

Exposição e ocultação: um olhar sobre a obra de Jac Leirner

Pedro Ernesto Freitas Lima
Universidade de Brasília

Pretende-se aqui analisar a obra de Jac Leirner a partir de uma tensão por nós identificada entre exibição e ocultação de objetos banais que são submetidos a procedimentos repetitivos de acumulação, classificação e exposição pela artista. Para tanto, a partir de análises das obras e da fortuna crítica dedicada ao trabalho de Leirner, recorreremos ao discurso curatorial para propormos três conceitos que nos possibilitasse abordar essa tensão mencionada. São eles *destilação*, *acumulação* e *interceptação*.

Palavras-chave: Jac Leirner; objeto; coleção; crítica institucional.

Our intention here is to analyze the Jac Leirner's work from a tension that we have been identified between displaying and hiding of commonplace objects that are subjected to repetitive accumulation, classification and exhibition procedures by the artist. Therefore, based on work analysis and on critical fortune dedicated to her work, we used the curatorial discourse to propose three concepts that would enable us to address this tension. They are distillation (*destilação*), accumulation (*acumulação*) and interception (*interceptação*).

Keywords: Jac Leirner, object, collection, institutional critique.

Objetos banais, ordenados e classificados a partir de processos repetitivos compulsivos, instigaram o interesse do autor desse texto pela obra de Jac Leirner. Em conversa com a artista em novembro de 2014, Leirner afirmou que seu interesse era dar visibilidade e lugar para aquilo que, sendo ordinário e comum, é despercebido. No entanto, questionamos sua afirmação a partir de análises de sua obra e da fortuna crítica escrita sobre ela. Considerando que sua obra em grande parte é construída a partir de classificações e ordenamentos a partir de acumulações de objetos, as instâncias e camadas de sentido que passam a envolver esses objetos a partir do modo como Leirner os expõem nos leva a entender que sua obra não trata apenas de exposição, mas também de ocultação. Essa tensão é o que pretendemos discutir aqui. Para isso, propomos três conceitos para abordar sua obra e pelos quais acreditamos que a artista opera essa tensão. São eles *destilação*, *acumulação* e *interceptação*.

A partir de *Inacabável (roda sobre roda)* (1982), Leirner trabalha com um “sumário” (ANJOS, 2012: 11) de procedimentos que se repete por grande parte de suas séries futuras, baseados na acumulação de objetos comuns relacionados ao seu cotidiano, os quais são classificados por critérios estabelecidos pela artista e finalmente expostos. Em *Inacabável*, materiais como feltro, vidro, alumínio, couro, borracha, plástico, papel e espuma, cortados em formato circular, são empilhados em torno de um eixo vertical de alumínio. Anjos assim compreende o processo de trabalho da artista:

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. (ANJOS, 2012: 11).

A respeito dos sentidos desses objetos, a intenção de “criar um lugar para as coisas que não o têm” (LEIRNER *apud* NELSON, 2013: 97) estabelece um contraponto entre a volatilidade desses sentidos e a tentativa de fixar um endereço. No processo de produção da artista, os objetos têm seus sentidos transformados ao mesmo tempo em que incorporam outros até então inéditos. Essa relação de adição e transformação instaura um ambiente instável onde, podemos dizer, o espectador encontrará dificuldades para enquadrar esses objetos em uma condição estável, que na maioria das vezes oscila entre o familiar e o estranho, tendendo para um permanente desenquadramento. Ou seja, a busca pela estabilidade se dá por um processo de desestabilização. Vejamos os conceitos segundo os quais entendemos que Leirner opera a tensão entre exposição e ocultação.

