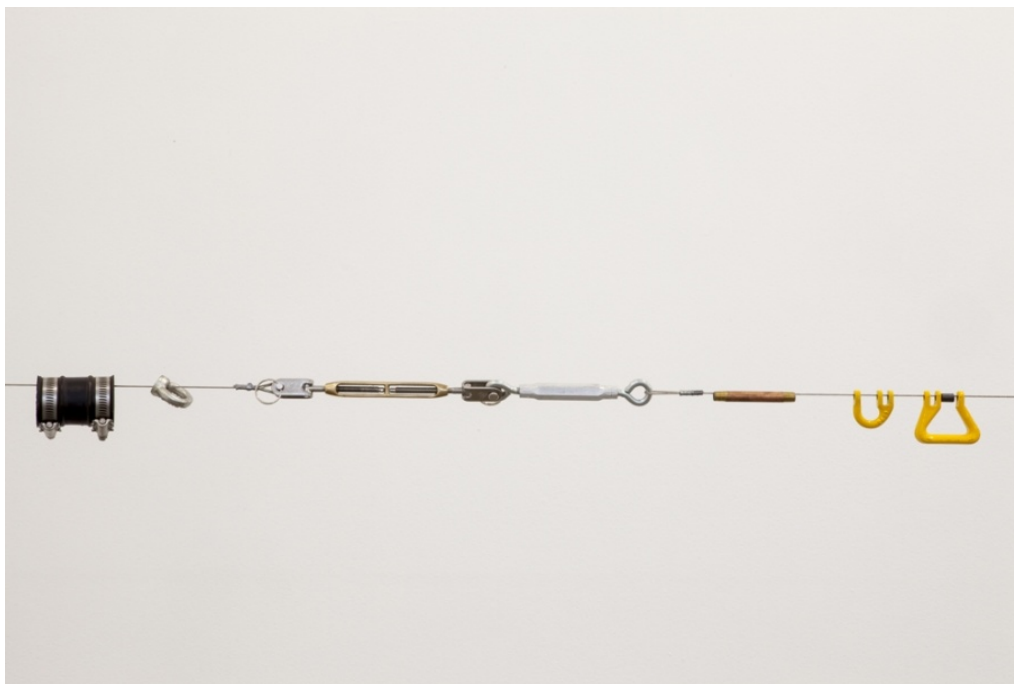
A exposição *Hardware seda – Hardware silk* aconteceu em 2012 na Edgewood Avenue Gallery, da Yale University School of Art, em New Haven, quando fez residência nessa instituição. Nos anos subsequentes a artista continuou produzindo obras que receberam esse título, o que nos permite compreendê-las como uma série. Essas obras são realizadas com objetos usados em montagem de exposição, como cabos de aço, ferragens, níveis de precisão, argolas, tubos plásticos e metálicos, porcas e extensores, além de

embalagens de produtos consumidos pela própria artista durante seu período de residência. Essa mostra faz alusão ao universo das instituições expositivas de arte tanto nos materiais empregados nas obras como também nos títulos das mesmas.

A novidade nessa série é que os objetos não são coletados, e sim comprados. Com a mesma obsessão que empreende na atividade da coleta, a artista visitou shoppings e grandes lojas, não só de artes, mas também de artigos para navegação, por exemplo. Esse sucumbimento ao consumo levou Leirner a encontrar muitas variedades de um mesmo objeto. A experiência de comprar nos Estados Unidos é sintetizada nessa máxima da própria artista: encontrar dez diferentes tipos do mesmo tamanho de tudo (STORR, 2012, p.18). A experiência da compra, ao ser realizada naquele país, é importante simbolicamente. A própria artista entende que comprar é uma das principais atividades realizadas no país (*idem, ibidem*, p.11), o que a leva a “sucumbir” ao consumo como fonte de inspiração (AZAMBUJA, 2014, p.17).

Podemos depreender três grupos distintos a partir das obras apresentadas em *Hardware seda – Hardware silk*. No primeiro grupo estão obras feitas com cabos de aço nos quais estão presos materiais empregados em montagens de exposições, tais como tubos plásticos e metálicos, porcas e argolas. A configuração dessas obras varia, podendo estar estendidas pelo espaço da galeria em forma linear (*Hardware Seda* [figura 62]) ou arranjadas em uma parede em diversas configurações não lineares (*Quase Quadrado, Coleção Particular, Retrato* [figura 63]). Em *Retrato*, a artista ainda utiliza cartões postais adquiridos ao longo de décadas e fotos roubadas de cinemas nos anos 1970 e 1980 de ícones como Bruce Nauman, Alberto Giacometti e Jean Cocteau. Desse grupo também fazem parte obras em que Leirner anexa a cabos e a correntes diversos tipos de miudezas envolvidas por pequenos sacos plásticos, como embalagens, ou fragmentos de produtos usados no período de confecção das obras, comprovantes de compras, ingressos para ópera, etiquetas e fotografias da própria artista no formato 3 x 4 cm, como é o caso de *Yale days* e *Yale nights* (STORR, 2012: 31). Finalmente, há um outro subgrupo de obras em que Leirner molda em cabos de aço silhuetas de atletas esportivos a partir da imagem dos mesmos retiradas de jornais. Junto à

silhueta de aço está anexada a fotografia correspondente. Os nomes dos atletas representados nomeiam as obras (*Henrik Lundkvist, Tonia Couch, Carmelo Anthony* [figura 64]).<sup>59</sup>



