

## **POR QUE MUSEU?**

*Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*<sup>1</sup>

### **Resumo**

O presente trabalho buscou compreender a relação entre as instituições da arte e as propostas artísticas de Nelson Leirner desde os anos 1960. Para alcançar nosso objetivo, buscamos mapear exposições que tiveram como duplo propósito a subversão do sentido expositivo convencional e a interação com o público, amplo ou específico. O percurso pontuado vai dos anos 60 – quando as mostras surtiam impacto crítico, polemizando com os agentes culturais e econômicos – aos anos 2000 – quando o próprio artista constata que o sistema de circulação da arte já havia assimilado suas provocações e, o que Leirner considera mais grave, domesticado obras antes participativas e questionadoras.

**Palavras-chave:** arte contemporânea brasileira, instituições, circuito da arte, Nelson Leirner.

### **Abstract**

This paper seeks to understand the relationship between art institutions and the artistic proposals of Nelson Leirner since the sixties. In order to attain our objective, we have sought to consider exhibitions, which have had both the subversion of the conventional expositive meaning and broad or specific interaction with the public, as a double purpose. The period under consideration runs from the sixties – when the exhibitions brought about a critical impact, causing controversy amongst cultural and economic agents – to the 2000s – when the artist himself recognizes that the art circulation system has assimilated his provocations and has domesticated works of art previously considered participative and challenging, a fact Leirner considers worse still...

**Keywords:** Brazilian contemporary art, institutions, art circuit, Nelson Leirner.

---

<sup>1</sup> Historiador da Arte. Professor do *Departamento de Artes Visuais* e do Programa de *Pós-Graduação em Arte* da Universidade de Brasília. Docente consorciado no curso de *Museologia* na mesma instituição.

Diferentes artistas nas últimas décadas têm encontrado dificuldades para adaptar-se às tradicionais práticas institucionais voltadas à exposição, à conservação e à circulação de obras de arte. Práticas reconfiguradas por instituições museológicas e mercadológicas, mas que ainda apresentam limites à arte contemporânea. O presente texto busca mostrar como a trajetória poética do artista Nelson Leirner pode ser revista pelo prisma do embate entre a produção e a assimilação de sua obra por diferentes agentes do «moderno sistema de arte»<sup>2</sup>, em particular galerias e museus, públicos e privados.

De imediato se institui que não se trata de uma análise que dualize artista e instituição num jogo entre vítima e algozes. Muito pelo contrário, a aproximação da poética de Leirner demonstra que o relacionamento entre o artista e diferentes agentes institucionais legou táticas, procedimentos, estratégias e reposicionamentos de ambos, num diálogo conflituoso, necessário e importante<sup>3</sup>.

Artistas, curadores, museólogos, conservadores, educadores, críticos e historiadores da arte estão acostumados com todo um conjunto de procedimentos museológicos que, cada vez mais, se aproximam das práticas artísticas. Exposições com conceitos expográficos experimentais vêm transformando algumas instituições em protagonistas – nem sempre aceitas ou autorizadas – que influenciam diretamente no modo de construir e expor obras de arte<sup>4</sup>. Em outros casos, há pelo menos 40 anos, artistas têm construído suas poéticas justamente no vácuo deixado por uma expologia conservadora e pouco criativa. Em qualquer uma das situações – e há muitas outras –, as questões que se colocam são: quanto um espaço museal pode interferir na interpretação de obra de arte? Como e de que modo as instituições interferem não apenas na fruição da arte, mas também em sua produção, previamente conduzida ou matizada? Em que medida uma instituição de arte pode propor-se como criadora de arte? Parceira ou antagonista? A trajetória de Leirner, revisitado por meio de uma museologia e uma história da arte críticas, pode-nos servir de guia para a compreensão dessas questões. Menos para indiciar algum ineditismo metodológico ou para responder diretamente às questões acima, nossa interpretação

---

<sup>2</sup> SHINER, Larry. *The Invention of Art: a Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 362-363.

<sup>3</sup> Ricardo Basbaum discorre sobre como obras de arte produzidas para serem apresentadas nas instituições museais afetam e são afetadas por essas mesmas instituições, numa “mútua implicação”; BASBAUM, R. “Perspectiva para o museu no século XXI” *Fórum Permanente de Museu de Artes*, acesso em 17 de junho de 2009, disponível em: [http://www.fotumpermanente.org/painel/artigos/rb\\_museus](http://www.fotumpermanente.org/painel/artigos/rb_museus).