Destilação

Em certos momentos, Leirner desintegra objetos em suas partes constituintes fundamentais e os recombina, construindo obras escultóricas a partir da união de elementos comuns. É o que acontece por exemplo na série *Pulmão* (1987-89), exposta pela primeira vez em 1987 na Galeria Millan, em São Paulo. A artista acumulou 1200 maços de cigarros Marlboro fumados por ela própria e os desmontou. Cada conjunto de partes – lacres, etiquetas de preço, papéis cartão, celofane e laminado –, é usado para configurar uma obra. Esses elementos passam por interferências mínimas da artista em suas formas, muitas obras consistem no empilhamento ou no enfileiramento desses objetos. Apesar disso, a identificação dessas partes como integrantes de maços de cigarro acaba sendo prejudicada. Alguns desses elementos ficam irreconhecíveis e dependentes do conjunto da série para serem localizados na tipologia do objeto original. Maëlle Dault e Sandrine Guérineau observaram que em Leirner, “os objetos só ganham sentido no interior de um conjunto mais vasto, em relação com os outros e incluídos na repetição” (s/d: 77).

O título da série chamou a atenção de Guy Brett (1989). O pulmão, órgão que carregamos dentro de nós, é feito da “embalagem efêmera que jogamos fora”. A fragilidade do órgão vital do corpo humano é invocada, de maneira irônica, pelas embalagens, que são apenas uma proteção para o que realmente importa, nesse caso, os cigarros. Se o pulmão não é acessível aos nossos olhos, as obras dessa série revelam o que está oculto nos maços. O título nos permite afirmar que a artista empreende uma espécie de estudo anatômico. Ao se preocupar em preservar a especificidade de cada material e, até certo ponto, de cada função dos elementos constituintes da embalagem, Leirner evidencia as relações entre essas partes e como elas se articulam para ativar a função final do organismo/objeto maço de cigarro. A preocupação em preservar essas especificidades sugere uma explicação para o uso recorrente de empilhamentos e enfileiramentos, procedimentos repetitivos que levam a comparações de suas obras com as do minimalismo (MAMMI, 1997: 18) e com as dos grupos concreto e neoconcreto brasileiros (STORR, 2013: 21).

Já em outras obras, a integridade física dos objetos é preservada e toda a sua extensão é considerada para que possam ser ordenados segundo critérios escolhidos *a priori* pela artista. O objeto se torna uma espécie de supermódulo passível de combinação, de síntese. É o caso por exemplo das séries feitas com cédulas de dinheiro do período da hiperinflação brasileira, entre meados da década de 1980 até o Plano Real de 1994: *Os cem* (1987-89), *Fase azul* (1991-98) e *Todos os cem* (1992-98). As cédulas são arranjadas de dois modos distintos: enfileiradas e transpassadas por cabos de aço, originando formas sinuosas depositadas no chão; e costuradas em entretela, configurando painéis nos quais as cédulas estão classificadas de acordo com interferências presentes nelas, como escritos, rabiscos e remendos.

Os cem não representa a economia ou questão correlacionada, mas é a própria economia. Essa e as demais séries feitas com papel moeda, segundo Gabriel Pérez-Barreiro (2013: 12) estão entre as “mais efetivas e mordazes críticas à economia mundial, ao seu fetichismo e desprezo por valores estáveis” já realizadas na arte. Aqui,

não se trata apenas de uma desvalorização contingente, mas sim da perda de consistência de toda produção simbólica, revelando o caráter inflacionário de qualquer signo. São objetos que, carregados de valor simbólico, não os consegue reter (MAMMÌ, 1997: 58). O valor econômico acaba sendo quase que completamente absorvido pelos valores formais e estéticos da cédula, que acaba se tornando nada mais que “papel impresso, com uma cor e uma forma determinada” (JIMÉNEZ, 1998: 38), processo esse que, para Tatiana Ferraz (2001: 178-179) impede que a artista se renda a uma “fetichização banal do cotidiano”, passando então a usufruir “desses objetos sem valores imediatos em uma reflexão plástica mais ampla, sobre o esgotamento dos signos, da história da arte, dos mitos contemporâneos etc.”. Ou seja, de alguma forma Leirner comenta o processo de fetichização de Marx¹, no qual acontece uma naturalização de certas características na mercadoria, enquanto que, na realidade, são de natureza social.

