

O museu como processo:
Nomes (museus) (1989-1992) e
Etiquetas (1991-1994),
de Jac Leirner

Sofia Perseu

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

SOFIA PERSEU

O MUSEU COMO PROCESSO:

Nomes (museus) (1989-92) e Etiquetas (1991-1994), de Jac Leirner

Porto Alegre

2024

SOFIA PERSEU

O MUSEU COMO PROCESSO:

Nomes (museus) (1989-1992) e *Etiquetas* (1991-1994), de Jac Leirner

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Fernanda Carvalho de Albuquerque

Porto Alegre

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor Carlos André Bulhões Mendes

Vice-Reitora Patricia Pranke

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretora Ana Maria Mielniczuk de Moura

Vice-Diretora Vera Regina Schmitz

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Chefia Rene Faustino Gabriel Júnior

Chefia Substituta Caterina Marta Groposo Pavão

COORDENAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA

Coordenadora Marcia Regina Bertotto

Coordenadora Substituta Vanessa Barrozo Teixeira Aquino

Departamento de Ciências da Informação

Rua Ramiro Barcelos, 2705

Bairro Santana

Porto Alegre - RS

Telefone (51) 33085067

E-mail: fabico@ufrgs.br

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UFRGS, por ter sido minha casa ao longo da graduação, me permitindo vivenciar uma educação pública, gratuita e de qualidade;

Ao CNPq, por ter propiciado apoio financeiro à minha pesquisa ao longo de dois anos;

Aos meus colegas da Casa de Cultura Mario Quintana, por “segurarem as pontas” e me permitirem dedicar o tempo necessário na reta final do trabalho;

Aos meus amigos, pela paciência e carinho de sempre;

À Mingus, minha companheira felina de escrita;

Às professoras do curso de bacharelado em Museologia da UFRGS, responsáveis pela minha formação teórica e, sobretudo, crítica;

À Fernanda, minha (des)orientadora querida, pelo apoio afetuoso e por provocar o encantamento máximo pela pesquisa; e à Isadora, Marília e Yumi, pela interlocução ao longo dos nossos encontros de grupo de pesquisa, cujas trocas foram fundamentais para a elaboração desta monografia;

À minha família, em especial ao meu irmão-primo Gianluca, pelos conselhos e pela inspiração em pesquisar e pensar dentro e fora da academia; e aos meus pais, pelo estímulo infundável em perseguir toda e qualquer curiosidade a mim apresentada.

Por fim, agradeço àqueles e àquelas que vieram antes de mim – artistas, educadoras, pesquisadoras, trabalhadoras da cultura – cujo *fazer-pensar-sentir* me vivifica e para o qual espero contribuir, ainda que brevemente, através desta pesquisa.

para Catarina Petter

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar dois trabalhos da artista Jac Leirner – *Nomes (museus)* (1989-1992) e *Etiquetas* (1991-1994), respectivamente – sob a perspectiva das práticas artísticas orientadas ao contexto, refletindo sobre a maneira com que a artista se vale da instituição enquanto meio para a criação poética, a partir da apropriação de elementos e processos próprios das instituições mesmas, e quais questões sua produção coloca a elas. Ao assumir o museu enquanto problema poético, a artista parece apontar caminhos para as instituições repensarem a si mesmas sob o viés da experimentalidade e da sensibilidade crítica.

Palavras-chave: Jac Leirner, arte contemporânea, crítica institucional, práticas artísticas orientadas ao contexto.

ABSTRACT

This research seeks to analyze two works of the artist Jac Leirner – Names (museums) (1989-92) and Labels (1991-1994), respectively – from the perspective of context-oriented artistic practices, reflecting on the different possibilities in which the artist uses the institution as a means for poetic creation, based on the appropriation of elements and processes specific to the institutions, and what questions their production poses to them. By taking on the museum as a poetic problem, the artist seems to point out ways for museums and art institutions to rethink themselves through experimentality and critical sensitivity.

Key words: Jac Leirner, contemporary art, institutional critique, context-oriented artistic practices.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 2. A artista e o lugar para as coisas que não o têm	18
CAPÍTULO 3. <i>Nomes (museus) (1989-92)</i>	27
CAPÍTULO 4. <i>Etiquetas (1991-1994)</i>	34
CAPÍTULO 5. O museu como meio: crítica e sensibilidade em Jac Leirner	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	53

“No meio das ruínas, no meio dos museus,
emocionar-se com a indiferença dos objetos, seus
silêncios. Retomar a palavra a partir do que resta.”

(Octave Debary)

1 INTRODUÇÃO

Em 2017, ingressei no curso de Museologia da UFRGS. No Ensino Médio, como é costumeiro nesse período tão embrenhado da vida – escolher o que cursar e qual profissão seguir –, ensaiei várias possibilidades de graduação. Jornalismo, Psicologia e, enfim, História da Arte. Não havia estudado suficientemente para o vestibular e acabei não me classificando. No período agonizante de um ano que se sucedeu após a primeira e frustrante tentativa de ingressar na universidade, enquanto aguardava a próxima prova da UFRGS, descobri o curso de Museologia. Naquela época, eu não imaginava haver um curso voltado especificamente para o campo dos museus e, movida por algum grau de intuição, decidi que trocava a História da Arte pela Museologia, área de estudo ainda bastante misteriosa para mim.

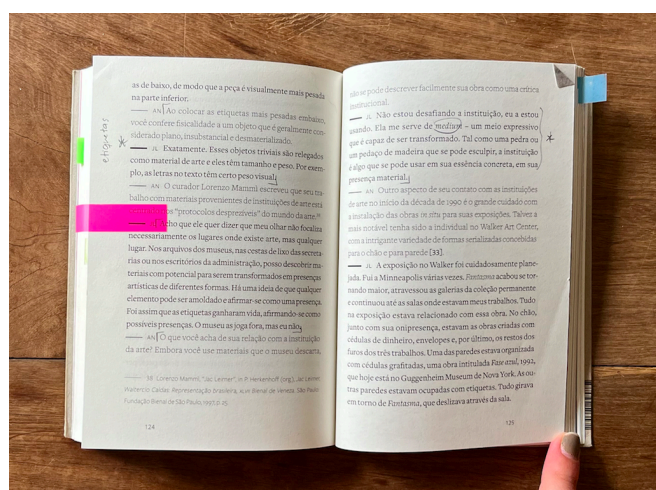
Três anos antes, em 2014, tive a oportunidade de fazer a minha primeira viagem para fora do país. Conheci o MoMA, e para a Sofia daquela época essa havia sido a experiência máxima do que significava estar em um museu de arte. Eu estava longe de compreender os sistemas e lógicas que regiam aquele espaço, não fazia a menor ideia do que significava a ideia de “cubo branco” (mal sabia eu que ele tanto se distanciava da dita *neutralidade*), tampouco detinha repertório para circunscrever o MoMA dentro de algum tipo de tradição museológica. Mas essa experiência me marcou. Primeiro como encantamento, e depois como tensionamento e motivo de reflexão acerca das questões pelas quais me interessei ao longo da graduação.

Não lembro com clareza das exposições que vi, mas guardo um pequeno *souvenir*, única lembrança de dimensão material que, curiosamente, sobreviveu à visita ao MoMA: a sacola da loja do museu. O conteúdo (um lápis? um cartão-postal?) se perdeu, mas a sacola ficou.

Em 2021, ainda colhendo os frutos do período turbulento da pandemia, iniciei essa que considero a mais significativa e afetuosa experiência vivida na academia: a da iniciação científica. A possibilidade que se abriu para mim a partir daí, com a orientação generosa da Fernanda Albuquerque, de fazer pesquisa – perseguir uma curiosidade, dialogar com pares, elaborar pensamento –, acabou, como em um

ouroboros, a me aproximar outra vez da arte (dessa vez, partindo da Museologia como lente) e daquela sacola do MoMA (com encantamento, sim, mas com o distanciamento crítico que só o tempo e a reflexão são capazes de permitir).

De volta no tempo mais uma vez, em 2018, ainda tateando o caminho na Museologia, encontrei um pequeno livro, publicado pela Cosac Naify, integrante de uma série de entrevistas de artistas latino-americanos concedidas a críticos e pesquisadores internacionais, que apresentava a artista Jac Leirner em conversa com a curadora Adele Nelson. Ambas eram para mim desconhecidas, mas a apresentação de Jac, presente na orelha do livro, me cativou. O li com o entusiasmo de quem sabe experienciar algo especial pela primeira vez. E ainda que, naquele momento, não soubesse para o quê aquela leitura me *serviria* (que bobagem!), eu intuí que voltaria à Jac outra vez, no futuro.



Figuras 1 e 2. Grifos feitos em 2018 no livro “Jac Leirner conversa com Adele Nelson”.
Fonte da autora, 2024.

Aqui os tempos se conjuram: o livro e a Jac de fato retornaram para mim quando, movida pelo projeto de pesquisa encabeçado pela Fernanda, no qual participo como bolsista de iniciação científica, passamos a levantar nomes de artistas cuja produção dialogava com o nosso problema de pesquisa. O projeto em questão, intitulado “Como museus podem aprender com a arte e os artistas?”, centra-se na análise de propostas artísticas desenvolvidas especialmente para contextos museais. Através de uma série de leituras e *encontros* (literais e metafóricos), analisamos a relação entre museus de arte e artistas, bem como suas práticas e produções na contemporaneidade, pensando quais processos de aprendizagem (e desaprendizagem) podem existir quando artistas propõem projetos específicos para o contexto institucional.

Artistas, museus, artistas propondo trabalhos dentro dos museus, museus (des)aprendendo com os artistas... o ouroboros me conectou, outra vez, à Jac.

Artista paulistana, Jac Leirner mantém uma extensa produção, cujo diálogo se dá com as serializações do minimalismo e da arte conceitual. Leirner possui como principal característica do seu trabalho o ato de coletar, organizar e rearranjar objetos comuns do cotidiano, de forma a estabelecer novas relações e significados entre eles, ao reintroduzir esses materiais outra vez na esfera artística por meio de uma apreciação mais ativamente conceitual do que puramente contemplativa.

No período de maior proeminência internacional e circulação por museus e galerias, a artista passou a incorporar ao seu ‘inventário de objetos banais’ materiais provenientes das próprias instituições museais nas quais transitou, apropriando-se de objetos que integram os circuitos artísticos e que geralmente não são evidenciados nos espaços expositivos. Esse especial interesse encontra seu ápice no início dos anos 1990, quando Leirner participa de duas residências artísticas; uma no Museu de Arte Moderna de Oxford, em 1990, e outra no Walker Art Center, entre 1991 e 1992.

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 secretária. 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.¹ (NELSON, 2013, p. 117).

Partindo da intersecção entre a problemática proveniente do projeto de pesquisa no qual esse trabalho se origina – a relação entre museus de arte e artistas na contemporaneidade, lida sobre o viés da proposição de trabalhos pensados para o contexto institucional — e a produção de Leirner — referente ao período de estreitamento da sua relação com as instituições de arte e as duas residências artísticas na qual participou, propondo trabalhos para essas instituições —, a presente pesquisa busca investigar de que maneira o trabalho de Jac Leirner se relaciona com os museus de arte e quais questões sua produção coloca às instituições no que concerne ao seu modo de operar — junto de seu acervo, sua história, seus públicos e os processos que o permeiam.