<sup>4</sup> PADRÓ, Carlo. “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio” In: LORENTE, Jesús; ALMAZAN, David. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 51-70.

volta-se para verificar como o amadurecimento da relação entre instituições e artistas historicamente tem se dado de modo pouco reflexivo e às vezes demasiadamente dualista.

Duas posturas nos interessam aqui. A primeira refere-se aos artistas que produziram enfrentamentos diretos contra clássicas instituições artísticas sem que isso afetasse suas produções. Noutro grupo a própria produção é dirigida a este enfrentamento. A obra não se dissocia da prática institucional e dela deriva e depende. Leirner nos ofereceu exemplos das duas situações.

Recentemente, Nelson Leirner voltou-se para um antigo problema que há décadas enfrenta: a “domesticação” de sua própria obra por instituições preocupadas com a memória e a divulgação da produção artística. Na pequena exposição *Stripencores & Outros*, na Galeria Silvia Cintra + Box 4, no Rio de Janeiro, em 2010, Leirner coloca em questão como obras de cunho interativo foram assimiladas pelo circuito institucional das artes visuais e desapropriadas de sua potência participativa: «Estou trabalhando nas impossibilidades criadas pelo mercado. Muitas obras foram feitas para serem interativas, mas virarão uma espécie de Monalisa»<sup>5</sup>. Voltemos ao início de sua carreira para compreender melhor a dimensão da questão.

A intuição de Leirner, já no final dos anos 60, levou-o a dedicar-se a descortinar os processos de circulação, exposição e comercialização da arte. Como bem indicava o convite, “Pare... Olhe... Entre... Pegue...”, da *Exposição não-exposição*, aberta em Maio de 1967, na paulistana Rex Gallery & Sons, as obras expostas poderiam ser levadas pelo público, desde que se conseguisse retirá-las do lugar – as peças estavam meticulosamente fixadas ou havia barreiras para alcançá-las. No dia da abertura do evento, uma multidão invadiu a galeria, levando obras ou destruindo aquelas que não foram carregadas, numa confusão e agressividade que surpreendeu o artista. Se a intenção era retirar o público de sua passividade habitual, Leirner havia atingido seu objetivo<sup>6</sup>.

A seu modo, o artista conseguiu com a *Exposição não-exposição* antecipar a pergunta provocada pelo curador Jens Hoffmann: «Pode uma Exposição ser um trabalho de arte?»<sup>7</sup>. Para Leirner e para Hoffmann, em perspectivas diferentes, uma exposição pode ser uma «obra-em-si». No caso de Leirner, uma obra que necessita de outras obras. Obras que, por exemplo, chequem

---

<sup>5</sup> Jornal *O Globo*, “Nelson Leirner critica a sacralização de suas obras”, Rio de Janeiro, 19 de março de 2010.

<sup>6</sup> O evento daquele ano não foi o único que marcou o embate do artista com o sistema de manutenção da arte. O *IV Salão de Arte Moderna* de Brasília (SAMB) foi palco de uma conhecida controvérsia graças a um porco empalhado, enviado ao júri por Leirner. A inscrição de *O porco empalhado*, como explica o artista, tinha a finalidade de testar os valores de avaliação conferidos à arte<sup>6</sup>. Contudo, o corpo jurado, chefiado por Mário Pedrosa, aceitou-o, o que levou o artista a questionar, em uma nota publicada em 21 de dezembro do mesmo ano pelo *Jornal da Tarde* de São Paulo, os critérios adotados pelos jurados para incluí-la. Pela primeira vez um artista questionava o porquê de uma obra ter sido aceita.

<sup>7</sup> Evento do mesmo nome ocorrido na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro em 2003.

e critiquem a própria exposição e seu lugar institucional. Isso aconteceu ainda em 1967, na Galeria Seta, em São Paulo, com a mostra cujo título esclarece-nos: *Da produção em massa de uma pintura (quadro a preço de custo)*. Nessa exposição, Leirner apresentou um projeto que poderia gerar 100 diferentes obras. Tratava-se das famosas telas em lona e zíperes que convidavam o artista a manipular as aberturas – um comentário-citação às obras cortadas de Lúcio Fontana (parte das obras pertence à série *Homenagem a Fontana*). A estratégia era vender as obras a preço de custo (NCr\$112,00), calculado meticulosamente.