Duas obras dessa série, *O livro (dos cem)* (1987) e *Os cem (furos)* (1986), mais do que nunca evidenciam o ímpeto compulsivo do processo de *destilação* em Leirner. Diante da proposta de dar destinação a todos os elementos dos objetos com os quais trabalha, até mesmo as informações textuais feitas por anônimos nas cédulas e os restos de material proveniente da perfuração das mesmas servem de insumos para obras. *O livros (dos cem)* é um cartaz onde uma compilação desses escritos formam uma grande massa de texto onde não existe uma narrativa, mas informações que são “momentos dispersos de vidas dispersas” (NELSON, 2013: 76) e anônimas. Já em *Os cem (furos)* o material resultante das perfurações de cédulas, semelhante a confetes, são reunidos em caixas, como se fossem provas de um delito (*idem, ibidem*: 71).

Essas duas práticas se assemelham ao processo de destilação, que consiste em “volatilizar líquidos ou sólidos pelo aquecimento e condensar produtos líquidos”, originando novos produtos por decomposição². Ou seja, um líquido ou um sólido é processado com o objetivo de isolar substâncias que existiam anteriormente sob outra forma, juntos em um mesmo corpo. A fortuna crítica sobre a obra de Leirner não trata dessa questão, o que nos levou a escolher esse termo para indicar uma característica por nós identificada em sua obra.

Em relação à *destilação*, a artista parece reconhecer e dar evidência para relações que já existiam entre esses elementos e que ainda não foram normatizadas. Para estabelecer essas relações a artista implode conceitos e funções pré-estabelecidos e

¹ Para Marx (BOTTOMORE, 1983: 149-150), na sociedade capitalista certas relações sociais conferem às mercadorias características que passam a ser percebidas como se lhes pertencessem naturalmente. A esse fenômeno atribui a denominação de fetichismo, o qual ocorre de forma elementar como fetichismo da mercadoria. Essas propriedades atribuídas a objetos materiais na economia capitalista, e que são reais e não imaginárias, pelo fato de não serem percebidas imediatamente, mas apenas pela análise teórica, são tomadas como naturais, embora sejam de natureza social.

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

² Verbete: “Destilação”. In Dicionários Michaelis – Dicionário online.

os resignifica. Seus objetos passam a ter então novos sentidos, mas não perdem os anteriores: convivem agora em permanente estado de tensão. Essa confusão de sentidos, em boa parte provocada pela fragmentação ou pela síntese de objetos, interfere na identificação desses, sendo uma das maneiras que Leirner opera a tensão entre exposição e ocultação.

Acumulação

É recorrente na fortuna crítica sobre a obra de Leirner a qualificação da artista como colecionadora:

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

O termo é apenas atribuído pela crítica, e não há debate sobre as implicações de seu uso para a obra da artista. Diante dessa imprecisão, investigamos os sentidos do colecionismo e, confrontando com a produção de Leirner, percebemos que sua obra parte da coleção, mas seus procedimentos não se restringem a ele, mas se ampliam e se aproximam das práticas de inventário. Seu interesse nos parece estar mais nas relações que estabelece entre os objetos acumulados do que na acumulação em si. Portanto, consideramos mais apropriado tratar sua obra em termos de *acumulação* em detrimento de *coleção*.

Entendemos o colecionismo como um processo de imobilização, ou seja, uma tentativa de apreensão daquilo que provoca interesse por escapar da ordem das coisas. Seu modelo são os gabinetes de curiosidades do século XVI, programas do mundo em microcosmo que reuniam objetos raros e estranhos para os padrões ocidentais, sejam *naturalia* (provenientes do mundo natural) ou *artificialia* (criados pelo homem) (BERTANI, 2006: 13-21). No século XIX, a ideia de que coleções fossem capazes de abranger a compreensão do mundo e da localização do homem em um espaço-tempo-história específicos funciona como argumento para que museus, dotados de caráter histórico, universal e enciclopédico, em detrimento muitas vezes do Belo (GEORGEL, 2014: 282-283), participassem ativamente dos interesses dos recém-formados Estados-nações europeus, uma vez que satisfaziam seus projetos de construção de história e de uma mitologia nacional por meio da possibilidade de arranjos e rearranjos em exposições que se adaptassem às suas ortodoxias dominantes, justificando e validando ambições imperiais, histórias nacionais e tradições recém-inventadas (BERTANI, 2006: 22).