Nosso problema de pesquisa parte das seguintes reflexões: De que modo os trabalhos de Jac Leirner utilizam o museu como meio? Com quais modos de operar do museu seus trabalhos se relacionam? Que questões Jac lança aos museus a partir de seu trabalho? Como pensar relações de aprendizagem (e desaprendizagem) institucional através do trabalho da artista?

Partindo do referido problema, optamos por analisar duas séries de trabalho da artista, originadas a partir da experiência das duas residências artísticas já mencionadas: *Nomes (museus)* (1989-1992) e *Etiquetas* (1991-1994).

Em *Nomes (museus)* (1989-1992), a artista coleta, ao longo de vários anos, sacolas provenientes de lojas de museu e as apresenta em conjunto, em configurações variadas, porém sempre valendo-se do critério cromático para classificá-las e organizá-las. Ainda que, em um primeiro momento, a decisão pelo critério de cor pareça relegar os demais aspectos do objeto a um segundo plano, não é possível desconsiderar o fato de que a marca das instituições, estampada nas sacolas, é

¹ Os envelopes pelos quais Leirner nutriu interesse vieram a compor a série *To and from* (1991-1999), realizadas a partir do enfileiramento de envelopes, os quais são perfurados e transpassados por uma corda de poliuretano ou agrupados em pequenos blocos e envolvidos por fita adesiva. Os títulos das obras indicam a procedência dos envelopes: *To and from (MoMA, Oxford)*, *To and from (Walker)* e *To and from (Bohen)*.

reconhecível e comunica algo a respeito das instituições mesmas, bem como da circulação da artista por elas (afinal, as sacolas foram todas coletadas por Leirner).

Cabe pontuar que, em 1993, Leirner aterrissou, pela primeira vez, no Rio Grande do Sul, para apresentar *Nomes* na Casa de Cultura Mario Quintana, em exposição organizada pelo IEAVI - Instituto Estadual de Artes Visuais. As mais de mil sacolas foram expostas na Galeria Xico Stockinger (antiga Galeria Branca), ocupando toda uma parede e parte do chão da galeria.



Figura 3. Convite para a abertura da exposição de Jac Leirner na Casa de Cultura Mario Quintana, 1993. Acervo MACRS.

Já em *Etiquetas* (1991-1994), Leirner apresenta etiquetas utilizadas para identificar obras de arte em exposições. As etiquetas de papel, em formato quadrado ou retangular, protegidas por placas de acrílico da mesma dimensão das etiquetas, são organizadas por diversos critérios e configuradas de diferentes formas, sempre no plano vertical da parede. Ao optar por apresentar as etiquetas em conjunto (onde estariam as obras às quais elas se referem?), a artista tensiona aspectos relativos às políticas de formação de acervo e aos procedimentos comunicacionais dos museus.

Ao nos debruçarmos sobre ambos os trabalhos, percebemos o modo como a artista opera a partir de processos e mecanismos próprios das instituições costumeiramente ocultos e/ou considerados “menores”. Uma vez inserida no âmago do museu, Leirner expõe esses circuitos ‘invisíveis’, apontando possíveis caminhos para que os públicos e as instituições reparem naquilo que não se vê pelo olhar fortuito.

Dito isso, os objetivos específicos da pesquisa centram-se na apresentação da trajetória e da poética da artista Jac Leirner; na análise de dois de seus trabalhos — *Nomes (museus)* (1989-1992) e *Etiquetas* (1991-1994) — em diálogo com o campo dos museus, apontando questões colocadas por eles às instituições; na reflexão acerca de práticas artísticas orientadas ao contexto e sua reverberação institucional; e na elaboração de possíveis caminhos para um exercício de aprendizagem (ou desaprendizagem) institucional a partir do trabalho de Jac Leirner.

A partir desses objetivos, o presente trabalho se estrutura em seis capítulos, sendo o primeiro a presente introdução.

O segundo capítulo, intitulado "**A artista e o lugar para as coisas que não o têm**", apresenta a trajetória artística de Jac Leirner, suas filiações estéticas e os principais procedimentos e características presentes na sua produção, marcadamente composta de séries de trabalhos realizadas ao longo de vários anos.

O terceiro e o quarto capítulos apresentam as duas obras analisadas para fins desta pesquisa: *Nomes (museus)* (1989-92) e *Etiquetas* (1991-1994), respectivamente. Além de pormenorizar a configuração desses trabalhos, apontamos as principais questões suscitadas por eles no contexto das instituições em que foram realizados.

"**O museu como meio: crítica e sensibilidade em Jac Leirner**", quinto capítulo, centra-se no exame das práticas artísticas orientadas ao contexto e à noção de Crítica Institucional à luz do trabalho de Leirner, esmiuçando de que maneira a produção da artista assume uma postura crítico-reflexiva perante às instituições e que questões podem se desdobrar, dentro da perspectiva de uma possível (des)aprendizagem institucional, a partir da sua produção.

Nas considerações finais, retomamos os aspectos analisados nos capítulos anteriores e apontamos possíveis caminhos para uma (des)aprendizagem institucional a partir do trabalho de Jac Leirner.

No que tange à metodologia, a pesquisa, de natureza qualitativa, se deu através da consulta e leitura em fontes bibliográficas e acadêmicas, catálogos de exposições

de Jac Leirner, site da artista, do Museu de Arte Moderna de Oxford e do Walker Art Center, bem como da análise dos dois já referidos trabalhos de Leirner à luz da produção teórica acerca das práticas artísticas orientadas ao contexto e da crítica institucional, a fim de compreender a produção da artista sob essa lente. Pretendia-se realizar uma entrevista semi-estruturada com Leirner, mas não obtivemos retorno da mesma até o presente momento.

No que tange ao marco teórico, buscamos estabelecer diálogo com autores como Emerson Dionisio de Oliveira, Fernanda Carvalho de Albuquerque, Maria Lind e Pedro Ernesto Freitas Lima. Oliveira, Albuquerque e Lima são três referências brasileiras cuja pesquisa, no campo das Artes Visuais, se estabelece em diálogo direto com a Museologia. Maria Lind, curadora e educadora sueca, também provém do campo das Artes Visuais, porém com uma pesquisa mais direcionada a práticas curatoriais.

Cabe pontuar que ainda são incipientes os exemplos de trabalhos que analisam a produção de Jac sob o viés da crítica institucional, sobretudo dentro do campo da Museologia.² Assim, o presente trabalho pretende contribuir para a discussão acerca do campo dos museus em diálogo com a arte contemporânea, relação essa marcada por tensões que se diversificam e se complexificam ao longo do tempo, além de ampliar o próprio debate sobre o tema da crítica institucional. Acreditamos que esse exercício pode oferecer possíveis ‘pistas’ para um exercício poético, reflexivo e experimental por parte das instituições, à medida em que os museus tentam responder às mudanças da sociedade e que suas práticas são problematizadas em seus mais diferentes aspectos — seja com relação à sua política de acervo, seu diálogo com os públicos, seu programa curatorial etc. Ao tomar a instituição como espaço e matéria-prima para a criação artística, seja através do uso de sacolas de lojas de museus ou de etiquetas de obras, Jac parece

² “Apesar de incluída em exposições dedicadas ao museu como tema, a obra de Jac Leirner não tem sido analisada extensamente como exemplo de crítica institucional ou do recrudescimento do interesse em examinar de maneira crítica a instituição da arte dos anos 1980 e 1990. Ela compartilha com artistas de sua geração, como Andrea Fraser, o interesse nos rituais do mundo da arte, das visitas guiadas até a entrega de cartões de visita, e a atenção a aspectos do museu que normalmente são considerados insignificantes, como as chapelarias e as etiquetas das obras. Diferentemente da análise de Fraser sobre como os museus operam ideologicamente, a crítica de Leirner que iguala o mundo da arte com o mundo dos negócios coexiste com sua atenção a aspectos formais” (NELSON, 2013, p. 147).

elaborar uma nova charada para os espaços museais, os quais se veem desconcertados na medida em que são estimulados a refletir sobre o enigma. Há uma subversão de valores quando os objetos banais são levados ao patamar de preciosidade, ainda que a provocação, sutilmente encoberta pelas escolhas formais de montagem das obras, calcadas em critérios cromáticos e de composição ordenada, à capacidade legitimadora das instituições museais e do público, esteja acompanhada de um olhar ao mesmo tempo crítico e generoso. "Não estou desafiando a instituição, eu a estou usando. Ela me serve de *medium* — um meio expressivo que é capaz de ser transformado" (NELSON, 2012, p. 125).

Para as instituições que se pretendem críticas e, sobretudo, para aquelas localizadas no sul global, cuja existência ainda é marcada por desafios frente a sua fragilidade, a obra de artistas como Leirner — disposta a expressar sua inquietude diante das instituições e, ao mesmo tempo, deliberadamente interessada em conviver com elas — pode inspirar modos de operar mais experimentais, imaginativos e de um engajamento maior com a arte e com os artistas, bem como dos artistas com os museus.



Figura 4. Sacola do MoMA de 2014. Foto da autora, 2023.

2 A artista e o lugar para as coisas que não o têm

Nascida na cidade de São Paulo, em 1961, Jac Leirner teve sua formação artística circunscrita predominantemente por dois caminhos: o familiar e o acadêmico. A artista, cuja projeção internacional se deu com maior vigor nos anos 1990, apresentou exposições individuais no Brasil e no exterior, participou da Bienal de Veneza (1997 e 1990) e da Documenta IX de Kassel (1992), e teve seu trabalho incorporado ao acervo de instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e o Guggenheim.

Neta de Isai Leirner (1903-1962) e Felicia Leirner (1904-1996), incentivadores da arte na capital paulista entre as décadas de 1950 e 1960, e filha de Adolpho Leirner (1935 -), responsável pela constituição de uma das mais notáveis coleções de arte de filiação construtiva no Brasil, desde cedo Jac teve contato com obras cujas características encontram reverberações na sua própria produção artística³. Além de nomes ligados ao grupo concreto Ruptura, de São Paulo, como Hermelindo Fiaminghi, Anatol Wladyslaw e Luís Sacilotto, e ao Frente, do Rio de Janeiro, embrião do grupo Neoconcreto, formado por artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Amilcar de Castro, Adolpho Leirner também colecionou trabalhos de artistas ligados ao Atelier Abstração de Samson Flexor, um dos mais importantes espaços de formação artística na cidade de São Paulo na década de 1950, e de artistas que estabeleceram diálogo com essa filiação de forma independente, como Alfredo Volpi e Mira Schendel.

A educação formal, por sua vez, se deu através do curso de Artes Plásticas da Faculdade Armando Álvares Penteado (Faap), onde ingressou em 1979. Em seus anos de formação na FAAP, principal centro de formação de artistas em São Paulo no final dos anos 1970, Jac nutriu especial interesse pelas teorias de cor, levando-a a produzir uma série de aquarelas não figurativas. Embora sua produção inicial fosse variada em termos processuais e de linguagem, Leirner já demonstrava especial afeição por critérios cromáticos, formais e dimensionais, características que não só permaneceram em seu trabalho como vieram a pautá-lo de forma significativa. A elas, somaram-se dois novos procedimentos que, juntos, deram

³ Na sua dissertação de mestrado, intitulada “Disfarce de intenções: exposição e ocultação em Jac Leirner”, Pedro E. F. Lima apresenta duas obras da coleção Adolpho Leirner com as quais a produção de Jac Leirner dialoga de maneira direta.

corpo a sua poética: a acumulação e organização de objetos cotidianos e sua posterior transfiguração, produzida pelo gesto de introduzir tais objetos no circuito da arte, propondo a elaboração de novos significados a partir deles. Paulo Herkenhoff (1993) sublinha a dimensão do intervalo entre o recolher e o fazer na produção da artista, caracterizando-o enquanto “tempo processual de depuração de qualidades até a sua depuração em arte”. O crítico e curador venezuelano Ariel Jiménez (2002) identifica como principal procedimento da obra de Leirner a ideia de circulação, de passagem, de transmutação – do objeto banal ao objeto de arte. Lima (2015) nomeia o processo de criação de Leirner em três etapas: dissecação do objeto, provocações museais e exposição da exposição; ou, ainda, a partir de três conceitos operatórios utilizados como principal aporte para a presente pesquisa. São eles a *destilação*, a *acumulação* e a *interceptação*.