*Homenagem a Fontana II*, 1967, lona e zíper, 180 x 125 cm (múltiplo).  
Pinacoteca do Estado de São Paulo

A provocação desdobrava-se. Numa proposta interativa, o artista oferecia o projeto para que qualquer um realizasse a obra com o mesmo material. Numa via dupla, Leirner filiava-se às críticas ao incipiente mercado de arte e à representação romântico-modernista do artista-artesão e sua obra única. «Só quero mostrar que a arte moderna pode trilhar outros caminhos com produção em massa, tornando as obras acessíveis a todos», comentava Leirner<sup>8</sup>. De modo ambíguo, o mercado logo se posicionou em relação à proposta. Se, por um lado, a crítica louvou a ironia ácida, que conscientemente já assumia a morte de um conceito da “arte” e de seu correlato, um tipo de “artista”, por outro, colecionadores ficaram apreensivos, na medida em que viam, na multiplicação de exemplares do artista, uma ameaça a seus investimentos: «Frases

<sup>8</sup> *Jornal Folha de São Paulo*. “Nelson agora faz produção em massa de quadros com zíperes”. São Paulo, 26 de novembro de 1967.

como estas eram freqüentes: ‘Se isto pega, o que vai ser da minha coleção de quadros?’».<sup>9</sup> Todos esses temores fizeram com que as vendas não fossem bem-sucedidas, o que, ironicamente, elevou o preço dos poucos exemplares vendidos anos depois.

Neste ponto, a produção de Leirner se aproximava das críticas de Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Chris Burden, Louise Lawler e Hans Haacke, no exterior, e de Arthur Barrio, Cildo Meirelles, Antonio Manuel e Paulo Bruscky, no Brasil. Para esses artistas, assim como para Leirner, a constatação de que a própria materialidade da obra de arte, em sua gênese constitutiva, a predestina à circulação, à troca e à musealização foi um importante catalisador para a construção de suas poéticas particulares.

Para alguns desses artistas, tal constatação ancorava-se na noção de que arte só seria realmente independente se não mais dependessem das instituições<sup>10</sup>. Uma ideia que não encontrou adesão de Leirner. Ele preferiu a proximidade como meio mais eficaz para a provocação, como ocorreu na exposição “*O artista e a empresa*”, realizada em 1977 no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Nela, o artista apresentava os múltiplos de forma diversa, desdobrando sua poética e apontando os rumos que tomaria na década seguinte. Ali expôs diferentes materiais industrializados, seriados em grupos, colocando-os à disposição do público – que poderia, novamente, levá-los ou utilizá-los –, apresentando “coisas” que deixam de valer por seus perfis originais para impor apenas sua presença vicária, e, portanto, incômoda.

Além de anarquizar as fronteiras entre os gêneros, misturando suportes, técnicas e procedências, como uma infinidade de outros artistas da época, Leirner propôs obras que perturbaram a dinâmica da comunicação museológica de sua arte (exposições, catálogos, salões etc.), atingindo, por vezes, numa atuação agressiva, não só a passividade do espectador, mas nichos específicos do sistema de manutenção e preservação do estatuto artístico vigente. No entanto, e aqui um ponto crucial, ele não buscou romper radicalmente com esse mesmo sistema<sup>11</sup>. Mesmo assim, uma relação tensa leva a conflitos.

Nem todo o circuito de arte estava preparado para o sarcasmo do artista nos anos 1970. O Metrô de São Paulo recusou seu projeto para a Estação São Bento, em 1975, alegando ser inadequado para um espaço público. A Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), após

---

<sup>9</sup> GALERIA BRITO CIMINO. *Nelson Leirner: arte e não arte*. Texto de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Takano, 2002, p.75.

<sup>10</sup> Ideia que Paulo Venâncio Filho defende em 1980 com seu texto “Lugar nenhum: o meio da arte no Brasil”; texto posteriormente publicado em: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

<sup>11</sup> Fernanda Lopes mostra-nos como Wesley Duke Lee, companheiro de Leirner na experiência Rex, optou por outra via ao distanciar-se do circuito artístico após 1970; LOPES, Fernanda. *A experiência Rex*. “Éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 207-215.

conceder a Leirner o prêmio de “Melhor Proposta”, pela mostra *Rebelião dos animais*, em 1974, recusou a obra do artista que seria oferecida aos premiados de 1975. Em ambos os casos, o artista fora convidado e “desconvidado”, pois suas obras foram consideradas efêmeras e tecnicamente não preenchiam as expectativas institucionais<sup>12</sup>.