As motivações do colecionador muitas vezes são arbitrarias, pertencendo ao âmbito do subjetivo e do afeto. Walter Benjamin acredita que o colecionador transfigura os objetos, despojando-os de seu caráter de mercadoria e emprestando-lhes somente o valor de amor (*apud* HUCHET, 2012: 192). Essa relação de intimidade, diametralmente

oposta à utilidade, se inscreve na categoria de "completude", isto é, a tentativa de superação da mera existência do objeto ao integrá-lo em um sistema histórico novo, a coleção (BENJAMIN, 2007: 239). Inscrito nesse "círculo mágico" o objeto se imobiliza.

Para Leandro Pimentel Abreu (2011), objetos recolhidos são uma fragmentação do mundo que, ao serem montados em uma ordem diferente, o recriam em uma nova ordem e alteram de modo concreto o comportamento de quem o percebe. A coleção, sendo uma pausa, uma parada de um grande movimento "infinito", nos faz notar o movimento de todas as coisas, admitindo sempre a adição ou a subtração de um elemento. A cada estabilização dessa prática, há uma abertura para diversos possíveis (*idem, ibidem*: 196). Ao retirar o objeto de seu circuito onde antes tinha uma utilidade ou um valor de troca, o colecionador propõe outras reivindicações a esse objeto, o qual se torna vestígio, indício e índice de algo, passando a integrar um arquivo. Essa coleção é sempre suscetível a um novo gesto, a um novo olhar que, atuando sobre um determinado momento de sua existência no tempo, empreende um inventário que resulta em uma nova coleção ou em uma nova exposição, ou seja, um novo lugar onde presente e passado se encontram.

Em outras palavras, o inventário age sobre o arquivo, desativando-o como um local de conservação com o propósito de ativar seus elementos para a invenção de outro futuro possível, rearranjando imagens ao dispô-las em uma "mesa operatória"³, em um mesmo suporte horizontal, em um mesmo território em que, suscitando relações de equidade entre elas, permite que sejam aproximadas e relacionadas entre si (ABREU, 2013: 115-118). Feito o inventário, a superfície horizontal dinâmica da mesa (*table*) muda sua orientação para um quadro (*tableau*) vertical, onde novamente os elementos se apresentam de forma fixa, e um *ponto de vista* pode então ser compartilhado (ABREU, 2011: 241).

Quando analisamos as obras de Leirner, percebemos que suas práticas se aproximam mais do inventariante do que do colecionador. Seus objetos não permanecem imobilizados no interior de um "círculo mágico", mas são classificados e ordenados por critérios que possibilitam uma série de diferentes arranjos. Nas séries *Nomes* (iniciada em 1985), *Corpus delicti* (1992-2001) e *Adesivos* (1999-2004), Leirner acumula, respectivamente, grandes quantidades de sacolas plásticas, objetos furtados em