A *destilação* refere-se a um procedimento compulsivo e minucioso que envolve a busca por características semelhantes em e entre diversos objetos, a fim de relacioná-los. Conforme o próprio termo indica, os objetos são cuidadosamente submetidos a um processamento detalhado, resultando em sua fragmentação e síntese de acordo com critérios estabelecidos e/ou identificados pela artista, gerando assim subprodutos.

O segundo conceito, *acumulação*, endereça-se ao interesse da artista em coletar grandes quantidades de um mesmo objeto ordinário, criando assim um arquivo inicial. Ela se dedica a examinar e inventariar esse conjunto, estabelecendo relações entre os objetos de acordo com critérios por ela determinados.

O terceiro e último conceito, por fim, é a *interceptação*. A artista interrompe a trajetória original de certos objetos, desviando-os para compor suas obras. Ao deslocá-los, os circuitos originais desses objetos, geralmente relacionados ao sistema das artes, são destacados.

Retomando o uso do objeto banal e sua serialização na produção da artista, há uma clara alusão aos movimentos artísticos da primeira metade dos anos 1960, sobretudo à *pop art* e ao minimalismo, com os quais Leirner é frequentemente vinculada. O minimalismo, caracterizado pela criação de obras em série, repetição de elementos e uso de materiais cotidianos, bem como a *pop art*, também pautada

na serialização, porém vinculada à iconografia da comunicação de massa, abrem caminhos experimentais para a produção artística e desdobram novas questões em torno do objeto: “a quebra das fronteiras entre as técnicas, o afastamento do espaço tradicional de representação e a intimação à participação dos espectadores” (CALEGARI, 2016, p. 116).

Os minimalistas, empenhados em introduzir elementos da realidade na arte e conectá-la com a realidade mesma, incorporaram em sua produção materiais de caráter industrial, como aço, alumínio e cobre. Ao reuni-los, seja através da colagem, soldagem ou da mera justaposição regular de elementos, intencionava-se subtrair qualquer disfarce ou efeito decorativo, justificando a apresentação de tais materiais por sua qualidade formal e não pelos possíveis usos que poderia adquirir. Ademais, as obras minimalistas eram concebidas para ocupar um lugar específico, sendo frequentemente montadas no próprio espaço expositivo em detrimento do ateliê; o objeto passa a adquirir sentido no espaço público, indicando uma interdependência entre objeto e lugar (CANONGIA, 2005).

Em consonância com os procedimentos minimalistas, Leirner também passa a utilizar variações de matéria-prima provenientes do cotidiano⁴, bem como demonstra especial interesse pelas qualidades formais dos materiais com os quais trabalha, esmiuçando-os obsessivamente e reconstituindo cada fragmento a fim de evidenciar as potencialidades visuais a serem ressaltadas.

Jac Leirner opera buscando combinações que evidenciam as qualidades que o objeto não possuía quando apresentado de modo unitário. Seu gesto é organizar e assemblar os objetos com a mínima incursão de subjetivismo. É um processo racional. Não se trata de um *readymade* assistido: é a organização de diversos exemplares do mesmo *readymade*. (CALEGARI, 2016, p. 121)

Um dos primeiros trabalhos de sua produção a exemplificar este tipo de procedimento é *Inacabável (roda sobre roda)*, de 1982, objeto tridimensional

⁴ Moacir dos Anjos apresenta três fatores capazes de explicar, em certa medida, o interesse de Leirner por objetos e materiais do dia-a-dia: “as mudanças políticas, econômicas e sociais vividas pelo Brasil na década de 1980, quando a ditadura militar iniciada duas décadas antes estava nos seus últimos dias; o convívio de Leirner com artistas pertencentes à geração imediatamente anterior a sua, ‘cujas obras absorviam, com originalidade e senso crítico, os ruídos simbólicos da rua e da política’ (ANJOS, 2012, p. 11); e o interesse da artista pela cultura punk, que, na virada dos anos 1970 para os 1980, ganhou a simpatia de jovens que moravam em grandes cidades como São Paulo.” (SCIAROTTA, 2013, p. 70).

composto por materiais como alumínio, couro, espuma, feltro e papel, cortados de forma circular e empilhados ao redor de um eixo vertical.



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

Com a *pop art*, Leirner estabelece diálogo a partir da apropriação e reprodução de imagens e objetos conhecidos, bem como tenciona a alusão que tais elementos estabelecem uma vez inseridos no circuito artístico. Entretanto, sua produção se difere dessa filiação na medida em que, diferentemente do procedimento empreendido pelos artistas *pop* em transfigurar o objeto comum para apresentá-lo através de simulacros, Leirner o exhibe como ele é, produzindo intervenções que evidenciam suas qualidades formais. De todo modo, ainda que sua produção possua forte rigor conceitual, ela também se mostra poética, romântica e convidativa (DEITCH, 1995).

Esse aspecto acolhedor, por vezes mesmo sedutor do trabalho de Leirner, pode se justificar pelo forte componente autobiográfico presente em seus trabalhos – mas não só. De fato, a artista apropria-se de objetos predominantemente vinculados a sua vida pessoal e profissional, mas essa associação explícita ora é recusada, ora é admitida por ela. Em entrevista à pesquisadora Adele Nelson, Leirner demonstra certo incômodo com leituras que vinculam diretamente sua produção a sua biografia, mas admite não poder se distanciar inteiramente delas:

Quando escolho materiais comuns, prosaicos e achados prontos, tento alcançar uma espécie de anonimato por intermédio deles: o anonimato dos

materiais que são totalmente independentes de mim. Eles pertencem ao mundo. Carecem de uma identidade pessoal, estão descaracterizados. Por outro lado, eu agi sobre esses materiais. Um maço de Marlboro é igual a todos os outros maços vendidos no mundo, mas fui eu quem fumou todos os cigarros para “Pulmão”. Em outras palavras, não posso evitar a primeira pessoa. (NELSON, 2013, p. 148).

*Pulmão*⁵, série de trabalhos realizada em 1987, figura enquanto um dos principais exemplos da poética da artista, uma vez que nasce da junção dos procedimentos que melhor caracterizam sua obra: a acumulação e organização de um mesmo material através de gestos que beiram o burocrático; o uso de objetos banais e sua posterior fragmentação e recomposição, convergindo no “ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido” (CHEREM, 2012, p. 26, apud CALEGARI, 2016, p. 248).

Composta por 1.200 maços de cigarro Marlboro consumidos pela própria artista ao longo de três anos, *Pulmão* é a monumentalidade do ato de fumar quando recolhido, categorizado e exposto. Nele, Leirner opera minuciosamente na resolução dos problemas que lhe impunham os maços de cigarros, procedendo com a tarefa racionalizante de desmembrar as partes constituintes de cada uma das caixas, transformando-as em objetos escultóricos: os adesivos contendo os preços dos maços são combinados para formar uma grade organizada em ordem crescente de custo; as tiras metálicas são unidas em suas extremidades e as capas de celofane, utilizadas para embrulhar os maços, empilhadas umas sobre as outras; as próprias caixas, desprovidas dos demais componentes, são perfuradas e apresentadas penduradas. Além de cada uma das unidades desmembradas, Leirner incluiu na série duas radiografias de seus pulmões – uma tirada antes do processo de coleta dos maços e outra ao final do projeto. Ainda que os cigarros fumados pela artista não tenham servido de matéria-prima para o trabalho, as radiografias evocam a presença da fumaça e do ato de fumar através de seus efeitos no corpo, representados pelos raios-x dos pulmões de Leirner.

⁵ *Pulmão* foi uma das primeiras obras da nova geração latino-americana a integrar o acervo do MoMA, cuja política de aquisição ainda se centrava na pintura de viés figurativo produzida por artistas como Cândido Portinari e Diego Rivera. Sua incorporação ao acervo da instituição nasce no contexto da criação do David Rockefeller Latin American Fund, criado no final da década de 1960 com o objetivo de dar continuidade ao Inter-American Fund, projeto concebido anonimamente por Nelson Rockefeller, em 1942, com o propósito de adquirir trabalhos provenientes da América Latina para a coleção do MoMA (NELSON, 2013, p. 28).



Figura 6. Jac Leirner, *Pulmão (último)*, 1987.



Figura 7. Jac Leirner, *Pulmão*, 1987.

Para Bertagnolli (2001), *Pulmão* representa a ideia da vida como processo: há o processo de fumar, circunscrito por rituais e gestos próprios; o processo de recolher, organizar e armazenar os maços de cigarro, desmembrando-os em diferentes partes; e o processo de juntá-los outra vez, em uma configuração nova. A partir

desses metódicos e sequenciais gestos, a artista se coloca no centro de cada um dos processos que permeiam a sua vida. Ainda assim, é necessário se distanciar para olhar o trabalho de Leirner de novo e mais uma vez, assumindo as diversas camadas de leitura que sua produção requer para além de aspectos meramente autobiográficos.

Retomando a preocupação de Jac com os aspectos formais dos objetos que a ela se apresentam, herança dos anos iniciais de sua formação e do interesse pela aquarela, o pesquisador e curador Moacir dos Anjos, no texto *O sorriso do gato* (2011), sublinha a atenção empenhada pela da artista à “natureza” dos materiais com os quais lida. O próprio interesse nos maços de cigarro não nasce da mera relação orgânica que Leirner estabelece com eles, mas sim do reconhecimento de um potencial plástico presente no objeto em questão; potencial esse estudado avidamente em decorrência do gesto de manipulá-los cotidianamente. Assim, o trabalho é fruto da percepção acurada de aspectos relativos à forma, cor e textura, bem como da reunião, acumulação e ordenamento meticolosos:

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, p. 11).

Vale sublinhar que o *modus-operandi* de Leirner em lidar com objetos de forma demorada e por longos períodos de tempo fez com que sua produção adquirisse o formato de trabalhos em série (sua produção conta com dez séries, todas produzidas a partir dos anos 80), nomeando outro procedimento próprio de sua

poética: a noção de colecionismo ou, como a própria artista prefere denominar, acumulação. Nesse sentido, a obra de Leirner também alude a práticas e procedimentos próprios das instituições museológicas – coleta, classificação e exibição –, bem como às funções relacionadas ao armazenamento e preservação de determinados tipos de acervo. Uma vez que seu trabalho tensiona a capacidade da instituição em legitimar o que é (ou não) arte e examina as diferentes aproximações que podemos empreender ao lidar com objetos banais e cotidianos, há a possibilidade de abertura para ler sua produção em diálogo com os modos de operar das instituições museais. Seu próprio trabalho depende, em certa medida, da instituição; “tal qual 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, p. 125).