O embate mais sério desse período deu-se com o cancelamento da exposição *Pague para ver*, em maio de 1980, pela Galeria Múltipla de Arte, em São Paulo. A polêmica não estava nas obras que seriam apresentadas, mas no modo que o artista utilizou para divulgar o evento. Leirner criou um convite em que aparecia a fotografia das mãos de alguém no momento de dar um *royal straight flush* – a jogada máxima que se pode dar no pôquer. No verso, um texto provocativo anunciava: “Consegui. Vinte anos de tentativas para finalmente chegar aonde queria: VENDA GARANTIDA, ARTE COMPROMISSADA, ARTE COMERCIAL PURA”<sup>13</sup>.



Convite da mostra cancelada “Pague para ver”, de 1980.

<sup>12</sup> No caso da obra para a APCA, o artista apresentou 150 fotocópias de um desenho, a serem autenticadas por ele mesmo, com suas impressões digitais; LOPES, *op cit.*, p. 220.

<sup>13</sup> GALERIA BRITO CIMINO, *op.cit.*, p. 67.

O texto segue apresentando a fórmula para que o artista se engaje no mercado da arte. Em resumo, Leirner ironicamente pregava que toda produção deveria ter características constantes; que a dimensão da obra é que lhe conferia o valor; que os materiais e técnicas deveriam ser convencionais e confiáveis; que o artista deve lançar-se tanto na aventura estética figurativa quanto na abstrata, para não desagradar ninguém. E o trecho que não deve ter agradado a galeria merece ser reproduzido:

*O MARCHAND E A CRÍTICA: será uma festa completa. O marchand terá, através de suas comissões, pagos todos os investimentos, fora o lucro e a pseudo-sensação de mecenato. Os críticos continuarão com seus empregos garantidos através de suas reportagens, colunas sociais e trabalhos representativos dentro dos órgãos governamentais<sup>14</sup>.*

Certamente a receita era, para Leirner, a mais alta cartada que se poderia dar no jogo da arte contemporânea. Mesmo não tendo realizado a mostra, o convite tornou-se uma obra, que, na mesma direção do convite-obra-ação *Museu de Segurança-Máxima*, de Fabiano Gonper, anos mais tarde<sup>15</sup>. O convite passou a circular como peça-obra provocativa, que utilizava um meio – o convite de exposição – da própria instituição que se pretendia criticar. Agnaldo Farias, curador da primeira retrospectiva do artista, em 1994, no Paço das Artes, em São Paulo, cunhou uma célebre avaliação sobre o artista: «Nelson Leirner tem clara consciência de que, neste século, um dos principais inimigos da arte é ela própria – vale dizer, o circuito que a envolve, a instituição na qual ela se transformou»<sup>16</sup>.

É difícil estabelecer uma evolução precisa para muitos artistas atuais; as divisões em períodos que os historiadores da arte costumam praticar correm o risco de se transformarem, no caso de Leirner, em categorias bastante grosseiras. Todavia, a mostra de 1994 pode ser considerada um marco em sua carreira, como quase todas as retrospectivas sérias, o momento em que o artista torna-se referência do sistema discursivo que alia críticos e historiadores. A obra de Leirner estava pronta para ser assimilada pelas memórias das artes visuais brasileiras e, para isso, foi necessário produzir uma sequência narrativa precária, que não encontrou dificuldades para instituir-se, graças à participação do próprio artista ao tentar controlar as narrativas sobre sua produção. Embora um mote central permanecesse – a crítica às instituições da arte –, desse período em diante, Leirner transformou suas mostras em manifestações mais silenciosas e menos provocativas. Ele percebeu que a “provocação” já havia entrado para o mercado das

---

<sup>14</sup> *idem*.

<sup>15</sup> *Museu de Segurança-Máxima* nasceu como convite-obra-ação no final dos anos 90 e transformou-se na instalação homônima em 2003, percorrendo diferentes instituições na Europa e nos Estados Unidos. Nele o corpo de Gonper é utilizado como metáfora para a compreensão do museu. O corpo enquanto espaço onde estão assegurados, conservados e mantidos os objetos e as ideias da arte.