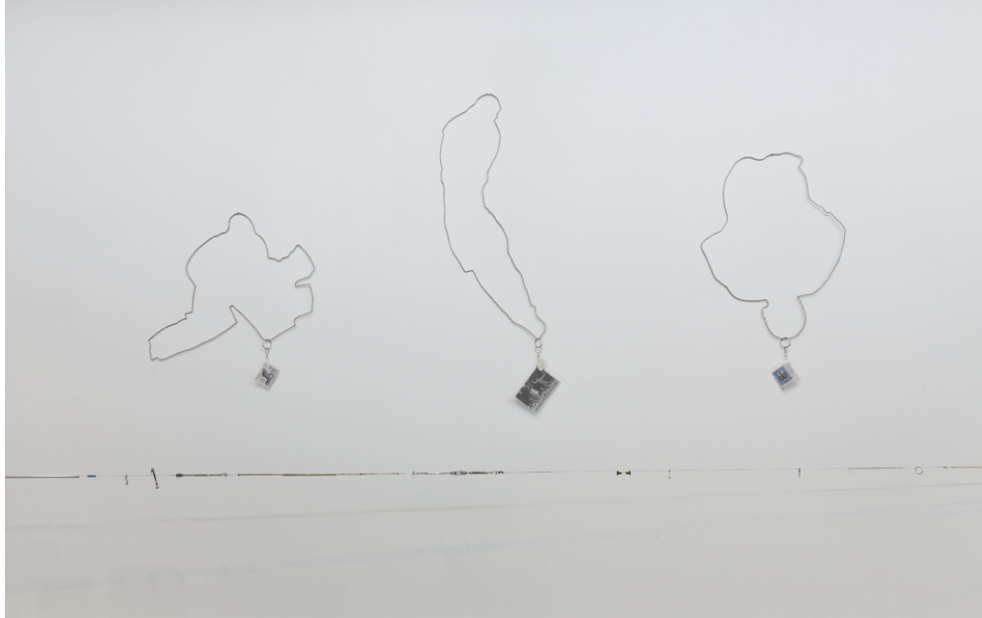
**Figura 62.** Jac Leirner, *Hardware seda* (detalhe), 2012.

---

<sup>59</sup> Entre 1988 e 2014 Jac Leirner colecionou imagens esportivas publicadas em jornais. A partir dessa coleção, além de ter realizado as três obras mencionadas para a mostra *Hardware seda – Hardware silk*, a editora Ikrek Edições publicou em 2014 o livro *Atletas: 1988 – 2014*, que reunia desenhos realizados pela artista a partir das silhuetas dos atletas presentes nas imagens coletadas por ela.

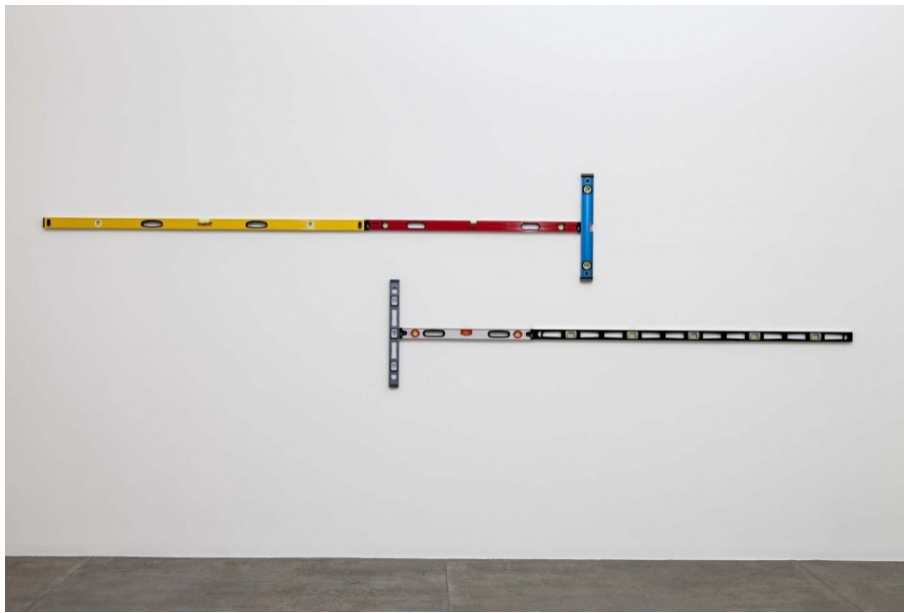


**Figura 63.** Jac Leirner, *Retrato*, 2012.



**Figura 64.** Jac Leirner, da esquerda para a direita  
*Henrik Lundkvist, Tonia Couch, Carmelo Anthony*, 2012.

O segundo grupo é composto por obras feitas com níveis de precisão coloridos, instrumentos também utilizados em montagem de exposições, dispostos de forma linear na parede (*Seis Níveis, Dimensões Variáveis* [figura 65]). Também, há obras em que os níveis de precisão serviram de suporte para embalagens desmontadas e planificadas de produtos que Leirner consumiu no período de montagem da exposição (*Level silk* [figura 66]).