³ A ideia de "mesa" colocada por Abreu vem da análise de Didi-Huberman do atlas *Mnémósine* de Aby Warburg. Não há espaço nesse trabalho para discutirmos o termo e sua construção a partir de diálogos estabelecidos com Nietzsche, Goethe e Benjamin, dado sua complexidade. No entanto, vale mencionar duas passagens que indicam pistas sobre a constituição desse termo: "Reconhecer o mundo, afirma Nietzsche nestas páginas [*A Gaia Ciência*], consiste, antes de mais, em torná-lo *problemático*. Mas para tal é necessário dispor as coisas de forma que a sua *estranheza* surja a partir de relações tornadas possíveis pela decisão de transpor os limites categoriais preexistentes, onde as coisas se encontram mais calmamente 'dispostas'. Não nos proporciona já Nietzsche, nas suas reflexões, o programa operatório idêntico ao que utiliza Aby Warburg no seu atlas de imagens?" (DIDI-HUBERMAN, 2013: 96, grifo do autor). Mais a frente "Parece-me particularmente relevante que (...) Warburg recorde que a nossa experiência das imagens, ainda que 'monstruosas', deve ficar a cargo – como vimos na gravura de Goya [*Capricho 43*, 1798] – de uma verdadeira experimentação sobre a 'mesa de trabalho' (*Arbeitstisch*) do pensador, do artista ou do historiador de arte. É isto que justifica um projeto como o atlas *Mnémósine*: que os 'monstros' da *Phantasie* sejam ao mesmo tempo *reconhecidos* e *criticados* sobre a 'mesa de trabalho', ou de montagem, de um investigador capaz de fazer 'coincidir [as imagens] no laboratório (*Laboratorium*) de uma história iconológica das civilizações (*kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte*)" (*idem, ibidem*: 142, grifo do autor).

interiores de aviões e adesivos, e os classifica considerando uma série de critérios, como cor, temas e afinidades formais, configurando então diversas obras.

Para que cada conjunto de objetos mantenha as relações que interessam a Leirner, é parte crucial da construção das obras o arranjo e a montagem expositiva desses elementos. Uma obra exemplar desse aspecto é *Adesivo 18 (amarelo)* (2001). Adesivos classificados por um critério cromático – todos são predominantemente amarelos – são colados em placas de acrílico translúcidas também amarelas, que por sua vez estão fixadas a níveis de precisão. Os objetos acumulados estão fundidos ao *tableau* onde foram inventariados. Aqui, suporte expográfico e objeto colecionado se articulam em uma unidade que é a obra.

A cor, por sua vez, é um elemento fundamental na obra de Leirner. Como já dissemos, em muitas obras objetos estão classificados, estruturados e ordenados segundo critérios cromáticos, relegando a segundo plano suas outras características. Massas e volumes de cor resultantes dessa ordenação se tornam protagonistas. Essa propriedade de privilegiar determinados aspectos em detrimento de outros, considerando a distância que o espectador se coloca diante da obra, e que se articula diretamente com o modo como os objetos estão arranjados, é uma das estratégias que a artista se vale para operar a tensão entre exibição e ocultação. Moacir dos Anjos se refere a essa característica como *paradoxo da distância*. A certa distância, os trabalhos de Leirner são planos de linhas ou campos de cores. Ao nos aproximarmos, identificamos inscrições, textos e outras marcas que indicam a origem dos objetos. Essas dimensões também podem se embaralhar, “desafiando os limites entre os interesses contrastantes e concorrentes que motivam a produção da obra.” (ANJOS, 2012: 33).

Diante dessa análise, preferimos dizer que a obra de Leirner parte de objetos acumulados sobre os quais realiza sucessivos inventários, buscando arranjos que demonstrem as relações classificatórias de seu interesse. Sua questão, portanto, está na forma como objetos semelhantes tendem a uma dispersão devido às suas diferenças, ou o contrário, como objetos distintos tendem à fusão devido suas semelhanças. Em outros termos, nas obras da artista tanto unidades se ocultam em meio ao conjunto, como também conjuntos são desfavorecidos por meio da exibição de unidades.

Interceptação

A *interceptação* se refere ao procedimento em que Jac Leirner altera a trajetória de objetos, retirando-os de um lugar e levando-os para outro, onde são regidos por um estatuto diferente. Aqui, os circuitos que estão atrelados aos espaços nos quais há esse trânsito, em sua maioria pertencentes ao sistema da arte, são evidenciados.