<sup>16</sup> FARIAS, Agnaldo. “O fim da arte segundo Nelson Leirner”. In: *Nelson Leirner*. Catálogo da mostra retrospectiva. São Paulo: Paço das Artes, 1994, p. 40.

artes. Passava-se da provocação para a “memória das provocações”, num contexto mais amplo que o da carreira do artista.

A artista norte-americana Andrea Fraser, num célebre artigo de 2005, pergunta-se se é possível um artista que balizou sua poética contra a institucionalização da arte, uma vez assimilado pelo sistema, poder continuar criticando o processo de domesticação pelas mesmas instituições. Ela estava se referindo particularmente à celebrada exposição de Daniel Buren, no mesmo ano, no Guggenheim, museu que havia censurado Buren em 1971<sup>17</sup>. Fraser, como muitos outros artistas-críticos, é preciso ao constatar o desconforto do quanto a própria crítica institucional tem sido assimilada pelas instituições. Leirner parece adentrar o mesmo questionamento, ao exigir para si, desde o final dos anos 1990, a responsabilidade do próprio discurso memorial e crítico que baliza sua produção.

Três mostras posteriores tentaram organizar as narrativas de sua carreira e, em todas elas, enfatizou-se o desconforto do artista em ter que ceder à lógica que ele mesmo criticava. A primeira dessas mostras foi *Nelson Leirner, uma viagem...*, no Centro Cultural Light (CCL), no Rio de Janeiro, em 1997. Nesse evento, o artista assumiu que cada mostra é uma criação particular e motivadora: «Faço da exposição um trabalho», questionamento em voga desde *Exposição não-exposição* de 1967. No CCL, ele apresentou uma pequena retrospectiva, com trabalhos menores – «trabalhos ligados a uma dialética política». Leirner ofereceu uma exposição “contida”, quase didática e preocupada em estabelecer as principais ênfases de sua carreira.

Em 2005, o artista perguntava: “*Por que Museu?*”. Título da exposição celebrativa, com a produção dos últimos 10 anos no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. A questão principal para ele era ocupar um espaço que, por si só, já demonstrava uma força intimidadora, pela beleza arquitetônica e pela formalidade institucional. «Por que museu e, para chegar direto à raiz do problema, por que arte?»<sup>18</sup>.

Ao ocupar o museu com seus “personagens *kitschs*”, o artista aceitava, a seu modo, o desafio de contrapor-se ao curvilíneo da escultura-museu projetada por Oscar Niemeyer. Enquanto em *Uma Viagem...* a mostra era transformada em labor poético didatizado e cronológico, encadeando-se às obras e mostras anteriores, aqui «o próprio prédio é obra»<sup>19</sup>, e perturbá-la foi um desafio. O museu foi encarado como um problema espacial e também como mais um protagonista da espetacularização da arte.

---

<sup>17</sup> FRASER, A. “From the critique of institutions to an institution of critique”, *Artforum*, setembro de 2005, p. 278-283.

<sup>18</sup> Texto de Agnaldo Farias; MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. “Por que museu? Nelson Leirner. Textos de Agnaldo Farias e Luiz Guilherme Vergara. Catálogo de exposição, Niterói, 15 de outubro de 2005 a 5 de março de 2006.

<sup>19</sup> Jornal *O Globo*, “A macaquice afiada de Nelson Leirner”, Rio de Janeiro, 23 de outubro de 2005.



Como já dissemos anteriormente, em 2010, Leirner mostra na pequena exposição *Stripencores & Outros*, na Galeria Silvia Cintra + Box 4, no Rio de Janeiro, o seu desconforto com a sacralização conferida à obra de arte pelas instituições. As “Monalisas” contemporâneas, criticadas por ele, são consequências do mito romântico tardio, no qual o artista é visto como um produtor único e sua obra deve ser preservada a qualquer custo, mesmo contrariando seu próprio projeto fundante. Para evidenciar a questão, Leirner apresenta-nos quadros pintados, mimetizando *Homenagem a Fontana*.