**Figura 65.** Jac Leirner, *Dimensões variáveis*, 2012.

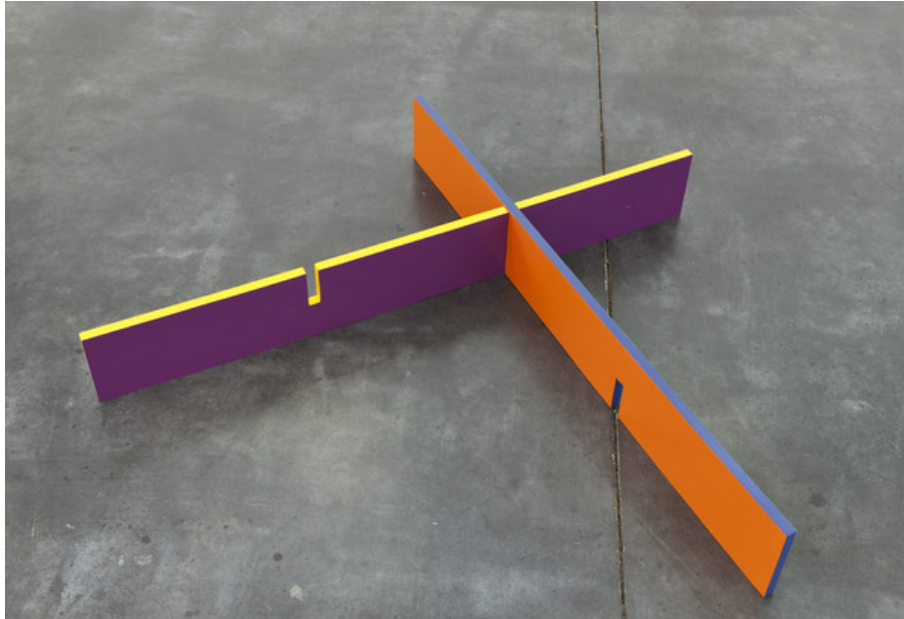


**Figura 66.** Jac Leirner, *Level silk*, 2012.

As obras do terceiro grupo são feitas com pequenos pedaços de papéis de seda usados para enrolar tabaco. Esses estão dispostos na parede alinhados uns com os outros, de maneira que formam grandes retângulos (*Skin* [figura 67]). Algumas obras são realizadas com papel colorido e estampado. Podemos entender *Skin* como uma alusão à biografia da artista, mais diretamente à sua série *Pulmão* e a *Adesivo 23 (celebração)* (2001), integrante da série *Adesivos* e que foi retirada da mostra *Jac Leirner: Ad Infinitum* realizada em 2002 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro devido a uma censura, de acordo com a própria artista (2012), por trazer adesivos alusivos à maconha. Também fazem parte desse grupo várias aquarelas e as esculturas *Crossing colors* (figura 68), réplicas de maior dimensão de pequenas esculturas feitas com divisórias de caixas de tinta pintadas.



**Figura 67.** Jac Leirner, *Skin (Smoking red)*, 2012.



**Figura 68.** Jac Leirner, *Crossing colors*, 2012.

Outra obra na qual Leirner retirou diretamente do museu subsídios para seu trabalho foi a realizada para o *Projeto Parede* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) (figura 69). Esse projeto convida artistas para criarem uma obra no estreito corredor que dá acesso à sala principal do museu (RICCIOPPO, 2012: 213). Na ocasião, Leirner pendurou na parte inferior da parede cinco escadas orientadas horizontalmente. Acima delas, a artista estendeu um cabo de aço fixado por dois extensores (material amplamente utilizado em *Hardware seda – Hardware silk*). Finalmente, próximo ao teto, a artista afixou uma sequência de chapas de vidro usadas. Todos esses materiais, que pertenciam ao MAM-SP e estavam localizados no depósito da instituição, não só ganham novos sentidos como também são “ressuscitados” devido ao procedimento de *interceptação* ao qual são submetidos.



**Figura 69.** Jac Leirner, Vista do Projeto Parede do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

Essas obras fazem comentários à expografia. Segundo Castillo (2008: 27), artistas passam a se interessar pela expografia de forma mais consistente na França do século XIX, no momento em que organizam exposições independentes dos salões. Há nessas exposições independentes uma crítica à degradação da arte devido ao caráter especulativo daqueles salões e à desvalorização das obras em razão do número excessivo de trabalhos expostos. No final do século XIX impressionistas vislumbraram no investimento em novos padrões expográficos a oportunidade para atrair público. Segundo a autora, na medida em que as montagens das exposições assumiam um papel cada vez mais importante para a veiculação da produção artística, elas desencadeavam processos de intelectualização do público, de institucionalização da arte e de autonomia do circuito artístico (*idem, ibidem*: 83).