Essa relação com os museus, estreitada à medida em que ganha proeminência internacional, provoca na artista a decisão em utilizar insumos provenientes das próprias instituições museais, demarcando um segundo momento na sua produção artística: dos maços de cigarro, Leirner passa a lidar com materiais utilizados em montagem de exposições (cabos de aço, argolas e extensores), bem como objetos próprios dos bastidores das instituições nas quais se insere, como envelopes de correspondência recebida pelos museus e cartões de visita de pessoas importantes do circuito da arte.

Seu impulso primordial, movido por uma espécie de obsessão pelo que há de mais banal e que, de repente, torna-se estranho aos olhos, levando-a a “(...) exagerar a banalidade ou uso corriqueiro até que o absurdo ou a beleza inerentes (...) se tornem evidentes, ou que seu significado intrínseco se torne aparente” (NELSON, 2013, p. 22), encontra profícuo eco quando em diálogo com o campo dos museus e das instâncias de legitimação da arte. A partir desse gesto, Jac conduz a instituição e o público a uma viagem que busca, em última instância, nomear as coisas a partir das “portas de saída”: daquilo que sobrevive e permanece, multiplicando as formas de pensar os diversos processos que nos rodeiam ao lidar com instâncias da arte. E, ao nomear tais processos de modo tão complexo e minucioso, é como se eles fossem acentuados a ponto de trazer nuances que não estavam ali antes. Jac

insere-se enfim no âmago do museu, percorrendo-o e lançando a ele questões desde dentro.

3 *Nomes (museus)* (1989-1992)

Ainda que Leirner reconheça o diálogo com o minimalismo, ela simultaneamente o subverte ao usar objetos que possuem referências literais ao mundo, à cultura de massa e a aspectos biográficos de sua vida. O impulso para a coleta e organização de materiais cotidianos e a escolha por realizar séries de trabalhos, exigindo-lhe dedicação por um longo período de tempo, encontra um de seus ápices em *Nomes (museus)* (1989-1992) e *144 museum bags* (2006)⁶. Juntos, os dois trabalhos abrangem dezessete anos de coleta.

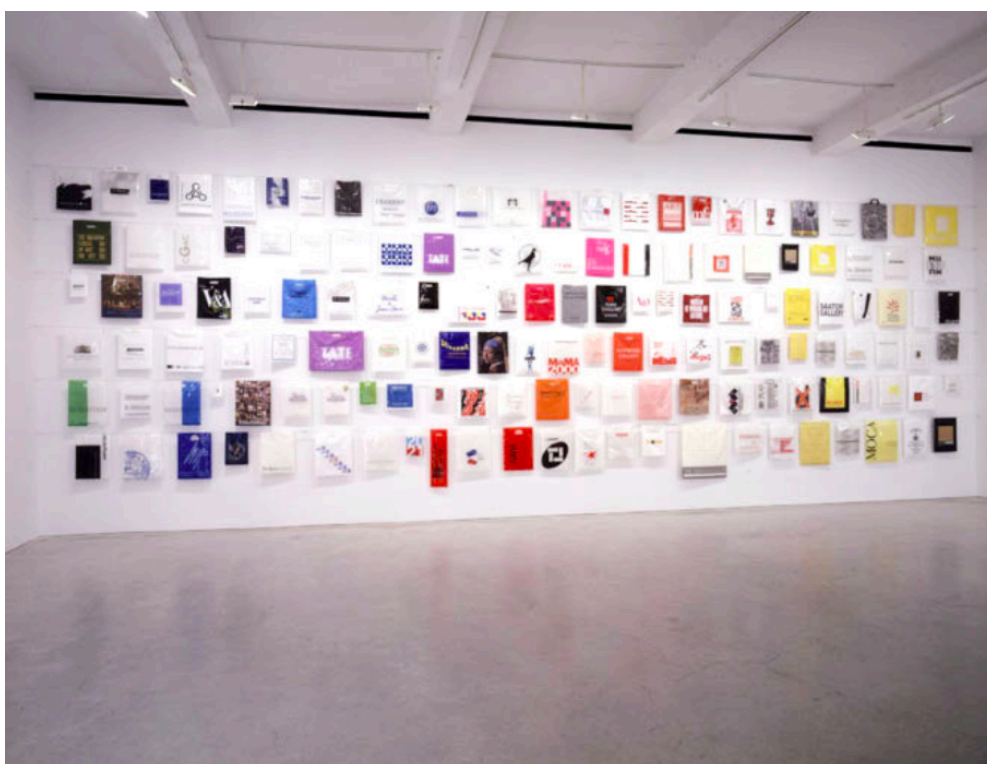


Figura 8. Jac Leirner, *144 museum bags*, 2006.

Nomes foi produzido a partir da junção de sacolas plásticas, grande parte delas provenientes de lojas de museus. Preenchidas com espuma de poliéster, as sacolas foram costuradas e organizadas de três maneiras distintas: interligadas umas às outras para revestir grandes áreas de paredes ou pisos em galerias; alinhadas, formando blocos em sequências simples a partir de uma unidade, geralmente dispostas no chão; e, a partir de uma seleção de poucas unidades, sacolas

⁶ *144 museum bags*, assim como *Nomes*, também apresenta sacolas provenientes de lojas de museus. Ainda que o material seja o mesmo, Leirner os diferencia na medida em que a quantidade, a técnica e a aparência dos trabalhos são diferentes.

relacionadas por critérios cromáticos ou temáticos foram unidas por costura e dispostas na parede, seguindo uma orientação vertical ou formando arcos.



Figura 9. Jac Leirner, *Nomes*, 1989.

O título, em alusão às diversas marcas impressas nas sacolas, indica uma das opções de classificação para organizar e apresentar esses objetos. A cor⁷ também desempenha um papel crucial como critério na montagem da série, refletindo o interesse de Leirner pela técnica empreendida no tratamento com o material e pelo seu potencial plástico. “Não pego simplesmente a sacola e penduro. Faço uma costura, estudo um forro de poliéster, escolho a sequência de acordo com os tons e o eixo.” (SCIAROTTA, 2013, p. 72). Leirner detém sua atenção para as mudanças que os materiais experimentam com o tempo, destacando a necessidade de aguçar a percepção em relação aos detalhes e à plasticidade de elementos que frequentemente passam despercebidos devido ao seu caráter efêmero. O trabalho, entretanto, não deixa de trazer uma marca indelével da biografia de Leirner. A respeito disso, Megan Bertagnolli, em *Beyond the Museum as Muse: collecting, classifying, and displaying objects in contemporary artistic practice*, sublinha:

⁷ Para a artista, a sacola proveniente da loja de um museu, “antes de ser uma sacola, é um material com cores e medidas específicas.” (JIMÉNEZ, 2002, p. 185).

Hanging the bags on the wall of a gallery makes this privileged experience public and helps anecdotally define an aspect of Leirner's identity through the display of her possessions, as disposable or ephemeral as they are. Leirner shows viewers that she is a world traveller for whom visiting the cultural institutions of different countries is important. It is an aspect of herself that she is choosing to make visible. (BERTAGNOLLI, 2011, p. 60)

Responsável por impulsionar significativamente a internacionalização da carreira da artista, possivelmente marcando o início desse processo (RICCIOPPO, 2012, p. 181, apud LIMA, 2016, p. 94), *Nomes* foi exibida na Galeria Milan, em São Paulo, no ano de 1989, além de integrar a XX Bienal Internacional de São Paulo e a exposição Transcontinental, ambas realizadas no mesmo ano. Em 1990, a obra foi apresentada na Bienal de Veneza. Ao longo do processo de feitura, o trabalho gerou curiosidade, exemplificado pelo comentário de Guy Brett⁸:

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, apud LIMA, 2016, p. 94).

A observação de Brett a respeito do procedimento da artista de intervir, interceptar e deslocar o objeto sacola de um espaço para outro, modificando a forma com que eles circulam por diferentes espaços e circuitos, implica em compreender de que maneira as sacolas são atores da vida social em que se inserem e que papel elas podem desempenhar quando traçamos um quadro das instituições de arte. Sua existência de objeto enquanto coisa útil, sua determinação para servir, se encontra

⁸ Guy Brett foi o primeiro estrangeiro a escrever sobre o trabalho de Leirner. O texto, intitulado "*A Bill of Wrongs*", foi incluído no catálogo da exposição da artista na Galeria Millan, em 1989. Desde a década de 1960, Brett dedicou-se a promover internacionalmente artistas brasileiros, como Lygia Clark e Hélio Oiticica. Em 1990, o crítico atuou como curador da exposição "*Transcontinental: An Investigation of Reality, Nine Latin American Artists*", na Ikon Gallery, em Birmingham, Inglaterra. Nela, Leirner apresentou uma das variações de *Nomes* (Figura 10), cuja montagem exibia as sacolas plásticas revestindo todas as paredes e o chão do espaço expositivo.

redefinida. O valor de incerteza do objeto é, então, indexado sobre seu uso, mas também pela possibilidade de se tornar outra coisa.

Ao retirá-las do âmbito da circulação de mercadorias – assim que a compra for levada para a casa, as sacolas provavelmente serão descartadas –, a artista as reinsere na estrutura do museu, exibindo-as às vezes nos próprios locais onde se originaram. Estabelece-se, assim, um segundo circuito, que nada mais é do que uma paródia do primeiro (JIMÉNEZ, 2002, p. 186). Por conseguinte, *Nomes* acaba por dialogar com o contexto de consumo cultural hiper-estimulado e de grande afluência de público em grandes instituições de arte, sobretudo no caso de centros culturais cujo modelo organizacional acabou por transformar a marca de um museu em um produto específico. São comuns os casos de instituições como o MoMA ou o Louvre, que oferecem linhas de produtos relacionados a sua marca (itens de papelaria, acessórios, *ecobags*), bem como à própria coleção do museu (reproduções em cartões postais e pôsteres de obras integrantes do acervo), prolongando a presença da instituição e fazendo desses espaços locais também de consumo – o museu como loja e produtor de artigos promocionais. Nesse processo, restaria às sacolas a mera função de receptáculo provisório, para logo tornar-se item descartável; item esse produzido pela própria instituição e cujo destino final seria o lixo. Ainda que vistosas, as sacolas não seriam em si valores ou objetos de desejo. Ao contrário, “a sedução visual que exibem não serve para lhes conferir qualidade, mas para valorizar as coisas que elas temporariamente contêm.” (MAMMI, 1997, p. 19).

Lima (2016) argumenta em prol de uma leitura menos taxativa ao considerar as sacolas enquanto objetos desprovidos de valor em si. Para ele, ainda que o ciclo de vida das sacolas plásticas seja bastante breve, abrangendo o período desde sua saída da loja até o descarte após o transporte de mercadorias específicas, no contexto institucional elas viriam a desempenhar um papel significativo como elemento de apoio à identidade do museu, contribuindo para a construção de uma marca e comunicando valores desejados pela organização. Ademais, são os elementos da identidade visual que conferem singularidade às sacolas, guiando a classificação e a composição das obras nessa série. Em contraponto à perspectiva

de Mammì, para Lima, a "sedução visual" seria capaz de conferir valor às sacolas, tornando-as elementos com valor em si.