Algumas séries são produzidas a partir de subsídios retirados desses circuitos do sistema da arte, entre eles envelopes de correspondências entre museus (*To and from* [1991-1999]), etiquetas de obras de arte (*Etiquetas* [1991-1994]), cartões de visitas de profissionais das artes (*Foi um prazer* [1997]) e objetos usados em montagens de

exposições (*Hardware seda – Hardware silk* [2012]). Novamente, nessas obras objetos são classificados e ordenados segundo diversos critérios como tamanho, cor e natureza das informações textuais e tipográficas que apresentam. Em cada obra, “há um movimento *de e para* (...), uma oscilação entre o abstrato e o empírico” (FERGUSON, 1991: 149), um conflito entre um primeiro lugar – o cotidiano onde esses objetos têm função de uso – e um segundo lugar – as instituições museais que exibem essas obras e os revestem de uma nova originalidade, socialmente mais robusta, de acordo com Anjos (2013), na forma de obra de arte.

To and from e *Etiquetas* dão notoriedade para procedimentos burocráticos do museu e para as políticas de formação de acervo, aspectos que Lorenzo Mammì (1997: 25) reconhece como “protocolos baixos”, em oposição aos “protocolos nobres” – atribuição de valor, discurso crítico, estética, museologia – que a arte conceitual tanto explorou. Dessa forma, a artista comenta um dos principais debates ocorrido ao longo do século XX acerca do museu e de sua condição de lugar e de estrutura que, contrário ao que pretendia a arte moderna de atribuir ao espaço expositivo a ideia de “não lugar” (POINSOT, 2012: 143), participaria da fruição e da constituição das obras de arte, o que ficou mais evidente após a produção de artistas da neovanguarda da década de 1960 como Daniel Buren e Marcel Broodthaers, os quais teriam se dedicado à crítica institucional, especificamente num tom desconstrutivo proveniente de “impulsos apocalípticos” (FOSTER, 2014: 34-44). Nas décadas posteriores, segundo Foster, artistas como Louise Lawler, Silva Kolbowski, Christopher William e Andrea Fraser – poderíamos adicionar à lista Nelson Leirner, primo do pai de Jac Leirner – trocam o tom grandiloquente por “deslocamentos sutis”. Empregando estratégias diferentes, esses artistas trabalham para revelar as condições sociais e materiais da produção e da recepção artística, outrora dissimuladas pelo museu (CRIMP, 2005: 254). Certamente Jac Leirner pode ser aproximada à ideia de “deslocamentos sutis”⁴.

Dentre os elementos que dão visibilidade às narrativas das instituições museais, Leirner escolhe envelopes, etiquetas, cartões de visitas e sacolas de museus para expor processos de comunicação e de incomunicação dessas instituições que participam da construção do caráter sagrado que passam a encarnar. Ana Lúcia Siaines de Castro investiga a questão da comunicação do museu através de duas instâncias: o sagrado e o segredo. Segundo a autora, a comunicação acontece de forma limitada uma vez que, diante da construção de um discurso monossilábico por parte da instituição, o público se vê impossibilitado de elaborar perguntas. Para a autora, “as estratégias sigilosas interceptam o direito à informação, incentivam a falta de publicidade, mantendo ativo os instrumentos na incomunicação museal.” (2009: 110).

⁴ Em 1999, vale mencionar, Leirner participou da exposição “*The museum as muse: artists reflect*”, realizada no MoMA de Nova York sob a curadoria de Kynaston McShine. No catálogo dessa exposição, lia-se escritos de artistas que acusavam o museu de diversos delitos, entre eles os de sepultar obras de arte, falsear a história, consagrar o mau gosto, bajular os ricos e enfraquecer o artista (HEARTNEY, 1999: 71). A montagem da exposição criava uma narrativa que contrastava os anos 1960 e 1970, quando a crítica dos artistas denotava rejeição ao museu, aos anos 1980 e 1990, quando artistas buscavam infiltrar na instituição (*idem, ibidem*: 75). Leirner é inserida nesse segundo momento com a obra *Nomes (museus)* (1989-92).