À medida que a obra passa a explorar o espaço além do plano pictórico, a inter-relação obra, espaço e sujeito admite então o tempo de fruição à equação, resultando em uma totalidade que exige uma abordagem sobre a *maneira como a obra acontec[e]* (POINSOT, 2012: 157). Falar em *obra em exposição* é garantir, segundo Poinot, o acesso a certos prolongamentos e características da obra que poderiam ser excluídas ou inacessíveis quando se considera uma abordagem que segrega a história das formas da história das instituições (*ibidem*: 157-158). O catalisador dessa equação é o minimalismo, cujo significado não está em seu objeto, mas nas “diferenças apontadas pela experimentação perceptiva do espectador” (CASTILLO, 2008: 187), o que redefine a noção de presença, ampliando seu entendimento de obra no espaço para a performance do espectador diante da obra.

A partir dos anos 1960, as produções de caráter conceitual, que ampliaram a noção de objeto artístico ao questionarem sua materialidade e a rejeição à contemplação artística “ritualística” e solene suscitada pelos objetos de arte até então, tornaram inoperante os espaços expositivos neutros ambicionados pelo modernismo. Isso porque, ao se tornarem processo, essas manifestações artísticas evocavam uma revisão não apenas a respeito do público, do objeto ou do próprio artista, mas sobretudo das instituições, indicando um novo paradigma museográfico para a esfera da visualidade (*idem, ibidem*: 208-2013).

Castillo entende que, em nossos dias, o museu adquiriu um caráter cênico onde o espaço expositivo veicula algo que oscila entre objeto e imagem. Dessa forma, o museu passa de instituição que conserva para uma instituição como cultura de massa, implicando em transformações profundas nas ações expositivas que passam a requerer um espaço apto a *mise-en-scènes* espetaculares que exigem de seu espaço uma polivalência análoga à dos teatros e óperas (*idem, ibidem*: 233-235).

A obra de Leirner faz comentários *sutis* não só a respeito da instituição, mas também da obra em exposição e da história da expografia. A artista evidencia esse circuito próprio das instituições expositivas, os procedimentos e materiais empregados na montagem de exposições e sua própria rotina de

artista enquanto projetista e executora de exposições. Para isso, se vale não só dos objetos empregados nessas obras, mas também dos títulos que as nomeiam, recorrendo a jargões usados nos espaços expositivos (*Coleção Particular, Dimensões variáveis*). Enfatiza que uma exposição se faz com escadas, porcas, parafusos, extensores e níveis de precisão, que uma artista em residência consome, compra, se alimenta, viaja. Leirner revela a estrutura, o *hardware* que viabiliza o objeto artístico, o qual, no entanto, parece se distanciar dessa materialidade tautológica ao ser imerso na áurea sacralizante e do segredo do museu.

A evidência que Leirner proporciona a certos circuitos, envolvendo procedimentos de exibição e de ocultação, de certa maneira parece desmontar ou atravessar o fetiche do objeto museal, seus valores de memória, de originalidade e de autenticidade. Ao se apropriar de elementos usados em montagem de exposição, que geralmente são ocultados na situação de apresentação da obra, Jac Leirner não só toma para si discursos relativos à constituição do espaço expositivo como também os transforma. Seus processos de gestão de sentido das coisas, em que subverte valores e equipara a trivialidade e a banalidade dos materiais que utiliza à categoria de preciosidade (RIBEIRO, 2012) é uma provocação à capacidade legitimadora do espaço expositivo e do público enquanto instituições, suscitados pelo lugar onde essas obras estão expostas. Entendemos que essa provocação é um diálogo ou um comentário aos questionamentos mencionados acima das produções conceituais que visavam revisar aquilo que é atribuído ao público, ao objeto artístico, ao artista e às instituições.

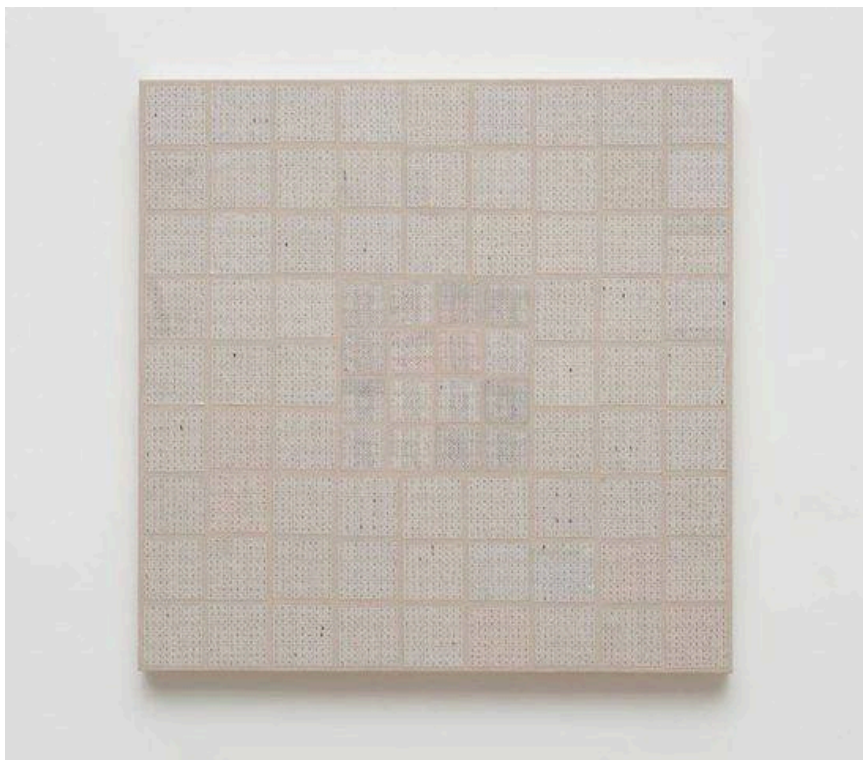
Para finalizar, por meio da *interceptação*, que implica no deslocamento e na indiciação de circuitos e de lugares, Jac Leirner aborda o funcionamento das instituições em relação ao espaço. Na maioria das vezes, em seu caso, essa abordagem do espaço não implica em procedimentos que ativam e singularizam lugares (*sites*) – ou pelo menos não parece ser esse o foco principal de interesse da artista –, mas consiste em aproximações que tangenciam essas questões, uma vez que Leirner se interessa primordialmente pelos fluxos e circuitos que tem no espaço espécies de ancoradouros e deles são indissociáveis, e que participam do funcionamento das instituições. A partir