Ao olhar para *Nomes* com certa distância, percebendo as sacolas em seu conjunto, no cerne da acumulação, a singularidade de cada instituição parece se apagar. A junção dos grafismos utilizados para identificá-las logo se mistura para formar uma enorme composição de cores e logomarcas, remetendo à noção de estereótipo cultural e do caráter uniforme dos objetos que nos cercam. Entretanto, à medida em que nosso olhar focaliza as sacolas enquanto objetos individualizados, começamos a reconhecer uma série de logotipos, e a obra passa a se assemelhar a um tipo de inventário cuja presença se atesta como uma espécie de arqueologia da memória dos valores comunicados pelos logotipos de cada instituição (LIMA, 2016, p. 101). Ou seja, ainda que a artista busque evidenciar as características cromáticas das sacolas ao apresentá-las em conjunto, elas ainda são reconhecíveis enquanto objetos provenientes de instituições de arte conhecidas e identificáveis. Esse gesto de provocar o tensionamento da visualidade, ora de alguns aspectos e ora de outros, circunstância gerada pela distância em que nos colocamos diante da obra, é uma das estratégias empreendidas por Leirner para estabelecer o diálogo entre exposição e ocultação, procedimento presente em vários de seus trabalhos e articulados através das já referidas etapas – destilação, acumulação e interceptação –, exemplificadas de maneira bastante clara em *Nomes (museus)* (1989-1992).



Figura 10. Jac Leirner, *Nomes*, 1989. Vista da obra, Ikon Gallery, Birmingham, 1990.

No ímpeto de coletar, ao longo de vários anos, sacolas de museus por onde passou, examinando e inventariando esse conjunto de objetos de forma minuciosa, a artista elabora um espaço que alude, ao mesmo tempo, a sua memória individual enquanto artista inserida no circuito artístico, bem como das instituições museais com as quais trabalha e se relaciona de maneira mais ou menos direta. As sacolas atestam não só o valor das instituições estampado nas diferentes logomarcas, mas também a presença de Leirner nesses espaços e sua intenção em intervir neles.

Essa dimensão quase arqueológica de *Nomes*, que reconhece, em um material pueril e descartável produzido pelas instituições, um valor de memória, remete à tese do antropólogo francês Octave Debary nomeada “antropologia dos restos”. Debary, ao discorrer a respeito das lembranças que são incorporadas aos objetos, nos traços, intencionais ou fortuitos, que o trabalho coletivo da memória deposita nas coisas – sobretudo nos museus e monumentos, mas também nos resíduos, naquilo que fica à deriva de nossa vida cotidiana –, evidencia as possibilidades narrativas presentes em objetos que, uma vez descolados do seu valor de uso inicial, podem vir a dizer algo diferente daquilo para o qual foram concebidos.

Pela perspectiva da artista, é interessante pensar na ligação que se cria com esses objetos de afeição (pois existe, inegavelmente, uma relação de cuidado e, portanto, de afeto, de Leirner para com os materiais com os quais trabalha) que se tornam objetos de recordação a partir de sua “desfuncionalidade”. No caso das sacolas, sobretudo, uma vez que elas não se conservam para suas funções originais justamente porque já as perderam. Esse movimento de vir-a-ser, de possibilitar que um objeto se torne outro, é um momento biográfico no qual se afirma um novo valor (DEBARY, 2017, p. 41). Valor esse que, em *Nomes*, assume mais de uma dimensão, uma vez que, ao serem reintroduzidas nas instituições, às sacolas é atribuído o valor de objeto de arte. Há, contudo, um outro valor, de ordem menos mercantil: Leirner, ao olhar para as sacolas a partir do que elas não são mais (objetos utilitários, cujo tempo de vida é bastante curto) e sim do que podem vir a ser, cultiva um segundo sentido capaz de introduzir uma prática poética ali onde inicialmente reinava uma lógica utilitarista.

Ademais, a escolha por trabalhar com materiais cotidianos, frágeis e de difícil conservação, coloca um tensionamento também prático às instituições, na medida

em que tais objetos apresentam desafios quanto a sua preservação material. Leirner parece devolver à instituição o problema em lidar com o seu próprio resíduo, se pensarmos a sacola enquanto tal; matéria difícil de pensar e reter, pois se trata de algo do qual alguém se desfez. O resíduo, como coisa sem dono, é legalmente aquilo que foi abandonado, o que é de todos e de ninguém; se encontra em estado de requalificação, por vezes podendo desaparecer ou se tornar outra coisa. Entretanto, é precisamente a atenção conferida a esses objetos e a sua memória “[que] permite desenvolver o interesse aos lugares de passagem desses restos e às modalidades de sua retomada, nos momentos de sua requalificação” (DEBARY, 2017, p. 111). Nesse sentido, podemos pensar o ato de apresentar as sacolas no interior dos museus como um convite: o de dedicar atenção para o que há de mais passageiro e vulnerável nas instituições, reconhecendo, ali onde aparentemente não se apresentava nada, um potencial narrativo e memorialístico.

4 *Etiquetas* (1991-1994)

Durante sua passagem por Oxford, na Inglaterra, outro material que despertou o interesse de Jac foram as etiquetas utilizadas em exposições para identificar obras de arte. Delas, surgiu *Etiquetas*, série formada por etiquetas de papel, em formato quadrado ou retangular, envoltas por placas de acrílico, no formato costumeiro para este tipo de sinalização. Organizadas por critérios que variavam e configuradas em formas diversas, sempre no plano vertical da parede, preservava-se, em última instância, um certo tipo de apresentação que considerava a densidade das linhas impressas no papel, demarcando, mais uma vez, a atenção aos aspectos plásticos e dimensionais dos materiais escolhidos.

As etiquetas de parede, bem como outros materiais, entraram em meu processo criativo pela primeira vez em Oxford. Comecei observando as etiquetas e como aparecem no contexto do museu, ao lado de cada obra de arte, e elas passaram a ganhar importância como um meio expressivo para mim. Foi então que realizei minhas primeiras peças com etiquetas: três enquadramentos retangulares formados de etiquetas e pendurados na parede. Assim como eu havia feito com as cédulas de cruzeiros e com os textos escritos (...), fiz a mesma coisa em "Etiquetas": determinado número de rótulos indicando o mesmo artista ou a mesma exposição acabaram me levando a criar uma obra. (...) Mostrei minha segunda série de "Etiquetas" numa galeria em Friedberg. Meu objetivo era obter um resultado interessante com essas novas quantidades; tal como as etiquetas e as notas grafitadas, o número de peças é que iria determinar a forma, uma forma que tivesse significação para mim (...). (LEIRNER, 2013, p. 122).

Em um segundo momento, para uma exposição realizada no Walker Art Center (WAC), em Minneapolis/EUA, em 1991 e, posteriormente, para uma mostra coletiva no MoMA, em Nova York, em 1994, *Etiquetas* foi apresentado em formato de longos frisos percorrendo toda a extensão das paredes. Além dos novos formatos, Leirner passou a exercer um papel mais ativo na seleção das etiquetas: em vez de usar as que estavam disponíveis, isto é, etiquetas de reposição, ela solicitou ao museu que produzisse etiquetas específicas.

No Walker Art Center, um dos trabalhos que compunham a série apresentava as coleções de desenhos, pinturas e esculturas do museu, e o outro agrupava os nomes de exposições realizadas pela instituição ao longo de trinta anos, iniciando em 1961, ano de nascimento da artista, até 1991, ano da realização da mostra.

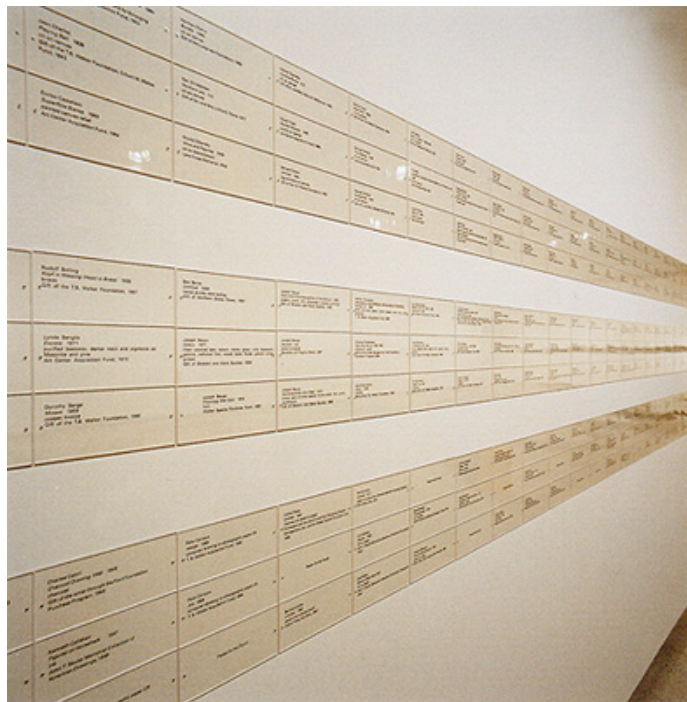


Figura 11. Jac Leirner, *Etiquetas (coleções WAC)*, 1991.

Para a exposição no MoMA (Figura 12), intitulada *Sense and sensibility: women artists and Minimalism in the Nineties*, Leirner solicitou, pela primeira vez, a produção de etiquetas específicas para serem utilizadas no trabalho. “Fui praticamente curadora de uma exposição da coleção do museu”, diz a artista (NELSON, 2013, p. 123).

Nessa apresentação, Jac organizou as etiquetas de acordo com o número de linhas de cada uma. As etiquetas com menor número de linhas, visualmente mais leves, foram alocadas na parte superior da parede; embaixo, as mais densas, com mais linhas. A localização na parede foi deliberada, portanto, por seu peso visual. Segundo Nelson (2013, p. 123), ao organizar as etiquetas a partir desse critério, acabou-se por conferir fisicalidade a um objeto geralmente considerado plano, insubstancial e desmaterializado, concedendo a eles alguma dimensão enquanto material de arte. Dez anos depois, em 2014, Leirner lançou mão de procedimento similar para produzir uma versão de *Etiquetas* a partir das coleções do museu mexicano Tamayo.

Ainda que em *Etiquetas*, bem como em *Museum Bags*, *Foi um prazer* e outros trabalhos produzidos nesse mesmo período, a artista não exponha informações sigilosas a respeito das instituições com as quais trabalha e apresente sua produção

sob a égide de um discurso calcado nas relações plásticas estabelecidas entre elementos, ela parece sugerir algo a mais: a presença de vestígios e processos ocultos existentes nos meandros das instituições de arte, geralmente imperceptíveis de forma consciente no contato entre o público e a instituição; difíceis de serem identificados e significados com clareza, porém fundamentais quando percebidos como parte do processo de tomada de decisão sobre o que é exposto e legitimado pelo museu (LIMA, 2016, p. 146). De forma quase irônica, Jac chega a apontar possibilidades do que seriam esses vestígios, porém sem revelá-los totalmente; mantém o mistério, convidando o público a esmiuçá-lo e desvendá-lo. À instituição, cabe a atitude de defrontar-se com elementos e aspectos a ela familiares, deslocados de seu lugar comum. Para Lima (2016), esse gesto poderia ser lido como um comentário a respeito dos debates desenvolvidos ao longo do século XX sobre o museu e sua condição enquanto lugar que participaria ou não da fruição e da constituição das obras de arte. Para o autor, caberia refletir se as próprias obras de Jac seriam elas mesmas um tipo de crítica institucional.