Nessa citação-de-si, o que ele pretende evidenciar é o fato de que as obras não podem ser manuseadas, não foram feitas com zíperes, estão tecnicamente afastadas do público. São, de certo modo, uma “contra-homenagem” à *Homenagem a Fontana*. Lembra-nos de que as obras originais dessa série tornaram-se relíquias, pois, nas principais instituições e coleções, as peças não podiam ser manuseadas; o sentido de conservação museológica e de valorização mercadológica choca-se com a proposta original das obras – «O trabalho de arte não pode mais ser interativo: as instituições e a sociedade proibiram isso porque agora aquela obra tem valor comercial. E se você chega no trabalho e não pode interagir, é frustrante»<sup>20</sup>. Os *Múltiplos* passaram a pertencer à lógica da rarefação<sup>21</sup>. Como objetos-testemunhas “raros”, seu valor e a necessidade de segurança tornam-se prioridades, em detrimento de qualquer outra proposição, mesmo a original: a interatividade. Chocam-se aqui dois movimentos: a intencionalidade do autor e a “obrigação” da conservação-fetichismo, dissimulada ou não pelo discurso patrimonial.

Não esqueçamos que o desconforto dá-se por meio e dentro do sistema de galerias. Instituições museais têm procurado adaptar-se às provocações dos artistas e, ao mesmo tempo, tendem a ratificar valores convencionais como a unicidade da obra de arte, sua autenticidade, seu valor patrimonial e mercadológico – todos motivos para que os *Múltiplos* não possam ser manipulados?

O problema é mais extenso e afeta a relação entre a produção e a memória da arte. Se partirmos da premissa de que as obras de arte dentro das instituições – quaisquer que sejam suas tipologias – são codificadas por meio do discurso preservacionista e de que uma visão patrimonial antropológica tem em conta que um objeto «somente se transforma em patrimônio após ser transmitido, ou seja, na maioria das vezes, após ser transferido de lugar, desclassificado, reclassificado, glosado, reconstituído»<sup>22</sup>, temos então um problema com as instituições dedicadas à arte contemporânea. Tais instituições captam diretamente a arte em

---

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 17.

<sup>22</sup> POULOT, Dominique. “Museu, nação, acervo”. In: BITTENCOURT, José Neves et. Al., *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p.35.

trânsito. No passado, outras instituições faziam-no, mas com intermediários autorizados, enquanto muito da arte contemporânea mira diretamente as coleções públicas e privadas.

E aqui há um paradoxo importante. A arte contemporânea ocupa mal um lugar definido para os *bens-para-transmitir*, comum ao discurso museal corrente.<sup>23</sup> Uma arte que, em muitos aspectos, não faz questão alguma da perenidade ou que se põe à disposição do público enquanto objeto passageiro, como os *Múltiplos*, na expectativa de que a experiência estética perdure e não seja necessária a materialidade do objeto<sup>24</sup>. Por outro lado, nenhuma obra é indiferente ao seu lugar de circulação – mesmo que isso possa ser perturbado, como bem mostra a ironia de Leirner. A literatura sobre o assunto nos adverte de que qualquer tentativa de escapar da instituição da arte provoca apenas sua dilatação. Mesmo porque a própria condição do *artista* está amalgamada à instituição.

Como bem lembra Basbaum: «(...) o lugar do artista contemporâneo está claramente constituído, hoje, em direta relação com o tecido institucional do circuito – talvez nunca a relação artista/instituição tenha se dado de maneira direta e cúmplice». Longe de ser pessimista, ele arremata: «claramente, conceitos e ferramentas operacionais (...) não se constituem como de ‘prioridade exclusiva’ do artista, se prestando mais a um manejo amplo por parte de um circuito fortemente estruturado»<sup>25</sup>. Enfim, qualquer reconhecimento, pelo sistema da arte, revela algum grau de institucionalização, com todos os seus danos. Um desafio árduo para os artistas pós-institucionalistas.

Em nossa questão particular, Leirner ofereceu-nos mostras em que nós, espectadores, e as instituições, todos somos provocados. Exposições em que vemos ameaçadas as convicções do público e suas crenças estéticas; onde as estratégias institucionais são escandalosamente explicitadas. E isso é bom. E, quando o próprio sentido de escândalo torna-se espetáculo, inverte-se: no limite de seu próprio absurdo e banalidade, algumas propostas do artista advinham de alguém que duvida de sua consciência e testa a realidade do mundo fazendo afirmações óbvias, para ver se acredita nelas ou para ver quem nelas acredita. Em muitas de suas obras, o que se vê e o significado do que se vê são coincidentes, mas com uma perturbadora distância entre eles. É nesse ponto que quase toda a sua produção merece sempre como questão: «É

---

<sup>23</sup> Um ponto anterior à manutenção, conservação e circulação das obras está na dificuldade de registrá-las; COSTA, Luiz Cláudio da. “Uma questão de registro” In: \_\_\_\_\_(org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009, p. 17-39.