da identificação desses circuitos e de suas estratégias constituintes – do segredo e do sagrado, da comunicação e da incomunicação –, os mesmos são explorados e operados de modo que suscitem rumores e ruídos decorrentes de críticas *sutis* e de charadas elaboradas pela artista e dirigidas às instituições museais e ao público, estabelecendo um espaço de dúvida, um “campo minado, em que a arte deixa-se ver na mesma medida em que oculta um amplo sistema de sustentação do estatuto do artístico” (OLIVEIRA; COUTO, 2012: 5), do qual a artista sai à francesa, imbuída de uma pretensa inocência forjada por seus procedimentos simultâneos de exibição e ocultação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em texto para o catálogo *Jac Leirner*, editado pela Galeria Millan em 1989, Guy Brett afirma que, na ocasião, Jac Leirner juntava sacolas plásticas para construir uma obra que ele ainda não havia visto. Baseado em seu conhecimento da produção já realizada pela artista, o crítico arrisca uma análise da obra que naquele momento ainda estava em gestação. Para Brett, a obra a ser construída com sacolas trataria de “outra ubiquidade da vida planetária cotidiana, habitualmente atomizada como pequenas *embalagens* no tempo e no espaço, outro murmúrio ideológico” (1989: s/p).

Em 2014, quando entrevistei Leirner em sua casa em São Paulo, a artista me mostrou jogos de sudoku resolvidos por ela e com os quais iria produzir uma obra que seria exposta no primeiro semestre de 2015 na Bienal de Charjah, nos Emirados Árabes Unidos (figuras 70 e 71).



**Figura 70.** Jac Leirner, *Métrica mínima*, 2015.

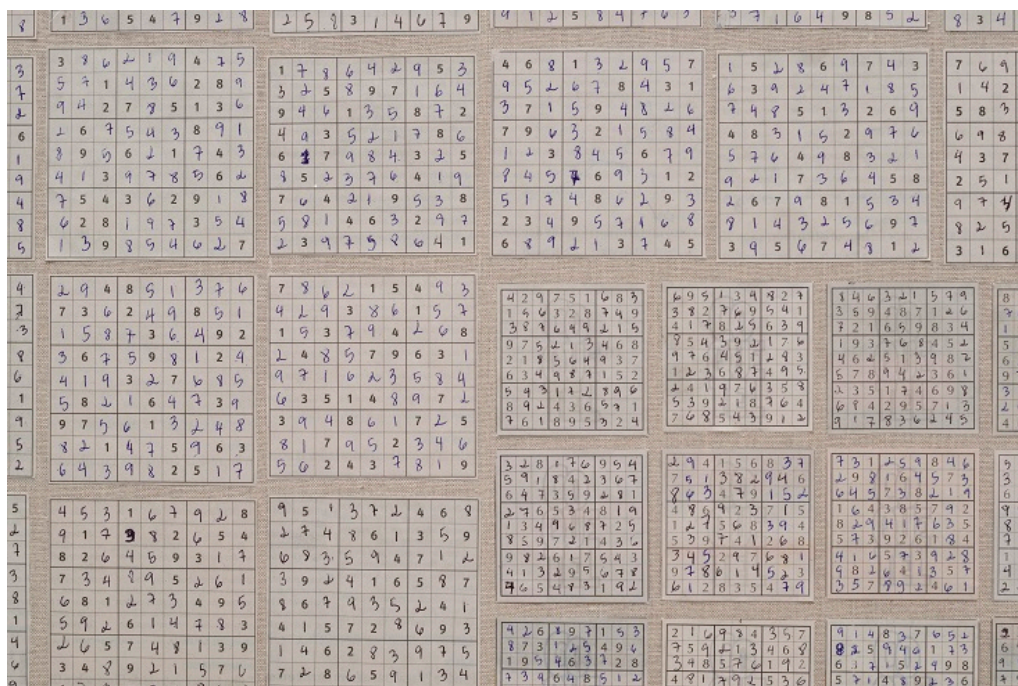


Figura 71. Jac Leirner, *Métrica mínima* (detalhe), 2015.