É nítido que existe, sobretudo nos trabalhos realizados nas duas residências artísticas no WAC e no Oxford, entre 1990 e 1992, uma intenção da artista em se endereçar à instituição; de que forma esse endereçamento é feito e como ele dialoga com a crítica institucional requer um esforço de pormenorização maior, uma vez que Leirner não o faz de forma explícita ou mesmo pontue essa intenção abertamente, tampouco sua produção foi analisada consistentemente como exemplo de crítica institucional. Entretanto, é possível esquadrihar mais de um aspecto na sua produção que convoca público e instituição a se deterem na observação daquilo que usualmente passaria despercebido para ambos, sinal de uma postura se não crítica, ao menos convidativa.

Em *Etiquetas*, a artista se endereça não só aos procedimentos burocráticos do museu (a produção de sinalizações padronizadas), mas também às políticas de formação de acervo e às presenças e ausências presentes nas coleções das instituições, provocando diferentes reflexões a partir de sua ordenação, cuja lógica não se exprime nitidamente.

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? (LIMA, 2016, p. 154).

Sobre a relação entre presença e ausência em Leirner, Ferguson (1991) ressalta o contínuo movimento onde “(...) cada unidade, em cada trabalho de Jac Leirner, é apenas um fragmento recontextualizado, retirado de um outro sistema; cada um tem algo *faltando*, e esta ausência é utilizada em prol do contexto do trabalho.” (FERGUSON, 1991, p. 149). No caso de *Etiquetas*, a ausência se exprime a partir da referência a obras que se apresentam por meio de sua etiqueta e não de sua presença física. Caberia-nos, então, perguntar: onde estariam esses trabalhos e em que condições eles existiriam?



Figura 12. Jac Leirner, *Etiquetas*, 1994.

Tal observação nos remonta às reservas técnicas, local de condicionamento e salvaguarda das coleções do museu. Restritas ao acesso do público, as reservas são costumeiramente entendidas como espaços amorfos e sem vida, onde as obras definham sem necessariamente virem a público algum dia. Como essas reservas são estruturadas e em que condições suas coleções são armazenadas varia de instituição para instituição, considerando os recursos materiais e financeiros próprios de cada museu para mantê-las em funcionamento. Ainda que as estruturas

divirjam, o processo pelos quais essas obras são submetidas é o mesmo: ao irem para a reserva técnica, os objetos aguardam procedimentos classificatórios, cuja avaliação irá, em maior ou menor grau, determinar uma mudança de seu status, uma reabilitação artística ou social, conferindo-lhe o grau de objeto musealizado (CASTRO, 2017, p. 55). As reservas técnicas seriam, então, o palco desse procedimento. *Etiquetas* alude a esse espaço oculto e usualmente esquecido, conferindo-lhe uma presença outra aos olhos do espectador.

A possível elaboração de narrativas a partir das etiquetas e o estabelecimento de critérios para a organização das mesmas também dialogam com a prática do colecionismo⁹ museológico, da acumulação de objetos e da sua distribuição por parâmetros por vezes arbitrários, evidenciando o quanto as coleções de museus – desde sua incorporação, até seu ordenamento e posterior apresentação pública por meio das exposições – se estruturam sob a égide de processos que não são neutros. Pelo contrário, tais procedimentos respondem a critérios e lógicas bastante específicas dentro de cada instituição, remanescência da feição enciclopédica estruturada a partir do século XVIII e cuja marca indelével no processo constitutivo museológico possui remissões no presente.

Ainda sobre a constituição do pensamento museológico, vale ressaltar que, nos últimos anos, a Museologia vem sendo entendida como o estudo da relação específica do homem com a realidade. A teoria, inaugurada pelo museólogo tcheco Z.Z. Stransky, trouxe à tona a base relacional homem/objeto/sociedade, colocando em destaque os parâmetros institucionais e a necessidade emergente de tal revisão conceitual. Nessa perspectiva, os museus passariam a ser apreendidos como espaços de informação e de relação, no qual se realizam processos comunicacionais diversos; processos esses realizados à medida em que se amplia a compreensão dos fenômenos de participação e do encontro social.

Dentre as formas da comunicação museológica, a mais conhecida é a própria exposição. Uma vez concebida a exposição como expressão discursiva e

⁹ Sobre a prática do colecionismo, Castro (2007) afirma que sua origem liga-se de forma primitiva à ideia de intocabilidade, à proteção associada ao êxtase da contemplação. O museu, posteriormente, incorpora a síntese paradoxal entre as duas origens do colecionismo – a do culto e a do roubo –, fazendo da obra de arte um “tesouro sagrado”.

ideológica, o papel da expografia¹⁰ passa a ganhar maior destaque, ao relacionar objetos, espaços e discursos, fazendo da exposição um complexo sistema de informações. Ademais, as exposições são percebidas como o grande meio de comunicação das instituições, figurando enquanto mecanismo máximo de publicização do acervo e contato com seus públicos. Nesse sentido, se pensarmos em *Etiquetas* como uma exposição do vazio ou um comentário sobre a ausência, acerca de qual dimensão da instituição estamos a indagar? Bruce Ferguson propõe o seguinte tensionamento:

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).

Lima (2016) recoloca a pergunta: “o museu *parece* estar meio vazio ou meio cheio?”. Para o autor, seria difícil (se não impossível) conceber uma ideia absoluta da condição institucional do museu, uma vez que a imagem que acessamos da instituição é aquela fornecida pela sua representação institucional, pautada em uma seleção de conteúdos a serem publicizados e de suas reverberações no contato com o público, elaborada à revelia do ocultamento de outras. Por conseguinte, a obra de Leirner desdobra-se precisamente a partir desses processos de ocultamento. Consciente da estrutura das instituições com as quais trabalha, uma vez que se situa e reconhece abertamente sua inserção no circuito da arte e a afeição pelo lugar do museu, a artista perscruta as tensões e circuitos próprios da instituição, fazendo deles insumo para seu trabalho. Ao dedicar a eles sua atenção, acaba por encenar uma postura esperada das próprias instituições, isto é, a abertura e o comprometimento em encarar e trabalhar continuamente as mínimas e por vezes despercebidas tensões institucionais: permanência e mudança, estabilidade e instabilidade, memória e esquecimento, poder e exclusão. Pois é precisamente o diálogo entre essas diferentes partes e discursos que constituem o museu, latentes no trânsito entre circuitos, na “passagem e [na] circulação entre um

¹⁰ Segundo Cury (2005), a expografia é a área da museografia que representa as ações práticas da museologia e que se estrutura a partir dos “conceitos, objetos, espaço e tempo”, sendo percebida pelo público na sua totalidade (CURY, 2013, p. 20).

território e outro, entre um saber e outro”, além da transmutação de sentidos implicada nesses processos (JIMÉNEZ, 1998, p. 37), que a interessa.

As etiquetas, bem como os demais elementos que dão visibilidade às narrativas das instituições museais com as quais a artista trabalha, expõem determinados processos de comunicação e de incomunicação presentes nas instituições e como eles participam da construção da imagem institucional, entendendo que o museu se faz nas relações comunicacionais que é capaz de estabelecer. Esmiuçar essas relações, analisando em que nível elas se dão e quais ocultamentos se fazem implícitos nesse diálogo, pode desencadear a adoção de práticas de maior abertura e interação ativa por parte dos museus com seus públicos, em uma postura baseada na percepção de que os silêncios e as ausências estão repletos de vetores de comunicação. Desvelando, ainda que sutilmente, essa cobertura, ativa-se uma nova engrenagem.

No museu, ao passo que há o trabalho com a memória, tem-se, em contrapartida, o trabalho com o esquecimento. Esse processo dialógico de lembrar e esquecer, guardar e descartar, poderia dar luz a uma história dos museus ao revés: o que se perde para que outra porção de coisas seja preservada. É fundamental que, ao reconhecer seu papel enquanto local de salvaguarda, as instituições não percam de vista essa consequência inexorável acerca de seus processos e que exista uma profunda consciência a respeito de suas escolhas, isto é, de que ao se decidir por algo, outra parte é colocada de lado em revelia da primeira. Olhar para essa outra parte, nomeá-la ou mesmo conferir-lhe um lugar também importa. Em última instância, é isso que Leirner parece querer dizer às instituições: seu papel é “criar um lugar para as coisas que não o têm” (NELSON, 2013, p. 97).

5 O museu como meio: crítica e sensibilidade em Jac Leirner

Conforme visto anteriormente, são vários os trabalhos de Leirner que lidam com o museu enquanto meio e que se desenvolvem em resposta e em diálogo com as instituições de arte, sobretudo no período das residências artísticas que participou no Museu de Arte Moderna de Oxford, em 1990, e no Walker Art Center, entre os anos de 1991 e 1992. Na série *Nomes (museus)* e em *144 museum bags*, a artista evidencia aspectos relacionados aos valores institucionais presentificados nas sacolas, tornando-os visualmente perceptíveis e passíveis de crítica. Em *Etiquetas*, há uma referência à comunicação institucional do museu, repleta de interstícios e ausências, e aos processos museológicos que constituem a política de formação de acervos. Para Bruce Ferguson (1991), a estrutura do museu vira objeto de um “toque crítico leve” da artista, “de seus questionamentos e perplexidades, de sua espionagem e monitoração”. Mammi (1991), a respeito do especial interesse de Leirner pelos rituais do mundo da arte e por aspectos do museu geralmente vistos como coadjuvantes, conjura a ideia 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). (MAMMI, 1997, p. 25).

Ao centralizar o olhar em elementos menos nobres dos museus, a artista presentifica o caráter de uma instituição cuja qualidade também reside na capacidade de revelar determinadas informações enquanto oculta outras, por vezes intencionalmente. Para isso, Leirner lança mão de políticas específicas presentes nesses circuitos secundários, postos em primeiro plano, ainda que apenas por um momento. Sua produção aponta para traços específicos, frequentemente presentes nos “meandros obliterados do museu”, e que demandam apurada atenção a fim de compreender como as instituições operam e de que maneira elas se conectam com os demais agentes do sistema da arte (LIMA, 2016, p. 153).

Nesse sentido, lemos o trabalho de Leirner enquanto proposta que se desenvolve de modo imbricado com um determinado contexto, seja ele pautado por uma

situação e/ou por um lugar (nesse caso, a instituição museal). Albuquerque (2015), em sua tese de doutoramento intitulada “Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional”, cunha o conceito caracterizador desse tipo de proposta, o de *prática artística orientada ao contexto*:

Trata-se de trabalhos realizados (...) *a partir de e para* determinado contexto, podendo este ser tomado em seus mais variados aspectos: no que diz respeito à sua arquitetura, a questões sociais ou políticas envolvendo tal lugar, ao modo como ele é atravessado por seus públicos, seus usos e funções, à sua história, seu entorno, entre outros. É justamente na escolha por responder e dialogar com determinados aspectos do lugar ou situação em questão – seja tal contexto tomado tanto em seus aspectos físicos, arquitetônicos, quanto culturais, históricos, políticos ou sociais, como antes referido – que se desenha a especificidade do trabalho artístico. (ALBUQUERQUE, 2015, p. 16)

A fortuna crítica elaborada ao longo dos últimos anos, sobretudo desde a década de 1970, reúne uma série de conceitos¹¹ que buscam delinear as mudanças e singularidades que definem esse tipo de prática, bem como da variedade de contextos com as quais se relaciona no presente, uma vez que eles podem se apresentar através de referentes físicos (um museu, uma praça, uma cidade) e/ou subjetivos (aspectos sociais, culturais, políticos ou institucionais, por exemplo).