A sacralização do museu seria um recurso que visa a manutenção do segredo da instituição museal de modo a garantir, por meio de uma prerrogativa ontológica, a coesão da instituição, evitando que ela venha a se decompor, desintegrar e revelar sua inteireza frágil e ordenadora (*idem, ibidem*: 105), gerando uma "constante zona de tensão entre a exposição e o segredo, a informação e a desinformação." (*idem, ibidem*: 15). O sagrado pretende ser um princípio incontestável de modo a defender as classificações e teorias que sustentam as instituições (*idem, ibidem*: 116-117). Essa formulação ecoa a preocupação de estabilização institucional colocada por Andrew Schotter (1981 *apud* DOUGLAS, 2007: 57). Segundo o autor, diante do fato de que a desordem é mais provável do que a ordem, a instituição passa a formular algum princípio estabilizador que detenha sua entropia. Esse princípio seria a naturalização das classificações sociais por meio de analogias, fundamentais para a manutenção da ordem institucional e da razoabilidade de seus papéis instituídos.

As obras de Leirner funcionam como um suporte ocasional para a publicidade de alguns valores e programas institucionais, se tornando passíveis de crítica. Especialmente as séries *To and from* e *Foi um prazer*, parecem testemunhar o processo de formação de algumas instituições, que são moldadas por trocas de informações, comunicando o que é desejável e censurando o indesejável ou o considerado equivocado. Para Douglas, é dessa forma que as instituições são construídas, "amoldando nossas ideias e as dos outros em um formato comum" (2007: 97).

Além disso, o intrigante nessas obras, em grande parte, está na tensão que promovem entre a indicação de perturbações nos circuitos que indiciam e no não esclarecimento do que seriam essas perturbações. Dito de outra maneira, apontam a existência de estruturas conservadoras que atendem a uma demanda pelo sagrado, mas se veem impedidas de formular e publicizar um discurso declarado e preciso devido ao segredo que as impregna. Objetivamente, nas obras de Leirner, essas questões são indicadas pela organização formal de objetos, que segue determinados critérios. O fato de envelopes, etiquetas e cartões de visita estarem ordenados por critérios classificatórios como tamanho, cor e densidade de linhas tipográficas promove uma perturbação, um ruído como que a sinalizar que algo está sendo escamoteado, mas não sabemos bem o que é, e, diante desse desconhecido, resta o ambivalente "Domínio da artista", que exerce sua autoridade, expressa nos critérios que escolhe, diante da impotência decorrente da impossibilidade de acessar outras instâncias.

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

operados de modo que suscitem rumores e ruídos decorrentes de críticas *sutis* e de charadas elaboradas pela artista e dirigidas às instituições museais e ao público, estabelecendo um espaço de dúvida, um "campo minado, em que a arte deixa-se ver na mesma medida em que oculta um amplo sistema de sustentação do estatuto do artístico" (OLIVEIRA; COUTO, 2012: 5), do qual a artista sai à francesa, imbuída de uma pretensa inocência forjada por seus procedimentos simultâneos de exibição e ocultação.

Referências Bibliográficas

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

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

ANJOS, Moacir dos; ARAUJO, Marcelo Matos; RICCIOPPO, Carlos Eduardo. *Jac Leirner*. Catálogo da mostra retrospectiva. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

_____. *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 out. de 2013.

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

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

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

BRETT, GUY. *A Bill of wrongs, exposição Jac Leirner*. São Paulo: Galeria Millan. 1989.

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

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

DAULT, Maelle; GUÉRINEAU, Sandrine. Corpus delicti. In: CANONGIA, Ligia. *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 77-80. Originalmente publicado na revista *Classifications*, Presses Universitaires de Rennes, s/d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: "Suportar os sofrimentos do mundo inteiro". In:

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Tradução Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013. p. 73-153.

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

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.

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

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

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

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

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

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.

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.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy. Apresentação. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012. p.5-7.

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

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 141-184.

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