Assim como Brett, o conhecimento de fragmentos de uma futura obra atiçou minha imaginação e minha curiosidade, que logo passou a pensar em configurações possíveis para uma obra a ser realizada com aquele insumo. No entanto, ao contrário do crítico, não arrisquei iniciar uma análise do que ainda não era obra. Na passagem mencionada acima, Brett usa o pronome “outro” com acepção de “mais um”. A obra a ser realizada com sacolas plásticas seria “mais uma” encarnação de temas já trabalhados pela artista. Esse é um dos problemas das antecipações.

De fato, como já mencionamos, Leirner recorre a procedimentos repetidos e repetitivos para configurar suas obras. No entanto, as discussões empreendidas nesse trabalho mostram que esses procedimentos não são muito mais do que pontos de partida dos quais escapam questões que não se mostram previsíveis, desmontando nossa percepção inicial de sua obra como árida e estéril. Portanto, se a obra de Leirner sugere a possibilidade de pensarmos uma próxima obra como uma “outra” ou como “mais uma”, significa que ela estabelece engodos, já que surpreende com novas questões suscitadas a cada nova série.

Nos preocupamos aqui com as estratégias, assim entendemos, que Leirner opera para estabelecer uma tensão entre a exposição que nos parece pretender passar por ingênua e demasiadamente objetiva de objetos, e a ocultação dos mesmos, suscitando uma série de ruídos e de perturbações onde antes parecia imperar a certeza e a previsibilidade decorrentes de circuitos do seu cotidiano onde os objetos, em sua maior parte, atendiam àquilo para o qual foram programados. Nos três conceitos formulados e discutidos aqui, buscamos apontar como se dá essa tensão.

Ao falarmos em *destilação*, nos referimos a seguidos processos de fragmentação e síntese de objetos empreendidos por Leirner. Seja desintegrando esses objetos ou mantendo suas formas originais combinadas a outros objetos, a artista promove tensões decorrentes das relações que estabelece, onde seus sentidos se alteram e se transformam nos imbricamentos das partes com o geral e de suas informações utilitárias com as estéticas.

Em seguida, exploramos a obra da artista a partir da ideia consagrada de coleção e, partindo de afirmações constantes em sua fortuna crítica, questionamos o enquadramento de suas práticas ao colecionismo e sugerimos que, para além da ação de colecionar, Leirner se interessa pelas relações e classificações que pode estabelecer a partir de grandes quantidades de objetos acumulados. Preferimos, ao invés de falar em coleção, usarmos o termo *acumulação*, a partir da qual a artista, atuando como gestora, realiza inventários. Entendemos que a tensão entre exposição e ocultação, sob a perspectiva da *acumulação*, está no interesse da artista em elaborar a melhor forma possível de agregação e disposição de objetos, ou seja, a melhor “mesa”, para que os mesmos possam se perder em relações de aproximação e de afastamento suscitadas pelo conjunto.

Finalmente, com a ideia de *interceptação* debatemos como Leirner, interrompendo a trajetória original de objetos ordinários e deslocando-os para lugares e circuitos distintos, dá visibilidade e ênfase para circuitos que geralmente não são notados ou que não ocupam o interesse primordial do público que frequenta espaços expositivos de arte. Por meio da interceptação,

questões relativas ao lugar da arte e de suas instituições – passíveis de crítica, no caso, *sutis* – são elaboradas a partir dos circuitos indiciados pelos objetos escolhidos por Leirner.

Temos consciência de que ainda existem muitas outras questões a serem exploradas na obra de Leirner, como por exemplo sua relação com a palavra e com o texto escrito, questão que em muitos momentos chega a ocupar uma posição de protagonismo.

Um aparente fastio, endossado por ações repetitivas que constroem as obras de Leirner são, a nosso ver, um disfarce, uma dissimulação que encobre uma falsa ingenuidade ou um falso silêncio da artista acerca de determinadas questões, principalmente as que se relacionam com o mundo da arte e suas instituições. Acreditamos que as ações de acumulação, de ordenação e de classificação, de caráter insistente e repetitivo, juntamente com as operações de *destilação*, de *acumulação* e de *interceptação* são dispositivos pelos quais intenções são embaçadas, desafiando o espectador e sugerindo maneiras diferentes de olhar o objeto artístico e o seu cotidiano.

## REFERÊNCIAS

### I. livros, capítulos de livros, teses, dissertações e monografias

ABREU, Leandro Pimentel. *O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Profa. Orientadora Katia Maciel. Prof. Coorientador Mauricio Lissovsky.

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: *Primas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p. 173-185.

AMARAL, Aracy. Uma nova geração. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.205-211. Originalmente publicado no catálogo da exposição “Brasil: la nueva generación”, Caracas, Museu Nacional de Belas Artes, abr. 1991.

\_\_\_\_\_. A mulher nas artes. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.221-233. Originalmente publicado no catálogo da exposição “The Art of Ultramodern Contemporary Brazil”, Washington D.C., The National Museum for Women in the Arts, abr.-ago. 1993.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução: Célia Euvaldo. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008.