Miwon Kwon (2008), por exemplo, ao analisar as transformações do conceito de arte *site-specific*, partindo da conformidade de determinadas obras aos ambientes físicos em que se inserem às práticas em que os trabalhos são construídos a partir de uma dimensão discursiva específica (como é o caso de Leirner), menciona mais de um termo presente nos debates acerca de tais práticas. Tais conceitos, ao mesmo tempo em que circunscrevem procedimentos, indagam a própria noção de *site-specificity*, cuja origem remonta aos Estados Unidos dos anos 1970, sendo seu presságio circunscrito previamente através de movimentos como o Construtivismo e o Dadaísmo. Para os artistas atuantes nesse espaço-tempo, o que estava em jogo não era apenas os aspectos físicos do lugar, mas a ideologia do espaço institucional, cujas convenções normativas, sublinhadas em seu ápice pelo modelo do cubo branco, “(...) ativamente dissociavam o espaço da arte do mundo externo, reivindicando uma autonomia em relação a interesses sociais, políticos e econômicos calcada em uma suposta objetividade e neutralidade.”

¹¹ Em sua tese de doutoramento, Albuquerque (2015) menciona alguns desses conceitos: *functional site* (James Meyer, 2000), *arte situada* (Claire Doherty, 2004) e *site-oriented* (Miwon Kwon, 2004).

(ALBUQUERQUE, 2015, p. 35). Ao abranger os aspectos de criticidade, o *site* olhava para além do ateliê ou das instituições legitimadoras da arte, como museus e galerias, passando a considerar as próprias dinâmicas e instâncias envolvidas nesses processos de legitimação.

Ser específico em relação a esse local (*site*), portanto, [era] decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (Kwon, 2008, p. 169).

Tais discussões a respeito da arte enquanto um complexo sistema de atravessamentos ideológicos e de disputas de poder acabou por marcar as produções vinculadas à chamada crítica institucional da década de 1970. Nesse mesmo ano, o artista Daniel Buren se refere ao museu como espaço detentor de um papel tripartite: enquadrar uma obra, atribuir valor econômico ao que expõe e elevar o que expõe ao estatuto de “arte” (BURDEN, 1983, p. 57). Burden ainda sublinha a preservação como uma das principais funções do museu, capaz de perpetuar a natureza idealista de toda a arte, afirmando sua capacidade de se tornar “eterna” através de procedimentos que a protegeriam dos efeitos do tempo. Por meio dessa afirmação, Burden aponta para o sentimento um tanto quanto incômodo, compartilhado por muitos artistas de sua época, acerca do caráter sacralizante das instituições de arte, sugerindo os efeitos historicizantes das mesmas.

Mais do que associar-se a ideia de instituição como espaço a ser negado enquanto instância para a realização e legitimação da arte, reflexo das produções ligadas ao primeiro momento da crítica institucional, interessa-nos a aproximação da noção de museu como espaço onde o significado é construído e disseminado, e não configurado como instância supostamente neutra. Ao olhar para o trabalho de Leirner à luz das transformações discursivas e teóricas acerca do lugar da instituição da arte, detemo-nos na consideração de que o museu não mais necessita (e nem deveria) existir enquanto instituição capaz de perverter qualquer intenção artística, mas sim de servir de vetor para o processo poético, sendo incorporado na produção contemporânea em toda a sua potência paradoxal (OLIVEIRA, 2016, p. 156).

Nessa toada, são vários os exemplos, sobretudo na América Latina, de artistas que se pautaram pelo desafio às instituições museológicas. No texto “Museu-obra: o museu como problema na arte contemporânea”, Emerson de Oliveira apresenta mais de um trabalho realizado por artistas latino-americanos filiados às práticas orientadas ao contexto e/ou críticas ao museu, como Nelson Leirner, Lea Lublin, Paulo Bruscky, Antonio Caro, Nicolás Uriburu e Oscar Bony, representantes dos anos 1960, e Theo Craveiro, Yuri Firmeza, Lúcia Koch e a própria Jac Leirner, dentre outros, como representantes mais jovens desse tipo de produção. Ainda que dissonantes quanto aos seus procedimentos e modos de intervir nas instituições e contextos com os quais se relacionam, Oliveira (2016) aponta para o fato de que as questões colocadas a esses artistas nunca foram as mesmas daquelas tomadas pelos europeus e estadunidenses vinculados à chamada Crítica Institucional. Para eles e também para nós, diga-se de passagem, pesquisadoras e trabalhadoras da arte atuantes no sul global, o museu não fora e não é a mesma coisa, dado o contexto histórico, social e político no qual nos insermos. Para Oliveira, “a obra-museu constituída na América Latina parece ser mais nuançada e complexa que no Norte” (OLIVEIRA, 2016, p. 166), circunscrevendo um cenário um tanto estimulante, onde os artistas expressam sua inquietude diante das instituições, ao mesmo tempo em que demonstram disposição em conviver com elas.¹²

Vale nos determos um pouco mais nessa diferença para desdobrarmos as possibilidades que a produção de Leirner possui ao articular uma reflexão crítica em relação aos contextos institucionais com os quais lida. Ainda que os dois trabalhos analisados aqui tenham sido desenvolvidos em residências artísticas fora da América Latina, é imprescindível considerarmos o fato de Jac ser uma artista nascida e formada no Brasil. Sua postura frente às instituições se assemelha mais àquela apontada por Oliveira em referência aos artistas latino-americanos do que àquelas relacionadas à Crítica Institucional desenvolvida no contexto da Europa e, sobretudo, nos Estados Unidos. Leirner é fruto de um contexto cujas estruturas institucionais (e aqui nos referimos a uma gama maior de instituições que não só a de arte) ainda são marcadamente frágeis e precarizadas. Se considerarmos apenas

¹² Em muitos casos, os artistas não só estão dispostos a conviver com as instituições como afirmam o desejo de protegê-las. Para o artista e educador Pablo Helguera, “não é preciso que a ideia de preservar o passado esteja em conflito com a de ser revolucionário. (...) Como artistas, precisamos construir instituições, ser institucionais” (CERVETTO; LÓPEZ, 2018, p. 89).

os museus brasileiros, nos defrontamos com uma paisagem um tanto vulnerável (como não lembrar do incêndio no Museu Nacional, em 2018?). Nesse sentido, devemos considerar a postura da artista frente às instituições não pelo viés da negação ou do desmantelamento da estrutura dos museus, mas sim pela sua afirmação e (re)construção crítica.

Essa diferença de postura pode explicar o porquê de algumas análises da produção de Leirner não a considerarem como crítica institucional. Embora haja uma preocupação em revelar o funcionamento das instituições museais, Leirner não o faz a partir de uma postura combativa ou contundente, afastando-se do risco de formular atitudes simplificadas sobre os circuitos que as constituem. Ao contrário, a artista lança perguntas. Esses questionamentos podem sugerir o fato de que as instituições “não são totalmente conscientes de suas operações. Elas podem ser confusas, incompletas ou inarticuladas.” (OLIVEIRA; COUTO, 2012, p. 7). Ao evidenciar processos geralmente ocultos, atribuir valor àquilo de mais pueril que há nas instituições e brincar com elementos e rituais tão caros a elas, Leirner coloca aos museus provocações capazes, talvez, de torná-las mais conscientes de suas operações banais, refletindo acerca da definição dos sistemas que as gerem e de que maneira é possível tornar aparente esse “inconsciente cultural” das instituições de arte, para elas mesmas e para seus públicos.

Dito isso, é necessário pontuar que o lugar e a função da instituição, o que se espera dela enquanto espaço para a preservação da memória e para o exercício de uma educação cidadã sempre esteve em disputa. Pela perspectiva museológica, estamos ainda lidando com os embates de uma museologia tradicional, calcada no conjunto de saberes práticos estruturados em um modelo de museu do século XIX, e uma museologia emergente, que apreende o museu como lugar de experimentação e diálogo. Nesse museu, as possibilidades de contato entre a instituição e seus públicos (sejam eles visitantes, trabalhadores da própria instituição ou artistas com as quais ela trabalha, por exemplo) são múltiplas e a experiência museal, preocupada em transcender os limites do próprio museu, assume um caráter mais experimental e voltado ao processo.

Segundo alguns dos principais teóricos da Museologia, os problemas da existência dos museus não podem ser solucionados no âmbito da prática. Para o museólogo

tcheco Z. Z. Stránský, por exemplo, realizar essa tarefa só seria possível através de uma “(...) ferramenta especial, que nos permita descobrir as facetas objetivas da realidade, definir as suas leis e encontrar soluções (...) tanto para resolver as questões cotidianas quanto para planejar o futuro” (STRÁNSKÝ, 2008, p. 104). Segundo ele, essa ferramenta seria a própria museologia e o desenvolvimento de sua teoria. Antes disso, porém, é fundamental que tomemos consciência do que significa o museu enquanto *lugar* e que, pensemos, sobretudo, sobre aquilo que queremos e não queremos para ele. As respostas para essas e outras perguntas podem encontrar a força para serem elaboradas e multiplicadas precisamente a partir da arte, espaço onde é possível brincar, experimentar, repensar as coisas e pensá-las do avesso.



Figura 13. Luis Camnitzer, *O museu é uma escola*, 2009-2016.

Ao considerar esse lugar “a partir da arte”, é necessário reiterar que, ainda que a arte contemporânea coloque questões às instituições, há uma mudança de perspectiva quando essas questões são elaboradas valendo-se do museu como meio, isto é, quando as produções se constituem pela apropriação de processos próprios da instituição, como é o caso de Leirner. São questões colocadas *a partir da arte*, mas também *a partir da instituição*, uma vez que a artista se coloca no interior dos museus para lançar-lhe questões desde dentro. No caso de Jac, esse

lugar também é caracterizado pela declarada afeição às instituições e pela intenção de utilizá-las precisamente como *meio*.

Por conseguinte, poderíamos caracterizar a obra de Leirner dentro do que a curadora sueca Maria Lind (2000) definiu como “*context sensitive*”. Ainda que dialogue com determinado lugar, esse tipo de prática não se fixa necessariamente às condições físicas e ideológicas dele; é geralmente mais indagadora do que afirmativa, mais sensitiva do que específica. Por conseguinte, esse tipo de arte geralmente contém uma dose de crítica institucional, porém pelo viés da construção e não da negação. Para Lind, essa forma de pensar e trabalhar com arte seria profícua também pelo ponto de vista da instituição. A abertura e a sensibilidade para lidar com seus processos e métodos, próprios desse tipo de produção, poderia oferecer modelos não só para “deixar a arte acontecer”, mas também para que as instituições concebessem outras maneiras de apresentar e, sobretudo, de mediar trabalhos de arte contemporânea. A aprendizagem (ou desaprendizagem) estaria precisamente em experimentar algum nível de esgarçamento dos limites do museu e dos seus modos de operar, afastando-se cada vez mais da já referida museologia tradicional e indo de encontro a uma museologia mais experimental e voltada ao processo.