<sup>24</sup> BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.167. Isso não significa que tenha sentido ontológico a ideia de que os museus não são compatíveis com a cultura produzida na atualidade. Não vejo contradição entre tradição e modernidade na atualidade.

<sup>25</sup> BASBAUM, R. “Perspectiva para o museu no século XXI” Fórum Permanente de Museu de Artes, acesso em 17 de junho de 2009, disponível em: [http://www.fotumpermanente.org/painel/artigos/rb\\_museus](http://www.fotumpermanente.org/painel/artigos/rb_museus).

arte?». Essa questão ainda constrange as instituições. Em Leirner, a interrogação tem funcionado como uma tática para manter o tenso jogo com as instituições da arte, sem ser domesticado por elas, onde o embate direto e o esquecimento podem se equivaler. Ele não se distanciou desse jogo, antes preferiu revelar suas regras para que o público tenha alguma chance e não seja domesticado.

Enfim, estamos diante de uma arte que nega categorias como originalidade, unicidade, autenticidade. Obras que solapam a crença absoluta na perenidade e na autonomia do objeto de arte. Museólogos, conservadores, curadores, historiadores e educadores buscam novas formas de manusear o transitório, o reprodutivo, o contextual, a descentralização autoral, os processos de apropriação radicais etc. Talvez um elemento necessário seja o questionar da amplitude da intencionalidade do artista diante das práticas preservacionistas das instituições. Ao questioná-lo, podemos estabelecer limites para a interferência nas proposições iniciais dos criadores. O público pode ser um eventual mediador desta questão, caso não seja negligenciado ou tutelado pelas políticas de comunicação institucionais. *Homenagem a Fontana* é apenas um exemplo de como não se pode ignorar que as formas como a arte é apresentada ao público podem neutralizá-la. A própria relação entre arte, instituições e público se torna mais complexa.

A discussão é árdua e, embora útil para uma primeira reflexão, não pode deter-se apenas à produção de Leirner. Num debate apressado, podemos nos apoiar na ideia de que uma obra de arte não repete mecanicamente as intenções de seu autor. Às vezes, da “traição” da intencionalidade nasce a força poética de uma obra. No verso, negar o acesso a essa intenção, sobretudo no caso de instituições públicas, enviesa o acesso de todas as classes sociais ao conhecimento estético, subtraindo o esforço de profissionais que lutam para pluralizar os códigos culturais institucionalmente valorizados. Tanto de um lado quanto de outro, o que não tem mais sentido para um debate contemporâneo é o velho jogo entre vítimas e algozes, no qual os protagonistas não se reconhecem como interdependentes e necessários.

## Referências Bibliográficas

- BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Perspectiva para o museu no século XXI" *Fórum Permanente de Museu de Artes*, acesso em 17 de junho de 2009, disponível em: [http://www.fotumpermanente.org/painel/artigos/rb\\_museus](http://www.fotumpermanente.org/painel/artigos/rb_museus).
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- COSTA, Luiz Cláudio da. "Uma questão de registro" In: \_\_\_\_\_(org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009.
- FARIAS, Agnaldo. "O fim da arte segundo Nelson Leirner". In: *Nelson Leirner*. Catálogo da mostra retrospectiva. São Paulo: Paço das Artes, 1994.
- FRASER, A. "From the critique of institutions to an institution of critique", *Artforum*, setembro de 2005.
- GALERIA BRITO CIMINO. *Nelson Leirner: arte e não arte*. Texto de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Takano, 2002.
- LOPES, Fernanda. *A experiência Rex*. "Éramos o time do Rei". São Paulo: Alameda, 2009.
- MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. "Por que museu? Nelson Leirner. Textos de Agnaldo Farias e Luiz Guilherme Vergara. Catálogo de exposição, Niterói, 15 de outubro de 2005 a 5 de março de 2006.
- PADRÓ, Carlo. "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio" In: LORENTE, Jesús; ALMAZAN, David. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- POULOT, Dominique. "Museu, nação, acervo". In: BITTENCOURT, José Neves et. Al. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.
- SHINER, Larry. *The Invention of Art. a Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.