BELLUZZO, Ana Maria. Ruptura e arte concreta. In: AMARAL, Aracy(org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. p.95-141.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionismo. In: *Rua de mão única: obras escolhidas*. Volume 2. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235.

\_\_\_\_\_. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter; BOLLE, Willi; TIEDEMANN, Rolf. *Passagens*. 1. ed. Belo Horizonte: São Paulo: Editora UFMG: Imprensa Oficial de São Paulo, 2007. p. 237-246.

BERTANI, Roberto. *A arte da gestão de conflitos: processos e procedimentos no dever do colecionismo*. Relatório Circunstanciado apresentado como Trabalho Equivalente ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2006. Prof. Orientador Pelópidas Cypriano de Oliveira.

BOOIS, Yve-Alain. Mudança de cenário. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 119-140.

BOTTOMORE, T. B. *Dicionário do pensamento Marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

CANCLINI, Néstor García. Localizações incertas. In: CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e estética da iminência*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p.149-180.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves: Barléu Edições, [2010?].

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Políticas de exposição em Porto Alegre: entre o regional e o global. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012. p.51-68.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

\_\_\_\_\_. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

COSTA, Joan. *A imagem da marca: um fenômeno social*. Tradução: Osvaldo Antonio Rosario. São Paulo: Edições Rosario, 2011.

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

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Andy Warhol*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: “Suportar os sofrimentos do mundo inteiro”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Tradução Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013. p. 73-153.

DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

DUVE, Thierry de. The readymade and abstraction. In: *Pictorial nominalism on Marcel Duchamp's passage from painting to the readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2005. p. 143-163.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p.9-24.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem / espaço / ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha – Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

KASPER, Christian Pierre. *Habitar a rua*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Doutorado em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Prof. Orientador Laymert Garcia dos Santos.

KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

LEIRNER, Adolpho. Colecionar é uma busca. In: AMARAL, Aracy(org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. p.9-17.

LEITÃO, Miriam. *Saga brasileira: a longa luta de um povo por sua moeda*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LEONZINI, Nessia. Apresentação. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. Tradução: Ana Resende. São Paulo: BÉI Comunicação, 2010.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p.176-181.

- MAIA, Carmen. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MCCARTHY, David. *Arte pop*. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p.264-265.
- MILLIET, Maria Alice. Atelier Abstração. In: AMARAL, Aracy(org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. p.65-93.
- NELSON, Adele. *Conversa com Jac Leirner*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy. Apresentação. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012. p.5-7.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Introdução. In: NELSON, Adele. *Conversa com Jac Leirner*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 11-14.
- POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 141-184.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. *Leonilson, 1980-1990*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Profa. Orientadora Sônia Salzstein Goldberg.

\_\_\_\_\_. *Jac Leirner, arte contemporânea brasileira, 1980-1990: um ponto de inflexão*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Profa. Orientadora Sônia Salzstein Goldberg.

STORR, Robert. Os bônus do viajante frequente. In: NELSON, Adele. *Conversa com Jac Leirner*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15-28.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Profa. Orientadora Regina Silveira.

## II. Periódicos

ABREU, Leandro Pimentel. O inventário como tática. In: *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25, mai. 2013. p. 111-119.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. *Arte povera e arte brasileira: recepção e similaridades*. In: *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2011/html/chtca.html>>. Acesso em: 27 nov. 2014.

AVGIKOS, Jan. Sense and sensibility. In: *Artforum*, Nova York, out. 1994. p. 98-99.

BASUALDO, Carlos. Jac Leirner. In: *Artforum*, Nova York, jan. 1994. p. 97.

CYPRIANO, Fabio. Venda da coleção de Leirner gera protestos. In: *Folha de S. Paulo Ilustrada*. São Paulo, 21 mar 2007. Disponível em:  
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103200707.htm>> Acesso em mai 2015.

DANTO, Arthur C.. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. In: *ARS*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. vol.6, n.12, 2008, São Paulo: O Departamento, 2008. p. 15-28.

FERRAZ, Tatiana. Ritmos e silêncios de uma reflexão. In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 61, nov. 2001. p. 177-179.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: *Criação & Crítica*, n.4, abr. 2010. p. 91-102.

GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte? In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 3, n. 6, mar. / abr. 2015. p. 277-286.

HEARTNEY, Eleanor. A cabinet of critiques. In: *Art in America*, Nova York, dezembro, 1999. p. 70-75,121.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA / UFRJ, ano XII, número 12, 2005. p. 65-79.

JUDD, Donal. Some aspects of colour in general and red and black in particular. In: *Artforum*, Nova York, Summer, 1994. p. 70-117.

KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. In: *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul. /dez. 2007.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. De como Nelson Leirner trava trégua com o fetiche e o desnuda. In: *Anais do 24º Encontro Nacional ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Santa Maria: ANPAP, 2015. p. 507-517.

OSWALD, Vivian. A volta de Jac. In: *O Globo*. São Paulo, 16 mai. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/jac-leirner-expoe-na-white-cube-em-londres-apos-8-anos-afastada-do-circuito-internacional-8401218>> Acesso em mai 2015.

PIMENTA, Ângela. Sucesso na bagagem. In: *Veja*. São Paulo: Abril, 29 abr. 1992a. p. 92-93.