Entretanto, é necessário considerar que tal esgarçamento e experimentalidade precisaria, necessariamente, passar por uma espécie de “tomada de consciência institucional” e de uma apropriação dos processos e instrumentos próprios da instituição, no qual não só elas, mas também seus públicos, deveriam estar engajados. É precisamente em diálogo com esse gesto que percebemos a importância do trabalho de Leirner: à medida em que a artista destaca os protocolos baixos do museu, jogando luz sobre seus aspectos mínimos e corriqueiros, ela evidencia o quanto as instituições estão inseridas em um complexo sistema de procedimentos e relações. Pois para além dos protocolos altos, para além daquilo que é destacadamente percebido pelo visitante – as obras, as exposições, a arquitetura – e mesmo para além daquilo que adquire maior importância para a instituição mesma, os museus são feitos de pequenos, repetitivos, burocráticos processos. Ao manusear e apresentar objetos tão desimportantes quanto sacolas e etiquetas, Jac lança aos públicos uma provocação, um convite para que

percebamos e nos afeiçoemos ao museu em toda a sua complexidade, ao mesmo tempo em que identifica isso para a própria instituição, em um movimento circular entre museu, artista e visitante — como a sacola, que sai do museu como invólucro de consumo e retorna a ele como arte, razão daquele lugar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou olhar para a produção de Jac Leirner a partir do recorte de duas séries de trabalhos — *Nomes (museus)* (1989-1992) e *Etiquetas* (1991-1994), respectivamente —, sob o viés das práticas artísticas orientadas ao contexto e da crítica institucional, refletindo acerca da forma com que a artista utiliza o museu como meio e quais questões sua produção coloca às instituições no que concerne ao seu modo de operar.

Na introdução, procuramos situar o presente trabalho em um contexto alargado, referente à formação pessoal e acadêmica da autora — o primeiro contato com a artista e a participação no projeto de iniciação científica que originou a presente pesquisa, voltado à análise de propostas artísticas desenvolvidas especialmente para contextos museais.

O segundo capítulo, referente à trajetória artística de Jac Leirner, centrou-se na identificação de suas filiações estéticas e, sobretudo, dos principais procedimentos e características presentes na sua produção. Do contato com a produção construtivista de vanguarda ainda jovem à formação artística iniciada pela aquarela, passando pelo diálogo com o minimalismo e a *pop art*, Jac passou a incorporar elementos cotidianos e fazer da sua própria circulação enquanto artista insumo para a criação poética. Através da operacionalização de mínimos gestos e de um compromisso radical com o tempo, uma vez investida na produção de trabalhos cujo corpo se forma ao longo de longos anos, Jac perscruta processos presentes no cotidiano, mas despercebidos pelo olhar apressado. Quando questionada a respeito da possibilidade do próprio esforço de trabalho conferir significado a sua obra, Leirner afirma que sim, “(...) esses procedimentos repercutem de maneira sutil. E também imprimem tempo à obra. O tempo é uma abstração, mas certas obras parecem lhe dar corpo. Dar um corpo ao tempo é uma das minhas metas.” (NELSON, 2013, p. 83). Seu trabalho é silencioso, e nessa simplicidade reside a mais alta complexidade.

O terceiro e o quarto capítulos apresentaram as duas séries de obras escolhidas para fins desta pesquisa: *Nomes (museus)* (1989-92) e *Etiquetas* (1991-1994). Além

de analisar cada um dos trabalhos, buscamos apontar as principais questões colocadas por eles às instituições museais. Seja através da acumulação e apresentação de sacolas de lojas de museu, ou da exposição de etiquetas utilizadas para identificar obras de arte, percebemos o agir de uma artista (I) interessada no museu enquanto *lugar* e enquanto *processo*; (II) engajada na relação que estabelece com as instituições nas quais trabalha; e (III) envolvida na adoção de uma postura ao mesmo tempo *crítica* e *sensível* para com essas instituições.

O quinto capítulo compreendeu a identificação das práticas artísticas orientadas ao contexto e da crítica institucional à luz do trabalho de Leirner, a fim de analisar de que maneira a produção da artista se endereça às instituições e seus públicos, a fim de procurar responder os tensionamentos provenientes do nosso problema de pesquisa: de que modo os trabalhos de Jac Leirner utilizam o museu como meio? Com quais modos de operar do museu seus trabalhos se relacionam? Como sua produção se relaciona com o museu e suas práticas?

Vimos que, longe de assumir embate ou antagonismo, como no caso dos trabalhos vinculados à chamada crítica institucional nos anos 1970, Leirner reflete um maior alargamento do pensamento crítico em relação ao museu, encarado enquanto espaço passível de “(...) problematização, desafio, torção, instauração de um ponto de vista e de uma leitura, comentário ou atravessamento inesperados” (ALBUQUERQUE, 2015, p. 18). Assim como outros artistas latino-americanos, Jac não está interessada em negar a instituição, mas sim em utilizá-la como *meio*.

Uma vez estreitado seu contato com as instituições de arte, sobretudo através das duas residências artísticas nas quais participou no Museu de Arte Moderna de Oxford, em 1990, e no Walker Art Center, entre 1991 e 1992, Leirner passou a incluir no seu repertório de mínimos gestos e de mínimos objetos, elementos e processos próprios do museu e que são geralmente ocultos. A partir daí, a artista inicia a sutil tarefa de não apenas tomar para si discursos relativos à constituição do espaço museu, como também de transformá-los. Sua “gestão de sentido das coisas”, baseada na subversão de valores e no jogo entre trivialidade/banalidade e preciosidade/legitimidade, acaba por provocar reflexões acerca da capacidade

legitimadora do espaço expositivo e do museu enquanto espaço para a criação de sentidos.

A forma com que a artista se vale da instituição para a elaboração de seu trabalho, baseando-se sempre em processos e elementos considerados pequenos ou desimportantes, enquadra-se em um tipo de prática cuja orientação se dá pelo contexto a partir de uma aproximação sensível — sensibilidade essa capaz de explicar, em certa medida, a escolha de Leirner em trabalhar com objetos banais, seja ele um maço de cigarro ou uma sacola. No final das contas, o que ela faz é “(...) criar um lugar para as coisas que não o têm” (NELSON, 2013, p. 97). Para Gabriel Pérez-Barreiro, essa declaração resume todos os elementos da obra da artista: um olhar para o esquecido ou subestimado, o sentimento do mundo como um palco para objetos e uma sensibilidade política (com p minúsculo) que favorece o lado desprezado.

O que as instituições teriam a aprender com isso? Por um lado, há a possibilidade de considerarmos o *esquecido* e *subestimado* nas instituições para além de meros objetos, podendo traduzir o interesse da artista pelo mínimo e pelo oculto em uma preocupação institucional com aquilo considerado menos importante em uma perspectiva mais ampla, como o dia-a-dia dos funcionários da instituição, sejam eles do educativo ou da limpeza; ou a elaboração de políticas de formação de público a longo e não a curto prazo, para citar dois exemplos.

Por outro lado, existe o próprio fator relativo aos *procedimentos* e *métodos* empreendidos pela artista, voltados a um maior *experimentalismo* e *abertura*, possíveis de serem incorporados enquanto noções fundamentais para a gestão institucional, seja no que tange à exibição de trabalhos de arte contemporânea ou à preservação e mediação dos mesmos. Pois se Jac se apropria do museu e de seus processos como meio para a criação artística, poderia (e por que não?) também o museu se valer dos gestos empreendidos pela artista para pensar o seu fazer. E então poderíamos, quem sabe, vislumbrar instituições mais *engajadas* em uma atitude experimental; mais *sensíveis* a seus contextos e públicos; e mais *interessadas* nos seus próprios processos e sistemas.

Ao conferir lugar e, portanto, importância para aquilo que não o têm, Leirner convida instituição e público a um exercício de atenção profunda aos mínimos, corriqueiros e mais burocráticos gestos de uma instituição, compreendendo que estes gestos *também* são a instituição. Complexa, imbricada, diversa, esteja ela consciente ou não de seus próprios processos. Sua decisão em coletar os mais banais objetos ao longo de vários anos, das sacolas às etiquetas, e apresentá-los outra vez como arte, pode ser lido como um chamado para que instituição e público estabeleçam uma relação de maior intimidade com os processos que os entremeiam também em sua *banalidade*, como quem conclama: estou olhando para esses mínimos e desimportantes objetos, olhem também.

O tamanho das coisas há de ser medido pela intimidade que estabelecemos com elas. As relações de afeição, por consequência, só podem se dar a partir dessa intimidade; intimidade que Jac estabelece com seus materiais e com as instituições que utiliza como meio. Usemos também o museu, nos afeiçoemos a ele em sua complexidade.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Fernanda. *Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional*. Tese (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.
- ANJOS, Moacir dos; ARAUJO, Marcelo Matos; RICCIOPPO, Carlos Eduardo. *Jac Leirner*. Catálogo da mostra retrospectiva. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- 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 Xequemate: 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 de dezembro de 2023.
- BERTAGNOLLI, Megan. *Beyond the Museum as Muse: collecting, classifying, and displaying objects in contemporary artistic practice*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Alberta. Edmonton, 2011.
- BUREN, Daniel. *The Function of the Museum*. In: *Museums by Artists*, ed. A.A. Bronson and Peggy Gale. Toronto: Art Metropole, 1983.
- BRETT, GUY. *A Bill of Wrongs*, exposição *Jac Leirner*. São Paulo: Galeria Millan. 1989.
- CALEGARI, Danilo. *Construir, habitar, demorar: as descontinuidades da obra de Jac Leirner*. *Revista Ciclos*, v. 3, n. 7, 2016. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/9466/6531>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2023.
- CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel (Orgs.). *Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina*. São Paulo: Edições SESC, 2018, 276 p.

CURY, Marília Xavier. *Museologia e conhecimento, conhecimento museológico - uma perspectiva dentre muitas*. *Museologia e Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 3, n. 5, p. 55-73, 2014.

DEBARY, Octave. *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. Tradução: Maria Letícia Mazzucchi. 1. ed. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017.

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.

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.

FORTES D'ALOIA E GABRIEL. Fortes d'Aloia & Gabriel. Artistas: Jac Leirner. Disponível em: <fdag.com.br/en/artists/jac-leirner/artworks/>. Acesso em 16 de dezembro de 2023.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

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.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. *Artes Visuais: Jac Leirner*. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9962/jac-leirner>>. Acesso em 9 de dezembro de 2023.

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.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ano XV, n. 17, . 167 - 187. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

LIND, Maria. *Learning From Art and Artists*. In: WADE, Gave. *Curating in the 21st Century*. Londres: University of Wolverhampton, 2000.

LIMA, Pedro Ernesto de Freitas. *Disfarce de intenções: exposição e ocultação em Jac Leirner*. Dissertação (Pós-graduação em Artes Visuais) - Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

MAMMÌ, Lorenzo. *Jac Leirner / Waltercio Caldas – XLVII Bienal de Veneza – Representação brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

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, E. D. G. de. *Museu-obra: o museu como problema da arte contemporânea*. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 2016. Disponível em: <periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17733>. Acesso em 2 de janeiro de 2023.

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.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Introdução. In: NELSON, Adele. *Conversa com Jac Leirner*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 11-14.

SCIAROTTA, Fabiane. *A prática da apropriação: arte e vida na produção de Jac Leirner*. Monografia (Especialização em Arte: Crítica e Curadoria - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. *Sobre o tema Museologia: ciência ou apenas trabalho prático?* (1980). Tradução de Tereza Scheiner. *Museologia e Patrimônio*, n. 1, p. 101- 105, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/10/5>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2023.