\_\_\_\_\_. Retaguarda avançada. In: *Veja*. São Paulo: Abril, 24 jun. 1992b. p. 102-104.

PIZA, Daniel. Jac Leirner, depois da escuridão. In: *Estadão/blogs*. São Paulo, 24 out. 2009. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/daniel-piza/jac-leirner-depois-da-escuridao/>> Acesso em mai 2015.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. Fantasmas. In: *Celeuma*. São Paulo: vol. 1, n. 1. 2013. p. 32-40.

SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 76, nov, 2006. p. 251-262.

SCALZO, Fernanda. Ironia minimalista. In: *Veja*. São Paulo: Abril, 9 abr. 1997. p. 132-133.



### III. Sites

BANCO Central do Brasil. Disponível em:

<<https://www.bcb.gov.br/?MOEDINADEQ>> Acessado em: nov 2014.

Dicionários Michaelis – Dicionário online. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/>> Acessado em: jan 2015.

Galeria Fortes Vilaça. Disponível em:

<<http://www.fortesvilaca.com.br/>> Acessado em: abr 2014.

Galeria Luisa Strina. Disponível em:

<<http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/this-is-not-a-void-2008/>>

Acessado em: ago 2015.

### IV. Catálogos e folhetos de exposições

ANJOS, Moacir dos; ARAUJO, Marcelo Matos; RICCIOPPO, Carlos Eduardo.

*Jac Leirner*. Catálogo da mostra retrospectiva. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

AZAMBUJA, Marlon; CASTILLO, Omar-Pascual. *Jac Leirner pesos y medidas*.

Madri: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 2014.

BRETT, GUY. *A Bill of wrongs*, exposição *Jac Leirner*. São Paulo: Galeria

Millan. 1989.

CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva.

Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

CORRIS, Michael. Não exótico. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 129-132. Originalmente publicado na revista *ArtForum*, dezembro 1991.

COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você, Geração 80*. Rio de Janeiro / Recife / Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004/2005.

CRUZ, Amanda. *Directions*. Folheto de exposição. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1992.

DAULT, Maelle; GUÉRINEAU, Sandrine. Corpus delicti. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 77-80. Originalmente publicado na revista *Classifications*, Presses Universitaires de Rennes, s/d.

DEITCH, Jeffrey. Border crawl. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 97-98. Originalmente publicado no catálogo da exposição *Border crawl*, Kukje Gallery, Seul, Coréia do Sul, 1995. Tradução de Paulo Andrade Lemos.

FARIAS, Agnaldo. Por que Duchamp? E por que Jac Leirner em *Por que Duchamp?*, exposição *Por que Duchamp?*, Paço das Artes, São Paulo. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Por que museu?*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2006. Disponível em: < <http://www.macniteroi.com.br/wp-content/uploads/2014/06/Nelson-Leirner-Por-que-museu.pdf> > Acessado em: mai 2015.

FERGUSON, Bruce W. Curtos-circuitos e mini-sistemas. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 147-150. Originalmente publicado no catálogo da exposição *Viewpoints – Jac Leirner*, Walker Art Center, Minneapolis, 1991. Tradução de Paulo Andrade Lemos.

*Jac Leirner – Nice to meet you*. Catálogo da participação na 47ª Bienal de Veneza. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1997.

GONZÁLEZ, Julieta. *Funciones de una variable*. Folheto de exposição. Cidade do México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2014.

HARTUP, Cheryl. *Jac Leirner – Adhesive 44*. Folheto de exposição. Miami: Miami Art Museum, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. exposição *Jac Leirner*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1993. *Jac Leirner*, participação da artista na *IX Documenta de Kassel*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1992.

JIMÉNEZ, Ariel. Circuitos do ver e do fazer. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 37-42. Originalmente publicado no catálogo da exposição *Jac Leirner*, Sala Mendoza, Caracas, 1998. Tradução de Ligia Canongia.

LEIRNER, Sheila. Uma geração que pertence ao presente. In: *Onde está você, Geração 80*. Rio de Janeiro / Recife / Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004/2005. p.74-75.

MAMMÌ, Lorenzo. *Jac Leirner / Waltercio Caldas – XLVII Bienal de Veneza – Representação brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

STORR, Robert. *Jac Leirner – Hardware seda – Hardware silk*. New Haven: Yale School of Art / Edgewood Gallery, 2012.

## Depoimento e palestras

*Jac Leirner*, em 19 de novembro de 2014, em São Paulo, SP.

ANJOS, Moacir dos. *Jac Leirner e o sorriso do gato. Ou: para onde foi o ready-made que estava aqui?* Palestra proferida no ciclo de palestras Xeque-mate: um século do ready-made. Goiânia – GO, em 09 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MBcEIEauh6Q>> Acesso em: 22 out. de 2013.

LEIRNER, Jac. Palestra proferida no ciclo de palestras *O MAC encontra os artistas*. São Paulo, 2012. Disponível em: <[http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/courseventos/mac\\_encontra/2012\\_2/leirner\\_vd.asp](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/courseventos/mac_encontra/2012_2/leirner_vd.asp)> Acesso em: 17 abr. de 2014.